S

Saarbrücken

Saarland-Museum. Moderne Galerie Le prime acquisizioni della Galleria d'arte moderna risalgono solo al 1952 quando il governo della Saar e la città di **S** diedero sovvenzioni per costituire la collezione, attualmente di ca. 150 dipinti e 400 guazzi, pastelli, disegni e acquerelli. Il museo conserva opere del XIX e soprattutto del sec. XX. Benché siano ampiamente rappresentati gli artisti della Germania sud-occidentale, come Albert Weisberger, Max Slevogt o Hans Purmann, la Moderne Galerie si sforza di valicare l'ambito locale per fornire un panorama complessivo dell'arte contemporanea. La scuola francese è rappresentata da opere di Gustave Doré, Courbet, Pissarro, Signac, Renoir, Dufy, Derain, Vlaminck, Braque e Léger; tra i maestri tedeschi si ammirano in particolare opere di Karl Blechen, Max Liebermann, Kirchner (*Badende im Raum*), Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, Macke, Marc, Beckmann (la *Città d'ottone*), Ernst, Feininger, Klee e Schlemmer, mentre tra gli italiani è presente De Chirico (*Malinconia*). (*bbs*).

Saatchi & Saatchi

Nata a Londra come agenzia pubblicitaria, ha contribuito al rilancio dei «Tories» in Gran Bretagna alla fine degli anni '70. Guidata inizialmente da Edward Lucie-Smith, venne in seguito curata da Charles Saatchi che cominciò a fidarsi solo del proprio gusto, influenzando le quotazioni del mercato internazionale delle opere d'arte. Schivo e ricchissimo, Saatchi cominciò a collezionare «classici» come Warhol, ma ben presto rivolse la sua attenzione a movimenti come la transavanguardia (Chia, Clemente) o il neoespressionismo in senso lato (Schnabel, Kiefer), contribuendo non poco al

successo commerciale di entrambi. Piú recentemente (seconda metà degli anni '80) si è interessato al simulazionismo, in particolare americano (J. Koons, C. Sherman). Saatchi non ha mai esitato a sostenere attivamente gli artisti da lui prediletti, sia stampando cataloghi che finanziando mostre. Mantiene rapporti stretti con alcuni dei galleristi che improntano le scelte del mercato (Leo Castelli, Larry Gagosian). Ha istituito il premio **S&S** per giovani artisti operanti non solo nel campo delle arti plastiche ma anche, ad esempio, nella musica. La collezione, nonostante le decurtazioni dovute alle vendite del 1988, raccoglie un notevole gruppo di opere d'arte contemporanea. (*dc*).

Sabatelli, Francesco

(Firenze 1803 - Milano 1829). Figlio e allievo di Luigi **S**, ottiene giovanissimo la protezione del granduca di Toscana e, nel 1820, il pensionato a Roma. Di ritorno a Firenze nel 1822 affresca una lunetta nella Sala dell'Iliade a Palazzo Pitti (dove il padre aveva dipinto nel 1819-20 l'enorme tondo della volta con *Il concilio degli Dèi*). Dopo aver completato gli studi a Venezia, collabora ancora con il padre dipingendo per la chiesa di Santa Croce a Firenze una lunetta con *Sant'Antonio che riprende Ezzelino genuflesso davanti a lui*.
La sua opera piú nota, *Aiace Oileo* (Firenze, GAM) denuncia l'influenza dell'opera michelangiolesca, mediata dalla lezione paterna. Il *suo Miracolo di sant'Antonio* per la chiesa fiorentina di Santa Croce, rimasto incompiuto a causa della sua morte precoce, sarà portato a termine dal fratello Giuseppe **S**.
Gaetano S (? - Milano, dopo il 1893), ultimo figlio di Luigi **S**, è ricordato soprattutto per aver pubblicato le memorie del padre e per aver dipinto (1846) un'opera dalla fortuna iconografica straordinaria, quel *Cimabue e Giotto* che una nota marca di matite colorate ha riprodotto sui suoi astucci per lunghi anni. Abbandona la pittura dopo la morte del padre (1850) delle cui opere si fa mercante. Nel 1893 cede il notevole corpus di disegni paterni al Ministero della Pubblica Istruzione (Roma, GNAM).
Giuseppe S (Milano 1813 - Firenze 1843), ottavo figlio di Luigi **S**, è, come i suoi fratelli Francesco e Gaetano, talento precocissimo. Nel 1832 il granduca di Toscana gli acquista il quadro *Cristo che libera un ossesso*, e lo chiama a Firenze, as-

segnandogli una pensione che gli consente un viaggio di studio a Venezia. Le sue opere denotano la sua ammirazione per la pittura michelangiolesca. Professore accademico a Milano e a Firenze, citiamo, tra le sue tele piú note, *Torquato Tasso che legge il suo poema alla corte di Ferrara* e *Farinata degli Uberti alla battaglia del Serchio* (1842: Firenze, GAM). (*mvc*).

Sabatelli, Luigi

(Firenze 1772 - Milano 1850). Studiò alle Accademie di Firenze, di Roma e infine di Venezia. A Roma (1788-94) entrò in contatto con la cultura cosmopolita dell'epoca nel momento in cui erano presenti Giani e Camuccini, Wicar e Gros. In questo periodo si dedicò a composizioni a penna eseguendo una serie di incisioni tratte dalla *Divina Commedia* (Milano, raccolta Bertarelli) e scene di storia romana (Firenze, GAM) o *Muzio Scevola dinanzi a Porsenna* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni). Interrotto il soggiorno veneziano a causa dell'avanzata delle truppe francesi, tornato a Firenze **S** si dedicherà all'incisione della serie la *Peste a Firenze* (1801). Per le sue doti disegnative si fece apprezzare dal Benvenuti con il quale lavorò agli affreschi della parrocchiale di Montale (*La visione di san Giovanni*, 1807). Chiamato a Milano nel 1807, ottenne la cattedra di pittura a Brera su suggerimento del Cicognara; in questi anni dipinse il *Ritratto di Luigi Lanzi* e l'*Autoritratto* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni) e gli vennero allogate numerose decorazioni di palazzi e chiese settentrionali (in parte perdute). Nel 1820 il granduca di Toscana gli commissionò la decorazione della Sala dell'Iliade (Pitti) ultimata nel 1825 con l'aiuto del figlio Francesco. Su incarico del principe Rospigliosi restaurò gli affreschi di Giovanni da San Giovanni (cappella di Palazzo Rospigliosi, Pistoia). Tra le opere dell'ultima fase si citano *Pier Capponi che straccia i capitoli di Carlo VIII* (Firenze, Palazzo Capponi), gli affreschi con *La vecchiaia di Galileo* e *Galileo che mostra il cannocchiale al doge di Venezia* (1841: Firenze, Pitti, Tribuna di Galileo). (*jv + sr*).

Sabatini, Lorenzo

(Bologna 1530 ca. - Roma 1576). Pittore bolognese la cui prima attività, ancora problematica, mostra stretti rapporti con la pittura di Niccolò dell'Abate, Pellegrino Tibaldi e Prospero Fontana. Chiamato anche «Lorenzino da Bolo-

gna», a partire dal 1565 collaborò con Giorgio Vasari nella decorazione di Palazzo Vecchio a Firenze dove affrescò figure allegoriche, grottesche ed emblemi medicei e l'anno successivo fu impegnato, nuovamente a Firenze, negli apparati dei festeggiamenti per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria. L'esperienza vasariana fu di notevole importanza per la formazione del **S** in direzione del manierismo tosco-romano.
Ritornato a Bologna, fu attivo nell'abside di San Clemente al Collegio di Spagna (1569-70) con affreschi andati perduti e, verosimilmente tra il 1566 e il 1570, nella decorazione della cappella Malvasia in San Giacomo Maggiore a Bologna (*I quattro Dottori della Chiesa* nelle pareti laterali, *I quattro Evangelisti* nei medaglioni del soffitto e la pala d'altare con la *Sacra Famiglia e i santi Michele e Giovannino*, quest'ultima in collaborazione con l'allievo Denis Calvaert) in cui **S** appare fortemente legato alla cultura tardoraffaellesca e al manierismo parmigianesco.
Agli anni bolognesi si riferiscono anche la *Disputa di santa Caterina* (Bologna, PN), la *Madonna col Bambino in trono e i santi Petronio*, *Domenico*, *Caterina e Apollonia* (Berlino, SM, GG), la *Vergine assunta in cielo con angeli* (Bologna, PN), la *Madonna col Bambino e san Giovannino* firmata e datata 1572 (Parigi, Louvre). L'elezione a pontefice del cardinale bolognese Boncompagni nel 1572, papa con il nome di Gregorio XIII, favorí la venuta a Roma di numerosi artisti bolognesi tra cui quella del **S**. Dal 1573 **S** fu impegnato nella decorazione della Sala regia in Vaticano, sotto la direzione di Vasari, in alcuni affreschi nella Sala Paolina (completati nel 1580 da Federico Zuccari) e in altre stanze del palazzo.
Secondo quanto riferisce il Baglione, la morte, avvenuta nel 1576, dovette impedire al **S** di assumere la nuova responsabilità che gli affidò il papa di sopraintendere a tutte le imprese artistiche romane. (*sr*).

Sabbatini, Andrea → Andrea da Salerno

Sablet, Jean-François

(Morges (Svizzera) 1745 - Nantes 1819). Figlio di Jacob **S**, pittore e mercante di quadri, si trasferí in Francia nel 1767, prima a Parigi, dove fu allievo di Vien, e dal 1805 a Nantes.

Nel 1792-93 soggiornò a Roma. Nel 1808 fu incaricato della decorazione della Borsa: sei grandi grisailles a bassorilievo, rappresentanti la visita dell'imperatore (perdute, ne rimangono i disegni al Musée Dobrée di Nantes). È noto soprattutto per i ritratti di piccolo formato, caratterizzati dalla precisione e dalla finezza del tocco smaltato: *Ritratto di Dobrée padre* (ivi), *Autoritratto* (1805), *P.-R. Cacault*, numerosi ritratti delle famiglie *Crucy* e *Peccot* (ivi).
Il fratello **Jacques** *o* **Jacob-Henri** (Morges 1749 - Parigi 1803) fu anch'egli allievo di Vien e visse a lungo a Roma (1775-93), dove nel 1777 ottenne un secondo premio all'Accademia di San Luca. Fu occasionalmente pittore di storia (*Allegoria della città di Berna*: Berna, KM; *Il Diciotto Brumaio*: Nantes, Musée Dobrée); ma dipinse soprattutto scene di genere in costumi italiani (*Scena di famiglia italiana* e *Ballo napoletano*: castello di Drottningholm). Si espresse al meglio nei ritratti nello stile delle *conversation pieces*: il *Pittore nel suo studio* (1781), i due *Ritratti di famiglia* (Losanna, MBA), *Doppio ritratto in un cimitero* (1791: Brest, MM), spesso su sfondi di paesaggi con rovine romane. Per la finezza esecutiva, la vivacità cromatica, il gusto dei formati piccoli e un certo intimismo borghese, i fratelli **S** ben rientrano nella corrente dei pittori di genere e dei ritrattisti della fine del sec. XVIII, come Drolling e soprattutto Boilly: artisti che, pur dimostrando un'inclinazione per la «maniera olandese», furono sensibili anche alla lezione neoclassica. (*sr*).

Saccargia, ciclo di

Nell'abside centrale dell'abbazia camaldolese della Santissima Trinità di **S** (in provincia di Sassari, nel territorio del comune di Codrongianus) si conserva un notevole ciclo d'affreschi, l'unico romanico superstite in Sardegna. Il campo pittorico occupa il catino (*Cristo in mandorla con serafini*, *angeli e arcangeli*) e il semicilindro absidale diviso in tre fasce: nella prima si allineano la *Madonna orante e santi*; la banda mediana illustra *Scene della vita di Cristo* (*Ultima cena*, *Bacio di Giuda*, *Crocifissione*, *Seppellimento*, *Discesa agli inferi*); in basso è una cortina di finti tendaggi. Per confronti con la *Croce* n. 15 del MN di San Matteo di Pisa (in particolare con la scena della *Lavanda dei piedi*), gli affreschi sono stati ascritti a mano pisana (Maltese) non esente da quei modi umbro-romani, già precisati dal Toesca nel san Giovanni della *Cro-*

cifissione, il cui panneggio è bicolore quasi fosse composto da due drappi distinti. Rispetto alla cronologia, ne consegue l'esecuzione coeva all'ampliamento della Santissima Trinità operato nel 1180-1200, quando si mantenne l'impianto del 1116 a croce *commissa* triabsidata, facendo però prevalere l'influsso pisano nella nuova facciata e nel portico antistante. (*rse*).

Sacchetti, Giovanni Francesco

(attivo a Torino e in Piemonte dal 1663 - Torino 1720). L'attività del pittore Giovanni Francesco **S**, già confuso in passato con gli omonimi Giovanni Battista, architetto allievo di F. Juvarra, e Francesco Maurizio, orafo e argentiere, è oggi in via di definizione critica. Priore della Compagnia di San Luca in Torino nel 1669, è documentato nel 1674 per una *Natività* per la chiesa di Venaria Reale, nel 1674-75 ancora per commissioni ducali e nel 1678 per un ritratto del *Beato Amedeo* per la chiesa di San Francesco di Chambéry; suo è il disegno per il ritratto di *Maria Giovanna Battista in veste di Diana* inciso dal De Pienne per il volume del Castellamonte su Venaria Reale, Muovendosi su schemi ispirati alle fonti emiliane e al primo classicismo bolognese, con una delicata gamma cromatica, il **S** è pittore di spicco nella cultura piemontese, soprattutto per le numerose opere di soggetto sacro. Al *San Paolo distribuisce l'elemosina ai poveri*, firmato, del 1660 ca. per l'Oratorio della Compagnia di San Paolo (ora coll. Istituto San Paolo di Torino) fa seguito, attorno al 1663, il *San Romualdo invia san Bonifacio in missione in Ungheria* dell'Eremo di Lanzo, con firma. Per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Torino esegue la pala con *San Francesco d'Assisi e san Pietro d'Alcantara* (1675), per il Duomo di Chieri *Cristo nell'orto* (1672-75) e quindi per la Confraternita della Santissima Annunziata di Poirino l'*Annunciazione con i santi Giuseppe e Rocco* (1677), per quella di Santa Croce la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Antonio abate*, datata 1679 e per quella della Misericordia di Villafalletto l'*Addolorata con i santi Bartolomeo e Giovanni della Croce*, con firma e data 1678. E ancora si segnalano la pala nella chiesa di Santa Croce a Canale, replica di quella di Santa Maria degli Angeli a Torino, la *Visione di sant'Ignazio* in San Giuseppe a Pinerolo (donata nel

1674), la pala del Rosario nella parrocchiale di San Maurizio Canavese (1680-90) e i dipinti delle parrocchiali di Andezeno e Cocconato. (*sgh*).

Sacchetti, Giulio *e* Marcello

Appartenenti a una famiglia nobile fiorentina, che si era romanizzata durante la seconda metà del sec. XVI, durante il sec. XVII furono legati ai Barberini e favoriti da Urbano VIII. Giulio **S** (Firenze 1587-1663) divenne cardinale nel 1626. Egli fu legato pontificio a Bologna e poi in Spagna. Nel 1637 si recò a Bologna accompagnato da Pietro da Cortona, che però interruppe il suo viaggio a Firenze. A Bologna il cardinale si interessò vivamente alla pittura locale acquistando numerose opere e proteggendo artisti, in particolare G. Reni. Nel 1648 acquistò il Palazzo Ricci a via Giulia, il cui piano nobile era stato affrescato dal Salviati. Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile distinguere con precisione l'attività di collezionisti e di mecenati dei due fratelli. Infatti, di Marcello **S**, che fu depositario della Camera Apostolica, non si conosce con esattezza la data di morte. Si può però affermare che fu Marcello a commissionare a Pietro da Cortona alcune delle piú interessanti opere giovanili, come il *Sacrificio di Polissena*, il *Trionfo di Bacco* e il *Ratto delle Sabine*. Furono invece entrambi i fratelli a incaricare lo stesso artista della decorazione della Villa **S** a Castelfusano, a cui lavorarono anche A. Sacchi e A. Camassei. Piú tardi, probabilmente dopo la morte di Marcello **S**, Pietro da Cortona lavorò come architetto e come pittore nella Villa **S** nella tenuta del Pigneto, alla periferia di Roma, della quale ci restano solo due affreschi staccati (Roma, Palazzo del Quirinale).
Nel 1748 Benedetto XIV acquistò la collezione di pittura dei **S** allo scopo di formare una pinacoteca pubblica. Insieme alla collezione Pio, questa costituí il primo nucleo della Pinacoteca Capitolina. Nella collezione, che comprendeva circa 180 pitture, erano le citate tele di Pietro da Cortona eseguite per Marcello **S** e varie opere tarde di Guido Reni, come la *Lucrezia*, la *Maddalena*, la *Cleopatra*; vi erano inoltre l'*Antonio e Cleopatra* del Guercino, il *San Francesco che adora il Crocifisso* di Annibale Carracci, l'*Uomo con il cane* di Bartolomeo Passarotti e numerose altre opere, in buona parte di ambiente romano, del tardo Cinquecento e del Seicento. (*came*).

Sacchi, Andrea

(Nettuno 1599 - Roma 1661). Secondo G. P. Bellori, fonte principale per la conoscenza dell'opera del **S**, di cui scrisse (1685) un'appassionata biografia, fu dapprima allievo del Cavalier d'Arpino e poi, per interessamento del cardinal Francesco Maria del Monte, dell'Albani. Perdute le opere – principalmente affreschi – eseguite per incarico del suo protettore (tra le quali Bellori ricorda e descrive minutamente *Le Stagioni prendono la Virtú dal Sole*), la prima maturità dell'artista è documentata dalla *Madonna di Loreto e i santi Giuseppe*, *Bartolomeo*, *Giacomo e Francesco* (Nettuno, parrocchiale), dalla *Visione di sant'Isidoro* (1622: Roma, Sant'Isidoro), dall'*Allegoria delle Stagioni* (Castelfusano, Villa Sacchetti), dal *Miracolo del corporale* (1626: Roma, PV) e dalla *Nascita della Vergine* (Madrid, Prado), opere nelle quali appare ben presente il riferimento raffaellesco, ma già unito a quelle doti di colorista e ad un luminismo di marca lanfranchiana che costituiranno un costante connotato dello stile del **S**.

Entrato, grazie alla protezione dei Sacchetti e di Cassiano dal Pozzo, nella cerchia dei Barberini, fu impiegato in piú occasioni dalla famiglia del papa e divenne il pittore favorito del cardinale Antonio senior. Il *Trionfo della Divina Sapienza* affrescato in Palazzo Barberini (1629-32) costituisce un'opera chiave della pittura romana, nel momento cruciale del dibattito disegno-colore che opponeva, all'interno dell'Accademia di San Luca, i fautori della «maniera veneziana» a quelli della «maniera fiorentina» e, nel contempo, le composizioni a molte figure a quelle di piú sobria struttura.

L'affresco del **S**, eseguito anteriormente al *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona, è un magistrale esempio di quel delicato equilibrio che nei primi anni Trenta sembra accordare, mediante l'impiego di valori luministici e di innovative soluzioni formali, le poetiche – non ancora divergenti – del classicismo e del barocco. Questo affresco sancisce anche il ruolo di caposcuola del **S**, che nel quarto decennio del secolo produce alcuni dei suoi capolavori (*Visione di san Romualdo*, 1631: Roma, PV; *Estasi di san Bonaventura*: Roma, chiesa dei Cappuccini; *La Vergine col Bambino e san Basilio*: Roma, Santa Maria del Priorato; *Angelo custode*: Rieti, Duomo).

Tra la fine del 1635 e l'inizio del 1636 **S** viaggia nell'Italia del Nord per conoscere da vicino «Il nuovo colorito di Lombardia»; ne riporta la forte impressione degli affreschi del Correggio e delle opere emiliane, di Annibale e Ludovico Carracci, oltre a una piú approfondita conoscenza della pittura di Reni e di Guercino. Queste esperienze si rifletteranno nell'opera sua piú impegnativa, le tele con *Storie del Battista* per il battistero lateranense (1639-49: Roma, PV), forse uno dei maggiori testi dell'arte del Seicento, ricco di suggestioni per almeno un secolo e mezzo di pittura, fino alla fine del Settecento. Tra i suoi ultimi lavori, un posto di rilievo spetta alla *Morte di sant'Anna* in San Carlo ai Catinari (1648-49), che pur nei riferimenti a Raffaello, Poussin e Duquesnoy rinvia direttamente, anticipandone la tensione drammatica, alla pittura «veridica» di Benefial.
Anche i suoi rari ritratti si distinguono per la magistrale qualità della pittura e per l'intensità della raffigurazione. Tra i piú originali, il *Ritratto allegorico del cantante Marcantonio Pasqualini* (New York, MMA).
Il ruolo capitale di **S** è stato pienamente rivalutato solo dalla critica recente, che ha messo in luce la rigorosa costruzione architettonica delle sue composizioni, la nobiltà del suo disegno e la ricchezza della sua tavolozza. Ebbe gran parte nella formazione di Poussin; fu amico di Duquesnoy e di Bellori, e maestro di Carlo Maratta (a lungo noto come «Carluccio del **S**»). (*lba*).

Sacchi, Pietro Francesco

(Pavia 1485 ca. - Albaro (Genova) 1528). Pittore pavese, nato intorno al 1485, attivo soprattutto a Genova dove è documentata la sua presenza nel 1501 come apprendista presso la bottega di Pantaleone Berengario.
Le prime opere datate, il *Calvario* della GG di Berlino (1514) e la pala con i *Quattro dottori della Chiesa* (1516), di cui rimane solo la parte centrale conservata al Museo del Louvre, mostrano stretti legami con la tradizione figurativa lombarda e in particolar modo con la pittura di Foppa e di Bergognone.
La conoscenza delle opere fiamminghe presenti a Genova, e soprattutto dei quadri di Joss van Cleve, si riflette nella descrizione analitica dei paesaggi che fanno da sfondo alle opere del **S** arricchite inoltre da una luminosa cromatica me-

diterranea. Uno stile piú personale intriso di accenti nordici si manifesta nella pala dei *Santi eremiti Antonio*, *Paolo e Ilarione* per la chiesa di San Sebastiano (1523: ora a Genova, Museo di Palazzo Bianco) e in quella con i *Santi Antonio*, *Giovanni Battista e Tommaso d'Aquino* (1526: Genova, Santa Maria di Castello). Nella *Deposizione* dipinta nel 1527 per la chiesa di Monte Oliveto a Multedo presso Genova, **S** si mostra sensibile a suggestioni manieriste di origine romana interpretate però attraverso un linguaggio lombardo.
Tra le opere attribuite al **S** si ricordano la pala con *La Sacra Famiglia* del Museo di Strasburgo (1518) e quella di analogo soggetto a Dresda, di gusto raffaellesco, la pala con *San Giorgio e il drago* nella chiesa della Santissima Annunziata di Levanto e il *San Paolo* conservato nella NG di Londra. **S** morí di peste nel 1528. (*sr*).

Sachelarie-Vladimiresco, Wanda

(Constantza 1916). Studiò alla Scuola di belle arti di Bucarest e a Parigi; ricevette nel 1969 il premio dell'Unione degli artisti. La sua pittura può esser definita «barocchegiante», anche per l'aspetto metamorfico che in essa assumono gli elementi reali impiegati quali basi del processo fantasmatico messo in atto in ogni dipinto. Una visione angosciosa e di tormento interiore si sprigiona da queste forme che si animano in virtú del loro potenziale plastico: deformazione espressiva, orientamento diverso dei piani che crea un movimento interiore, semplificazione suggestiva sostenuta da colpi di luce che denunciano i contorni, fervore cromatico, contrasto tra atteggiamento fisso delle figure e ritmo attivo della composizione: la pittura della **S** ha un aroma singolare e accattivante. Opere dell'artista si trovano a Bucarest (AM) e in numerosi musei e collezioni private rumene, canadesi e statunitensi. (*ij*).

Sacquespée, Adrien

(Caudebec 1629 ca. - Rouen, dopo il 1688). Inizialmente suggestionato dall'arte di Vouet (*Martirio di sant'Andrea*, 1659: Rouen, MBA), lo stile di **S** muterà, influenzato da Le Seur e da La Hyre verso un classicismo piú sobrio. Allievo a Parigi di François Garnier, pittore di nature morte visse principalmente a Rouen, dove è conservata gran parte della

sua produzione (MBA: l'*Apparizione di Cristo a san Pietro, 1667*; il *Padre Eterno*; *San Bruno in preghiera*, 1671; *Compianto sul Cristo morto*). Fu attivo per diverse chiese francesi (*La morte di Anania*, 1668: Parigi, Saint-Nicolas-du-Chardonnet). (*pr*).

Sacro Monte

Il **SM** è un insieme urbanistico composto di edifici religiosi e di spazi aperti, su di un'altura, costituiti in un sistema organico atto a rappresentare – anche fisicamente e visivamente – i «luoghi santi» che videro svilupparsi la vicenda del Cristo. All'interno di questi spazi, dipinti e insiemi plastici raffiguranti i fatti salienti del ciclo cristologico – a partire dall'*Annunciazione* – sono realizzati con il fine di offrire in modo immediato degli spunti di meditazione sulla vita e sul sacrificio di Cristo. Nato in ambito francescano, questo modello originario ha il suo prototipo nel **SM** di Varallo, che cronologicamente segna, con gli ultimi due decenni del sec. XV, il punto di partenza, in area lombarda (Varallo, con il novarese, sarà sino al 1738 sotto Milano), di un'iniziativa che troverà un seguito particolarmente vivace nella zona dei laghi, ma anche in altri centri di influsso francescano. In ambito storico postridentino e con gli indirizzi liturgico-cultuali derivati dalla lezione di san Carlo Borromeo i **SM** varieranno generalmente la loro struttura, come testimonia puntualmente il complesso di Varallo. L'organismo si farà piú complesso per illustrare il ciclo della salvazione partendo dalla illustrazione della colpa originale per giungere alla illustrazione di un aldilà esemplificato sulla trilogia inferno-purgatorio-paradiso.

Il primo **SM** sorge a Varallo come iniziativa del Minore conventuale Bernardino Caími, il quale aveva soggiornato in Terrasanta e intendeva riprodurre i «Sacri luoghi» con l'obiettivo di consentire a chi non era in grado di affrontare un pellegrinaggio in Palestina, di adempiere ai suoi propositi religiosi visitando questa che sarà infatti denominata «Nuova Gerusalemme». Nel 1486 sullo sperone montuoso che domina il centro di Varallo vengono avviate le costruzioni che avrebbero dovuto riprodurre, nella disposizione planimetrica e nella consistenza fisica, i luoghi santi secondo uno schema attendibilmente fornito dal padre Caími. Questo progetto risulta in parte leggibile negli atti di fondazione; si posso-

no identificare i seguenti edifici in costruzione o appena edificati: una cappella denominata *Subtus crucem* (dell'unzione?), quella dell'Ascensione, il Sepolcro di Cristo; annesso vi si trovava il romitorio in cui il Caími soggiornava quando assisteva all'erezione degli edifici del **SM**.
Il piano dei lavori da eseguire secondo le direttive del fondatore era ispirato a criteri devozionali, che noi possiamo leggere nel loro valore figurativo e museale-didascalico per lo scrupolo che è riscontrabile nell'intento di offrire anche visivamente al pellegrino un quadro il piú possibile vicino alla realtà dei luoghi santi. Questa analogia è sintetizzabile nella osservazione che si partí con l'obiettivo di localizzare nella zona piú ampia Gerusalemme (con l'area del Golgota, la cappella dell'«unzione» e il Sepolcro); a est di quest'area si immaginarono Sion e il Cenacolo e, a ovest, il monte Oliveto: si operò pertanto invertendo l'ordine geografico gerosolimitano. Sul pendio sorgevano poi le cappelle del ciclo di Nazaret e del ciclo di Betlemme. Già a questo primo programma dovrebbe aver dato il suo apporto Gaudenzio Ferrari, che a pieno titolo sarà, dopo lo Spanzotti, uno degli artefici del nucleo originario del complesso. Successivamente all'atto di donazione si avviarono e in parte portarono a compimento alcune cappelle che, alla morte del Caími, nel 1499, erano, presumibilmente, schemi non ancora ben delineati e che, tra il 1499 e il 1514 configureranno quella *Via Dolorosa* che è frutto dell'applicazione di chi ormai non ha piú alcuna nozione della conformazione dei luoghi santi e del modo in cui venivano visitati, stanti le cronache dell'epoca. Già in questa fase, forse, non si compresero piú le articolazioni congetturate all'origine, per Nazaret, ad esempio, se si declassò cosí precocemente la casa della Vergine, tuttora ridotta, per oltre la metà, a magazzino.
A questa prima edificazione andranno poi ancora aggiunte la cosiddetta Chiesa Vecchia dedicata all'Assunta e un Oratorio dedicato a san Francesco.
Tutte le cappelle sono allestite per ospitare, al loro interno, cicli pittorici e statuari in forme e proporzioni naturali tali da comunicare nel modo piú vivo e immediato drammi e misteri rappresentati: va notato che i pellegrini potevano all'origine entrare all'interno di queste cappelle transitando tra i gruppi statuari; solo successivamente questi gruppi fu-

rono isolati, separandoli a mezzo di grate, dai fedeli, che, pertanto, li potevano solamente piú osservare come una scena teatrale.
L'interesse dei promotori alla ricostruzione precisa delle forme originali dei luoghi santi è attestata, oltre che dalla forma della grotta di Betlemme (ben documentata da dipinti coevi all'avvio del **SM**: cfr. dipinto di anonimo, datato 1519: Utrecht, Catharijne Museum, ABM 104, e inoltre la produzione, anche grafica, di van Scorel), dal fatto che, originariamente, si costruivano anche volumi richiamanti le forme orientali, se è possibile (come pare documentato da antiche coperture a calotta in cocciopesto dell'edificio della Crocifissione) che gli edifici non apparissero coperti dalla tradizionale beola su falde in struttura lignea.
A questa prima fase appartengono anche i cicli dipinti da Gaudenzio Ferrari per alcune cappelle; Gaudenzio realizzò inoltre un cospicuo numero di statue per le cappelle che sorgevano via via, oltre a dare, attendibilmente, anche disegni per i progetti stessi di queste cappelle, quanto meno sino al 1528.
Il disegno di Caími presumibilmente cominciò a corrompersi molto presto, prima, cioè che fossero proposti nuovi progetti – questi in effetti mai compiutamente realizzati – che videro intervenire, a titolo diverso, protagonisti di primo piano della cultura lombarda della metà del Cinquecento, dal Tibaldi al Borromeo, dall'Alessi ai d'Adda. Ciò che certamente ha inciso nel modo piú marcato sulla vita del **SM** di Varallo è proprio il cambiamento di indirizzo religioso che ha generato, nella seconda metà del Cinquecento, una profonda ristrutturazione dell'impianto originario quattrocentesco. Ma a ben osservare questo cambiamento coincide con un sostanziale cambiamento di atteggiamento anche da parte dei progettisti delle architetture e dell'assetto territoriale in cui queste si dovranno collocare: questa è un'ottica intellettualistica, tendenzialmente estranea ai propositi del promotore, ma che, certamente era estranea anche alle finalità del Borromeo, che aveva del Monte una visione molto severa, e immaginava di farne un centro per gli esercizi spirituali.
Resta il fatto che a partire dalla metà del Cinquecento si pone mano a molte nuove iniziative edilizie, impostate sul nuovo schema urbanistico riferibile a un progetto globale di Galeazzo Alessi, che abbandona in ogni caso ciò che è ipotizzabile come lo schema del Caími e crea un percorso che si

sviluppa attraverso un nuovo accesso monumentale, disseminato di nuove cappelle, venendo a inglobare alcune di quelle antiche per giungere a illustrare, in una nuova visione, i «misteri» del culto cattolico postridentino. E ora, al primo posto, varcata la soglia, ci troviamo di fronte alla cappella di Adamo ed Eva, dov'è illustrata la caduta dell'umanità con il peccato originale: qui lo spazio e il volume non hanno piú bisogno – non è possibile – di riferimenti a immagini consolidate della tradizione orientale e l'Alessi crea un'edicola con elegante pronao e prospetto su schema serliano coronato da frontone a timpano triangolare.
Tutta la seconda metà del Cinquecento segna tuttavia un fervore di iniziative progettuali ed edilizie che ottengono da un lato di stravolgere intieramente l'impianto antico e d'altro lato, persa la cognizione delle motivazioni che quello avevano generato, giungono anche a sacrificare parti consistenti di un patrimonio storico significativo: basti accennare a quella che era la «valle di Josafat» con il «sepolcro della Vergine», oggi emarginato da qualsiasi percorso. Si vedono intanto attivi nelle differenti cappelle molti artisti tra cui primeggiano i pittori Tanzio da Varallo e il Morazzone, e per l'opera plastica, Giovanni d'Enrico e il Tabacchetti (J. Wespin). Intanto, nel Seicento, avverrà lo spostamento del Cenacolo sul piazzale del Tempio, nuovo polo di consistenti interventi edilizi che ridisegnano completamente la zona alta sulla quale poi emergerà la nuova chiesa dell'Assunta: è ormai il piano di intervento per un Santuario mariano che non coglie piú le istanze che motivarono l'erezione del Monte. Attualmente il **SM** di Varallo conta complessivamente 44 cappelle, articolate in modi molto differenti e che, talvolta, consentono di intravvedere chiaramente l'impianto originario o la successiva riplasmazione dell'epoca della Controriforma.
L'idea della «nuova Gerusalemme» non tardò a suscitare iniziative analoghe a quella di Varallo e, già negli ultimi anni del Quattrocento, si avviarono progetti, che vedono presenti ancora i francescani e che possiamo pensare connessi con il prototipo valsesiano: San Vivaldo in Certaldo, nella Valdelsa è certamente uno dei complessi piú grandiosi che sorge come **SM** in anni di poco successivi all'iniziativa di Varallo, forse già prima che i francescani prendano veramente possesso dell'antico romitaggio fondato sin dal Trecento, da

san Vivaldo nel bosco di Camporena. Nel 1516 risulterebbero erette 34 cappelle, secondo un progetto realizzativo avviato attorno al 1500 da Fra Tommaso da Firenze. Questo progetto era analogo a quello del Caími per quanto concerne l'assetto urbanistico, poiché i francescani intendevano riprendere in modo consistente – e forse piú attendibile che non a Varallo – la distribuzione planimetrica dei luoghi santi sul monte. Il piano, comprendente il rilevante numero di 34 cappelle, risulta da un breve di Leone X del 1516, dove le indulgenze concesse sono ripartite, a seconda della importanza simbolica dei luoghi che esse rappresentano, in base a un sistema gerarchico in vigore per Gerusalemme. L'impianto di San Vivaldo si è mantenuto, al di là delle distruzioni (oggi restano 17 cappelle, di cui alcune risalenti al Cinquecento), alquanto coerente con il piano originario: se da un lato molte cappelle decaddero e scomparvero per caduta di tensione ideale dovuta alla piú scarsa conoscenza locale della problematica toponomastica e religiosa connessa ai luoghi santi, d'altro lato al progetto francescano non si sovrappose nessun aggiornamento culturale, come invece era accaduto a Varallo. Nei luoghi santi costituiti dalle cappelle troviamo conservati i cicli scultorei in terracotta policromata sullo sfondo delle pareti affrescate: di queste opere, caratterizzate dalla forte espressione drammatica tesa a comunicare con immediatezza i sensi dei significati religioso-didascalici che devono ispirare nelle masse dei visitatori, non si ha una tradizione storico-critica che consenta una esatta collocazione nell'ambito del complesso panorama artistico toscano. Le attribuzioni che sono ricorse per la plastica di San Vivaldo vanno da quella tradizionale, certamente da rivedere, a G. Gonnelli, sino a quelle piú recenti a B. Buglioni e G. della Robbia: i profondi cambiamenti di livello nella realizzazione di questi cicli consentono certamente di ricercare accanto a forme piú popolaresche, quei legami con la grande tradizione dei plasticatori toscani che ha consolidate tradizioni di committenza per i centri francescani, sin dal Quattrocento.
A queste prime iniziative ancora radicate nel Quattrocento, fa seguito, in ambito culturale postridentino, l'avvio di altri **SM**; ciò avviene, con specifiche connotazioni religiose e artistiche in un'area in cui un preciso programma controriformistico, dominato dalla figura di Carlo Borromeo, nonché lo spirito di emulazione dell'esempio varallese, favorivano il

diffondersi del modello valsesiano, sui monti tra Piemonte e Lombardia, affacciati sui laghi alpini. In molti casi l'iniziativa avviata non approdò agli obiettivi perseguiti, per un concorso di fattori che deve certamente registrare una evoluzione nei piani delle gerarchie religiose che tendono a sviluppare i santuari mariani. È il caso di Graglia dove il grandiosissimo progetto di **SM**, avviato dal Velotti a partire dai primi del Seicento, restò sostanzialmente irrealizzato; erano previste ben cento cappelle, le cui forme architettoniche richiamavano modelli tardomanieristici, articolate in quattro gruppi di venticinque, ognuno dei quali avrebbe dovuto raccontare, con immagini plastiche, la vita di Cristo: l'infanzia, i miracoli, la passione, la gloria; restano poche cappelle sulla strada che porta al colle di San Carlo, con statue in terracotta policromata già attribuite al Tabacchetti. Ed è pure il caso di Arona, progettato per una committenza che vedeva in primo piano i Borromeo, a partire dal 1614, dall'architetto F. M. Richini: il grandioso programma urbanistico e architettonico, che includeva la chiesa e il seminario, si interruppe ben presto, tanto che restano poche cappelle, intanto che si avviava la costruzione dell'imponente monumento a San Carlo secondo un modello del Cerano.
Oropa ebbe un progetto di **SM** da realizzare mantenendo come punto focale l'antico Santuario della Madonna Nera. Nel 1620, per iniziativa del cappuccino Fedele da San Germano si diede avvio alla realizzazione di venti cappelle che avrebbero dovuto illustrare la vita della Vergine. Sono dodici le cappelle conservate e risalenti a questo programma, con opere scultoree di G. e M. d'Errico, degli Auregio Termine e pitture prospettiche di G. Galliari. Il complesso di Orta si discosta notevolmente dai modelli originati da Varallo: illustra infatti la vita di san Francesco; è composto da venti cappelle (piú una incompiuta, di fine Settecento) e sorge con un originario disegno unitario redatto, a partire dal 1583, dall'architetto cappuccino padre Cleto (allievo di Pellegrino Tibaldi): la successione dell'edificazione, avviata nel 1591 e, compiuta, per molte cappelle, tra metà Seicento e fine Settecento, presenta, sotto l'aspetto architettonico, modelli che si rifanno al manierismo maturo e al barocco. I cicli scultorei (376 statue in terracotta) furono realizzati da C. Prestinari, D. Bussola e Carlo Beretta, mentre per i cicli pit-

torici operarono G. B. e G. M. della Rovere, F. e G. Nuvolone e G. B. Cantalupi (*Schede Vesme*).
A Varese viene avviata a partire dal 1604 la «Fabbrica del Rosario», un percorso articolato urbanisticamente, mediante archi di passaggio, in tre gruppi; il progetto si sviluppa sino al 1680, e concerne l'edificazione di 14 cappelle progettate dall'architetto G. Bernasconi per iniziativa del padre cappuccino G. B. Aguggiari (il quindicesimo «mistero» è situato nel piú antico Santuario). L'impianto di questo **SM** segue un programma molto preciso, rispondente, da un lato, ai canoni delle *Instructiones* del Borromeo, mentre, per quanto concerne schemi planimetrici e funzionali, si possono cogliere consistenti riferimenti ai modelli tardo manieristici che già avevano improntato la revisione rinascimentale di Varallo. Sullo sfondo delle pareti affrescate delle cappelle troviamo gruppi scultorei (alcuni eseguiti a metà del sec. XVII dallo scultore D. Bussola). Nel Monferrato era stato avviato, a partire dal 1589, su un progetto del priore dell'antico Santuario della Vergine, Costantino Massimo, il **SM** di Crea, un complesso di quaranta cappelle e quindici romitori destinati a illustrare i Misteri del Rosario e la vita di sant'Eusebio: sorsero ventitre cappelle, che racchiudono opere originarie in terracotta policromata del Tabacchetti e dipinti del Moncalvo.
L'articolazione di un itinerario religioso-devozionale in cappelle perde cosí, via via, quel *denotatum* originario che intendeva ricostruire lo spazio gerosolimitano, per proporre spunti di meditazione costituiti dalle *Stazioni della Via Crucis* o dai *Misteri del Rosario*: è cosí a Belmonte di Valperga, dove padre Michelangelo da Montiglio avviò, dal 1712, l'impianto di un **SM** organizzato come «via Crucis» presso un antico Santuario della Vergine, con quattordici cappelle (tredici conservate) costituite da celle precedute da pronao, e un edificio a pianta centrale contornato da portico. Ma analogo impianto è possibile ritrovarlo presso numerosi santuari mariani non solo sui laghi lombardi, ma anche in Veneto. (*gc*).

Sadeler

I piú famosi membri della famiglia sono: **Johann Ch. Jan I** (Bruxelles 1550 - Venezia 1600), figlio di un incisore, accolto nel 1572 nella gilda di Anversa. Viaggiò molto in Germania: a Colonia nel 1580 e nel 1587, a Magonza nel 1586,

a Francoforte e soprattutto a Monaco, dove fu nominato incisore di corte, dal 1588 al 1595. Soggiornò poi in Italia, a Verona, Roma e Venezia. La sua notevole opera ci ha trasmesso composizioni di P. Candido, D. Barendsz, H. von Aachen, B. Spranger, F. Sustris, J. Stradanus e soprattutto Maerten de Vos (in particolare la serie dei *Sette pianeti*, 1585). Eseguí anche ritratti incisi.

Egidius II (Anversa 1560 ca. - Praga 1629), fratello di Johann, menzionato come mercante di stampe nella gilda di San Luca nel 1580, divenne allievo del fratello nel 1585. Soggiornò molti anni all'estero: fu a Monaco nel 1590, a Roma nel 1593, di nuovo a Monaco nel 1594 e, dal 1600, lo si trova al servizio degli imperatori Rodolfo, Mattia e Ferdinando a Praga. Nel 1622 divenne maestro di Joachim von Sandrart. La sua opera incisa comprende ca. 200 stampe, tra cui figurano molti ritratti, eseguiti con disinvoltura e virtuosismo. Egidius subí l'influsso di Goltzius, da cui derivò il tratto ampio e luminoso. Riprodusse opere di Ch. Schwarz, J. Heintz, J. Rottenhammer, P. Candido, J. von Aachen, Dürer e A. Carracci. È autore di una serie di sei tavole rappresentanti i mesi, incise da Paul Brill. (*wl*).

Saedeleer, Valerius De

(Alost 1867 - Leupegem 1941). Si formò all'Accademia di Gand, poi a Bruxelles, esordendo nella scia dell'impressionismo. Soggiornò a Laethem-Saint-Martin sin dal 1893 dove si era creata una piccola comunità di artisti capeggiata da van de Woestijne e ispirata alla pittura dei primitivi fiamminghi; si orientò da allora verso un tipo di paesaggio molto spoglio, i cui motivi sono soggetti a una scrittura fine e precisa, calata in un'atmosfera sensibile ai valori cromatici (*Fine di una giornata grigia*, 1907: Gand, MBA). Nel 1908 **S** si trasferí a Tiegem presso Laethem, trascorrendo poi in Inghilterra gli anni dal 1914 al 1921. Al suo ritorno si trasferí a Etichove, aprendo un laboratorio di tappeti e tessuti d'arte, professione che aveva appreso negli anni giovanili alla scuola d'arte industriale di Gand. Continuò ad eseguire paesaggi, senza modificare di molto i suoi modi che sono stati identificati dalla critica come appartenenti a una corrente espressionistica moderata. È rappresentato nei musei belgi, a Bruxelles, a Gand e ad Anversa. (*mas*).

Saenredam, Pieter Jansz

(Assendelft 1597 - Haarlem 1665). Figlio e allievo dell'incisore Jan Pietersz **S**, frequentò verso il 1608 la bottega di Frans de Grebber ad Haarlem. Nel 1623 risulta iscritto alla gilda di San Luca di Assendelft ed è del 1626 il suo primo dipinto, *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio* (Londra, coll. priv.).

S conosceva architetti, come Jacob van Campen, il massimo architetto classico olandese, e ciò può spiegare il rigore e persino l'austerità delle sue vedute di edifici religiosi. I suoi 56 quadri noti, di un'esattezza tutta matematica, sono spesso preceduti da schizzi e disegni molto precisi (ne sono attualmente noti 140 ca.). Viaggiò attraverso i Paesi Bassi cogliendo dal vero il carattere tipico di ogni monumento che descriveva. Nel 1632 fu a Bois-le-Duc ('s-Hertongenbosch), dove disegnò l'*Interno della Cattedrale di San Giovanni* (Londra, BM; Bruxelles, MRBA). Tornò ad Assendelft, poi soggiornò ad Alkmaar (1634) e ad Haarlem (1635-36), dove dipinse la *Chiesa di San Bavone* (Amsterdam, Rijksmuseum; Parigi, Istituto olandese; Varsavia, NM). Durante il soggiorno a Utrecht nel 1636, disegnò il ritratto della *Cattedrale di San Martino* (Utrecht, Archivi municipali; Parigi, BN), della *Chiesa di San Giacomo* (Rotterdam, BVB; Utrecht, Archivi municipali), della *Chiesa di San Giovanni* (Amburgo, Museo) e la *Chiesa di Santa Maria* (Haarlem, Museo Teyler; Utrecht, Archivi municipali; Parigi, Istituto olandese). Uno dei suoi periodi piú fecondi corrisponde a un soggiorno ad Amsterdam nel 1641, dove dipinse gli edifici monumentali cari alla memoria storica nazionale, scelta questa che lo differenzia rispetto alla pratica dei cosiddetti «romanisti»; di questa fase si citano i disegni rappresentanti il *Vecchio municipio di Amsterdam* (Haarlem, Museo Teyler; Amsterdam, MM, coll. Fodor), che preparano la veduta ampia e luminosa dello stesso edificio (Amsterdam, Rijksmuseum), iniziata nel 1641 e terminata nel 1657. Dipinse nel 1641 il rigoroso e asciutto *Interno di Santa Maria di Utrecht* (ivi), e nel 1642 la *Chiesa di San Giacomo a Utrecht* (Monaco, AP). L'anno seguente eseguì una *Veduta del Pantheon* (New York, coll. priv.) in base ai disegni degli album di Maerten van Heemskerck, oggi conservati a Berlino (SM, GG). Nel 1644 era a Rhenen, di cui disegnò la *Navata* e il *Campanile della chiesa di Santa Cunera*

(Amsterdam, Rijksmuseum). Dipinse nel 1649 uno dei suoi piú celebri quadri, l'*Interno di Sant'Odulfo ad Assendelft* (ivi), di grande rigore vedutistico e di affascinante sensibilità coloristica negli ocra, bianchi e grigi. Realizzò poi una serie di vedute di Haarlem: la *Nieuwe Kerke* (1650-52), costruita poco prima dal suo amico Jacob van Campen (disegni ad Haarlem, Archivi municipali, e a Rotterdam, BVB; dipinto ad Haarlem, Museo Frans Hals). Tornò nel 1661 ad Alkmaar, dove dipinse la *Chiesa di San Lorenzo* (Rotterdam, BVB; disegni all'Albertina di Vienna e a Parigi, Istituto olandese). Nel 1663 era a Utrecht, dove dipinse la *Piazza Santa Maria* (Rotterdam, BVB), il cui disegno preparatorio si conserva al Museo Teyler di Haarlem. Gli interni degli edifici di culto di **S**, cosí sobri e asciutti rispetto alle descrizioni architettoniche del pittore Emmanuel de Witte, partecipano della corrente monocroma propria della pittura dei Paesi Bassi; la sua tavolozza chiara e sfumata gioca essenzialmente sugli accordi dei bianchi e beige. Peraltro, la scientifica esattezza delle sue architetture, la limpidezza dell'atmosfera, la precisione e la nettezza del suo idioma formale dànno alle sue vedute oggettive un carattere astratto. (*jv*).

Saetti, Bruno

(Bologna 1902-84). A Bologna, dove si diploma all'Accademia di belle arti nel 1924 e risiede fino al 1930, anno in cui si trasferisce a Venezia, **S** si forma sui primitivi emiliani, la cui lezione ha un influsso fondamentale sulla sua arte. Predilige soggetti quotidiani e umili impostati classicamente, in linea coi dettami del Novecento; soggetti prediletti sono semplici nature morte e la maternità (*Maternità*, 1929: Bologna, GAM; *Natività*, 1935: Firenze, coll. priv.; *Madre*, 1946, tempera e pastello su carta: Bologna, GAM). Nel 1928 **S** partecipa alla XVI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (*Il giudizio di Paride*) e tiene una personale a Milano, alla Gall. Bernardino Luini. Negli anni Trenta **S** partecipa alle piú importanti esposizioni ufficiali; alla II Quadriennale romana, nel 1935, raccoglie ancora consensi: nelle sue opere è individuata consistenza plastica, solidità nella composizione, accorto e moderato gioco cromatico. Nel 1939 ottiene la cattedra di pittura all'Accademia di belle arti di Venezia (ne sarà direttore dal 1950 al 1956). La realizzazione

ad affresco (*Disputa sull'immortalità dell'anima*, 1941: Padova, Facoltà di Filosofia) dove il mestiere impone rigore e chiarezza, gli è congeniale. Egli eseguirà anche mosaici, per il Collegio Americano di Roma, nel Palazzo della Previdenza sociale a Venezia, nella chiesa di San Giovanni Battista sull'Autostrada del Sole (1961-62), e vetrate per la Basilica di San Domenico a Siena (1957-59: Bologna, GAM). La pittura di **S** risente, nel dopoguerra, degli indirizzi neocubisti insieme all'attenzione per la materia e per il colore (*Il grande sole*, 1974, affresco su tela; *Muro con mosaico*, affresco e mosaico su tela: entrambi ivi). Negli ultimi anni, le sue composizioni dalle ampie campiture sono caratterizzate da finissimi cromatismi (*Natura morta con cocomero e tromba*, 1983, affresco). Nel 1985 la GAM di Bologna ha allestito l'ampia retrospettiva *Omaggio a Bruno Saetti*. (*eca*).

Saeys, Jacob Ferdinand

(Anversa 1658 - Vienna 1725 ca.). Figlio del mercante d'oggetti d'arte Jan **S**, nel 1672 divenne apprendista del cognato, il famoso pittore di architetture Wilhelm van Ehrenberg. Nel 1680, fu maestro nella gilda di San Luca, ad Anversa. Risiedette a Malines nel 1684, trasferendosi poi a Vienna. Poco numerosi, i suoi quadri di architetture conservati nei musei di Graz e di Hermannstadt, tradiscono l'influsso di Ehrenberg. (*wl*).

Safavidi

Celebre dinastia persiana che, dopo la conquista araba, dominò l'Iran dal 1502 al 1737, dando nome a una scuola di pittura islamica.
Elemento tipico di questa scuola è il vivace senso narrativo delle scene folte di personaggi incorniciate da decorativi motivi di foglie stilizzate riprese dalle porcellane cinesi. Nelle figurazioni non è trascurata la descrizione di un piccolo dettaglio: il *kulāh*, lunga punta colorata che sormonta il turbante dei personaggi. Va segnalata infine la tendenza alla ripetizione monotona di temi, nella pittura safavide a partire dalla seconda metà del sec. XVI.
I mecenati Molti sovrani **s** promossero con il loro mecenatismo le arti e la pittura, in particolare Shāh Ismā'īl (? - 1524) che riunificò il regno dopo aver battuto gli Uzbechi di Shaybānī Khān nel Khorāsān e scacciato gli Āq Qoyūnlū

dalla Persia occidentale. Si fece incoronare a Tabriz e attirò in questa città numerosi pittori, tra i quali Bihzad e Sultān Muhammad alHarawī. Nessun'opera, tuttavia, può essere attribuita con certezza al suo mecenatismo. Shāh Tahmāsp (1514-76) successe al padre a Tabriz. Educato da Sultān Mahammad al disegno sin dall'età di sette anni, il sovrano seguí dappresso la pittura fino al 1545, data in cui si disinteressò bruscamente di questioni estetiche per dedicarsi unicamente all'amministrazione del suo Stato. All'inizio del regno, personalità centrali del suo laboratorio furono ancora Bihzād e Sultān Muhammad, cui vanno aggiunti i calligrafi Mawlānā'Abdī e suo nipote Shāh Mahmūd di Nishapur, e i pittori Āqā Mīrak e Mahmūd Musavvir. Per Shāh Tahmāsp vennero realizzate due sontuose opere: uno *Shāh-nāma* (1537: Parigi, BN, coll. Rotschild) e un *Kamse* (1539-43: Londra, BM, Or. 2265). Sām Mīrzā (1517-76), figlio cadetto di Shāh Ismā'īl, non ebbe accesso al potere, ma nel 1545 subentrò al fratello come protettore delle arti; conservò tale ruolo fino al 1561, anno in cui il sovrano lo fece imprigionare. Ai suoi laboratori non può attribuirsi con certezza alcuna opera; tuttavia, vennero probabilmente eseguite per lui le illustrazioni del Dīvān di Ḥāfiż (1533: Cambridge, Mass., coll. priv., già coll. Cartier). Alcuni studiosi riconoscono infatti un ritratto del giovane Sām Mīrzā nel dipinto rappresentante un principe circondato dai suoi cortigiani che reca la firma di Sultān Muhammad. Bahrām Mīrzā (? - 1549), governatore della città di Mashhad, è celebre per i suoi album di raccolte, con prefazioni di Dūst Muhammad (Istanbul, Topkapi Sarayi, Hazine 2154). Ibrāhūm Mīrzā (1543-77), nipote di Shāh Tahmāsp, successe a Bahrām come governatore di Mashad. Fu iniziato alla calligrafia da Mawlānā Malik, che aveva nominato direttore della sua biblioteca e cui si deve l'avvio di uno dei grandi monumenti pittorici dell'epoca, il *Haft Awrang di Jānū* (Washington, Freer Gall., n. 46.12), le cui ventotto miniature esigettero nove anni di lavoro e la collaborazione di numerosi pittori, tra i quali Shaykh Muhammad, 'Abdullāh e 'Alī Asghar. Il primo venne formato ai metodi di Bihzād dal suo maestro Dūst-i Dīvāna, egli stesso allievo del grande pittore, e operò per Ismā'īl II e Shāh'Abbās; il secondo era specializzato nella doratura ornamentale; il terzo è descritto come notevole

colorista, dedito soprattutto alla rappresentazione degli alberi e delle strade.
Il piú grande dei **S** fu Shāh'Abbās I (1557-1629), il «Luigi XIV dell'Iran»; il suo regno, che durò trentaquattro anni, venne illustrato da Āqā Mīrzā e Muhammadī. Le opere di quest'ultimo attestano grande freschezza e un disegno contraddistinto da un tratto saldo e incisivo (*Scena pastorale*, 1578: Parigi, Louvre; *Colazione in montagna*, 1590: Boston, MFA). (SO).

Saftleven

Cornelis (Gorinchem 1607 ca. - Rotterdam 1681) era figlio di Herman II, nipote di Herman I, fratello di Herman III e di Abraham. Lavorò principalmente a Rotterdam, dove fu direttore della gilda di San Luca nel 1667, e compí alcuni viaggi, soprattutto ad Anversa, dove conobbe l'opera di Brouwer e Téniers. Dipinse soggetti religiosi (*Annunciazione ai pastori*, 1663: Amsterdam, Rijksmuseum), ritratti (*Un pittore*, 1629: Parigi, Louvre), scene di paese (la *Fiera*, 1660: Valenciennes, MBA), vicine a Droochsloot, e paesaggi (*Ponte con gregge*: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; *Paesaggio con bestiame*, 1660: L'Aja, Mauritshuis), paragonabili a quelli di Herman III. Ma fu soprattutto noto per le scene satiriche e simboliche (la *Fame dell'oro*, 1626: Digione, Museo Magnin; *Oldenbarneveld e i suoi giudici ovvero Trucidata Innocentia*, 1663: Amsterdam, Rijksmuseum; *Stultitia mundi*, 1664: Riom, Museo; *Avvocati in forma di animali*: Rotterdam, BVB), in cui riprendendo una tradizione di Bosch e di Bruegel il Vecchio, stigmatizza le follie umane, illustrando il simbolismo dei proverbi in modo surrealista e spesso scatologico.
Herman III (Rotterdam 1609 - Utrecht 1685), fratello di Cornelis, fu allievo del padre, Herman II, poi di Jan van Goyen. Si stabilí nel 1634 a Utrecht e fu direttore della gilda di San Luca dal 1655 al 1667. Eseguí alcune incisioni (1640 e 1669); nel 1635 lavorò, col fratello Cornelis, alla decorazione del castello di Houselaersdijck e realizzò in quello stesso anno, con Bloemaert, Poelenburgh e Dirck van der Lisse, una scena tratta dal *Pastor Fido* di Guarini. Dipinse solo paesaggi, dapprima vicini a quelli di van Goyen e Pieter Molyn, poi, dal 1640, influenzati dall'italianismo di Poelenburgh e di Jan Both: *Rebecca e la serva di Abramo* (1641:

Monaco, AP), la *Foresta* (1647: L'Aja, Museo Bredius), *Paesaggio di montagna* (1643: Utrecht, Centraal Museum). Dopo gli anni Cinquanta il suo stile si fece piú minuzioso, soprattutto nelle numerose *Vedute del Reno* (1655: Parigi, Louvre; 1664: Rotterdam, BVB; Strasburgo, MBA). (*jv*).

Sagrestani, Giovan Camillo

(Firenze 1660-1731). Seguace del Gherardini, completò la sua formazione nell'Italia settentrionale (Parma, Venezia e Bologna), elaborando, in uno stile che divenne normativo per molti pittori locali, la maniera che nel maestro era stata il frutto di un'immaginazione singolare. Tra le sue prime opere note (ne è sconosciuta l'attività anteriormente al 1700) si ricordano otto *Storie della Vergine* (1707) in Santa Maria de' Ricci a Firenze. Dotato di un notevole talento pittorico, escogitò una gamma di colori freddi in cui predominano i bianchi e gli azzurri che gli consentirono effetti assai piacevoli in affreschi e soprattutto in bozzetti, facendone un dotato interprete del gusto rococò. Operò spesso in collaborazione con gli allievi, per esempio in Santa Verdiana a Castelfiorentino (dieci tele con *Storie della santa*, 1710-15 ca.). Forní cartoni per l'arazzeria medicea; sull'esempio dei francese François Rivière, che allora era attivo a Livorno, produsse gradevoli e brillanti *Scene turchesche* (Firenze, Pitti). La sua attività e la sua influenza si contennero in ambito toscano. (*eb* + *sr*).

Sahara

La zona risulta abitata già in epoca preistorica – come attestano numerose incisioni e pitture rupestri – da una numerosa popolazione umana e animale favorita dall'esistenza di un clima umido e da una vegetazione da savana.

Sahara centrale Dal 1850, quando l'esploratore tedesco Heinrich Barth (1821-65) scopriva nel Fezzan le prime tracce figurative delle popolazioni sahariane, si sono succeduti studi sempre piú approfonditi che hanno rivelato le diverse forme d'arte, espressioni probabilmente religiose e magiche, risalenti al periodo in cui la zona era percorsa da grandi fiumi. Tutti i massicci sono ornati da incisioni, e nella maggior parte anche di pitture, rinvenute successivamente (regione del Tassili e dello Hoggar).

Nel 1860 il viaggiatore francese Henri Duveyrier (1840-92) rivelava incisioni e pitture nel Tassili; altri viaggiatori segnalarono scoperte casuali durante i loro spostamenti; ma solo nel 1930 il capitano Brénans intraprese uno studio delle circa cinquemila raffigurazioni del wadi Djérati e del wadi Amazar. Missioni guidate da Henri Lhote effettuarono rilevamenti dei siti noti e ne scoprirono di nuovi.
Il Tassili degli Ajjer, che resta tuttora per la maggior parte inesplorato, può considerarsi, allo stato attuale delle nostre conoscenze, il centro artistico fondamentale dell'arte sahariana. La moltitudine di figure incise e dipinte che ornano i ripari sotto le rocce consente di fissare una cronologia relativa ai vari stili, in attesa di ricollocare l'insieme del Tassili nel suo contesto piú ampio. I siti oggi meglio noti sono Séfar, Jabbaren, Tamrit e il wadi Djérat. I temi e lo stile delle opere del periodo arcaico sono abbastanza simili a quelle del Sud oranese: elefanti, mufloni, rinoceronti, giraffe, struzzi sono realizzati in color biancastro, piatto, circondato da uno spesso tratto rosso violetto. Nell'uadi Djérat, la raffigurazione del *Buffalus antiquus Duvernoy* (estinto da millenni) conferma la remota origine di quest'arte. Personaggi di piccola taglia, dipinti in rosso, esseri singolari e animali giganti ai quali si uniscono motivi geometrici e oggetti di difficile identificazione, hanno sicuramente valenze simbolico-religiose. Lo stile caratteristico dei personaggi dalla testa rotonda, curiosi «marziani» che ornano numerosi siti del Tassili e di altri massicci sahariani, compare senza dubbio un po' piú tardi. Alle piccole figure monocrome si succedono nel tempo raffigurazioni di grandi dimensioni raggiungendo nella raffigurazione di alcuni personaggi un'altezza anche superiore ai cinque metri. Gli esseri umani, color ocra giallo contornato di rosso, presentano una testa sferoidale spesso adorna di svariati attributi; vengono accuratamente indicati alcuni dettagli, come i gioielli e i tatuaggi. I pannelli sono spesso ricoperti da tali personaggi sovrapposti, alcuni dei quali sono rappresentati oranti attorno a imponenti figure; molti appaiono mascherati (a Séfar esistono pitture di sole maschere). L'armonia, l'equilibrio ritmico delle forme inducono a ritenere l'arte dei personaggi dalla testa rotonda come tipicamente negra. La *Donna mascherata* di Séfar e la *Dama bianca* di Auanrhat costituiscono, forse, i primi capolavori di quest'arte.

Tra il 4000 e il 2000 a. C. è praticato l'allevamento, soprattutto del bue, di cui compaiono greggi innumeri sulle pareti rocciose lungo gli uadi. Il «periodo bovidiano», che gli studiosi ripartiscono in base a caratteristiche locali e ad un'evoluzione generale, ebbe lunga durata e una notevole arca di estensione, dall'Egitto all'Atlantico. Qui, culture pastorali hanno espresso in uno stile piú libero e dinamico il loro modo di vivere in scene familiari. Greggi condotti da graziose guardiane sfilano negli affreschi dell'alto Mertuek. A Séfar, su metri di parete, si raccontano i minuti eventi di una pacifica vita familiare, passando dagli interni delle case, dove un adulto coricato gioca con un bambinello, fino alla pastura. Anche quest'arte, piú naturalistica, è però combinata ad elementi piú astratti. Il *Gruppo danzante* di Jabbaren mostra a quale livello di composizione e di armonia sia giunta questa pittura, che piú tardi si incamminerà sulla via della schematizzazione. In questo stesso periodo, è introdotto il cavallo: il che potrebbe far supporre una datazione di tale stile intorno al 1500 a. C. I personaggi di quest'era sono disegnati a tratto fine, progressivamente stilizzato. Si moltiplicano i carri da guerra trainati da cavalli «al galoppo volante»; poi una raffigurazione geometrica e astratta include le prime rappresentazioni del cammello, accompagnate da segni *tifinars*.

Precisiamo che tale successione di stili vale per tutto il complesso sahariano. Nell'Hoggar o nell'Aïr le incisioni sono assai piú numerose che nel Tassili; la tecnica impiegata è sia l'incisione seguita da levigatura, sia la picchiettatura, i soggetti sono analoghi a quelli del Tassili. Molto resta da scoprire sulla pittura di questa regione, soprattutto per quanto riguarda la datazione assoluta; comunque tramite un'indagine al carbonio radioattivo un sito di epoca arcaica confinante col Sudan, a Esh-Shaheinab, è stato datato all'incirca al 3500 a. C.

Sahara occidentale In Mauritania i massicci dell'Adrar sono disseminati da migliaia di incisioni di epoca diversa. Le piú antiche, tracciate con intaglio profondo e levigate sui bordi, mostrano grandi animali, elefanti e giraffe. Frequenti i bovidi delle epoche successive, particolarmente nel Dhar di Chinguetti a el Beyyed. Sono raffigurati numerosi carri da guerra trainati da cavalli, seguiti spesso da cavalieri. In-

fine, il periodo detto «del cammello», con le iscrizioni *tifīnagh*, prosegue una tradizione d'arte rupestre ancor oggi esistente. Nella valle della Saura, la stazione di Marbuma mostra incisioni puntinate semi-schematiche di animali il cui stile è piú grezzo di quello del **S** centrale.

Sahara orientale Dal 1930 sono stati scoperti sul massiccio dell'Ennedi, a nord-est del lago Ciad, ripari ornati da numerose pitture parietali. Di grande originalità, pur inserendosi nel complesso sahariano, le pitture dell'Ennedi del periodo arcaico, prebovidiano, non raffigurano i celebri personaggi dal capo rotondo. A Sivré figure bianche contornate da un tratto violaceo sono abbastanza simili a quelle che, nella medesima epoca, si trovano nel Tassili.

Cacciatori armati di arco e piú tardi di giavellotto illustrano il periodo medio, fase in cui ricorrono personaggi definiti da semplici linee, con riempimenti quadrettati e una sorta di gancio o di pennacchio sulla spalla: sono confrontabili con certe raffigurazioni di Séfar e di Jabbaren (**S** centrale). Rispetto alle precedenti, le pitture dell'epoca bovidiana – che presenta affinità con quella del Mertutek e sarebbe di molto posteriore ai personaggi dal capo rotondo – si distinguono per la minore spontaneità nel disegno, che resta piú convenzionale. I siti prebovidiani si accompagnano abbastanza spesso a una ceramica a decorazione puntinata, che presenta affinità con quella del Sudan. A Esh-Shaheinab, il carbonio 14 ha fornito una data del 3500 a. C. che potrebbe corrispondere alla fine del periodo arcaico. Il Tibesti contiene affreschi piuttosto simili a quelli del Tassili e numerossime incisioni, rivelate da Th. Monod nel 1940.

Nell'Akakus, posto a est dell'oasi di Rhat, si trovano affreschi dell'epoca dei grandi animali arcaici: bufali, rinoceronti, elefanti, accanto a numerosi personaggi dalla testa rotonda. Frequenti, come in tutti i massicci sahariani, le scene erotiche e di pastorizia (periodo bovidiano); piú tarde le raffigurazioni di carri al galoppo. (*yt*).

Sahibdin

Pittore indiano musulmano, attivo a Udaipur, capitale del Mewāṛ (Rājasthān) durante il regno di Jagat Singh I (sec. XVII). È autore delle illustrazioni di un *Rāgamālā* datato 1628 (Nuova Delhi, NM; Benares, Bharat Kala Bhavan), di un *Bhāgavata Purāṇa* datato 1648 (Poona, Bhandarkar Oriental

Institute), di un *Rāmāyana* datato 1652 (Londra, BM) e di un *Sukar Kshetra Mahatmya* datato 1655 (Udaipur, Sarasvati Bhandar). Numerose altre miniature della scuola del Mewār, della metà del sec. XVII recano anch'esse il contrassegno del suo stile. La sua arte, già fissata nel *Rāgamālā* del 1628, deve molto, dal punto di vista tecnico, all'arte moghul quale venne coltivata nei centri provinciali dell'impero di Jahāngīr durante i primi anni del sec. XVII. Ma l'ispirazione dell'artista, che attinge alle fonti stesse della pittura rājput, resta di vigorosa originalità, specie per l'impiego drammatico del colore. (*jfj*).

Saibene, Alberto

(Milano 1899-1971). Collezionista colto e poliedrico che, a partire dal 1940 ca., raccoglie nella sua abitazione milanese un'ampia rassegna di dipinti europei di diverse scuole, variamente datati tra il XIV e il XVII secolo. Tra le testimonianze piú antiche figurano una *Madonna col Bambino*, databile tra il 1350 e il 1360, del bolognese Jacopino di Francesco, una *Madonna col Bambino* di Tommaso da Modena e una di Gentile da Fabriano. Molto ben rappresentata è la scuola lombarda con opere che spaziano da Ambrogio Bergognone a Bernardo Zenale, da Altobello Melone fino a Giulio Cesare Procaccini e al Cerano. Di altre scuole italiane sono presenti, tra l'altro, una *Madonna col Bambino* di Jacopo Pontormo, una *Crocifissione* su fondo oro del Boccati e una predella di Amico Aspertini. Tra le opere di produzione straniera si segnalano soprattutto la *Deposizione al sepolcro* di Johannes Ispanus, particolarmente importante poiché è risultata il punto di partenza che ha permesso la ricostruzione del corpus del misterioso pittore spagnolo, ma attivo anche in Italia, dai modi prossimi a Juan de Borgoña; una *Natura morta* del 1648 dell'olandese Pieter Claesz; una *Madonna* di Alonso Berruguete e un'opera giovanile di Cornelis van Haarlem. (*apa*).

Saint-Aignan, Paul Hippolyte de Beauvilliers, duca di

(1684-1776). Diplomatico e collezionista francese, fu nominato ambasciatore di Francia a Roma nel 1731, dopo aver ricoperto la medesima carica a Madrid; si diede allora a raccogliere opere d'arte. La sua collezione, iniziata dunque piut-

tosto tardi, alla morte del duca contava, oltre a svariati oggetti d'arte, all'incirca 400 dipinti: G. de Saint-Aubin, presente alla vendita che ebbe come consigliere l'esperto Lebrun (marito dell'artista Elisabeth Vigée), ci ha lasciato in margine all'esemplare di catalogo in suo possesso (ora Parigi, bibl. dell'Institut de France) note e schizzi preziosissimi per ricostituire il «gabinetto del defunto signor duca di **S-A**».
La raccolta comprendeva in primo luogo opere dei giovani artisti francesi convittori presso l'Accademia di Francia a Roma negli anni in cui il duca era ambasciatore (1731-40): Trémoilières, Blanchet, lo scultore M. A. Slodtz, J. Vernet, J.-B. Pierre e soprattutto Subleyras, che il duca prediligeva. Vi erano raccolti inoltre dipinti di scuola romana (C. Maratta, Trevisani, Vanvitelli), alcune copie dai maestri bolognesi del sec. XVII. In Francia **S-A** acquistò opere di artisti francesi del XVII e XVIII secolo; assenti Chardin, Boucher, Watteau, Fragonard, che non rientravano nella categoria della «grande maniera»; erano invece ben rappresentate le scuole fiamminga e olandese, dimostrando la passione degli intenditori dell'epoca per i pittori nordici (uno dei piú notevoli fra tali dipinti era senza dubbio un'*Adorazione dei pastori* di Jordaens, probabilmente quella oggi al Museo di Magonza). (*ad*).

Saint Albans

L'abbazia di **SA** (Hertfordshire, a nord-ovest di Londra) occupa un posto privilegiato nella storia dell'evoluzione della pittura inglese, per il ruolo che svolse nella comparsa dello stile romanico nella miniatura di oltre Manica. Sin dall'inizio del sec. XII si constata negli artisti di tale abbazia uno sforzo di rinnovamento con l'illustrazione di una *Psychomachia di Prudenzio* (Londra, BL Cotton Cleopatra CVIII, ms 120) da Bury Saint-Edmunds; benché il tratto nervoso appartenga alla tradizione del disegno anglosassone, l'opera attesta una nuova sensibilità nell'interpretazione della figura umana. Nel corso del secondo terzo del sec. XII venne eseguito per l'abbazia il celebre *Salterio di saint Albans*, oggi conservato nel tesoro della Cattedrale di Hildesheim nella Bassa Sassonia. L'abbondante decorazione di tale manoscritto inizia con l'illustrazione dei mesi, che ornano il *calendario*; contiene poi varie miniature a tutta pagina, tra le quali le

prime due, relative al peccato originale, rappresentano *Scene della vita e della passione del Redentore*. L'artista che ha illustrato il salterio è anche autore del disegno riguardante una *Vita di sant'Alessio*, intercalata tra il ciclo cristologico e il salterio propriamente detto. Un secondo artista ha decorato quest'ultimo con iniziali istoriate che illustrano, con precisione, il testo di ciascun salmo. A lui si deve pure l'ultima miniatura, rappresentante il *Martirio di saint Albans*. Lo stile di questi due pittori, in completa rottura con quello della miniatura anglosassone precedente la conquista, trae elementi da varie fonti: italiana (e senza dubbio bizantina) per la ricerca degli effetti plastici, ottoniana per la monumentale dignità dei personaggi. La preminenza accordata alla linea, trattata con un certo partito decorativo, la giustapposizione di bande di colore per esprimere lo spazio sono, invece, tratti specificamente romanici. L'influsso del nuovo stile si estese rapidamente ad altri centri, in particolare Canterbury e soprattutto Bury saint Edmunds, donde provengono un libro dei *Vangeli* (Cambridge, Pembroke College) e una *Vita e miracoli di saint Edmunds* (New York, PML, ms 736), ornati con disegni e pitture assai vicine alle scene della *Vita di Cristo* del salterio di **SA**. Anche in quest'ultima abbazia vennero realizzate, verso la metà del sec. XII, le illustrazioni, dall'elegante grafica e ispirate a un modello carolingio, di un bell'esemplare delle *Commedie* di Terenzio conservato a Oxford, Bodleian Library. A differenza dalla maggior parte delle abbazie, **SA** non cessò di essere un vivace centro artistico alla fine del periodo romanico. All'opposto, brillò particolarmente alla metà del sec. XIII con la personalità del monaco storiografo Matthew Paris, che illustrò di sua mano con notevoli disegni il suo testo dei *Chronica Majora* (Cambridge, Corpus Christi College, ms 26) e che si rappresentò ai piedi della Vergine in un manoscritto di Beda. (*fa*).

Saint-Amand

L'abbazia di Saint-Amand-en-Hainaut (Belgio) ha svolto, a due riprese, un ruolo importante nella storia della miniatura francese. La sua fama risale ad epoca carolingia, quando, grazie al favore di cui godevano due abati umanisti (Milon e Hucbald) presso la casa imperiale, l'abbazia divenne uno

dei fornitori di manoscritti di lusso piú qualificati della corte: per esempio la *Seconda Bibbia di Carlo il Calvo* (Parigi, BN, lat. 2) sembra uscisse dal suo laboratorio. Le grandi lettere ornate che la decorano sono assai rappresentative dello stile franco-sassone (la cui origine viene concordemente assegnata a **S-A**): adottano motivi intrecciati d'ispirazione insulare, disposti con rigore e sobrietà. Per trovare un livello paragonabile si dovrà attendere l'epoca romanica. Le illustrazioni, dai vigorosi colori, di una *Vita di saint-Amand* (bibl. di Valenciennes, ms 502) attestano il rinnovamento artistico dell'abbazia alla metà del sec. XI. Ma la maestria dei miniatori si affermò soprattutto nel secolo seguente, in un secondo esemplare della *Vita di saint-Amand* (ivi, ms 501), i cui dipinti, minuziosamente trattati, sono notevoli per la purezza e la preziosità del colore. L'autore di una mirabile figura di *San Gregorio* (Parigi, BN, lat. 2287) dà prova di un senso plastico che si ritrova nelle illustrazioni di una terza *Vita di saint-Amand* (bibl. di Valenciennes, ms 500). Del gruppo allora operante per l'abbazia, un solo nome è giunto sino a noi: quello di Savalon, artista diligente, la cui opera piú meritoria è una *Bibbia* ornata di curiose «pagine-tappeto». (*fa*).

Saint-Aubin

Gabriel Jacques de (Parigi 1724-80), fratello di Charles Germain, disegnatore del re, e di Louis Michel, pittore di porcellane alla manifattura di Sèvres, fu allievo di Jeaurat, di Collin de Vermont e di Boucher. Dopo aver fallito tre volte nel concorso per il grand prix di pittura (1752-54), in rotta con l'Accademia ufficiale, entrò nell'Accademia di San Luca, dove insegnò ed espose. I suoi disegni nervosi e pittorici, fortemente contrastati, realizzati con tecniche miste, ne fecero uno dei cronisti piú rinomati dell'epoca (il *Boulevard*, 1760 ca.: Parigi, Istituto olandese). Amava soprattutto riprendere dal vero scene di vita, paesaggi o eventi particolari (*Incoronazione di Voltaire al Théâtre Français*, 1778: Parigi, Louvre), eseguendo rapidi schizzi sui suoi quaderni o a margine delle tavole di un libro (*Poésies de Sedaine*: Chantilly, Museo Condé; *Description de Notre-Dame* di Gueffier: Parigi, Museo Carnavalet). Rimangono tra l'altro gli schizzi sui suoi cataloghi di vendite o di mostre, e i suoi quaderni sui salons (*Libretti dei Salons del 1761, 1769, 1777*: Pari-

gi, BN; *Catalogo della vendita Mariette*: Boston, MFA). L'unica opera cui si applicò con una certa continuità fu lo *Spectacle de l'histoire romaine* di Philippe de Prétot, in cui 28 scene su 49 sono incise in base a suoi disegni o acquerelli. Gabriel Jacques non ha nulla dell'incisore professionista e le sue opere non presentano il lavoro accurato e brillante che s'impara in bottega, ma una totale libertà esecutiva, come nella *Conferenza dell'ordine degli avvocati* (1776) o nelle due tavole dello *Spettacolo delle Tuileries* (1760), in cui con graffi e meandri cerca di rappresentare il dissolversi delle forme nella luce. Anche i suoi rari dipinti, il cui piú importante complesso, grazie alla donazione Henri Baderou, è conservato a Rouen (MBA) non consentono di inserirlo in una precisa corrente artistica, spaziando da scene alla Watteau (*Passeggiata a Longchamps*: Perpignan, Museo) a quadri di costume (*Parata sul boulevard*, 1760: Londra, NG), a paesaggi con rovine (*Naumachia nel parco Monceau*, 1778) a quadri di storia (*Labano cerca i suoi idoli*, 1753: schizzo a Cleveland, AM, quadro a Parigi, Louvre). E suo talento di pittore si afferma però soprattutto nell'intimità preromantica dell'*Académie particulière* (coll. priv.) o nell'atmosfera di sogno del *Levar del sole* (Museo di Providence, Rhode Island), testimonianze della sua sorprendente originalità. (*cc* + *mdb*).
Il fratello **Augustin** (Parigi 1736-1808), disegnatore e incisore, fu dapprima suo allievo; in seguito si dedicò alla pittura di storia studiando con Fessard nel 1755 e perfezionandosi presso Laurent Cars (intorno al 1764). Poco dopo passò all'incisione decorativa, lavorando per Slodtz, allora disegnatore dei Menus Plaisirs del re. Membro dell'Accademia (1764), divenne cronista dei costumi della seconda metà del secolo (oltre 1200 pezzi incisi, disegni e acquerelli: Parigi, BN e Bibl. Mazarine), rappresentando la vita dell'alta società in brani di grande precisione e delicatezza (il *Concerto*, il *Ballo in maschera*, 1773), o fissando la fisionomia di personaggi dall'antichità ai suoi giorni in una galleria di medaglioni che ricorda quella di Cochin. Nel 1777 venne nominato disegnatore e incisore della biblioteca del re. Durante la rivoluzione, pur continuando la sua serie dei grandi uomini della storia, eseguí numerose tavole con medaglioni allegorici (*Œuvre* di A. de **S-A**, da lui annotata e donata alla BN di Parigi). (*cc*).

Saint-Cirq-du-Bugue

La decorazione di questa piccola grotta (in parte trasformata in cava) di una località della Dordogna, nella regione degli Eyzies-de-Tayac, è stata scoperta nel 1952. Nella sala, resti di bassorilievi dimostrano l'esistenza di un santuario. Un treno posteriore di bisonte, una testa di cervide e un fregio di cavalli incompleti consentono di assegnare il complesso allo stile III. Oltre la cava, la grotta si prolunga in una faglia il cui soffitto è ornato da incisioni di stile disomogeneo. Un bisonte, una testa di stambecco e soprattutto il profilo ben conservato d'un uomo, fra tratti confusi, appartengono ad epoca piú tarda. Secondo Leroi-Gourhan, la decorazione della cava è di epoca solutreana, ma la parte profonda, che appartiene allo stile IV antico, potrebbe datarsi al Maddaleniano medio. (*yt*).

Saint-Igny, Jean de

(Rouen 1595/1600 - dopo il 1647). Dopo un breve soggiorno a Parigi nel 1629-31, tornò nella sua città natale, dove trascorse il resto della vita. Della sua produzione restano una decina di quadri (tra cui due grandi composizioni: l'*Adorazione dei Magi* e l'*Adorazione dei pastori*, 1636; l'*Allegoria dell'Aria*: Rouen, MBA; il *Ritratto equestre di Luigi XIV bambino*: Nîmes, MBA; *Luigi XIII*, *Anna d'Austria e Richelieu assistono a una rappresentazione in Palais-Cardinal*: Parigi, MAD; *Sette scene di antichità romane*: Parigi, Musée di Cluny), alcuni disegni (Rouen, MBA e New York, MMA) e incisioni. Fortemente attratto dalla moda e dal costume, fu uno dei pochi artisti del suo tempo ad avvicinarsi allo stile manierato e stravagante di Claude Vignon. Il *Luigi XIV giovane a cavallo* (Chantilly, Museo Condé), dipinto a grisaille, come la maggior parte delle altre sue opere, ancora improntate dal manierismo, è esempio caratteristico del suo stile, facilmente riconoscibile. (*pr*).

Saint Louis

Art Museum Nel 1875 venne fondata la **SL** School of Fine Arts, che fu la prima sede del museo dotato di un proprio edificio nel 1881 grazie a M. Wayman Cross. Se nel 1901 la collezione comprendeva quasi esclusivamente dipinti americani, già dal 1907, quando il museo si trasferí nell'edificio

dell'Esposizione internazionale, le raccolte si ampliarono. Oggi infatti, nonostante la scuola americana costituisca un corpus di tutto rispetto, sono ben rappresentati l'Ottocento francese (Delacroix, Corot, Manet, Renoir, Pissarro, Monet, van Gogh, Seurat e Matisse), i primitivi italiani (Piero di Cosimo) e fiamminghi (Mostaert), Holbein, P. De Hooch, Rembrandt (*Ritratto di giovane uomo*), Rubens, Gainsborough, Reynolds, Largillière, Fragonard, El Greco, Goya, Murillo, e tra gli italiani, Strozzi, Tiziano, Tintoretto (*Mosè salvato dalle acque*), Tiepolo. Anche l'arte moderna ha la sua parte: Braque, Kirchner, Beckmann, Ben Shahn per fare solo alcuni esempi. Comprende inoltre un importante fondo di grafica. (*jhr*).

Saint-Morys, Charles Paul Jean Baptiste Bourgevin Vialard de

(Parigi 1743 - Île d'Houat 1795). Figlio cadetto di una nobile famiglia decaduta, incisore dilettante e conoscitore, nipote di un collezionista di dipinti, bronzi e stampe e figlio di un raffinato bibliofilo, **S-M** aveva iniziato nel 1769 una collezione di dipinti, oggetti d'arte, stampe e soprattutto disegni, alcuni dei quali incisi da lui stesso. La collezione era conservata nel seicentesco castello di Hondainville nel Beauvasis acquistato nel 1781 e nella residenza parigina di rue Vivienne, già sede dell'Accademia delle Scienze. Documentata è la frequentazione di artisti e mercanti, l'acquisizione di opere alle piú importanti vendite e dispersioni collezionistiche, spesso su consiglio di Pierre Larrieu e Pierre Lélu, pittori di soggetti storici. Il 6 febbraio 1786, pose in vendita una parte cospicua delle sue collezioni conservando per lo piú opere di artisti italiani. Dei 2762 fogli in vendita – alcuni provenienti da celebri *cabinets d'amateus* (Crozat, Mariette, Lempereur, Blondel, Dazaincourt) – solo 511 erano ascritti ad artisti italiani in confronto ai 1376 disegni francesi e 875 nordici; tra gli autori dei dipinti in vendita comparivano Rembrandt, Ruysdaël, Téniers, Rubens, Bourdon, Watteau, Greuze. Nonostante la vendita, nel marzo del 1793 in un nascondiglio del castello di Hondainville, occupato dalle truppe repubblicane, furono ritrovati «147 tableaux et une quantité prodigieuse de desseins et gravures». Circa tredicimila i disegni della raccolta, suddivisi per scuo-

le (italiana, francese e nordica) e corredati da annotazioni concernenti la provenienza e i prezzi d'acquisizione furono prima depositati nell'Hôtel de Nesle a Parigi e quindi destinati al Cabinet des Dessins del Museo del Louvre al quale pervennero tra il 1796 e il 1797. (*pgt*).

Saint-Non, Jean-Claude Richard, abate di

(Parigi 1727-91). Abate commendatario di **S-N** è noto per la sua serie di viaggi che lo portarono in Inghilterra (1750: fu tra i primi a portare in Francia stampe di Benjamin West), in Olanda, dove acquistò incisioni di Rembrandt, di cui ammirava il chiaroscuro, e soprattutto per quel viaggio in Italia (1756, 1759-61) e per la direzione e redazione dei cinque volumi del *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* editi dal 1781 al 1786 con la collaborazione del giovane Vivant-Denon, futuro riorganizzatore del Louvre napoleonico. Durante il suo soggiorno romano strinse rapporti con i giovani artisti francesi allora a Roma, in particolare Hubert Robert e Fragonard, che vennero coinvolti nell'ambizioso progetto di documentare visivamente i luoghi e i monumenti antichi e moderni dell'Italia meridionale e della Sicilia. Fragonard e Robert disegnarono per **S.N** anche i *Fragments de peintures... d'après les maîtres italiens* (1770-73) e le *Vues de Suisse* (1777-79), incise poi dall'abate, Protesse gli artisti e non disdegnò di provarsi nella pittura (cfr. la copia della *Natività* di Boucher: Lione, MBA, conservata nella chiesa di Pothières en Côte-d'Or, eseguita per l'abbazia di cui era titolare). La profonda stima per Fragonard e Hubert Robert, lo spinse ad acquistare un'importante serie di sanguigne dei due artisti, che entrarono all'MBA di Besançon insieme alla collezione P. A. Pâris. Acquistò anche qualche tela di Fragonard, tra cui alcuni dei suoi capolavori; le *Quattro Arti* (New York, coll. priv.), le *Quattro Parti del mondo* (ivi), le *Cascatelle di Tivoli* (Parigi, Louvre), l'*Altalena*, *A mosca cieca* (Washington, **NG**). Fragonard realizzò due ritratti di *Saint-Non in costume di fantasia* (Parigi, Louvre; Barcellona, MBA). (*cc* + *sr*).

Saint-Ours, Jean-Pierre

(Ginevra 1752-1809). Figlio del pittore su smalto Jacques **S-O**, francese emigrato, fu allievo dell'Accademia parigina e operò nello studio di Vien accanto a David, al paesaggista

Pierre Louis de la Rive e al pittore valdese Sablet. Ottenne il grand prix nel 1780 (*Ratto delle Sabine*: Parigi, ENBA) e nello stesso anno partí per Roma, dove restò fino al 1792 (la *Contessa d'Albany*, *1792*: Museo di Zagabria); poi si stabilí a Ginevra, restandovi fino alla morte. Conquistato dagli ideali della rivoluzione e dai principî neoclassici, realizzò quadri di storia antica, qualche paesaggio al modo di Poussin (*Antica fontana*: Ginevra, Museo d'Arte e di Storia) e molti ritratti (*Abraham Lissignol*, 1795: ivi; *Ritratto di M.me Saint-Ours con un figlio*: Neuchâtel, Museo d'Arte e di Storia) che eseguí per lo piú nella sua tarda attività. Come tutti i neoclassici, fu un eccellente disegnatore e restò per tutta la vita fedele alla lezione di Vien (*Trionfo della Bellezza*: Ginevra, Museo d'Arte e di Storia), Le sue opere di dimensioni colossali (i *Giochi olimpici*; *Terremoto*: ivi) hanno la monumentalità di David (che **S-O** ritrova a Roma nel 1784-85) e possono indurre a confronti con l'opera di Füssli. Ossessionato dagli effetti della rivoluzione, **S-O** esprime, con una classica severità, l'angoscia del tempo come Regnault e Dauloux. Illustrò il *Lévite d'Ephraïm* (1795-1890; quadri e disegni al Museo d'Arte e di Storia di Ginevra). (*jv*).

Saint-Savin

Gli affreschi dell'abbazia di **S-S**-sur-Gartempe (Vienne), scoperti e salvati nel 1836 da Prosper Mérimée, costituiscono il piú importante complesso lasciato dall'epoca romanica a nord delle Alpi, sia per l'ampiezza e completezza del programma iconografico che per le qualità squisitamente pittoriche. Originariamente la chiesa era interamente decorata da pitture murali; quanto oggi ne resta consente di constatare che un'unica idea direttrice presiedette all'articolazione dei vari cicli entro l'edificio. Sulla volta del portico occidentale compaiono vari soggetti tratti dall'Apocalisse; nel timpano figura la visione escatologica del *Cristo del Giudizio Universale*, cui fanno corteo gli *Apostoli* e gli *Angeli adoranti*. La tribuna, posta sopra il portico, presenta sulle pareti laterali una serie di *Vescov*i, mentre la campata comunicante con la navata è sovrastata da una magistrale *Deposizione dalla croce*. La volta della navata è interamente dedicata alla storia del popolo ebreo, dalla *Creazione* fino alla *Consegna a Mosè delle Tavole della legge*. Infine, i dipinti del-

la cripta descrivono il *Martirio di san Savino* e del suo compagno *San Cipriano*. La decorazione del coro e del transetto è oggi scomparsa.
Si possono distinguere differenze abbastanza consistenti nella tecnica e nei modi di procedere alla stesura degli affreschi da parte degli artisti, o gruppi di artisti, che hanno operato nelle varie parti della chiesa: mentre i dipinti del portico, della tribuna e della cripta sono trattati con una finezza e una minuzia che rammentano la tecnica della miniatura, quelli della navata, all'opposto, piú lontani dallo spettatore, sono eseguiti con una pennellata ampia e distesa che mira all'effetto monumentale. Identiche appaiono le differenze nella trattazione cromatica: gli artisti del portico, della tribuna e della navata fanno uso di tonalità chiare e luminose, con personaggi che spiccano su sfondi pallidi e sfumati; il pittore della cripta ha usato tonalità piú sicure e piú modellate. Sembra peraltro che la decorazione di **S-S** sia opera di pittori di formazione omogenea, come confermano alcune particolarità comuni nel trattamento dell'anatomia e dei costumi (ventre a mandorla, pieghe concentriche del dorso), nonché l'eleganza che caratterizza tutti i personaggi. Quest'unità, e l'impianto coerente del programma iconografico, consentono di ritenere che l'intera decorazione sia stata realizzata in un breve lasso di tempo: approssimativamente tra la fine del sec. XI e l'inizio del XII. (*fa*).
La recente scoperta e messa in vista, attraverso un delicato restauro (1981), degli affreschi della Sala capitolare dell'abbazia della Trinità di Vendôme (Poitiers), databili attorno al 1096, ha permesso di chiarire, visto il loro eccezionale stato di conservazione, alcuni aspetti dello stile di uno dei maestri attivi a **S-S**, che è autore unico di quelli di Vendôme; questo anonimo, la cui bottega, molto probabilmente, aveva sede in Tours, centro artistico primario della regione per il periodo romanico, con Angers e Limoges, fu uno dei migliori del tempo nella Francia occidentale. Egli adopera colori saturi, sapientemente controllati attraverso l'uso delle ombre e delle accensioni cromatiche. (*sr*).

Saint-Tropez

Capoluogo cantonale, **S-T** venne segnalata per la prima volta da Guy de Maupassant (*Sur l'eau*, 1888) per il suo fascino e il suo carattere selvaggio. Località frequentata da nu-

merosi artisti per la bellezza del sito e per la qualità della luce, fu ispiratrice di Signac, che vi comperò una proprietà (*Place des Lices, a Saint-Tropez*, 1893: Pittsburgh, Carnegie Institute; il *Porto*, 1893: Essen, Folkwang Museum), e, tra i neoimpressionisti stabilitisi nei paraggi, di van Rysselberghe (a Saint-Clair), Cross (a Le Lavandou: 1891), Valtat (ad Anthéor: 1889). Questi attirarono ben presto artisti piú giovani: Matisse, che trascorse l'estate del 1904 presso Signac e vi dipinse *Lusso, calma e voluttà* (Parigi, coll. priv.), Manguin, Camoin e Marquet nel 1905. Tra le due guerre vi si stabilí una nuova generazione di scrittori e di artisti, di cui i piú eminenti sono Colette, Lebasque, Luc-Albert Moreau, Dunoyer de Segonzac; in particolare vi soggiornarono Bonnard e Derain.
Grazie soprattutto ai lasciti della collezione di Georges Grammont il **Musée de l'Annonciade**, inaugurato nel 1955 nell'antica cappella dell'Annonciade (1510) prospiciente il porto, è uno dei piú importanti musei francesi d'arte moderna. Oltre a un complesso significativo di opere divisioniste (Seurat, Signac, Cross), e a significative tele di Bonnard, Vuillard, La Fresnaye e Segonzac, il museo serba un eccezionale gruppo di dipinti fauves (Matisse, in particolare la *Gitana*; Derain, Vlaminck, Firesz, Dufy, Marquet, van Dongen). (*fc*).

Salamanca

In seguito allo sviluppo sociale attuatosi nel sec. XII **S** (nel León), fu sede di una bottega fiorente, quella di Fernando e Francisco Gallego: i maggiori rappresentanti dello stile ispano-fiammingo, radicatosi nella Castiglia del sec. XV e diffusosi in tutta la Spagna occidentale. Importante centro religioso e universitario divenne un centro di richiamo culturale e artistico nel corso dei secoli, di cui sono testimonianza alcune opere di prim'ordine, venute da fuori o eseguite sul posto da artisti stranieri. La vecchia Cattedrale possiede – oltre ai curiosi dipinti murali della cappella di San Martín di Anton Sanchez di Segovia, di un attardato romanico malgrado la data del 1262 – un'opera fondamentale per la pittura italiana del sec. XV in Spagna: il grande retablo, con i suoi cinquantacinque scomparti dedicati alla *Vita di Cristo*, e l'affresco del *Giudizio Universale* che li co-

rona. Il retablo spetta al fiorentino Dello Delli, mentre l'affresco del *Giudizio*, allogato nel 1445 a «Nicola Fiorentino», personalità ormai disgiunta dalla critica da Dello. La nuova Cattedrale conserva una delle opere piú importanti del manierista di Badajoz, Luis Morales (*Vergine tra i due san Giovanni*).
Nel secolo successivo il conte di Monterrey, viceré di Napoli, fece costruire, accanto al suo palazzo di famiglia, il convento delle Agustinas Recoletas, e dotò gli altari della chiesa di un gruppo di notevoli pitture. Tra i dipinti italiani vanno citati quelli di Guido Reni e Lanfranco, vi sono poi conservati due capolavori di un Ribera: l'*Immacolata Concezione* del 1635, e, su un altare laterale, il *San Gennaro* sullo sfondo di un paesaggio napoletano.
S possiede inoltre alcune tra le migliori tele del madrileno Claudio Coello: i santi *Giovanni di Sahazun* e *Tommaso di Villanueva* del Carmen di Abajo e, in San Esteban, il *Martirio di san Sebastiano*, ultima opera del pittore. Il coro dei religiosi della stessa chiesa conserva, col *Trionfo della Chiesa*, l'affresco piú importante del cordovano Palomino.
Infine, mentre altre città (Toro, Zamora, Trujllo) conservano importanti retabli dei Gallego, il **Museo diocesano**, aperto nel 1952 in un edificio annesso alla Cattedrale, raccoglie una scelta assai felice di opere della loro bottega ritrovate a **S** o nei dintorni: *Salita al Calvario, Flagellazione, Trittico di santa Caterina*, caratteristici del loro aspro realismo; *Trittico di sant'Andrea*, cui si aggiunge il bel *Trittico di san Michele* di Juan de Flandes, pittore di Isabella la Cattolica. Quanto all'Università, le sue «Escuelas menores», trasformate in museo, rivelano l'aspetto profano e umanistico di Fernando Gallego con il vasto soffitto dell'antica biblioteca universitaria (1494), dedicata ai *Segni dello Zodiaco*; con *Apollo* e *Mercurio*, su carri trionfali. (*pg*).

Salamanca, marchese di

(Malaga 1811 - Madrid 1883). Deputato alle Cortes nel 1837, socio di un banchiere brasiliano, ottenne il monopolio del sale e raccolse una considerevole fortuna nel tempestoso periodo seguito alla guerra carlista. Fu di volta in volta proscritto (esiliò a Parigi nel 1848), ministro delle finanze, addirittura presidente del Consiglio nel 1857, promotore e primo proprietario delle ferrovie spagnole, creatore a nord

di Madrid del nuovo quartiere residenziale che ne porta il nome. Temperamento aristocratico e giocatore d'azzardo intraprendente, perse e riguadagnò piú volte la sua fortuna, divenendo senatore e marchese, ma economicamente rovinato. Nella sua residenza madrilena, poi nel suo palazzo di Parigi in rue de la Victoire raccolse una notevole collezione di pittura spagnola, meno ricca ma piú scelta di quella di Aguado. Fu uno dei rari collezionisti dell'epoca interessato all'opera di Goya; acquistò dal figlio una serie di importanti ritratti. Seppe d'altro canto ricorrere ai consigli dei migliori conoscitori madrileni (in particolare José de Madrazo, dal quale acquistò una quarantina di tele), sotto la cui guida riuscí ad appropriarsi di opere appartenute alle piú celebri collezioni spagnole (Leganes, Altamira, Mengs). Dati i suoi continui rovesci economici dovette disfarsi della sua collezione per pagare i debiti, e le due aste (nel 1867 e nel 1875) furono veri e propri avvenimenti.
Tutti i grandi maestri spagnoli erano rappresentati nella collezione, spesso con opere di prim'ordine finite poi nelle raccolte di musei europei e americani: Velázquez, la *Signora col ventaglio* di Berlino (SM, GG) e il *Cardinal Borgia* di Francoforte (SKI); Zurbarán, l'*Immacolata* del Museo Cerralbo di Madrid e l'*Annunciazione* di Philadelphia (AM); Murillo, la *Morte di santa Chiara* di Dresda (GG), che **S** aveva acquistato all'asta Aguado; Goya, la *Signora col ventaglio* del Louvre di Parigi e il sopraporta delle *Donne che conversano* di Hartford (Wadsworth Atheneum). Alcune opere di notevole importanza sono in collezioni private, come la serie del *Figliol prodigo* di Murillo (Blessington, coll. di sir Alfred Beit) o i ritratti di Goya (*Francisco Javier Goya, Gumersinda Goicoechea, Lorenz Correa*, nella collezione già della viscontessa di Noailles a Parigi) (*pg*).

Salerno

Le gravi distruzioni subite dal patrimonio artistico cittadino, che hanno praticamente cancellato ogni testimonianza figurativa medievale, non permettono oggi di avere alcuna idea di quello che fu lo sviluppo della pittura a **S** nel periodo piú ricco e interessante della sua storia. Tra le opere d'arte anteriori al sec. XIII non disponiamo infatti che di pochi avanzi architettonici e scultorei, e del famoso complesso de-

gli avori della Cattedrale (sec. XII), che mostra un'originale rielaborazione di modelli provenienti dal mondo bizantino e da quello islamico, ma anche e soprattutto dai centri piú vitali dell'Occidente romanico, dalla Linguadoca, al León, alla Lombardia, lasciando intravedere, oltre alla larghezza dei rapporti culturali, la capacità degli artefici attivi in città di esprimere una sintesi autonoma, propriamente salernitana. Solo a partire dalla tarda epoca sveva e dalla ripresa legata alle iniziative dell'ammiraglio di re Manfredi, Giovanni da Procida, disponiamo però di resti pittorici significativi, tra cui principalmente mosaici dell'abside destra del Duomo, databili verso il 1260. Questi, con la decorazione dell'*Exultet* dello stesso Duomo, la *Croce* del Conservatorio del Crocefisso e la *Madonna* di Santa Maria de Flumine (Napoli, Capodimonte, da Amalfi) sono i piú importanti esiti sul continente della cultura coltivata nei cantieri siciliani di Monreale, Palermo e Messina, di impronta tardobizantina e sostanzialmente rivolta al passato, ma ancora capace di produrre opere di elevatissima tenuta qualitativa. Alle stesse date il *Pontificale* del Duomo documenta la contemporanea diffusione della cultura meno ufficiale e piú moderna dei miniatori attivi alla corte di Manfredi e dei primi Angiò, formati sulle novità piú naturaliste del gotico francese e della scuola miniatoria bolognese. Nel periodo angioino la preminenza di Napoli, diventata stabilmente capitale, relega **S** a un ruolo subalterno, anche se la presenza di opere di grande livello testimonia per almeno due secoli ancora il perdurante inserimento della città nei circuiti culturali piú aggiornati. Cosí la *Crocifissione* della chiesa del Crocifisso registra la medesima diffusione, alle stesse date, di modi catalani-roussillonesi presenti a Napoli e a Melfi verso il 1290, e, a un livello di qualità molto piú alto, il *Messale francescano* del Duomo, di mano umbra, ma probabilmente a **S** *ab antiquo*, testimonia la pronta ricezione delle novità cimabuesche assisiati. Ancora per tutto il Trecento la *Crocifissione* di Roberto d'Oderisio (Museo diocesano, proveniente da Eboli), la *Madonna col Bambino* di Sant'Agostino, la *Pietà* dei Santi Crispino e Crispiniano, documentano la capacità, se non degli artisti, sicuramente della committenza locale, di farsi partecipe di tutte le maggiori novità elaborate alla corte degli Angiò, e nel secolo successivo e fino ai primi anni del Cinquecento l'attività, in città e nel cir-

condario, di Giovanni da Gaeta, di Angelo Antonelli, del Maestro dell'Incoronazione di Eboli, di Cristoforo Scacco, come la presenza nei documenti napoletani di numerosi pittori provenienti da **S**, da Pietro Befulco a Vincenzo de Rogata ad Andrea Sabatini testimoniano la vivacità ancora notevole dell'ambiente. Il processo di periferizzazione si accentua invece drasticamente durante il viceregno spagnolo, con la crisi della feudalità locale e l'accentrarsi verso Napoli delle attività economiche e amministrative, cosicché gli eventi successivi, pur di rilievo, dagli affreschi della cripta del Duomo di Belisario Corenzio (1604) al sipario del Teatro Verdi di Domenico Morelli (1863) e oltre, appaiono sempre piú come episodi isolati di importazione dell'arte della capitale. (*aze*).

Salerno, Giuseppe

(Gangi (Palermo), notizie (1570-1633). Noto anche come lo «Zoppo di Gangi», pseudonimo con il quale viene indicato anche Gaspare Vazzano (suo contemporaneo, tradizionalmente considerato il suo maestro). Questa coincidenza ha dato adito a una confusione nella individuazione dei due pittori, che solo di recente si è incominciato a distinguere sulla base delle rispettive opere documentate.
Si formò nell'ambiente pittorico della Sicilia occidentale; il suo stile risentí particolarmente dell'influenza dell'Alvino, di Scipione Pulzone (le cui opere giunsero in Sicilia nella seconda metà del nono decennio del sec. XVI), di F. Paladino, attivo a Palermo fin dal 1601, nonché della pittura fiamminga, rappresentata in loco da opere di S. de Wobrek e del Cruzer. Piú tardi, dipinti come il *San Gandolfo* (1620) della chiesa del Collegio di Maria di Polizzi, o il *San Francesco* (1624) dell'omonima chiesa a Petralia Sottana, presentano – insieme alla adesione a moduli compositivi desunti da stampe del Barocci e del Muziano – una materia pittorica piú morbida, frutto di piú stretti rapporti con il Vazzano, il quale tra il 1618 e il '24 collabora con il **S** agli affreschi della chiesa madre di Collesano. (*lh*).

Salimbeni

Lorenzo (San Severino Marche 1374 ca. - ante 1420) e **Jacopo** (notizie dal 1416 al 1428). La data di nascita del mag-

giore dei due fratelli si deduce dalla scritta apposta al trittico con ante mobili con *Sposalizio di santa Caterina tra i santi Simeone e Taddeo* (Sanseverino, PC; le ante esterne recano tracce di una *Pietà* e di un *San Luca*), nel quale il pittore dichiara di avere ventisei anni. Il trittico è datato 1400: il dubbio, sollevato da alcuni studiosi che la scritta sia incompleta e che quindi esso sia stato dipinto alcuni anni dopo non pare reggere all'analisi tecnica dell'iscrizione. La data, sorprendentemente precoce, indica la prontezza con cui Lorenzo fa proprie le indicazioni del piú avanzato gusto gotico internazionale esperito in Italia settentrionale (alcuni dei cui esempi, forse altaroli portatili o miniature, egli dovette conoscere direttamente), in sorprendente parallelismo con il percorso di Gentile da Fabriano, che solo piú tardi verrà in contatto diretto con i **S**. Il tema mistico viene interpretato in tono mondano, le vesti dei personaggi hanno ritmi elegantissimi e frastagli squisiti che lambiscono il prato fiorito. Quasi illeggibili sono i frammenti pervenutici del ciclo di affreschi firmati da Lorenzo (1404) nella sagrestia della chiesa della Misericordia, a San Severino; meglio conservati, seppur frammentari, quelli della cripta della collegiata di San Ginesio (*Storie di san Biagio*: cappella omonima), firmati e datati 1406, che, specie nella *Madonna in trono tra san Ginesio e Stefano* della lunetta, indicano, nella loro rete complessa di riferimenti lombardi, bolognesi e padani, quale ricchezza culturale abbia nutrito il pur freschissimo linguaggio salimbeniano. Nel 1407, con vasto apporto della bottega, Lorenzo affresca la sagrestia di San Lorenzo in Doliolo, a San Severino. Attorno al 1414-15 si collocano forse gli affreschi, anch'essi non completi, in Santa Scolastica a Norcia, scoperti nel 1978, che illuminano un capitolo poco noto dell'attività extra-marchigiana della bottega. Il capolavoro dei **S** sono le *Storie di san Giovanni Battista*, firmate da entrambi i fratelli nel 1416 (Urbino, Oratorio di San Giovanni Battista). Una fantasia freschissima di episodi (il cui realismo, cosí come una maggiore articolazione degli spazi, dovrebbe accreditarsi al piú giovane Jacopo), particolari, fogge e personaggi pervade tutte le scene; ma la qualità dello stile è tutt'altro che popolare. I colori accordati con gusto decorativo e le composizioni «in verticale» fanno ritenere che gli artisti si siano ispirati a qualche ottimo esemplare d'arazzeria francese giunto in Italia e interpretato con uno

spirito di grazia sorridente, venata di bonaria ironia. Successivi (o di poco precedente, secondo Rossi) dovrebbero essere gli affreschi, frammentari, nel Duomo vecchio della città natale, condotti ancora in collaborazione tra i due (*Storia di san Giovanni Evangelista*), dove cronaca viva e fluidità del segno, talvolta accurato come da miniatura, si confondono in armoniche partiture, talvolta dal linearismo piú astratto e raffinato (Lorenzo) talvolta piú espressive e drammatiche (Jacopo?); senza dimenticare che proprio qui, stando alle fonti, Gentile avrebbe affrescato un ciclo, confermando cosí indirettamente gli scambi tra il fabrianese e la bottega dei **S**, in un momento al quale viene riferita anche la *Crocifissione* della chiesa di San Domenico (ora San Nicolò a Cingoli). Generalmente rifiutata è l'attribuzione a Lorenzo di una parte degli affreschi della cappella di Palazzo Trinci a Foligno. (*lcv + sr*).

Salimbeni, Ventura

(Siena 1568-1613). Figlio di Arcangelo **S** (morto nel 1580) pittore che, riproponendo i modelli del primo Cinquecento senese, da Sodoma a Beccafumi a Riccio anche alla luce di un'esperienza romana, ebbe un importante ruolo nella crescita della generazione successiva.

S, probabilmente insieme al fratellastro Francesco Vanni, si recò giovanissimo a Roma. Alla fine degli anni Ottanta lavora nella bottega del perugino Gian Domenico Angelini e compie una stimolante esperienza collaborando alle grandi imprese decorative promosse da Sisto V nel Palazzo del Laterano (Loggia delle Benedizioni: *Allegoria della Fede*) e nella Biblioteca Sistina, concluse nel 1589. Fra i numerosi artisti che vi lavoravano Lilio e Faenzone furono certamente quelli che, insieme al Cavalier d'Arpino e al Baglione, contribuirono al consolidarsi della inclinazione di **S** per una pittura fluida e ricca di piacevoli effetti, per forme sofisticate ed estrose, per un disegno fratto e geometrizzante.

Fra il 1588 e il 1594 **S** esegue alcune incisioni, fra le quali la *Santa Caterina che beve il sangue di Cristo*; dipinge in Sant'Agostino (*Crocifisso con la Maddalena*), in Santa Maria Maggiore (*Annunciazione*, affresco), nella chiesa del Gesú (cappella della Trinità, affreschi, con G. B. Fiammeri e D. Alberti).

Tornato a Siena, dove già nel '95 è al lavoro nell'Oratorio della Compagnia della Santissima Trinità, **S**, riaccostandosi alla tradizione senese era naturalmente portato, anche per l'orientamento delle sue esperienze romane, a guardare con nuova sensibilità la pittura del Beccafumi. Su questa strada si rivolgerà poi piú direttamente alla pittura del Barocci, ammirata da quegli stessi pittori cui a Roma era accostato (*Predica di san Bernardino*: Siena, Palazzo Pubblico; *Nascita della Vergine*, *Annunciazione*: Fontegiusta, Santa Maria in Portico; *Sacra Famiglia*: Firenze, Pitti). Alla attività svolta in patria alternò soggiorni ad Assisi (Santa Maria degli Angeli; Palazzo Breccia Vigilanti, affreschi, 1602 ca.; in Umbria d'altronde lavorò a piú riprese: negli stessi anni a Perugia e piú tardi per Foligno), a Pisa (1603-607), a Lucca (Villa Buonavisi, affreschi, 1608 ca.), a Firenze (1605-1608, Santissima Annunziata, Chiostro dei Morti, con B. Poccetti), a Genova, dove collabora con Agostino Tassi (1610 ca.). La fresca ed estrosa vena narrativa, il *ductus* maestrevole, l'uso di un colorito smagliante, il gusto per le figure eleganti o umorescamente caratterizzate sono alla base della fortuna di **S** come pittore di cicli ad affresco, anche nei suoi ultimi anni (Siena, Duomo; Assisi, Santa Maria degli Angeli; Siena, chiesa del Santuccio, 1612). Intanto sempre piú stretti erano diventati i rapporti con il fratellastro Vanni, con il quale collabora a Siena e con cui condivide non solo l'attrazione per il Barocci, ma piú tardi anche quella per la pittura fiorentina. L'influenza di pittori riformati, come Cigoli e Passignano, lo condurrà a smorzare l'intonazione cromatica della sua pittura, a ricercare effetti luministici piú naturali e, in generale, un nuovo controllo compositivo ed espressivo (*Santa Caterina d'Alessandria*: Lucca, Pinacoteca; tele in San Frediano e in San Francesco a Pisa, 1607). (*sr*).

Salini, Tommaso

(Roma 1575 ca. - 1625). Ricordato con il nome di «Mao» nelle fonti e nei documenti, fu allievo di Giovanni Baglione, che seguí anche nel tentativo di adeguarsi al linguaggio caravaggesco nonostante il giudizio fortemente spregiativo che il Merisi aveva espresso su di lui. Nel 1618 fu accolto nell'Accademia di San Luca. Secondo la testimonianza dello stesso Baglione, che ne scrisse la biografia, fu soprattutto pittore di nature morte. Ne resta una sola firmata (*Natura morta di frut-*

ta e ortaggi, 1621: coll. priv.), mentre non sono state ancora identificate le composizioni floreali di cui il **S** sarebbe stato specialista. A lui è adesso riferito (Volpe, Zeri, Gregori) un omogeneo e numericamente limitato gruppo di nature morte di carattere caravaggesco, caratterizzate dalla presentazione su fondo scuro di elementi disposti semplicemente e torniti da una luce limpida e forte. Nei suoi rari quadri di figura (*San Nicola da Tolentino*: Roma, Sant'Agostino; *Estasi di san Francesco*: Roma, Accademia di San Luca e pochi altri) è stilisticamente assai prossimo al Baglione. (*lba*).

Salisburgo

(Salzburg). Sede (sin dal 784) di un arcivescovado i cui titolari erano principi dell'impero (dal 1728), estendeva il suo territorio su parte della Baviera e del Tirolo, fino alla Stiria e alla Carinzia (Steiermark, Kärnten). Dal 1814, **S** è città austriaca (capitale del Salzburgerland).
Durante il Medioevo **S** fu uno dei principali centri austriaci della miniatura. Qui fu realizzato un gruppo di manoscritti della fine del sec. XI, nei quali sopravvive la tradizione ottoniana, attribuito al sacrestano Perhtold, che ha firmato un *Lezionario* (ultimo quarto del sec. XI: New York, PML, M 780). Alla metà del sec. XII risalgono numerose opere notevoli, tra cui la Bibbia gigante Admont (metà sec. XII: Vienna, Österreichische Nat. Bibl., N.S. Cod. 2701), l'*Antifonario di san Pietro*, proveniente dal convento di Salisburgo (ivi, Cod. Ser. n. 2700). Resti di affreschi della stessa epoca, nel monastero di Nonnberg a **S** e nella cappella di Pürgg in Stiria, mostrano che l'attività delle botteghe della città comprendeva opere di pittura murale. Nel sec. XIII lo stile romanico interessa anche la produzione miniata. A Matrei (Tirolo), vengono eseguiti affreschi da una bottega padovana: segno degli stretti legami sempre esistiti tra l'arcivescovado e l'Italia settentrionale. Poche le opere conservate del sec. XIV, che sembra sia stato una fase di declino. Invece, per tutto il sec. XV, **S** si afferma come centro importante di produzione di manoscritti miniati (con molte botteghe talora curiosamente senza rapporto stilistico l'una con l'altra), e ancor piú di pitture su tavola.
In quest'ultimo settore le opere del secondo quarto del secolo, riferibili alla produzione di **S**, dalla *Crocifissione* di

Altmühldorf (parrocchiale) ai lavori dei Maestri di Laufen e di Hallein, si inseriscono nella fertile tradizione dell'arte boema della fine del sec. XIV (in particolare del Maestro dell'Altare di Třeboň), cui si giustappongono e poi si mescolano apporti dell'Italia settentrionale. Tale tradizione viene perseguita da Konrad Laib alla metà del secolo, che la rivitalizza attraverso il realismo proveniente dalle Fiandre, e piú precisamente di origine flémalliana. La nuova voga fiamminga che invade l'Europa centrale nell'ultimo terzo del secolo tocca Rueland Frueauf il Vecchio, ma lo stile di quest'ultimo resta dominato, come quello del suo allievo, il Maestro di Grossgmain, da una decisa predilezione tipica di **S**, per le grandi figure disposte entro uno spazio ristretto. Nel 1480, Rueland Frueauf il Vecchio diviene cittadino di Passau. Nel 1495, Michael Pacher, che aveva già eseguito l'altare a portelle per la chiesa di Sankt Wolfgang presso **S** e che nel 1484 aveva ricevuto un importante incarico per la parrocchiale di questa città, viene a stabilirvisi definitivamente, portando con sé, tra gli altri, un altro tirolese del sud, Marx Reichlich. La presenza di opere di Pacher in questa regione improntera profondamente l'arte di Altdorfer e di Wolf Huber (che nulla devono, invece, a Rueland Frueauf il Giovane). All'inizio del sec. XVI, gli archivi rivelano la presenza di numerosi pittori a **S**, ma le botteghe piú grandi e piú attive nel territorio dell'arcivescovado sembra fossero quelle del Maestro di Mühldorf, senza dubbio residente a Mühldorf, e di Gordian Guckh a Laufen. Vanno citati Georg Stäber, il Maestro di Mondsee e il Maestro delle Portelle di Mariapfarr, attivi nella diocesi salisburghese attorno al 1500.

Prima della guerra dei contadini, che segnò la crisi di **S**, il cardinal Matthäus Lang von Wellenburg, nominato arcivescovo nel 1519 e legato agli ambienti umanistici, svolse un ruolo importante come mecenate, apprezzando la pittura di Dürer. In seguito, e per oltre due secoli, a **S** non risiede alcun pittore di rilievo, malgrado la favorevole situazione politica. Per gli altari della nuova Cattedrale, costruita tra il 1614 e il 1628, si fece appello ad artisti provenienti da fuori, come Sandrart, Škreta, Schönfeld. Originario della regione, l'affrescatore Rottmayr soggiornò due volte nella città, attorno al 1690 e dopo il 1710; in particolare, vi dipinse la cupola della chiesa della Trinità e soffitti nella Residenza. Anche Troger operò a **S**, e nella seconda metà del

secolo Kremser Schmidt eseguí dipinti per la chiesa di San Pietro. Numerosi pittori, di talento mediocre, erano allora attivi nella città.
In epoca romantica **S** e soprattutto i suoi dintorni attirano i paesaggisti, in particolare monacensi. Il nazareno Ferdinand Olivier le dedica una celebre serie di litografie (completata nel 1822). Nel 1844 viene fondata un'Associazione degli artisti (*Künstlerverein*) ma nella città non emerge alcuna personalità di spicco. Tuttavia, nel sec. xx fu spesso visitata dagli artisti, per le sue caratteristiche pittoresche: Kokoschka, che vi si stabilí, ci ha lasciato della città vedute che sono tra le sue opere migliori. (*pv*).

Sallaert, Anthonis

(Bruxelles, ante 1586 - 1650). Allievo di Michel de Bourdeaux nel 1606, venne nominato libero maestro nella gilda di Bruxelles nel 1613, Poi decano nel 1633 e nel 1648. Eseguí soprattutto composizioni religiose: *San Martino che divide il suo mantello* (Gand, MBA), *Cristo al fiume Cedron* (Woluwe-Saint-Pierre, chiesa di San Pietro), *Decollazione di san Giovanni Battista* (1634: Rogelem, chiesa di San Giovanni Battista). Oltre ai disegni, influenzati da Rubens e spesso destinati all'incisione (Parigi, Istituto olandese, Louvre; Vienna, Albertina; Londra, BM; Rotterdam, BVB), gli sono attribuiti altri dipinti, tra cui gli *Arciduchi Alberto e Isabella assistono alla processione delle fanciulle del Sablon* (1616: Bruxelles, MRBA; altra versione a Torino, Gall. Sabauda), un *Autoritratto con la famiglia dell'artista* (Monaco, AP), e un ciclo di undici dipinti nella chiesa di Alsemberg (1657). **S** fu anche collaboratore di Daniel Seghers. (*jl*).

Salle, David

(Norman (Oklaoma) 1952). Espressione delle nuove ricerche newyorkesi degli anni Ottanta, **S** dopo studi al California Istitute of the Arts di Valenza (1970-75), ha realizzato una serie di opere basate su fotografie (*Senza titolo*, 1973; *Quattro donne prendono una tazza di caffè in cucina*). A partire dal 1979, **S** inizia a lavorare sulla sovrapposizione delle immagini; i riferimenti iconografici sono molteplici: riferimenti alla tradizione pittorica classica, ai films, alle immagini dei fumetti e delle riviste. La giustapposizione e il confronto di immagini

diverse è alla base del lavoro di **S**. *Delicately Emblematic Subdivision* (1980) giustappone una foto presa da una rivista e un disegno tratto da un libro cinese. Alcune opere utilizzano dei testi sovrapposti alla pittura (*Good Bye D*, 1982: Richmond, Virginia, Virginia Museum); altre includono oggetti spesso presi dal design degli anni Cinquanta (*Brother Animal*, 1983: Los Angeles, MOCA); altri piú recenti sono dipinti che citano particolari da Géricault ad esempio nel dittico *Melody Bubbles* (1988). L'insistenza sul corpo umano trova riscontro in numerose scenografie e costumi teatrali realizzati dall'artista (la *Nascita del poeta*, di Kathy Acker, per la regia di Richard Foreman, 1984; *The Mollino Room*, coreografia di Karole Armitare per l'American Ballet Theatre, Washington 1986). La ricerca sulla degerarchizzazione delle immagini trova poi riscontro nella sua produzione di disegni e acquerelli (mostra al Museum am Ostwell di Dortmund, 1986). Il BVB di Rotterdam (1983) e la Caja de Pensions di Madrid (1988) hanno presentato opere dell'artista. (*sr*).

Sallinen, Tyko Konstantin

(Nurmes 1879 - Helsinki 1955). A Parigi nel 1909 fu attratto dalla pittura dei fauves, entusiasmandosi all'arte di van Dongen, di Cézanne e dei post-impressionisti. Tornato in Finlandia, sotto le forti impressioni ricevute dalla grande mostra di Munch dipinse le *Lavandaie* (1911: Helsinki, NG), dipinto che provocò grande scandalo: i colori sontuosi e la rappresentazione senza compromessi dei personaggi comportarono infatti una polemica durata, nella conservativa e moralistica terra finlandese, una decina d'anni. Dopo un secondo viaggio a Parigi, la sua pittura rivela un espressionismo selvaggio e l'influsso di Picasso, evidente nel cromatismo piú ascetico da lui adottato, nel quale predomina il grigio. Le tele piú celebri risalgono al 1918 e 1919 (*Hihhulit*, 1918: ivi; *Danza campagnola*, 1919: ivi) ed esprimono l'aspro rigore come la forza vitale primitiva del carattere nazionale finnico. **S** è considerato il piú importante, oltreché noto, rappresentante dell'espressionismo finlandese. (*ssk*).

Salm, principi di

Nella seconda metà del sec. XVIII, i principi sovrani regnanti nel piccolo principato di **S**, terra dell'impero inclusa nella Lorena con capitale Senones, costituirono una quadreria

di notevole importanza. La collezione fu opera, in primo luogo, del principe Luigi Carlo Ottone, che, escluso dal potere a favore del fratello e destinato allo stato ecclesiastico, s'impadroní con la forza del principato alla morte del padre nel 1770. Nel 1773 il principe intraprese la costruzione del castello di Senones, dove collocò la galleria, di cui il padre, Nicola Leopoldo, aveva già raccolto i primi pezzi. I soggiorni a Parigi e a Roma ne modificarono il gusto artistico. Come la maggior parte dei suoi contemporanei stranieri, acquisí senza dubbio la maggior parte dei suoi dipinti nel corso delle grandi aste pubbliche, tanto frequenti a Parigi in quell'epoca, completando la collezione con una parte delle opere raccolte nell'abbazia di Senones dall'erudito benedettino Dom Calmet. Nel 1793 la raccolta venne sequestrata e i quadri suddivisi nei locali dell'amministrazione dipartimentale e della Scuola centrale. Già ridotta da restituzioni ad alcuni membri della famiglia di **S**, e poi all'inizio del secolo da un incendio, nel 1828 essa venne definitivamente assegnata al Museo dipartimentale dei Vosges, ad Epinal. Dei 161 dipinti che contava alla fine del sec. XVIII, ne restavano settantasette. Come la maggior parte dei collezionisti della sua epoca, il principe Luigi era attratto dalle scuole dei Paesi Bassi: nel Museo di Epinal si trovano cosí opere di Brill, Bruegel dei Velluti, Kalf, Moucheron, un *Paesaggio* di Ruisdael, una *Sacra Famiglia* di Joos van Cleve e un pezzo fondamentale: un *Ritratto di vecchia* di Rembrandt. Il principe di **S** acquistò a Roma alcuni dipinti italiani di Pannini, Salvator Rosa, Sebastiano Ricci (*Eremiti tormentati dai demoni*). La scuola francese è soprattutto rappresentata da opere del sec. XVII: Vouet, La Hyre, Jouvenet, Parrocel, Stella. (*gb*).

Salmeggia, Enea, *detto* il Talpino

(? 1565 ca. - Bergamo 1626). Opere datate al 1590, come il *Battesimo di Cristo* in Sant'Agata del Carmine e lo stendardo in San Lazzaro a Bergamo, denunciano il fare di un pittore ai suoi esordi: in esse si ravvisano già alcune di quelle componenti che ritorneranno con una certa continuità nelle sue tele, come l'attenzione per le sollecitazioni provenienti dalla cultura veneto-bresciana e l'interesse per la pittura lombarda del primo Cinquecento. Nell'*Adorazione dei Magi* per

la chiesa di Santa Maria Maggiore di Bergamo (1595), la presenza di un serrato ed equilibrato modulo compositivo, incentrato sul gruppo della Sacra Famiglia, e la sapiente compostezza dell'immagine rimandano a soluzioni adottate da Bernardino Luini, da cui il **S** trasse varie volte ispirazione per i suoi dipinti.
Fra il 1596 e il 1610 il pittore svolse per la città di Milano un'intensa attività, forse preparata da un contatto con un artista milanese, Camillo Procaccini, per il quale Enea funse da testimone nel contratto di allogazione della tela con *Gli Apostoli intorno al sepolcro della Vergine* in Santa Maria Maggiore a Bergamo.
A Milano, **S** ricevette commissioni di un certo prestigio, come il *Matrimonio della Vergine* nel Duomo (1598-1601), la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Rocco, Francesco e Sebastiano* del 1604 (già nella raccolta dei conti Anguissoli di Milano e ora nel Castello Sforzesco), la *Cattura di Cristo nell'orto* nella chiesa di Sant'Antonio abate e i dipinti per le chiese di Santa Maria della Passione e San Vittore al Corpo.
Il raffaellismo, presente in alcune sue opere e giustificato, secondo l'Orlandi (1704), da un soggiorno romano di quattordici anni (soggiorno la cui durata è stata ridimensionata dalla critica recente), consente all'artista di elaborare uno stile chiaro ed essenziale, capace di esprimere efficacemente la verità storica e teologica del contenuto narrativo rappresentato, conservando, nel contempo, alle immagini quel «decoro» e quella sobrietà perfettamente rispondenti ai canoni della poetica artistica della Controriforma.
La sensibilità dimostrata dal **S** nel dar forma, attraverso specifiche soluzioni figurative, al complesso programma di riforma religiosa, promosso dalla Chiesa Ambrosiana, guidata da Federico Borromeo, fece sí che il pittore diventasse il piú legittimo interprete dell'arte sacra bergamasca, specialmente dopo il 1607, anno della rinuncia papale all'interdetto su Bergamo. La serie di dieci teleri dedicata a sant'Alessandro, recentemente riaggregata dal Ruggeri (le opere sono distribuite fra l'Accademia Carrara, la coll. Piazzini Albani, la Tosio Martinengo di Brescia e la Cattedrale di Bergamo), probabilmente commissionata nel secondo decennio per la Cattedrale della città, testimonia della propagazione di nuove istanze religiose nella provincia ad opera del cardinale milanese. A queste opere sacre si affiancò una

interessante attività di ritrattista (*Ritratto di gentiluomo in armi*: Mozzate, Como, coll. priv.), nella quale si evidenzia il legame con la tradizione moroniana del genere, oltre che il riferimento alla ritrattistica aulica.
Morendo, il **S** lasciava la bottega in eredità ai figli, di cui due, Francesco e Chiara, furono pittori. (*mbi*).

Salmi, Mario

(San Giovanni Valdarno 1889 - Firenze 1980). Dedicatosi dapprima a studi giuridici, **S** venne a contatto con la storia dell'arte presso l'Università di Roma, frequentando la Scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi. Nel 1918 entra nell'amministrazione delle Belle Arti in qualità di ispettore, prima in Puglia, in seguito in Molise, in Umbria e infine in Lombardia fino al 1927, anno in cui iniziò la sua carriera universitaria a Pisa, per poi passare a Firenze due anni dopo. In questi anni pubblica alcuni rilevanti studi, incentrati soprattutto sulI'arte medievale (i due volumi sulla scultura e sull'architettura romanica in Toscana escono nel 1927 e nel 1928), oltre a una fitta serie di interventi sul rinascimento italiano (è del 1936 il volume dedicato a *Paolo Uccello, Andrea del Castagno*, *Domenico Veneziano*) e sulla miniatura. Dal 1949, e fino al 1963, insegna a Roma, mentre nel 1950 fonda, insieme a Lionello Venturi, la rivista «Commentari» che costituirà, sul versante «venturiano», una delle sedi piú significative del dibattito critico di quegli anni. A lungo membro influente del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, **S** ha caratterizzato anche polemicamente il suo impegno per la tutela del patrimonio artistico e paesaggistico italiano. (*sr*).

salon

Esposizione periodica francese, annuale o biennale, di opere di artisti viventi, che si svolse al Louvre di Parigi dal XVII al XIX secolo. Il termine venne assunto nel momento in cui l'esposizione fu organizzata nel Salon Carré del Louvre. L'esposizione dell'Accademia reale, istituita nel 1663, venne organizzata per la prima volta nel 1667 in occasione della celebrazione della fondazione dell'Accademia stessa, nella quale potevano esporre solamente i suoi membri. Dopo questa data, i seguenti ***s*** avranno una cadenza biennale sino

al 1675, mentre in seguito, diverranno meno regolari perché troppo costosi, e aprirono solamente nel 1699, nel 1704 e un solo giorno nel 1706. Ad eccezione di quelli del 1673, 1699 e 1704 che ebbero un regolare catalogo, sulle prime mostre ufficiali si hanno pochissime notizie. Organizzate prima da Colbert, poi da Mansart, fino al 1791 le esposizioni venivano inaugurate dopo un'assemblea dell'Accademia il giorno di san Luigi, onomastico del re. Allestite in un primo tempo nella galleria del Palais-Royal e nel cortile dell'hôtel Richelieu, nel 1699 e nel 1704 le mostre, a ingresso libero e dotate di un catalogo in vendita, si svolsero nella Grande Galerie del Louvre e dal 1725 nel Salon Carré occupando talvolta anche la galleria di Apollo. Il primo catalogo o *livret* delle opere presentate risale al 1673. Nel sec. XVIII il ***s*** divenne un appuntamento importante, oggetto dell'intervento della critica specializzata e, nello stesso tempo, occasione di accesso alle collezioni reali eccezionalmente aperte al pubblico per un giorno. Dal 1737 al 1748, ad eccezione del 1744, la mostra ebbe cadenza annuale, poi nuovamente biennale dal 1748 al 1791. Nella seconda metà del sec. XVII il numero delle opere esposte aumentò considerevolmente passando dalle 120 del 1763 alle 800 della mostra allestita nel 1791 dall'Assemblea nazionale. Dal 1748 venne istituita una commissione dell'Accademia incaricata di salvaguardare la tradizione della «grande pittura» ed esercitare un controllo sulla moralità delle opere proposte; questa prima forma di giuria si dimostrò in seguito sempre piú severa e rigida nei giudizi. In questo periodo le mostre vennero allestite dal direttore del Bâtiments du roi (in successione: il duca d'Antin, Le Normant de Tournehem, il marchese de Marigny, il conte d'Angiviller), in funzione di rappresentante del re che esercitava quindi un esplicito controllo ufficiale sul «gusto» rappresentato nel ***s***. Sempre al direttore del Bâtiments spettava il controllo del catalogo redatto dal *concierge* dell'Accademia. Generalmente i cataloghi venivano stampati in due o tre edizioni: quello del 1755, ad esempio, venne tirato in ottomila copie, mentre quello del 1783 in ventimila. Sin dall'origine dei ***s*** di pittura, i problemi pratici di allestimento vennero affidati a un artista chiamato *le Tapissier o le Décorateur*; tale incarico, dal 1761 al 1773, venne svolto da Chardin a cui subentrò in seguito Vien, Lagrenée, van Loo nel 1783 e 1785, e Durameau. Con la Ri-

voluzione si effettuarono una serie di modifiche al regolamento del ***s***. Nel 1791 l'esposizione divenne libera e accessibile a tutti e dal 1798 venne istituita una giuria di ammissione eletta a suffragio universale.
Nel corso del sec. XVIII, in rivalità con il ***s*** dell'Accademia reale, vennero organizzate alcune mostre periodiche tra le quali si ricordano l'**Exposition de la Jeunesse**, il **Salon dell'Accademia di San Luca** e il **Salon de la Correspondence**.
L'**Exposition de la Jeunesse**, attiva già all'inizio del secolo, si svolse in place Dauphine il giorno del Corpus Domini e, stando ai resoconti comparsi su «Le Mercure de France», fu una specie di fiera dove giovani pittori si mescolavano agli artigiani e ai pittori di insegne. Nella mostra del 1728, tra l'altro, Chardin espose la *Razza*.
Il **Salon dell'Accademia di San Luca** ebbe vita dal 1751 al 1774 e accolse i giovani non ancora in grado di essere ammessi all'Accadernia reale o già da questa respinti. Di questo ***s*** sono noti sette cataloghi ristampati nella «Revue universelle des arts». Nel 1776, anno in cui vengono abolite le corporazioni, venne fatto un tentativo di rinnovare quest'istituto che venne invece boicottato dall'Accademia reale.
Il **Salon de la Correspondence** fu fondato nel 1778 su iniziativa di Pahin de La Blancherie e organizzato intorno al circolo internazionale Rendez-vous de la république des lettres et des arts, responsabile della pubblicazione dei cataloghi. Abbastanza importante perché vi partecipasse un artista come Fragonard, il ***s*** fu tollerato per qualche tempo, ma venne sciolto ufficialmente da d'Angiviller nel 1783 anche se il suo fondatore riuscí a tenerlo in vita sino al 1787.
Nel sec. XIX l'esposizione periodica di opere recenti assunse una dimensione culturale importantissima. Il ***s*** caposaldo dei principî estetici dell'Accademia di belle arti, fu oggetto nel tempo delle piú vivaci contestazioni in merito a quello che veniva definito come gusto accademico rispetto alla nuova idea della creatività e della funzione dell'artista nella società. La giuria di ammissione istituita nel 1798 assunse presto una veste di paludata ufficialità e sotto l'impero fu composta da tre artisti e due amatori presieduti da Denon. Soppressa nel 1848, ma re-istituita l'anno seguente, mostrò un indirizzo sempre piú rigido sotto la restaurazione rifiutando parecchi candidati e qualsiasi opera non conforme

all'ortodossia accademica. Già dopo la prima metà del secolo si verificarono numerosi tentativi di allestimento di mostre parallele, uno dei quali è quello di Courbet all'Esposizione Universale del 1855. Ma nel 1863, su cinquemila opere presentate, oltre tremila vennero rifiutate e gli artisti colpiti dalla discriminazione, tra cui Manet, Jongkind, Pissarro e Whistler, favorirono l'istituzione del **Salon des Refusés**. Da ricordare comunque che le stesse mostre allestite dagli impressionisti dopo il 1874, presso il fotografo Nadar, nacquero come una reazione contro il ***s*** ufficiale. (*jv*).

Salon des Refusés è il nome dato nel 1863, a Parigi, alla esposizione pubblica nella stessa sede del ***s*** ma in luogo separato, delle opere rifiutate quell'anno dalla giuria: decisione eccezionale presa da Napoleone III per far fronte alla protesta degli artisti indignati da troppo numerose esclusioni. Il meccanismo promozionale che privilegiava la presenza al ***s*** (dominato dai professori dell'Ecole des beaux-arts, membri dell'Accademia) penalizzava duramente gli artisti «rifiutati», non solo nei confronti dell'accesso alle commissioni pubbliche (consacrazione per la quale, attraverso una scala di premi e medaglie, era un passaggio obbligato), ma anche, grazie all'azione amplificante della fiorente palestra letteraria dei resoconti, nei rapporti con il collezionismo privato. Tale era il privilegio dell'istituzione che poteva accadere, come accadde a Jongkind, che un artista vedesse riportare indietro dal cliente, dopo il «rifiuto», un'opera già venduta. La forma stessa del decreto imperiale che «volendo lasciare il pubblico giudice della legittimità dei reclami» imponeva uno stretto termine entro il quale era concesso agli artisti ritirare le opere per evitare che fossero esposte come «rifiutate», esprime a sufficienza le intenzioni intimidatorie della soluzione adottata. Già prima dello scadere del termine divampò infatti tra i critici un dibattito che sottolineava il dilemma di fronte a cui si trovavano i «rifiutati», costretti o a dar ragione essi stessi al verdetto, o ad esporsi a un dileggio abilmente orchestrato; e furono fatte ipotesi di un massiccio ritiro. In realtà numerosi artisti accettarono la sfida e non ritirarono le opere (tra questi Manet, Jongkind, Legros, Chintreuil, Fantin-Latour, l'esordiente Pissarro e Whistler, la cui *Fanciulla in bianco* ebbe il dubbio onore di una collocazione «privilegiata», intesa ad accendere le reazioni negative dei visitatori). E anche se il pubblico, che ac-

corse foltissimo a quella che gli veniva proposta come occasione di divertimento alle spese dell'orgoglio degli artisti, concentrò sulle opere innovatrici una disapprovazione conforme ai voti della giuria, il **Salon des Refusés** ebbe almeno due importanti conseguenze: favorí l'incontro tra i giovani artisti e i nuovi «scandalosi» maestri, e suscitò un intenso dibattito che opponeva non piú soltanto due diverse tendenze artistiche quanto due diversi modi di consumare l'arte e di intendere le funzioni dell'immagine. Infatti, anche se la mostra non fu certo di tendenza e anzi rispecchiava nell'insieme la casuale eterogeneità dei rifiuti, il contrasto tra la *Venere* di Cabanel, premiata al ***s*** e acquistata dall'imperatore, e la piú importante opera dei *refusés*, il *Déjéuner sur l'herbe* di Manet, che Napoleone III aveva dichiarato «sconveniente» e che fu oggetto dei piú violenti attacchi e delle piú appassionate difese, evoca emblematicamente la profondità della frattura tra le due nuove categorie: quella che sarà ormai l'arte «ufficiale» e, contrapposta ma non necessariamente unitaria, l'arte «indipendente», o, come già si diceva, «viva». Come momento significativo della decadenza del ***s*** di Stato (accelerata nel novembre dello stesso 1863 da un secondo decreto che limitava il controllo dell'Accademia sulla giuria) il **Salon des Refusés** fa parte anche della storia dell'evoluzione dei meccanismi istituzionali ed economici che governano i rapporti tra artisti e fruitori: storia che nella seconda metà dell'Ottocento registra un processo di trasformazione preannunciato nel 1855 dall'iniziativa ribelle del **Pavillon du Réalisme** di Courbet, e che si conclude durante la Terza Repubblica, per la crescente volontà di intervento degli artisti, con la fondazione di altri momenti espositivi e, infine, con l'avvento del ruolo portante delle gallerie «di tendenza». (*amm*).

Nel 1881 Jules Ferry tentò di liberare il ***s*** dall'impronta normativa dell'Accademia di belle arti istituendo la **Société des artistes français** che accolse come propri membri tutti gli artisti ammessi almeno una volta al ***s*** i quali, liberamente, dovevano eleggere un comitato esecutivo e finanziario composto di novanta membri. Le esposizioni si svolsero nel palazzo dell'Industria (Champs-Elysées) sino al 1900, per passare poi, dopo l'Esposizione Universale, al Grand Palais. Il rinnovato ***s***, erede di quelli del XVII-XIX secolo, fu di fatto ancor

piú tradizionalista poiché al suo interno i membri dell'Institut de France formarono le giurie di ammissione e quelle di premiazione. La severità della giuria determinò, nel 1884, una nuova scissione con il **Salon de la Société des artistes indépendants** che raggruppava spontaneamente i respinti in una baracca dei giardino delle Tuileries. Quest'ultimo ***s*** ebbe per motto «né giurie, né premi» e vide la partecipazione di Seurat, Signac, Cross e Pissarro. Dagli Indépendants vengono in seguito organizzate numerose retrospettive presentando opere di van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cézanne e dei nabis e, dal 1910 al 1914, anche dei cubisti.
Nel 1889 si ebbe una ulteriore scissione: i dissidenti, guidati da Meissonier, Rodin e Puvis de Chavannes fondarono la **Société nationale des beaux-arts** che dal 1890 allestí un proprio ***s*** annuale in Campo di Marte, esposizione a cui parteciparono Maillol, Lebourg e Sisley.
Da questo momento i ***s*** si moltiplicarono, gli uni per difendere posizioni di principio, gli altri per raccogliere eclletticamente un indeterminato numero di persone che si dilettavano di pittura, scultura, incisione e arti decorative spesso come secondo lavoro.
Il **Salon d'Automne**, fondato dall'architetto Frantz Jourdain nel 1903, si propose di ammettere, con un rigore maggiore di quello del Salon des Indépendants, artisti appartenenti a una corrente piú omogenea. Alcune sale vennero poi riservate ai maestri innovatori ancora poco apprezzati: tra gli altri Cézanne, Toulouse-Lautrec, Redon, i fauves nel 1905 e in seguito i cubisti o artisti indipendenti come Picabia. Il **Salon des Tuileries** venne fondato nel 1923 da Charles Dufresne, Albert Besnard e Bourdelle, in contrasto con la tendenza del Salon d'Automne, e raccolse artisti essenzialmente in opposizione al cubismo come Henri de Waroquier, Louise Hervieu e René Seyssaud.
Negli anni Trenta compaiono anche il **Salon des Surindépendants**, fondato nel 1934 da Laure Garcin e Camille Bryen con il motto «indipendenza e disciplina», e il **Salon des Réalités nouvelles** che, fondato nel 1939, riprende l'attività nel 1946 raccogliendo essenzialmente i non-figurativi come Picabia, Herbin, Fautrier, Piaubert, Vasarely, Mathieu e Istrati.
Il **Salon de Mai**, fondato nel 1945 con la partecipazione di personaggi come Moal, Soulages, Zao Wou-ki, aveva inve-

ce lo scopo di raggruppare tutte le tendenze della pittura, figurativa o astratta, di tradizione francese. (*jv*).

Il **Salon des Réalités nouvelles**, fondato a Parigi nel 1946 da Frédo Sidès, raccolse l'eredità di Abstraction-Création, l'associazione che a partire dal '31 aveva riunito gli esponenti dell'arte non figurativa in Europa. L'espressione «Réalités nouvelles», tratta da un testo di Apollinaire, era già stata utilizzata nel '39 dal gruppo Renaissance plastique come titolo di un ciclo di esposizioni alla Galleria Charpentier di Parigi. Diretto da un comitato in cui figuravano tra gli altri Nelly van Doesburg e Raymond Cogniat, ai quali si unirono successivamente Jean Arp, Sonia Delaunay, Auguste Herbin, Jean Dewasne, il Salon dedicò la prima mostra ai maestri scomparsi dell'astrattismo. Nelle sale del MAMV di Parigi le opere di Delaunay, Kandinsky, Malevič, Mondrian, Taeuber-Arp furono affiancate da quelle della nuova generazione, secondo il duplice obiettivo di fornire il bilancio di una situazione artistica come storicizzata e di dare spazio a quella in corso, individuandone radici e giustificazioni nella precedente. Il progetto di integrazione delle arti proposto da Jean Gorin e Félix Del Marle nell'ambito delle Réalités nouvelles si concretizzò nel '50 nella «salle Espace», destinata ad accogliere decorazioni monumentali, vetrate, disegni architettonici e ad acquistare importanza crescente nell'economia delle esposizioni fino alla metà del decennio. Il raggruppamento di artisti che facevano capo al Salon andò di anno in anno allargandosi e aprendosi alla partecipazione internazionale, ma al tempo stesso differenziandosi nei confronti degli enunciati che facevano da sottotitolo alle mostre: arte astratta, concreta, costruttivismo, arte non figurativa, orfismo. Di fronte alla presenza nei Salons del '47 e del '48 delle opere di artisti quali Atlan, Bryen, Hartung, Mathieu, il *Primo Manifesto del Salon des Réalités nouvelles* tentò nel '48 di dare una definizione di «arte astratta non figurativa, non oggettiva» tesa a bandire tutte le forme espressive in qualche modo legate al mondo delle apparenze esteriori, e dunque incompatibili con «le leggi essenziali dell'arte plastica». Queste affermazioni ricalcano i principî del volume *L'Art non figuratif non objectif* pubblicato nello stesso anno da Herbin, la cui definizione di «alfabeto plastico» forní la base portante alle proposizioni del *Manifesto*.

Si trattava di tesi inaccettabili per artisti come Arp e Magnelli, Atlan e Deyrolle, che tra il '49 e il '50 si allontanarono dal Salon. La fedeltà a ideali estetici di ordine e di equilibrio, nel persistere dell'influenza degli esempi d'anteguerra, fu alla base dei rimproveri di accademismo che vennero mossi all'astrattismo geometrico difeso dal Salon, rimproveri riassunti da Charles Estienne nel suo pamphlet del '50 *L'Art abstrait est-il un académisme?*
L'influenza di Herbin sulle scelte del Salon rimase determinante fino al '55, quando una modificazione dello statuto fece cadere gli ostacoli che si frapponevano all'accoglimento delle tendenze non geometriche. Con il nuovo titolo «Réalités nouvelles. Nouvelles réalités», nel '56 il ***s*** – presieduto da Robert Fontené – ospitò Mark Tobey come invitato d'onore e si aprí in questa e nelle successive edizioni alla molteplicità di sviluppi dell'arte astratta, rinunciando a definirne normativamente l'essenza. (*mtr*).
Peintres témoins de leur temps è un ***s*** creato nel 1951 intorno ai pittori Lorjou, Fougeron, Buffet e Carzou e rappresenta la corrente della pittura figurativa imponendo agli espositori un tema diverso ogni anno (il lavoro, lo sport, ecc.).
Il **Salon Comparaison**, invece, dal 1955 si propone di organizzare ogni anno un vasto confronto fra le nuove tendenze, mentre il **Salon de la jeune peinture** invece, dal 1956 tende a sollecitare una revisione della società «combattendo la retorica tradizionale del linguaggio delle forme»; uno dei suoi principali animatori è Randolphe Cailleux.
Dal 1959 poi, **Grands et Jeunes d'aujourd'hui** ha cercato di aprirsi a tutte le ricerche fornendo ai giovani l'occasione di farsi notare pubblicamente confrontando le rispettive opere con quelle degli artisti della loro generazione e con quelle dei piú anziani. Sono ancora da ricordare il **Salon des femmes peintres et sculpteurs**, fondato sin dal 1884 e divenuto in seguito Exposition, e, nel dopoguerra, il **Salon populiste** e il **Salon du dessin et la peinture è l'eau**.
La critica dei *s* costituisce un vero e proprio genere letterario di fondamentale importanza sia per la conoscenza del giudizio dei contemporanei e dell'evoluzione del gusto, sia per la registrazione delle circostanze contestuali delle mostre che per la descrizione delle opere stesse, raramente riprodotte nei cataloghi. La critica propriamente detta comparve nel

sec. XVIII: in particolare, al 1737 data la prima critica a stampa. Sicuramente i primi ***s*** suscitarono viva curiosità, come dimostrano i numerosi commenti firmati con nomi di fantasia (Minos, Cassandre, Le Chinois, Raphaël o Badigeon) o «Le Salon» di Mallet de Viriville; seguirono poi «lettere» di amatori d'arte, talvolta tanto violente che divenne obbligatorio firmarle. Alcuni giornali istituirono anche una rubrica specializzata. Nella seconda metà del secolo furono numerosissimi i *salonniers* come Caylus, Boillet, de Saint-Julien o La Font de Saint-Yenne, non critici d'arte di professione, ma amatori o moralisti. «La Correspondance littéraire» di Grimm pubblicò resoconti dal 1753 al 1781 e Diderot ne fu il principale redattore tra il 1759 e il 1781. «L'Année Littéraire» o «Le Mercure de France» pubblicarono commenti, talvolta molto violenti, di Fréron, Marmontel e Restif de la Bretonne; per questo motivo numerosi opuscoli o libelli vennero pubblicati all'estero e in particolare a Londra e ad Amsterdam. I redattori di tali commenti si interessarono, soprattutto dei temi rappresentati nelle opere e delle scelte puramente estetiche, solo di rado presero in esame la tecnica e il «mestiere» dell'artista. Un panorama della critica dei ***s*** è data dal fondo Deloynes presso il Gabinetto delle stampe della BN di Parigi, nel quale e raccolta la quasi totalità della critica su ciascun ***s***. Un'altra fonte di rilievo per la conoscenza delle manifestazioni è la raccolta di vedute delle mostre del 1785 e del 1787 incise da Martini e soprattutto, i disegni di Gabriel de Saint-Aubin eseguiti in margine ai cataloghi dei Salon del 1761, 1769 e 1777. Per il sec. XIX è da ricordare l'importante serie incisa da C. P. Landon nei suoi *Annales du musée*, riproducente le principali opere esposte ai ***s*** del periodo dell'impero e della restaurazione. I ***s*** del sec. XIX vennero commentati ancor piú assiduamente da cronisti, politici e moralisti. Guizot analizzò la situazione delle belle arti in Francia in occasione del Salon del 1816; Thiers pubblicò due *Salons* nel 1822 e nel 1824 su «Le Constitutionnel». Gustave Planche, che ne pubblicò sette dal 1831 al 1849, e Jules Janin, che ne curò due nel 1834 e nel 1845, erano invece critici specializzati. Sul Salon dei 1836 riferiva Alfred de Musset ne «La Revue des Deux Mondes» e nel 1837 Théophile Gautier iniziava la sua serie di *Salon* che proseguí annualmente sino al 1850. Sui ***s***

intervengono anche Prosper Mérimée, Charles Blanc, Alphonse Karr, Arsène Houssaye, Théodore de Banville e Champfleury, ma i piú famosi restano i tre pubblicati da Baudelaire nel 1845, 1846 e 1849 insieme a quelli dei Goncourt. (*jv*).

Salonicco → Tessalonica

Salterio della regina Mary

Conservato a Londra (BL, Royal ms 2 B VII) è capostipite di una serie di codici, una ventina circa, databili tra la seconda e la terza decade del Trecento, con testi scritti in buona parte in francese vernacolare e miniati da uno stesso maestro e dalla sua bottega – nella quale la critica ha individuato altre quattro personalità di miniatori –, che aveva probabilmente sede a Londra pur operando per una larga scala di committenti, non soltanto londinesi e non esclusivamente legati all'ambiente di corte. Il complesso di manoscritti accostati al **S**, è variamente datato e di diversa provenienza; dall'abbazia di Sant'Agostino di Canterbury (*Salterio di Richard of Canterbury*, 1310-20 ca.: New York, PML, ms G. 53), all'area dell'abbazia benedettina di Peterborough (*Somne le roi*: St. John College), e di quelle di Hyde e di Chertsey, nel Surrey (*Breviario*); alla Cattedrale di Bangor, nel Wales (*Pontificale del vescovo Anianus II*, 1320-28 ca.: Capitolo della Cattedrale), al collegio di Navarra dell'Università di Parigi (*Fisica* di Aristotele, in latino) alla Corporazione londinese (*Liber legum antiquorum*, 1321), sino a committenti privati come la regina d'Inghilterra Philippa d'Hainault (dopo il 1340) e Alice de Reymes, moglie di Robert de Reydon di Wherstead, nel Suffolk (*Libro d'ore*, 1320-24 ca.: Cambridge, Syndics of Cambridge Univ. Library, ms Dd. 4.17).

Lo stile che caratterizza questo gruppo di opere, il piú ampio e stilisticamente coerente della produzione inglese del sec. XIV, si avvale di un segno grafico delicato, sinuoso, quasi fluttuante, preciso nei dettagli fisionomici. Elegante e variato nella scelta delle pose e dei gesti, privilegia figure slanciate e di grandi dimensioni (rispetto all'esilità minuta dello stile di corte presente ad esempio nel *Salterio di Peterborough* di Bruxelles). Nelle miniature piú tarde, la composizione ha una maggiore profondità spaziale, che indi-

cherebbe, insieme alla resa illusionistica di alcuni particolari, un contatto del Maestro del **S** con le acquisizioni italiane sporadicamente presenti in varie opere di altri *scriptoria* inglesi. È il gruppo derivato dal Salterio Gorleston (*Salterio di un priore cluniacense*: oggi a Yale; *Salterio di St. Omer*, della famiglia Mulbarton, Norfolk: St. Omer, entrambi del 1325-30 ca., ecc.), che testimonia l'influsso senese-duccesco, accanto alle tipiche decorazioni in puro stile East Anglian.
La scelta cromatica del **S** cade su un armonico e delicato bilanciamento di tinte leggere e trasparenti, l'oro, il rosa o l'azzurro neutro, fanno spiccare ancor di piú il gioco compositivo delle figure. Il Maestro del **S** è infatti assai piú interessato al ritmo, supremamente fluido, della linea grafica e alle componenti narrative delle sue scene, piuttosto che alla trattazione dei motivi ornamentali. Spesso le scene sono immaginate in modo da scivolare nella pagina successiva, dando vita a correlazioni storiche e narrative possibili tra di esse, mentre nelle illustrazioni del *Calendario* il pittore riesce a trasformare, con fantasia inesauribile, i simboli zodiacali e le relative occupazioni dei Mesi in racconti ricchi di figure e moto. La creatività compositiva e narrativa del Maestro del **S**, presente in pari grado anche negli altri codici che possono con sicurezza esser ricondotti alla stessa mano (il *Salterio di Richard of Canterbury*, la *Miscellanea Teologica* di Parigi e Oxford, parte del *Somne le roi* e dell'*Apocalisse* di Londra, BL, Royal 19. B. XV), si esprime sempre comunque entro parametri di ordine e chiarezza espositiva. (*scas*).

Saluzzo

Appartiene alla marca arduinica fino al 1091 e quindi passa al ramo aleramico dei marchesi del Vasto o di **S**. Per tutto il basso Medioevo **S** mantiene una posizione intermedia tra Savoia-Acaja e Visconti. Sotto la protezione di Enrico II di Francia (1548) il marchesato resiste ai Savoia fino al 1601, ma l'annessione definitiva avviene con la restaurazione, dopo la rioccupazione francese del 1690. Le alterne vicende politiche determinano sul versante della produzione artistica una duplice tendenza del gusto, ora vicino alla cultura francese, ora all'arte delle corti italiane. I frammenti di due strati sovrapposti di affreschi in San Giovanni (seconda metà

del sec. XIV e fine XIII - inizio sec. XV) sono le testimonianze pittoriche piú antiche; alla metà del sec. XV risalgono – sempre in San Giovanni – gli affreschi della cappella di San Tommaso d'Aquino, mentre a Pietro da **S** (1438-75 ca.) viene attribuito l'affresco *Cristo nell'avello* (cappella di San Vincenzo Ferrer). La personalità di Hans Clemer emerge alle soglie del Cinquecento, operando in linea con l'assetto cortese dei marchesato ai tempi di Ludovico II (1475-1503) e Margherita di Foix. Di formazione borgognona, con influssi provenzali e sensibile alla contemporanea cultura padana (numerosi i suoi affreschi monocromi a **S**, legati alle radici dell'umanesimo lombardo e ferrarese), Clemer introduce in Piemonte la sfolgorante pittura franco-fiamminga, in cui però la materia appare solidamente strutturata (*Madonna della Misericordia*, 1498-99: Casa Cavassa). Analogamente, tendenze franco-provenzali e influssi ferraresi (facilitati dalla parentela tra Ludovico II ed Ercole I d'Este) si riscontrano nelle tavole dei polittico conservato nella sagrestia della Cattedrale (post 1494: già altare maggiore).

Con la reggenza di Margherita di Foix (1503), l'adesione alla cultura umanistica è ormai dichiarata e significativa è la decorazione commissionata dal Vicario Generale Francesco Cavassa per la sua residenza (iniziata probabilmente nel 1505), e per la cappella di famiglia in San Giovanni. In entrambe ritornano infatti motivi di derivazione rinascimentale come gli edifici dipinti sullo sfondo, le candelabre, le decorazioni ad arabesco e i fregi a grottesche: come data per i due cicli (da alcuni attribuiti al Bergognone, al quale forse spetta anche la tavola con santi domenicani del 1516 a Casa Cavassa) è stato proposto il terzo decennio del sec. XVI, anni in cui il veronese M. Sanmicheli realizza il mausoleo per Galeazzo Cavassa (padre di Francesco), in linea con il gusto degli affreschi. Nel primo Cinquecento operano i Volpi che semplificano la cultura spanzottiana, come rivela il grafismo e la bidimensionalità delle figure (trittico dei *Santi Cosma e Damiano*, 1511: Duomo; affresco con *Crocifissione*: San Giovanni, refettorio; attribuiti ad Aimo Volpi). Testimone della cultura leonardesca nel cuneese, è l'ancona rinascimentale dedicata a Santa Caterina d'Alessandria (1514-23: Torino, Gall. Sabauda, già in San Giovanni), opera di artista lombardo (Boltraffio?). Nel terzo decennio del

sec. XVI sono presenti a **S** Jacopino Longo (*Adorazione dei Magi*: Casa Cavassa) e Pascale Oddone (trittico *Madonna del Rosario*, 1535: San Giovanni). Forse di Francesco Serponte l'affresco con *Madonna in trono e defunto* (1555 ca.: San Giovanni, navata centrale), le cui tonalità fredde ricordano Cesare Arbasia di **S** (opere in Palazzo Civico, 1582 ca., San Bernardino e nella casa dell'artista, 1602). L'arrivo dell'*Adorazione dei pastori* (in Cattedrale dal 1701) di Sebastiano Ricci è prova dell'innesto della cultura veneta sulla pittura locale, come dimostrano le opere di padre G. D. Barbetti di **S** (*Miracolo di san Vincenzo Ferrer*, 1743: San Giovanni). Per tutto il Settecento interni di edifici vengono rinnovati con festoni di fiori, quadrature, impianti alleggeriti; protagonista è l'équipe della famiglia Pozzo, attiva tra secondo decennio e fine secolo (*Gloria del santo*, 1755: San Bernardino, volta, di G. B. Pozzo e P. P. Operti).

Casa Cavassa Museo dal 1886, anno in cui il marchese E. Tapparelli D'Azeglio dona l'edificio municipio, dopo l'acquisto del 1883 e i restauri. Accanto alle opere citate, notevoli sono alcuni affreschi gotici staccati dal castello di **S**; l'affresco *Nicolò da Tolentino* (Pietro da **S**); una culla decorata (G. Dolce); i ritratti di Caterina d'Austria e di Carlo Emanuele I (G. Caracca), gli arredi lignei; le decorazioni araldiche; la *Crocifissione* di G. D. Barbetto; un quadro di C. Biscarra con P. Maroncelli e S. Pellico, di cui si conservano i ricordi, in una delle sale. (*ldm*).

Salvi, Giovan Battista → Sassoferrato

Salviati (Francesco de' Rossi, *detto*)

(Firenze 1509 ca. - Roma 1563). Francesco, detto anche Cecchino, era figlio di un tessitore fiorentino di velluti. Il nome di **S** gli deriva dal cardinale Giovanni Salviati che ne fu il primo protettore quando giunse a Roma nel 1531.

Egli appartiene alla generazione successiva a Pontormo, Rosso, Perino del Vaga e rappresenta ad alto livello la seconda fase del manierismo, accanto a Primaticcio, a Bronzino, a Jacopino del Conte, a Daniele da Volterra. Amico fin dalla prima giovinezza di Vasari, col quale studiò appassionatamente i disegni e le opere dei maestri della generazione precedente a Firenze e poi a Roma, fu segnato dal passaggio nel

1529 nella bottega di Andrea del Sarto, dopo esperienze presso il Bugiardini e il Bandinelli, e dall'arte di Pontormo e soprattutto di Rosso, come dimostrano anche i suoi primi studi a sanguigna. Come molti artisti fiorentini **S** aveva compiuto il primo tirocinio nella bottega di un orefice, di cui serbò il gusto per le forme piene di artificio degli oggetti in metallo che abbondano nei suoi dipinti. Fra i primi lavori eseguiti a Roma il Vasari ricorda alcuni dipinti per il cardinal Salviati, il quale gli commissionò anche la decorazione della cappella del suo palazzo, ed eseguí, inoltre, dipinti murali in Santa Maria della Pace, tutti perduti. Al 1532 ca. è datata la prima importante opera pubblica, l'*Annunciazione* in San Francesco a Ripa. Scarse notizie si hanno sulla attività di **S** negli anni successivi; partecipa alla decorazione di apparati effimeri: nel 1536 eseguí storie a chiaroscuro per uno degli archi trionfali allestiti in occasione dell'entrata di Carlo V a Roma e poco dopo fu chiamato da Pier Luigi Farnese per eseguire altri apparati.

Il giovane **S** doveva ormai godere di una buona considerazione se nel 1538 i confratelli della Compagnia della Misericordia gli affidano l'incarico di dipingere a fresco la *Visitazione* nell'Oratorio di San Giovanni Decollato, nella quale è evidente la propensione per i modelli raffaelleschi.

Un soggiorno a Venezia (1539-41), dove lavorò nel palazzo del patriarca Grimani (Sala di Apollo, con Giovanni da Udine, e una figura di *Psiche* per il soffitto di un'altra stanza) e dove lasciò una *Deposizione dalla Croce* (chiesa del Corpus Domini, oggi a Viggiú chiesa della Vergine del Rosario), lo portò ad affrontare i complessi problemi della decorazione murale. A Venezia, dove la sua presenza ebbe un importante ruolo nelle inclinazioni verso la maniera centro italiana di alcuni artisti, eseguí inoltre una *Sacra Conversazione* per la chiesa di Santa Cristina a Bologna, dove aveva fatto sosta durante il viaggio, che già rivela la grande impressione in lui suscitata dal Parmigianino. Dipinse il tema della *Sacra Famiglia* in piú versioni e la famosa *Carità* degli Uffizi, dove predomina l'influsso del Parmigianino, e fu fecondo pittore di ritratti (*Ritratti maschili*: Firenze, Uffizi; Milano, MPP; Napoli, Capodimonte; Roma, Gall. Colonna).

A **S** spetta la palma nella grande decorazione nei decenni '40-60. Nel 1544 il duca Cosimo I dei Medici lo coinvolse nella vasta impresa di decorazione di Palazzo Vecchio a Fi-

renze affidandogli la Sala delle Udienze; le grandi composizioni della *Storia di Furio Camillo* sono coordinate con rara maestria entro un complesso sistema ornamentale, di cui fanno parte figure allegoriche, trofei, elementi animali e vegetali. L'insieme risulta pervaso da un'animazione epica e fantastica, ben altrimenti vibrante che in Vasari, protagonista del seguito dell'impresa del Palazzo. Le successive prove romane nello stesso campo della grande decorazione, in Palazzo Farnese (*Fasti della famiglia Farnese*) e soprattutto in Palazzo Ricci in via Giulia (poi Sacchetti, *Storie di David*, 1554 ca.) figurano al primo posto in questa produzione caratteristica del Cinquecento.
All'attività romana appartengono anche gli affreschi della cappella del Margravio di Brandeburgo in Santa Maria dell'Anima (1541-49); del Palazzo Salviati e della cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria; le *Storie della Vergine* in San Marcello al Corso; la *Nascita del Battista* (1550-51) nell'Oratorio di San Giovanni Decollato, segnata da una nuova riflessione su Michelangelo. I suoi rapporti con il Primaticcio e la Francia, dove si recò nel 1554-55 ca., restano problematici, tanto piú che nessuna opera corrispondente a questo soggiorno si è conservata (l'*Incredulità di san Tommaso* del Louvre proviene dalla cappella dei Fiorentini di Lione e fu dipinta attorno alla metà degli anni Quaranta). Fra i pittori toscani a Roma che mediarono l'incontro fra cultura fiorentina e cultura romana **S** occupa una posizione di spicco per la sua convinta inclinazione, fervidamente sviluppatasi alla luce di altre esperienze, verso i modelli raffaelleschi e michelangioleschi che egli concilia con il primo manierismo fiorentino nell'ambito del quale aveva compiuto la sua formazione. Per questo ruolo di geniale mediatore la sua influenza negli sviluppi della complessa trama della pittura cinquecentesca fu di enorme portata. Il suo meraviglioso talento si esercitò nei campi piú diversi, dai disegni per arazzi e per illustrazioni di libri fino ai modelli per oreficeria, e rappresenta la quintessenza della piú virtuosa «maniera» italiana. (*cmg + sr*).

Salvo (Salvatore Mangione)

(Leonforte (Enna) 1947). Lasciata la Sicilia, si trasferisce a Torino dove, alla fine degli anni '60, si unisce agli artisti che

gravitano attorno alla Galleria Sperone. Le origini della sua ricerca si situano nell'ambito della poetica concettuale (la serie delle *lapidi* e delle *bandiere*, dal 1969), all'interno della quale **S** sviluppa un'indagine relativa ai dati storico-culturali appartenenti al passato dell'arte e alla natura dell'uomo. Gli autoritratti fotografici (1969-71) testimoniano, attraverso la pratica ironica delle «sostituzioni» (la testa o il corpo di **S** sono sostituiti con quelli di personaggi famosi o dalle umili origini), il narcisismo dissacratorio dell'artista, riscontrabile a piú riprese nella sua opera, mentre con la serie delle *Sicilie* e delle *Italie*, degli stessi anni, matura quel ritorno alla pittura che caratterizzerà definitivamente la sua produzione. Dalla metà degli anni '70 **S** conduce un'operazione di recupero dei moduli della pittura del Quattrocento, interpretata con toni leggeri e fiabeschi secondo un voluto primitivismo (la serie di *San Giorgio e il drago*). Il suo lavoro si indirizzerà poi verso uno studio dei piú svariati «generi» pittorici (le *rovine*, le *nature morte*, *i notturni* e le *nevicate*, le *ottomanie*, i *neon*, le *scene mitologiche*) caratterizzato da una pittura immersa in una dimensione fiabesca e infantile, seppure intellettualizzata, e da una cromia ricchissima, satura di luce. Una raccolta dei suoi scritti, intitolata *Della Pittura*, è stata pubblicata nel 1986 a Colonia. Tra le mostre personali si ricordano quelle tenute a Essen (Museum Folkwang, 1977), Gand (Museum van Hedendaagse, 1982), Milano (Rotonda della Besana, 1987). (*are*).

Salvo degli Antonii, *detto* d'Antonio

(documentato a Messina dal 1492 al 1522 - nel 1526 risulta già morto). Figlio di Giordano fratello di Antonello da Messina. Il suo dipinto piú conosciuto è il perduto (1908) *Transito della Vergine* (già nella Cattedrale di Messina), firmato e datato 1509 e noto grazie a una preziosa riproduzione fotografica dalla quale emerge la complessa personalità di un sagace osservatore delle piú moderne tendenze diffuse tra Napoli, Roma Firenze in quegli anni. I documenti lo ricordano attivo dal 1492 al 1522, ma non tutti i lavori in essi menzionati sono pervenuti e altri risultano realizzazioni di bottega (*Croce* di Calatabiano; *Polittico* di Malta).
Tuttavia le opere che gli vengono attribuite sono sufficienti per individuare una prima fase caratterizzata da riferimenti veneto-antonelliani (*Madonna del Rosario*: Messina,

Museo regionale), seguita da un'altra, intermedia, che lo mostra partecipe della piú moderna cultura dello Scacco (*Madonna col Bambino e angeli coi simboli della passione*: ubicazione sconosciuta). Il periodo finale, rappresentato dalla *Madonna del Borgo* (Stilo, chiesa di San Francesco), è segnato dalla volontà di adeguarsi alle recenti novità introdotte a Messina da Cesare da Sesto. (*rdg*).

Samacchini, Orazio

(Bologna 1532-77). La formazione di **S** si svolse a Bologna nell'ambito della tradizione classicista raffaellesca rappresentata da Giovan Battista Bagnacavallo, ma aggiornata su Tibaldi, Nosadella e sul composito manierismo toscano-romano importato da Prospero Fontana. Della cultura dell'Italia centrale ebbe diretta esperienza nel corso di un soggiorno a Roma, dove partecipa con Siciolante, Agresti, G. B. Fiorini e Zuccari alla decorazione della Sala regia nei Palazzi Vaticani (*Ottone restituisce le Province usurpate ad Agapito II*, 1563-64) e si accosta in particolare al Vasari e a Taddeo Zuccari (*Flagellazione di Cristo*: Roma, Gall. Borghese). Le opere eseguite dopo il ritorno a Bologna rispecchiano il rinnovato contatto con l'ambiente bolognese (*Mercurio esorta Enea ad abbandonare Didone*: Parigi, Louvre; *Crocifissione*, 1568: Bologna, Santa Maria dei Servi), e un'attenzione diretta per i modelli correggeschi e parmigianeschi in coincidenza con la documentata presenza di **S** in area parmense sin dal '69 (*Trasfigurazione*: Bologna, Corpus Domini). A Parma dipinge fra il '70 e il '77 gli affreschi del transetto del Duomo; contemporaneamente lavora a Bologna (PN: *Incoronazione della Vergine*, 1572 ca.; San Giacomo Maggiore: *Presentazione al Tempio*, 1575), compie un nuovo viaggio in Italia centrale per collaborare sotto la direzione di Prospero Fontana alla decorazione del palazzo del farnesiano Paolo Vitelli a Città di Castello; lavora agli affreschi della navata di Sant'Abbondio a Cremona (1576). Fra le ultime opere è la *Madonna e i santi Giacomo e Antonio abate* in Santa Maria Maggiore a Bologna.

Con il Fontana e con il coetaneo Lorenzo Sabatini, **S** è esponente di quella tendenza della pittura bolognese volta a raccordare la cultura emiliana con le diverse maniere dell'Italia centrale, di cui questi artisti ebbero diretta esperienza sia

nel rapporto con Vasari che in soggiorni a Roma, e a ricercare, temperando gli artifici e raffreddando i toni, chiarezza e verosimiglianza nella rappresentazione del sacro. (*sr*).

Samarcanda

Capitale della provincia omonima nel Turkestan russo, anticamente della Sogdiana, fu la città principale della Transoxiana durante il Medioevo. Conquistata dagli Arabi nel 712, divenne il centro d'islamizzazione della regione. **S** non conserva tracce del suo passato pittorico anteriore alla conquista timuride che riportò in auge la grande tradizione sasanide del ritratto. Delle pitture murali che ornavano i palazzi di Tīmūr, raffiguranti il principe con i suoi familiari, non ci è giunto altro che un frammento nel mausoleo di Chirine Beg Aga (sorella di **Tīmūr)** eretto nel 1385, ma dalle fonti letterarie apprendiamo che queste erano varie quanto numerose, e modello per i miniatori della Vita di Tīmūr (ẓafar-nāma) come testimonia l'Entrata trionfale di Tīmūr a Samarcanda eseguita a Shiraz verso il 1434 (Washington, Freer Gall.). (*so*).

Sāmarrā

Città dell'Iraq, posta sulla riva orientale del Tigri, a nord di Baghdad. Fondata dal califfo abbaside al-Mu´taṣim nell'863, **S** fu l'effimera capitale della dinastia abbaside fino all'889. Una spedizione tedesca scoprí tra il 1912 e il 1914 (Herzfeld), sotto il livello arabo, uno strato risalente al VI millennio a. C., con vasellame dipinto a decorazione monocroma geometrica e naturalistica (→ **Mesopotamia**).
I sovrani abbasidi edificarono sontuosi palazzi che si estendevano per una trentina di km lungo il fiume. Campagne archeologiche intraprese sul sito tra il 1911 e il 1913 misero in luce alcune vestigia di tali palazzi, sfortunatamente quasi interamente distrutti: in particolare, muri di stabilimenti termali e di dimore private, ornate da affreschi. Tali dipinti, che rappresentano animali, figure umane e soprattutto cacce e danze (temi favoriti dell'antichità classica), si differenziano dagli affreschi dei palazzi omayyadi per maggiore dipendenza dall'arte sasanide. La maggior parte delle composizioni, pur restando fedeli all'ellenismo orientale degli affreschi omayyadi, lasciano trapelare tratti tipicamente iraniani: donne dalle grosse guance, dai capelli inanellati e dal

naso pronunciato che rammentano gli affreschi di Turfān; vesti le cui pieghe a spirale ricordano danze davvero orientali; e, caratteristica principale delle figure umane, fissità dei volti, immobilità dei tratti, evocanti, con i loro sguardi persi nell'infinito, una sorta di severa atemporalità, pur dovendo rappresentare il tema della danza, trattato dunque in modo simbolico dall'artista che ha chiuso i suoi personaggi in una composizione simmetrica che nulla lascia al caso. (*so*).

Sambon

(Galerie Louis). Posta al n. 61 dell'avenue Victor-Emmanuel III a Parigi (oggi avenue Franklin-Roosevelt), poi al n. 7 di square de Messine, la Gall. **S** organizzò negli anni Venti numerose mostre a tema originali: le mani e i piedi nell'arte (febbraio-marzo 1924), i paesaggisti veneziani e francesi del XVII e del XVIII secolo (giugno-luglio 1928), Alessandro Magnasco (maggio-giugno 1929). Citiamo in particolare la mostra di cornici antiche dei secoli XVI-XIX (marzo 1924): selezione di ottantasei cornici presentate come oggetti d'arte autonomi, e l'esposizione dedicata ai fratelli Le Nain (gennaio 1923): tra i numerosi capolavori esposti i *Giocatori di tric-trac*, acquistati in seguito dal Louvre. (*jv*).

Samostrzelnik, Stanislaw

(Cracovia 1485 ca. - Mogila 1541). Monaco del convento cistercense di Mogila, è menzionato per la prima volta nel 1506 come «Religiosus Stanislaus pictor de Mogila». Dal 1511 al 1530 è pittore di corte del cancelliere Krzjsztof Szydłowiecki, che lo condusse con sé in qualità di cappellano nei suoi viaggi in Ungheria (1514) e Austria (1515), ma ricoprí nello stesso tempo (1513-30) la carica di parroco di Cmielów. È proprio nel periodo di permanenza a Buda che **S** poté entrare in contatto con l'arte italiana rinascimentale. Rientrato a Cracovia, vi diresse un laboratorio di miniatura, nel quale operavano parecchi collaboratori, oggi in parte identificabili (Bartolomej, il Maestro dell'Altare di sant'Anna di Cracovia), e miniò il messale del vescovo Piotr Tomicki (1516), vescovo della città che diverrà, dal 1530 al '35, il suo protettore, nonché il «privilegio» di Szydłowiecki per il capitolo di Opátow (1519: Sandomierz, Cattedrale). Tra il 1524 e il 1532 intraprese parecchi viaggi in Europa, particolarmente

a Vienna, dove vide le opere di Cranach, Altdorfer e Dürer. Risalgono a questo periodo le miniature dei libri di preghiera eseguite per la famiglia reale e per il suo protettore: *Libro di preghiera di re Sigismondo I* (1524: Londra, BM); *Libro di preghiera della regina Bona* (1527: Oxford, Bodleian Library); *Libro di preghiera del cancelliere Szydłowiecki* (1524: Milano, Bibl. Ambrosiana); *Libro di preghiera del cancelliere Wojchciech Gasztold* (1528: Monaco, Bayerisches NM). Nel 1531-32, **S** eseguí undici ritratti miniati dei membri della famiglia Szydlowiecki, accompagnati dai rispettivi stemmi nel *Liber geneseos illustris familiae Schidlovieciae* (Kórnik, presso Poznań, bibl. dell'Accademia polacca delle Scienze). Rientrato nel convento di Mogila nel 1535, vi decorò con affreschi la chiesa, la biblioteca e i portici (1537-38, scene dell'*Annunciazione e* della *Crocifissione*). Il suo stile, derivante dalla pittura gotica di Cracovia, caretterizzato da un elegante linearismo e da vivace cromatismo, possiede i caratteri propri del rinascimento. (*wj + sr*).

Sánchez

Molte opere sivigliane sono firmate con questo nome alla fine del sec. XV, il che rende difficile lo studio e l'identificazione dei rispettivi autori. Sotto la firma **S** si nascondono in realtà almeno sei personalità di artisti diversi. Un **Juan S de Castro** è attivo verso il 1478 all'Alcázar di Siviglia e dipinge per la parrocchia di San Julian un affresco di *San Cristoforo*, datato 1484 e oggi distrutto. Due *Vergini addolorate con santi*, una firmata (Cattedrale di Siviglia), l'altra in una collezione privata, costituiscono l'unica base per lo studio di quest'artista che apporta allo stile ispano-fiammingo una nota di armonia e di grave dolcezza.

Pedro S I è l'autore di una *Deposizione nel sepolcro* (Budapest, SZM) dalle figure assai espressive e agitate, e di una *Veronica* (Italia, coll. priv.).

Juan S II firma un *Cristo doloroso* (Madrid, Prado) e una *Crocifissione* (Cattedrale di Siviglia) dove l'impiego del chiaroscuro segna un progresso sullo stile consueto dell'epoca. È conosciuto anche **Pedro S II** da un dipinto su tela, *La Vergine protettrice* (Siviglia, MBA) che risulta essere un'opera assai interessante sia compositivamente che iconograficamente, ma che verso il 1500 dimostra di appartenere alla tradi-

zione arcaicizzante del sec. xv andaluso. Infine **Antonio** e **Diego** hanno firmato insieme la *Salita al Calvario*, rigida e patetica, del Fitzwilliam Museum di Cambridge. (*mdp*).

Sánchez Cantón, Francisco Javier

(Pontevedra (Galizia) 1891-1971). Era assai legato alla sua terra natale, dove morí; ma si recò giovanissimo a Madrid, ove fu tra i migliori allievi di Elias Tormò. La sua carriera è essenzialmente legata al Museo del Prado, di cui fu l'anima per quasi mezzo secolo (1920-68): conservatore, vice-direttore, direttore, presiedette alle sue trasformazioni, ne redasse i cataloghi, ne garantí la continuità attraverso i mutamenti di regime (in particolare nel difficile periodo della guerra civile). Ma il museo non esaurí le sue attività: professore e per lungo tempo preside della Facoltà di Lettere, accademico, direttore per molti anni di «L'Archivo español de arte» e dell'Instituto de Estudios Gallegos, fu tra gli storici dell'arte piú fecondi e lucidi della sua generazione. Tra i suoi lavori principali, di tipo assai vario, si possono citare: pubblicazioni generali, come le *Fuentes literarias para la historia del arte espagñol* (1923-41, 5 voll.), che raccolgono testi indispensabili e introvabili, o la riedizione di *L'arte de la pintura* di Pacheco (1956), nonché l'antologia di disegni (*Dibujos españoles*, 1925-30, 5 voll.), una scelta dei quali è apparsa in Francia (*Dessins espagnols*, 1966) come i *Trèsors du musée du Prado* (1961); opere generali storiche, nelle quali occupa un posto privilegiato la Spagna borbonica, come *Los pintores de cámara de los reyes de España* (1922) e il grande volume nell'*Ars hispaniae* (vol. XVII): *Escultura y pintura del siglo XVIII en España* (1965); monografie, che vanno dal xv al xix secolo, dai primitivi (*Maestre Nicolas Francés*, 1964) ai maestri del secolo d'oro (*Como vivia Velázquez; La sensibilidad de Zurbarán*, 1945) e a Goya, di cui fu tra i piú grandi specialisti (il suo *Goya*, pubblicato a Parigi nel 1930, poi riveduto e ampliato in Spagna, è stata una fondamentale sintesi critica, poi seguita da numerosi studi sulla vita del pittore, sui suoi disegni, sui «dipinti neri»). (*pg*).

Sánchez Coello, Alonso

(Benifayo (Valenza) 1531 ca. - Madrid 1588). Trascorse l'adolescenza in Portogallo e intorno al 1550 partí per la Fiandre, dove studiò per alcuni anni nella bottega dell'olan-

dese Anthonis Mor sotto la protezione del cardinale Granselle. Pittore di Filippo II sin dall'inizio del suo regno, accompagnò la corte di Valladolid, dove si sposò, poi a Toledo e a Madrid. Il re gli commissionò alcuni dipinti del Salone dei Ritratti reali del Palazzo dei Prado. La lezione di Mor si fonde nella sua opera con l'influsso di Tiziano, di cui copiò numerosi quadri (*Noli me tangere*: Escorial). Fu il creatore, in Spagna, di uno stile di corte, severo ma piú umano che convenzionale, piú tardi interpretato da Pantoja de la Cruz e Velázquez. Una delle sue prime opere è probabilmente il *Ritratto di Margherita di Parma*, reggente dei Paesi Bassi (prima del 1555: Bruxelles, MRBA), notevole per la spigliatezza della composizione e la perfezione dei dettagli. Il *Ritratto di Filippo II* al Prado è generalmente attribuito a lui; il *Ritratto del principe don Carlos* (ivi), uno dei primi dipinti a corte, idealizza l'aspetto fisico del personaggio, i cui difetti fisici si manifestano nel *Ritratto in piedi* del 1564 (Vienna, KM). Ritrattista ufficiale delle mogli e dei figli di Filippo II (*Don Diego e don Felipe*, 1759: Madrid, monastero della Descalzas Reales) ritrae pochi modelli al di fuori della famiglia reale. Fu stimato anche come pittore religioso (retabli di El Espinar, 1574, e di Colmenar Viejo, nei dintorni di Madrid). Dal 1580 al 1582 decorò gli altari dell'Escorial con figure di santi. Il *Martirio di san Sebastiano* e il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Madrid, Prado) ne rivelano l'ammirazione per Correggio e Parmigianino. (*acl*).

Sánchez Cotán, Fray Juan

(Orgaz (Toledo) 1560 - Granada 1627). Artista dall'insolita biografia, assai apprezzato a Toledo, era già quarantenne quando decise di entrare nella Certosa del Paular. Fu un pio narratore con una sensibilità da primitivo, e nel contempo pioniere precoce del tenebrismo agli inizi del secolo d'oro; è stato uno dei maestri spagnoli che piú ha sconcertato i critici del nostro tempo. Formatosi a Toledo con Blas de Prado, artista allora molto stimato per nature morte a noi ignote, affrontò con successo la pittura religiosa, con retabli oggi scomparsi. Ma quando, nel 1603, nel momento in cui si ritirava dal mondo, redasse il proprio testamento, l'inventario allegato dei suoi beni menziona molti «bodegones» identificabili con quadri noti (*Verdura e selvaggina*, 1602: Madrid, coll. del duca di Hernani, firmata). Entrò nel 1604 nella Certosa

di Granada, dove concluse la sua vita, amato da tutti e ritenuto santo. La sua produzione pittorica pur numerosa sarà esclusivamente dedicata al suo convento (*Retablo dell'Assunzione*, 1609 ca.: in gran parte al Museo di Granada). Sembra raggiungere il culmine della fama intorno al 1615, quando **SC** dipinge per il chiostro della Certosa di Granada un ciclo di otto grandi «storie» (fondazione dell'ordine da parte di san Brunone, persecuzione protestante dei religiosi d'Inghilterra). Decorò anche la Sala capitolare, il refettorio, molte cappelle (*Cenacolo*, episodi della Passione, *Immacolate*) e dipinse per le celle dei religiosi immagini della Vergine con ghirlande di fiori e paesaggi verdeggianti popolati da eremiti. Oggi divise tra la Certosa e il Museo di Granada, tali composizioni, di evidente arcaismo, attestano anche un vivo interesse per i problemi della luce e del trattamento dei volumi. Si possono talvolta paragonare ad alcune opere dell'italiano Cambiaso, che **SC** aveva potuto conoscere all'Escorial (*Vergine che desta il Bambino Gesú*: Museo di Granada). I soggetti monastici – comprese le scene di martirio – sono trattati con profonda religiosità, e con un'ingenuità piena di freschezza (*Visione di sant'Ugo*, dove Cristo, la Vergine e gli angeli innalzano le mura della nuova certosa, *San Brunone e i suoi compagni davanti a sant'Ugo*, *Vergine del Rosario con certosini*). D'altro canto le nature morte di **SC**, anteriori o posteriori alla sua vocazione monastica sono di qualità eccezionale: spoglie, con un ritmo quasi musicale nell'arabesco delle linee e nella distribuzione rigorosa dei volumi e delle ombre (*Bodegon con cardo*: Museo di Granada; *Melone*, *zucca*, *cavolo e mela cotogna*: San Diego, Fine AG), rammentano gli intenti metafisici dei neopitagorici, o la letteratura mistica spagnola, che dava significato trascendente alla realtà quotidiana.
L'influsso di **SC** sembra esser stato maggiore di quanto il suo ritiro dal mondo lascerebbe supporre. Secondo Palomino, Carducho sarebbe venuto da Madrid a fargli visita e a vederne le opere prima di intraprendere il suo grande ciclo certosino del Paular. È anche possibile una visita di Zurbaràn alla Certosa di Granada, in ogni caso, appare evidente una certa somiglianza tra le immagini dei certosini di Zurbaràn e quelli di **SC**. Inoltre, l'influsso diretto dei *bodegones* di **SC** traspare in alcuni pittori piú giovani, come Felipe Ramirez (*Cardo*, *fiori e uva*, 1628: Madrid, Prado) e Blas de Ledesma. (*aeps*).

Sandby, Paul

(Nottingham 1725/26 - Londra 1809). Giunse a Londra nel 1741 per svolgere, col fratello Thomas, attività di topografo presso il Drawing Office della Torre di Londra. Fece parte degli uomini trattenuti in Scozia dopo la rivolta giacobita del 1745 e vi operò fino al 1751. Tornato nel 1752, visse tanto a Londra quanto a Windsor Great Park insieme al fratello, che si era specializzato nel rilievo architettonico. Fu membro fondatore della RA nel 1768 e nello stesso anno ebbe la carica di primo professore di disegno presso la scuola militare di Woolwich. Dopo il 1770 fece diversi viaggi nel Galles, in compagnia di sir Joseph Banks.
S fu tra i primi ad adottare in Inghilterra la tecnica dell'acquatinta (dodici *Vedute del Galles*, 1775), e ad usare, nell'acquerello, il pennello. Utilizzò pure la *guache* da sola e associata sul medesimo foglio all'acquerello. Tramite questa tecnica poté tradurre con immediatezza pittorica la prima impressione dello spettacolo naturale che aveva sotto gli occhi nella sua freschezza, mescolando alla veduta topografica un sentimento venato di accenti «romantici». Sue opere sono conservate a Londra (BM) e nel castello di Windsor, di cui ha lasciato numerose vedute. (*jns*).

San Diego (California)

Fine Arts Gallery Fu inaugurata nel 1926 grazie alla munificenza dei coniugi Bridges. La donazione Putnam la arricchí ulteriormente di quadri antichi. Custodisce attualmente opere di varie scuole europee (tra cui il *Ritratto d'uomo* di Giorgione) fino ai contemporanei.
Timken Art Gallery Il nuovo museo, finanziato dall'omonima fondazione (quella della famiglia della signora Bridges), si aprí nel 1965 accanto alla preesistente Fine Arts Gallery e accolse, oltre a una parte delle collezioni di quest'ultima, le nuove acquisizioni della fondazione Putnam. La collezione comprende dai primitivi italiani (Giotto, Luca di Tommé, Crivelli) al rinascimento (Savoldo, Veronese), dalle scuole fiamminga e olandese (P. Christus, P. Bruegel il Vecchio, Hals, Rembrandt, Rubens, Cuyp, Ruisdael, Metsu) a quella spagnola (Bermejo, El Greco, Sánchez Cotán, Zurbarán, Murillo, Goya) alla francese (Champaigne, Boucher, Fragonard, David, Corot). (*sr*).

Sandrart, Joachim von

(Francoforte sul Meno 1606 - Norimberga 1688). Assai noto e stimato nel mondo della cultura e dell'arte, compí numerosi viaggi in Europa. A dieci anni apprese i rudimenti del disegno sotto la guida di Georg Keller, allievo di Jost Amman ed entrò in rapporti amichevoli con T. de Bry e in particolare con M. Merian. Nel 1619 perfezionò il mestiere accanto a S. Stoskopff nella bottega di Daniel Soreau ad Hanou. Studiò poi incisione a Norimberga nel 1620 presso Peter Iselburg. Entrato nel 1622 nella bottega di Sadeler a Praga, fu al piú tardi nel 1625 ad Utrecht presso Honthorst dove ebbe la rivelazione del caravaggismo e dove Rubens lodò il suo *Diogene cerca l'uomo*. Dal 1629 al 1635 fu in Italia dove divenne amico di Liss a Venezia, s'incontrò con Reni e Albani a Bologna, frequentò a Roma Poussin, Pietro da Cortona, Pietro Testa e i bamboccianti tra cui van Laer, i pittori caravaggeschi Valentin de Boulogne, dipingendo paesaggi con Claude Lorrain. A Napoli, dipinse un *Catone* per Artemisia Gentileschi e poté vedere la *Decollazione del Battista* di Caravaggio a Malta. Dopo un soggiorno di due anni a Francoforte dove dipinse il *Chiaro di luna con Amore* e la *Venus pudica*, partí per Amsterdam, città dove resterà fino al 1645. Qui troverà Rembrandt e i suoi primi allievi, G. Flinck, Backer, van der Helst, ma anche Keirinsc, i primi pittori di genere P. Godde, J. M. Molenaer e i precursori di Rembrandt ancora vivi: Jacob Pynas e Moyaert. Alla luce di questi molteplici influssi dipinse la *Compagnia di Cornelis Bikker* (1640: Amsterdam, Rijksmuseum), divenendo ritrattista assai richiesto. Dal 1642 al 1645 dipinse la sua celebre serie dei *Mesi* oltre che il *Giorno* e la *Notte* ordinatagli dal duca Massimiliano per l'antico castello di Schleissheim. **S** tornò in Germania nel 1645 stabilendosi nella sua proprietà di Stockau vicino ad Ingolstadt, ma compirà ancora numerosi soggiorni nelle città europee in particolare a Monaco e Vienna. In questo periodo s'infittiscono le commissioni per quadri d'altare (la *Madonna della Pace*, allegoria del trattato di Westfalia; il *Sogno di Giacobbe;* la *Decollazione del Battista*). Dal 1670 al 1673, è ad Augusta e, a partire dal 1673-74 si stabilisce a Norimberga dove è nominato direttore della prima accademia d'arte tedesca, fondata nel 1662, probabilmente sotto suo consiglio. Fu uno dei migliori in-

terpreti del barocco tedesco dedicandosi tanto alla pittura allegorica che al ritratto (*Johann Maximilian il Giovane*, 1636: Francoforte, HM; *Hendrick ed Eva Bicker*, 1639: Amsterdam, Rijksmuseum; *Autoritratto*: Francoforte, HM), al quadro di storia (*Morte di Seneca*: conservato ad Erfurt), e alle composizioni religiose (pale d'altare per la chiesa di Lambach; il *Matrimonio mistico di santa Caterina*: Vienna, KM) o alla scena di genere (*Allegoria dei mesi*: Monaco, AP; *Pesatrice d'oro*, 1642: Kassel, SKS). Subí l'influsso di Caravaggio e Rubens, e il suo stile denuncia ricordi della pittura di Tiziano, e di altri grandi interpreti del Seicento come Reni, Rembrandt e di van Dyck. La sua personalità traspare bene nei suoi realistici ritratti. La sua fortuna storica è stata assicurata dalla pubblicazione della prima storia dell'arte tedesca, la *Teutsche Academie der Bau-Bild und Mahlerey-künste*, edita dal 1675 al 1679, che molto deve a Vasari e a van Mander; l'opera è ricca di notizie sugli artisti contemporanei che spesso l'artista ha conosciuto personalmente. (*ga + sr*).

Sanejouand, Jean-Michel

(Lione 1934). Dopo le prime prove di pittura e scultura, e qualche mostra a Parigi, **S** realizzò il suo primo «spazio organizzato» all'Ecole Polytechnique nel 1967. Ristrutturò lo spazio del cortile della scuola mediante una serie di enormi cubi in tubo metallico nero, sovrapposti a due a due e disposti a intervalli di 2,50 m su due linee incrociate ad angolo retto. A questo seguirono altri «spazi organizzati» (1967-74), realizzati di solito in materiali industriali, definitivi o effimeri, in ambienti all'aperto o in interni (installazioni alla Gall. Yvon Lambert di Parigi nel 1968; al parco di Piestany in Cecoslovacchia nel 1969 e nella città di Dordrecht, in Olanda, nel 1971). Tali spazi vengono presentati al pubblico mediante fotografie; quelli allo stato di progetto con l'aiuto di disegni (piante e prospettive). L'intervento di **S**, che si sovrappone a una realizzazione architettonica o ad un paesaggio, mira a sottolineare e svelare uno spazio nelle sue caratteristiche di fisicità, facendone un luogo di comunicazione e non di separazione ed esclusione. Parallelamente **S** ha proseguito la propria ricerca pittorica con una serie di disegni grotteschi intitolati *Calligraphies d'humour* (1973: Parigi, MNAM) e con una serie di dipinti in cui il colore definisce i piani di grandi paesaggi e composizioni figurative. (*bp*).

Sanfilippo, Antonio

(Partanna (Trapani) 1923 - Roma 1980). Dopo gli studi scientifici a Palermo, nel 1942 si iscrive all'Accademia di belle arti di Firenze. Trasferitosi a Roma nel 1946 ha modo di incontrare Dorazio, Perili e Guerrini e di frequentare insieme a Turcato, Consagra, Carla e Ugo Attardi lo studio di Guttuso. È tra i firmatari del manifesto pubblicato nel 1947 dalla rivista «Forma 1»: la volontà di ricollegarsi alle realtà piú vive del panorama artistico europeo e di recuperare le esperienze delle avanguardie storiche lo portano a sviluppare la propria pittura in senso neocubista, anche se presto modificata dall'influsso dell'opera di Klee e Kandinsky. Agli inizi degli anni '50 datano le sue prime ricerche sul segno e sull'automatismo, fortemente affini a quelle condotte da Capogrossi, Wols, Tobey e Pollock. Nella prima metà degli anni '60 i suoi quadri si caratterizzano per l'uso costante del bianco e nero e per un segno «a gomitolo»; successivamente **S** ricorre a un segno piú minuto e netto, contrapposto a macchie di colori primari che evidenziano il *pattern* della composizione. Fondamentale nella sua pittura è l'impostazione linguistica per la quale non esiste un segno privilegiato, ma ciò che conta è il relazionarsi delle singole parti dell'insieme: con tali premesse la ricerca di **S** si colloca oltre l'informale per trovare il suo collegamento ideale con quelle poetiche che, in anni successivi, avrebbero interpretato il quadro come «campo operativo». Presente alla Biennale di Venezia nel 1966 con una sala personale (dove espone *Dopo secoli*, 1963 e *Arcipelago*, 1966), una vasta antologica gli è stata dedicata nel 1980 a Roma (GNAM). (*are*).

San Floriano

(Sankt Florian). Convento austriaco dei canonici agostiniani, posto nei dintorni di Linz. Esisteva già nel sec. VIII, ma venne riorganizzato nell'XI. Dal punto di vista artistico svolse un ruolo importante verso la fine del sec. XIII e all'inizio del XIV grazie al suo *scriptorium*, la cui produzione è conservata nella biblioteca del convento stesso. La sua attività si ridusse però nel corso dei secoli XV e XVI, durante i quali vennero conferiti incarichi ad artisti esterni. Vi si trovano, in particolare, le vestigia di altari eseguiti da Wolf Huber e da pittori appartenenti alla cerchia dei Frueauf. L'altare di *San*

Sebastiano, eseguito nel 1518 da Altdorfer, i cui pannelli sono conservati nella galleria del convento, è l'opera pittorica piú notevole di SF. Un altro altare di Altdorfer, posteriore di qualche anno, rappresenta scene della *Leggenda di san Floriano* (oggi dispersa in varie collezioni). Le ultime commissioni importanti provenienti da SF datano al sec. XVIII: si tratta degli affreschi che decorano l'edifico nuovo, la cui esecuzione venne affidata a un gruppo di pittori del barocco austriaco, e soprattutto a Bartolomeo Altomonte (Marmorsaal, 1723-24; biblioteca, 1748-49). (*ar*).

San Francisco

The Fine Arts Museums of San Francisco A partire dal 1972 i due principali istituti museali della città, vale a dire il California Palace of the Legion of Honour e il M. H. De Young Memorial Museum sono stati uniti amministrativamente in un unico organismo, denominato appunto The Fine Arts Museums of SF; a seguito di ciò, le collezioni hanno subito una ridistribuzione all'interno degli edifici in modo da rispecchiare maggiormente i desideri dei due fondatori, Alma Spreckels e M. H. De Young. Infatti ora tutto ciò che riguarda la Francia, il Gabinetto dei disegni e delle stampe, i tessuti e le porcellane provenienti dall'Europa sono collocati nel California Palace, mentre la restante parte delle collezioni (le altre scuole europee, l'arte antica, quella orientale della coll. Avery Brundage, quella americana ecc.) si trova al de Young.

California Palace of the Legion of Honour L'edificio che ospita il museo fu costruito nel 1915 in occasione della Panama-Pacific International Esposition, e fu donato alla città da Mr. e Mrs. Spreckels nel 1924. L'architettura si ispira al Palais de la Legion d'Honneur (Hotel de Salm) a Parigi. Le collezioni provengono dalle donazioni Spreckels (Rodin), Huntington (Settecento francese), Williams e Achenbach (grafica, disegni e stampe, tra cui opere di Guercino, Canaletto, Fragonard, Robert, Turner, Dürer con *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, ma anche Seurat, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Kandinsky e molti altri ancora). Tra i principali maestri rappresentati nel museo: Le Nain, De La Tour, Lorrain (*Paesaggio classico con figure al tramonto*), Vouet (*Sacra Famiglia con san Giovannino*), David, Corot (*Veduta di Roma*), Renoir, Manet, Cézanne.

M. H. De Young Memorial Museum Venne costruito nel 1894 in occasione della California Midwinter International Esposition, all'interno del Golden Gate Park. L'esposizione fu curata da M. H. De Young, che in seguito fu incaricato di arricchire le collezioni e di organizzare il museo vero e proprio, al quale venne dato il suo nome nel 1921. Nonostante l'estremo eclettismo del personaggio, vennero acquisiti molti capolavori, tanto che la superficie espositiva ha dovuto essere ampliata piú volte. Negli anni '50, grazie anche alla donazione Kress, è stato realizzato un nuovo allestimento del cui catalogo fu responsabile William E. Suida. È attualmente uno dei piú importanti musei degli Usa, con oltre un milione di visitatori all'anno. Particolarmente ben rappresentata è la scuola italiana (coll. Kress), da Bernardo Daddi (*Santa Caterina d'Alessandria*) a Taddeo di Bartolo (*Madonna incoronata che allatta*), dall'Angelico (*Incontro di san Francesco e san Domenico*) a Cesare da Sesto (*Madonna tra il Battista e san Giorgio*), dal Pontormo (*Madonna col Bambino e due angeli*) al Bronzino (*Ritratto di Vittoria Colonna*) da Tiziano (*Ritratto virile*) a Tiepolo (*Il trionfo di Flora*), a Mattia Preti, Moroni, Veronese. Non mancano le altre scuole europee, rappresentate ad esempio da Lucas Cranach, Frans Hals, Jacob Jordaens (*Sacra Famiglia*), Rubens (*Il tributo*), Dieric Bouts (*Madonna col Bambino*), Pieter de Hooch (*Giovane madre*), Rembrandt (*Ritratto di Joris de Caullery*), *El* Greco (*San Giovanni Battista*), primitivi come il Maestro del Retablo de los Reyes Catolicos, opere inglesi (Gainsborough) e americane (Haseltine, Reynolds ma anche Grant Wood e Thomas Hart Benton).
Museum of Modern Art Aperto nel 1935, possiede una delle piú importanti collezioni di arte del sec. xx in America, tra cui una delle maggiori raccolte pubbliche di Matisse. Sono rappresentate sia le avanguardie (Braque, Klee, Miró, Mondrian, Picasso) che i pionieri del modernismo americano (Stuart Davis, Edward Hopper, Georgia O'Keeffe), il surrealismo (Dalí, Tanguy) e le correnti del dopoguerra (De Kooning, Motherwell, Pollock, Rauschenberg, Rothko, Stella, Tobey). (*dc*).

San Gallo

(St. Gallen). Città svizzera, capoluogo dell'omonimo cantone, fu nel Medioevo centro di alta cultura, influenzando per

oltre due secoli la civiltà artistica e letteraria europea. La fondazione di un primitivo eremitaggio di monaci risale al sec. VII e fu opera del monaco irlandese Gallus (612). Al 719, sotto Otmar, dovrebbe risalire l'erezione di un convento che nel 747 aderí alla regola benedettina. Quattro abati contribuirono a fare di **SG** un importante centro culturale: Gozbert (816-37) arricchí il primitivo nucleo della biblioteca (820 ca.) dando impulso alle attività dello *scriptorium* conventuale. La celebre pianta di **SG**, tuttora conservata nella biblioteca abbaziale, databile all'830 e progettata dalla consociata abbazia della Raichenau per Gozbert, mostra dettagliatamente l'aspetto e la funzione di ciascuno degli edifici conventuali testimoniando, tra l'altro, l'importanza che **SG** veniva acquistando, politicamente e culturalmente, nel corso del sec. IX. Hartmut (872-83) portò la scuola dei copisti a livelli di perfezione formale, e sotto Salomon, vescovo di Costanza (890-920), due monaci, Notker Balbulus (il Balbuziente, morto nel 912), autore di sequenze musicali, e Tuotilo, autore di tropi, favorirono l'affermarsi del canto e della poesia. Infine, provengono da **SG** due cronisti celebri nel IX e nell'XI secolo, Ratpert ed Ekkehart. La biblioteca (Stiftsbibliothek), per la quale il convento era famoso nel Medioevo, serba una collezione di 2000 manoscritti e 1700 incunaboli; i piú notevoli sono i manoscritti irlandesi e carolingi. Le miniature irlandesi si riallacciano, per il tipo e la data, al *Libro di Kells* del sec. VIII (Dublino, Trinity College Library), e non sembra siano state eseguite da artisti del convento (codice 51: *Evangelisti*, *Crocifissione* e *Giudizio Universale*): tuttavia contribuirono a sviluppare a **SG** l'arte della miniatura e col loro carattere fortemente stilizzato e ornamentale influenzarono le opere carolinge degli artisti indigeni. La scuola di copisti, «fondata» dall'abate Hartmut, divenne fiorente nel sec. IX, favorita dall'ascesa alla carica di abate di Grimalt nell'841 e sino alla morte di Salomon nel 920. Tra i manoscritti dal sec. VIII al sec. X oggi conservati, i piú notevoli sono il *Salterio detto di Folchard* (codice 23), eseguito tra l'864 e l'872, che contiene soltanto iniziali a piena pagina, e il *Psalterium aureum* o *Psautier doré*, codice 22), eseguito attorno al 880-90, commissionato da Luigi il Germanico e comprendente gran numero di miniature illustranti la vita di Davide. Tra i lavori del sec. X va citato l'*Evangelium Longum* di Sintram (codice 53), celebre per le

tavolette d'avorio scolpito che ne ornavano la copertina, attribuite al monaco Tuotilo. Quest'opera è tra i rari esempi di stile carolingio di cui sia noto il nome dell'artista.
Alla morte dell'abate Salomon (920), l'attività degli *scriptoria* diminuí notevolmente, la qualità delle miniature s'impoverí a tal punto che esse non vennero piú adornate con colori. La scuola conobbe nuova fioritura nel sec. XV, grazie ai miniatori di Augusta e di Lindau e a due copisti formatisi all'interno del convento stesso, Konrad Haller e Anton Vogt. Fino al sec. XVIII, peraltro, l'abbazia e la biblioteca non acquisirono piú tesori artistici importanti. Si dovette attendere che divenisse abate Coelestin II per assistere a trasformazioni sia in pittura che in architettura. La chiesa fu ricostruita (1756-67) in stile tardobarocco, del quale rappresenta uno dei piú eleganti e raffinati esempi. La decorazione interna si compone di dipinti e stucchi armoniosamente integrati; le volte sono ornate da motivi vegetali e decorativi in stucco eseguiti nel 1764 dai fratelli Gigl di Wessobrunn, su progetti di Christian Wenzinger. Quest'ultimo realizzò i dipinti della navata centrale, con la *Glorificazione dei santi fondatori del Convento* e il *Culto dell'Immacolata Concezione*, nonché quelli della cupola, rappresentanti il *Paradiso* con le *Otto Beatitudini* (1757-60). I dipinti del coro furono affidati a Joseph Wannenmacher, che operò sui progetti di Wenzinger; dovevano rappresentare la concordanza tra il Vecchio e il Nuovo Testamento, come attestano i disegni di Matthias Jansen (1774). Furono però ridipinti tra il 1819 e il 1824 da Antonio Orazio Moretto, che ne modificò il programma iconografico sostituendoli con *Scene della vita di Cristo e della Vergine*.
Anche la biblioteca, gioiello dell'arte barocca, venne ricostruita sotto Coelestin II. I dipinti che adornano il soffitto sono racchiusi in quattro grandi medaglioni decorati a stucco; sono opera di Wannenmacher (1762-63) e illustrano i quattro concili, di Nicea (325), Costantinopoli (381), Efeso (431) e Calcedonia (451). Nel corridoio della biblioteca, le composizioni di Carl Weber, datate 1741, esaltano la benedizione celeste accordata al convento.
L'arte del sec. XX caratterizza a **SG** la nuova Scuola di alti studi economici e sociali inaugurata nel 1963 e costruita da W. Förderer, P. Otto e H. Zwimpfer. L'edificio, posto su

una delle due colline che dominano la città, è un buon esempio d'integrazione tra arte figurativa e architettura. Vi hanno collaborato molti artisti di vari Paesi: Braque, Arp, Soulages, Calder, Moore, Tàpies, Miró, Giacometti, Otto Mueller, Max Gubler, Kemeny. (*er*).

San Leocadio «de Areggio», Paolo da (Paolo de Aregio) (San Leocadio 1445/50 ca. - Villareal de los Infantes? dopo il 1520). Pittore emiliano, tra i primi e piú efficaci divulgatori in Spagna della pittura rinascimentale italiana in un momento in cui l'arte iberica era fortemente influenzata dalla cultura fiamminga. Nel 1472 il pittore, al seguito del legato pontificio, il cardinale Rodrigo Borgia, è documentato a Valenza dove il 28 luglio stipula insieme al pittore napoletano Francesco Pagano il contratto per gli affreschi del coro della Cattedrale commissionati in un primo tempo a Nicola Fiorentino e saldati con tremila ducati d'oro nel dicembre 1481. Perduti gli affreschi del presbiterio intonacati nel 1682, si conserva ancora l'*Adorazione dei pastori* realizzata come saggio nella Sala capitolare. Opera giovanile è anche la *Sacra Conversazione* di Londra (NG), già in Casa Ceretani a Firenze, poi nella raccolta Sebright con l'ascrizione a Memling. È documentato piú volte a Valenza tra il 1472 e il 1484, anno nel quale **SL** sottoscrive un altro contratto con il Capitolo della Cattedrale per l'esecuzione ad affresco di una *Assunzione della Vergine*. Dal 1501 al 1513 lavorò per la duchessa di Gandía, nuora di Rodrigo Borgia, divenuto papa nel 1493 con il nome di Alessandro VI. Nel 1501 a Gandía, città nella quale si trasferí nel 1507, **SL** sottoscrisse il contratto relativo al retablo dell'altar maggiore della collegiata (distrutto nel 1936), eseguito in collaborazione con lo scultore valenzano Damián Forment. Certa è la provenienza dal retablo del convento delle clarisse dei pannelli con la *Resurrezione*, la *Pentecoste*, la *Morte della Vergine*, già del Museo diocesano di Valenza (andati perduti nel 1936), dell'*Orazione nell'orto* della collezione Montortal di Valenza e della *Deposizione* del Museo di Barcellona. Tra il luglio 1513 e l'agosto 1514 si data la serie di dipinti per le ante d'organo della Cattedrale di Valenza con scene della vita della Vergine e della storia di san Martino, talora ascritti ai figli Miguel Juan e Felipe Pablo. Dal 1512 al 1520 il nome dell'artista compare in alcuni documenti dell'archivio municipale

di Villareal de los Infantes (dove egli risulta risiedere dal 1517 al 1519) a conferma dell'attribuzione di sei pannelli con la vita di san Santiago nella sagrestia della locale chiesa di San Giacomo, ultima sua opera documentata, eseguita tra il 1513 e il 1519 con l'aiuto di collaboratori e discepoli quali il figlio Felipe Pablo cui è ascritta la piú parte dei personaggi della vita di Santiago. Quasi interamente di mano del maestro le tavole raffiguranti la *Decapitazione di Santiago*, in cui riaffiorano reminiscenze ferraresi. Tra il 1513 e il 1520, nella bottega di **SL**, fu inoltre probabilmente eseguito il retablo con il *Salvator Mundi* della stessa chiesa. Le ultime opere lontane dalle raffinate eleganze delle opere giovanili denunciano l'esteso intervento di collaboratori motivato dal gusto dei committenti spagnoli legati alla tradizione dei retabli monumentali. Determinante fu l'influsso esercitato da **SL** su Ferrando Llanos e di Jañez de la Almedina, tra i maggiori pittori spagnoli del sec. XVI. (*pgt*).

San Luca nella Focide

La chiesa di **SL** (Osios Lukas) presso Delfi, conserva il piú antico esempio a noi pervenuto (intorno al 1011 ca.) di decorazione dell'intera superficie a mosaico che segue un programma complesso e definito in ogni particolare.
Nella conca absidale è raffigurata la *Vergine in trono con il Bambino*, mentre la *Pentecoste* è rappresentata nella cupola. Due episodi biblici *Daniele nella fossa dei leoni* e i *Tre giovani nella fornace*, prefigurazioni della resurrezione, sono raffigurati nell'abside laterale sinistra (le decorazioni della corrispondente abside laterale destra sono andate distrutte insieme al mosaico della cupola).
Quattro scene – l'*Annunciazione*, la *Natività* (distrutta), la *Presentazione* e il *Battesimo* – sono comprese nella decorazione delle trombe, mentre altre quattro scene decorano il nartece (*Crocifissione*, *Discesa al Limbo*, *Lavanda dei piedi* e *Incredulità di san Tommaso*).
La composizione sobria, ridotta all'essenziale, le pose dei personaggi piuttosto rigide, la gravità dell'espressione dànno nel complesso un'impressione di grande austerità all'insieme soprattutto nelle estatiche figure di santi; alcuni ritratti di santi recenti vissuti a Sparta alla fine del sec. X, san Nikon e san Luca il Gurnikiote, presentano notazioni realistiche.

Le pitture delle cappelle nord-est e sud-est della chiesa risalgono, come il resto del complesso, al sec. XI. Tra le numerose figure di santi va segnalata, nella lunetta della cappella nord-est, quella di un monaco che offre la chiesa a san Luca. Da notare anche tra le non comuni scene evangeliche e bibliche, la composizione con l'*Ascensione di Elia* nella cappella nord-ovest.
I dipinti della cripta sono contemporanei ai mosaici della chiesa. Sono raffigurati numerosi santi a mezzo busto entro medaglioni dalla fastosa decorazione floreale che ricopre le volte; la *Deesis* occupa l'abside e sulle pareti è rappresentata la *Dormizione* e alcune scene evangeliche illustranti la *Passione*, l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, fino all'*Incredulità di san Tommaso*. Lo stile di questi dipinti presenta forti analogie con quello dei mosaici, ma i personaggi rispetto a rappresentazioni consimili a mosaico denotano proporzioni piú slanciate, un panneggio maggiormente curato e piú sinuoso e il carattere drammatico è piú marcato, ad esempio nella *Discesa dalla Croce*. (*sdn*).

San Marino (California)

H. E. Huntington Art Gallery Henry Edwards Huntington (1850-1927), industriale americano, dal 1908 alla morte costituí un'importante collezione tuttora ospitata nella sua casa, alla quale venne aggiunta la galleria nel 1934. Il museo riflette il gusto di Huntington per la pittura inglese: splendidi disegni del Sei e Settecento (Alexander Cozens, William Hogarth, Samuel Scott), tele di prim'ordine della fine del sec. XVIII (Gainsborough con il *Ritratto di Jonathan Buttall*, piú conosciuto come *«Blue Boy»*, 1770; Reynolds con *Sarah Siddons in veste di Musa della Tragedia*, 1784), inoltre opere di Raeburn, Constable, Turner (*Veduta di Venezia*), miniature di Cosway, qualche dipinto antico (Lorenzo di Credi, *Santo in gloria*; Pinturicchio, *Madonna col Bambino*). (*sr*).

San Martin Sescorts

(dintorni di Vich, Spagna). Le sopravvivenze della decorazione a fresco della chiesa di **SMS** sono conservate nel Museo diocesano di Vich e comprendono frammenti della *Genesi* e della *Vita di san Martino*. Del ciclo dedicato al santo titolare sussistono la *Divisione del mantello* e alcuni brani del-

la *Guarigione del cieco*, mentre delle *Storie della Genesi* restano soltanto la *Tentazione* e la *Cacciata dal Paradiso*. Su un fondo di fasce spiccano l'angelo con le ali azzurre e il mantello rosa e le figure di Adamo ed Eva, dai nudi potentemente modellati da chiazze giallastre e da forti linee nere. Gli affreschi di **SMS** vengono datati dagli studiosi alternativamente alla seconda metà del sec. XI o alla seconda metà del secolo successivo, ma la prima ipotesi sembra la piú ragionevole sulla scorta della data di consacrazione della chiesa (1068).
Dal punto di vista stilistico essi formano un gruppo omogeneo con quelli delle chiese di Poliña (consacrata nel 1122), di Barbará e di Osormort; le figure della *Caduta* sono state inoltre paragonate a quelle di Hardham (Inghilterra) e al *Cristo al Limbo* di Saint-Jacques-des-Guéreta. (*jg* + *sr*).

Sano di Pietro

(Siena 1406-81). Nonostante le chiarificazioni sul corpus pittorico di **S**, e sulla personalità del Maestro dell'Osservanza, rimane aperto il problema della sua formazione e dell'attività giovanile. All'età di ventidue anni si iscrisse nel Ruolo dei pittori senesi. Dato che il suo nome compare nel registro subito dopo quello del Sassetta, e che i due artisti risultano pressoché contemporanei, è da escludere un alunnato di **S** presso la bottega del maestro cortonese. È certo però che i due pittori collaborarono strettamente all'esecuzione di alcune opere o per l'allogagione delle stesse. Un documento del 1432 testimonia la presenza di **S**, in sostituzione del Sassetta, per la stima della *Madonna delle Nevi*. Il senese, inoltre, portò a termine alcuni dipinti lasciati incompiuti dal compagno: gli affreschi del tabernacolo di Porta Romana (1458-66) e il polittico per San Pietro alle Scale di cui eseguì *San Francesco* (Siena, PN). Espliciti riferimenti al Sassetta sono evidenti nei dipinti eseguiti da **S** nel quinto decennio del Quattrocento: nell'*Assunzione della Vergine* e nel *Polittico dei Gesuati* (datato 1444) della Pinacoteca senese (predella con *Storie di san Girolamo*: Parigi, Louvre). Dal 1445, il pittore fu impegnato a piú riprese nel Palazzo Pubblico dove realizzò l'*Incoronazione della Vergine* (affresco iniziato da Domenico di Bartolo), *San Pietro Alessandrino* (1446) per la Biccherna e i dipinti con il *Papa Callisto III*

(1453) e la perduta *Annunciazione* (1459). Di questi anni sono anche i polittici firmati e datati rispettivamente 1447 e 1449, raffiguranti entrambi la *Madonna col Bambino fra santi* e quello di Montemerano (1458: Siena, PN). **S** rimase fedele alla cultura gotica senese riproponendone i moduli con sostanziale uniformità nel corso della sua lunga carriera. Ma la decadenza inventiva e il progressivo scadimento qualitativo che caratterizzano le opere di grande formato, viene addebitato dalla critica al consistente intervento dei collaboratori ai quali **S** dovette ricorrere per sopperire alle richieste di una clientela sempre piú numerosa. Soprattutto nelle opere tarde, dalla pala d'altare del Duomo pientino raffigurante la *Madonna col Bambino fra i santi Maddalena*, *Filippo*, *Giacomo e Anna* (1461-62) al *Compianto su Cristo morto* (firmato e datato 1481) del Monte dei Paschi di Siena, si evidenzia quell'arcaismo iconografico e stilistico che tende a stereotiparsi nella ripresa di immagini sempre piú semplificate e ieratiche. **S** si espresse invece con maggiore vivacità e piglio realistico nei dipinti di piccole dimensioni (*Graduale* del Duomo di Siena, 1471-72; *Breviarum fratrum minorum*, 1450-80: Siena, Biblioteca degli Intronati, cod. X.IV.2 ecc.) dove si rilevano finezze cromatiche e freschezza narrativa. (*ebi*).

San Paolo

Museu de Arte Istituito nel 1947, possiede la principale raccolta d'arte del Brasile e dell'America latina. Nel 1947 il senatore Assis de Châteaubriand ebbe l'idea di fondare un museo di grande ampiezza culturale. Sotto la direzione scientifica dello storico dell'arte P. M. Bardi, è stato riunito un considerevole patrimonio artistico. Le risorse necessarie sono state fornite da numerose organizzazioni industriali, commerciali e amministrative di San Paolo e da vari amatori d'arte. Le collezioni contengono numerose opere di pittura europea dal sec. XIV fino al sec. XX.

Il museo ospita in particolare opere di Botticelli, Piero di Cosimo, Mantegna (*San Girolamo*), Perugino, Giovanni Bellini, Raffaello, Tiziano, Tintoretto, Bassano, Bronzino, Reni, Pietro da Cortona, Bernini, Magnasco, Tiepolo, Memling, Bosch, Cranach, Hans Holbein (*H. Howard*), Rembrandt (*Autoritratto*), Rubens, Frans Hals, van Dyck, El Greco, Velázquez (*Ritratto del duca di Olivarès*), Zurbarán,

Murillo, François Clouet, Poussin (la *Danza delle ninfe*), Nattier (*Ritratti delle quattro figlie di Luigi XV*), Reynolds, Gainsborough (*Lord Hastings*).
Sono rappresentati pressoché tutti gli artisti importanti tra la fine del XVIII e l'inizio dei XX secolo: Goya (il *Cardinale don Louis di Borbone*), Constable, Turner, Delacroix (le *Quattro Stagioni*), Ingres, Corot (la *Gitana col mandolino*), Daumier, Courbet, Manet, Monet, Renoir (*Rosa e azzurro*), Degas, Cézanne (il *Negro Scipione*, *Ritratto della sig.ra Cézanne*), Gauguin (l'*Autoritratto sul Golgota*), van Gogh (il *Collegiale*), Toulouse-Lautrec (il *Canapè*), Bonnard, Vuillard, Matisse, Modigliani (*Ritratto di Zborowski*), Pascin, Soutine, Picasso (l'*Atleta*), Léger, Friesz, Larionov, Max Ernst, Chagall, Miró, Lurçat.
La collezione brasiliana raccoglie tele dei XIX e XX secolo di Pedro Americo, Almeida jr, Annita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Segall, Portinari.
Il museo svolge un ruolo importante nella vita culturale di San Paolo.
Museu de Arte contemporânea da universidade Il MAC è stato creato nel 1963 in seguito alla donazione all'Università di collezioni appartenenti al Museo d'Arte moderna (1200 opere ca.) e all'industriale Francisco Matarazzo Sobrinho (400 ca.). È dunque l'erede del Museo d'Arte moderna della città, fondato nel 1948, e la cui Biennale, istituita nel 1951, è oggi una fondazione privata ma sovvenzionata dallo Stato. Provvisoriamente è collocato in uno dei piani dell'edificio utilizzato per le Biennali. Le raccolte, che si sono arricchite negli ultimi anni, costituiscono il complesso piú importante di opere d'arte del sec. XX nell'America latina. I pittori stranieri rappresentati sono Modigliani, Picasso, Braque, Matisse, Gleizes, Metzinger, Picabia, Masson, De Chirico, Kandinsky, Chagall, Severini, Balla, Carrà, Max Ernst, Arp, Grosz, Schwitters, Golyscheff, Baumeister, Manessier, Lubarda, Appel, Bazaine, Sutherland, Campigli, Magnelli, Scott, Davie, Hartung, Soulages, Fontana. Tra gli artisti brasiliani citiamo Tarsila do Amaral, Annita Malfatti, Portinari, Segall, Di Cavalcanti, Ismael Nery, De Fiori, Vicente de Rego Monteiro, Gomide, Volpi, Guignard. Il MAC persegue diverse attività culturali – esposizioni temporanee, corsi, concerti e ha organizzato, per la prima volta in Brasile, una rete di mostre itineranti. (*wz*).

Biennale di San Paolo Dedicata all'arte contemporanea, è stata inaugurata nel 1951, su modello della Biennale di Venezia, e acquistò rapidamente prestigio mondiale. Il suo programma, assai vasto, è stato ripreso altrove, e particolarmente dalla Biennale di Parigi: arti plastiche, teatro, architettura, arti grafiche e del libro, che rappresentano opere sia dell'America latina che statunitensi ed europee. Accanto alle selezioni nazionali, ciascuna esposizione pone l'accento sul lavoro di numerosi artisti, spesso poco conosciuti fuori dei loro Paesi (per esempio nel 1963 A. Gottlieb per gli Stati Uniti e Nolde per la Germania). (*sr*).

San Pietroburgo

Fondata da Pietro il Grande nel 1703, la città (che si chiamò Pietrogrado dal 1914 al 1924, e da questa data sino alla recentissima decisione, 1992, di ritornare all'antico patronimico, Leningrado) fu capitale della Russia dal 1712 al 1918, succedendo a Mosca, che lo ridivenne dopo la rivoluzione. Affidandone l'edificazione ad artisti stranieri, lo zar riformatore ne fece il simbolo dell'adeguamento del suo impero alla civiltà dell'Ovest europeo; nelle sue chiese e nei suoi palazzi si radicò la pittura di tipo occidentale. Qui ebbe inizio l'insegnamento ufficiale delle belle arti, nell'Accademia che Pietro l'aveva progettato, che fu fondata da Šuvalov nel 1758 e cui Caterina II diede uno statuto modellato su quello dell'Accademia di Parigi.
Il paesaggio della **SP** classica ebbe come migliori interpreti, nella pittura, nell'incisione e nella litografia, G. Valeriani, M. Machaev, N. de Lespinasse, F. Alekseev, Silvestr Ščedrin e S. Galaktionov.
Tre le antiche residenze imperiali con decorazioni pittoriche o quadrerie, citiamo il Palazzo d'Inverno con l'Ermitage, Peterhof (Petrodvorec), Carskoe Selo (Puškin), Pavlovsk, Galicyna, Strelna, Oranienbaum (Lomonosov); e, tra i palazzi urbani della nobiltà, quelli di Šeremetev, Stroganov, Šuvalov e Jusupov (→ **Leningrado**). (*bl*).

Sanraku

(nome d'arte di Kanō Mitsuyori; 1559-1635). Notato giovanissimo dallo shōgun Hideyoshi, che lo mise a bottega presso Eitoku (di cui divenne l'allievo favorito e il figlio adottivo), **S** fu l'ultimo pittore giapponese di valore dell'epo-

ca Momoyama. Il suo talento si espresse tanto in dipinti monocromi di piccolo formato che in immense composizioni murali (1592: castello di Momoyama). Il Daikakuji di Kyoto conserva molte sue decorazioni, monocrome alla maniera di Motonobu o policrome nello stile di Eitoku, che rappresentano fiori, alberi o uccelli maggiori del vero, in composizioni sapientemente equilibrate benché leggermente convenzionali e talvolta un po' rigide. Abilissimo nell'applicare i suoi colori brillanti sull'oro (paravento dei *Falconi*: Tokyo, coll. Nishimura, dove il volume è indicato dalla ripetizione di lunghe linee identiche), **S** si mostrò piú originale verso la fine della sua vita per la stilizzazione sempre piú accentuata delle forme che compare soprattutto nel trattamento delle rocce e degli alberi tormentati, e rivela persino una certa tendenza all'astrattismo geometrico (porte scorrevoli del Tenkyūin dei Myōshinji di Kyoto, eseguite con l'aiuto del figlio adottivo, Sansetsu, 1633 ca.).
Stabilitosi a Kyoto rifiutò di seguire gli shōgun nel loro trasferimento a Edo (Tokyo); fu cosí all'origine della scuola Kanō locale, detta Kyō Kanō; il centro artistico si era spostato però a Edo con Tannyū, capo della nuova scuola. (*ol*).

Sanseverino

A **S**, nonostante l'instabilità della situazione politica – la breve signoria degli Smeducci (conclusasi nel 1426) fu seguita dall'occupazione di Francesco Sforza (1433 e 1444-45), fino al ritorno nello Stato della Chiesa –, fiorí agli albori del Quattrocento una importante scuola pittorica, pienamente partecipe del contemporaneo diffondersi del gotico internazionale. Lorenzo e Iacopo Salimbeni ne sono i rappresentanti piú significativi: nei grandi cicli affrescati (San Lorenzo in Doliolo a **S**, Oratorio di San Giovanni a Urbino) le personalità diverse dei due fratelli concorrono a formare un linguaggio in cui il preziosismo tardo- gotico si fonde con tratti di drammatico espressionismo. L'eredità dei Salimbeni fu raccolta da Ludovico Urbani e Lorenzo d'Alessandro, l'attività del quale giunge fino all'inizio del secolo successivo. Entrambi furono influenzati nella maturità dalla pittura dell'umbro Niccolò di Liberatore e dal linearismo di Carlo Crivelli. (*mrv*).

Sansovino, Francesco

(Roma 1521 - Venezia 1583). Figlio dell'architetto e scultore Jacopo **S**, si dedicò a studi storici di ogni genere. In numerosi scritti, dalla prosa brillante ma dal contenuto superficiale, ebbe spesso occasione di trattare monumenti od opere d'arte a Venezia, dove soprattutto abitò, e in altre città italiane. Si occupò anche di questioni teoriche riguardanti l'arte, come attesta in particolare il libro L'*edificio del corpo umano* (Venezia 1550), privo di originalità e in qualche misura anacronistico in Italia, a quella data, poiché riprende la teoria vitruviana delle proporzioni precisamente nel momento in cui essa veniva abbandonata per le concezioni soggettiviste di Michelangelo. Aderí invece pienamente allo spirito del suo tempo quando redasse, in comodo formato, il *Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venezia* (Venezia 1556), guida turistica della città sull'esempio di quelle che avevano già cominciato a circolare a Roma. La medesima idea, a scala italiana, viene realizzata nel *Ritratto delle piú nobili et famose città d'Italia* (Venezia 1576), redatto in ordine alfabetico. Sua opera fondamentale resta però *Venezia città nobilissima et singolare descritta in XIIII libri* (Venezia 1581; riedizioni 1604 e 1663), contenente dati storici, di una ricchezza senza precedenti, sullo Stato veneziano, nonché una topografia della città con minuziosa descrizione delle chiese e delle opere d'arte in esse contenute. L'interesse dell'opera sta principalmente nella straordinaria ampiezza della documentazione, e anche nel fatto che l'autore sembra si sia servito del manoscritto completo di Marcantonio Michiel (Anonimo Morelliano), a noi giunto allo stato di frammento. Molte notizie sono tratte inoltre dalla seconda edizione delle *Vite* di Vasari. È una compilazione, anche se compromessa da molte e gravi inesattezze. (*grc*).

Santa Croce, da

Raggruppandosi in due distinte botteghe, un certo numero di pittori originari da **SC**, centro della valle Brembana in provincia di Bergamo, si stabilisce a Venezia tra la fine del XV e l'inizio dei sec. XVI. La piú nota delle due è quella che orbita intorno alla figura di Girolamo da **SC** (→ **Girolamo da Santa Croce**) e che prosegue la sua attività fino ai primi del Seicento con il figlio Francesco (1516-84) e il nipote Pietro Paolo (morto prima del 1620).

La seconda bottega veneziana inizia la sua attività con Francesco di Simone da **SC** (documentato a Venezia tra il 1497 e il 1508, anno della morte), il quale si avvale della collaborazione di suoi conterranei: nel suo testamento infatti viene nominato erede dei materiali di bottega il piú giovane Francesco di Bernardo Rizzo da **SC** (attivo dal 1504 al 1545); questi proseguirà l'attività in collaborazione con il fratello Vincenzo e il cugino Giovanni De Vecchi. L'attività di Francesco di Simone, decisamente orientata verso un dettato stilistico di stretta osservanza belliniana, si ricostruisce a partire dalle opere firmate, tutte entro un ristretto arco cronologico: l'*Annunciazione* (1504: Bergamo, Accademia Carrara), il *Trittico del Redentore* (1506: ivi) e la *Madonna in trono* (1507: Murano, chiesa di San Pietro martire). Molte altre opere oscillano tuttora, nella valutazione critica, tra il catalogo di Francesco di Simone e quello di Francesco Rizzo, per evidenti motivi legati alla pratica di bottega: esemplare il caso delle repliche del tema della *Epifania* (quella già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum riconosciuta in genere al maestro piú anziano, e quelle di Verona, Castelvecchio e San Pietroburgo, Ermitage, date a Francesco di Bernardo). Tra le opere del maestro piú giovane, il quale tenta di adeguare la sua pittura alle alte sollecitazioni dei contemporanei, ricordiamo l'*Apparizione di Cristo risorto*, firmata e datata 1513 (Venezia, Accademia), tre frammenti di un polittico commissionato nel 1517 con la *Pietà*, *San Pietro* e *San Giovanni Battista* (Serina, chiesa dell'Annunciata), oltre ai due polittici a lui attribuiti nella chiesa di San Giovanni Battista a Dossena (Bergamo). (*sba*).

Santafede, Fabrizio

(Napoli, documentato dal 1576 al 1625; morto 1625/28). Certamente attivo già prima del 1576 – data del suo matrimonio – gli viene attribuita una formazione fiorentina nell'ambiente di Alessandro Allori e di Santi di Tito, combinata con influssi di matrice veneta, quali cromatismi e contrasti chiaroscurali ispirati a Leandro Bassano, Palma il Giovane e Sante Peranda. Lavorò a Napoli, nel viceregno meridionale e anche in Spagna. La sua vastissima produzione di pittura, esclusivamente devozionale, conta gli esempi piú significativi: la *Madonna col Bambino*, *San Girolamo e il beato Pietro da Pisa* (1591: Napoli, Santa Maria Incoronata a

Capodimonte); la *Natività* (1592: già a Napoli, Santissima Annunziata, ora Capodimonte); la *Madonna con i santi Benedetto, Mauro e Placido* (1593: Napoli, Santi Severino e Sossio); la *Deposizione* (1601-603: Napoli, Monte di Pietà); la *Resurrezione di Tabita* (1612: Napoli, Pio Monte della Misericordia). Nel 1625 ottenne la commissione degli affreschi per la cupola della cappella del Tesoro di san Gennaro, ma morí poco dopo senza poterla onorare. (*rla*).

Santagostino

La produzione dei due fratelli **Giacinto** (Milano, documentato dal 1646 al 1694) e **Agostino** (Milano 1635 ca. - Mandello Lario (Como) 1706), frequentemente intrecciata, prende l'avvio dalla formazione svoltasi prima presso il padre Giacomo Antonio e poi, alla morte di questi (1648), nell'ambito di Carlo Francesco Nuvolone, che rimarrà per entrambi importante punto di riferimento.
Ad Agostino – la cui prima opera datata è la *Predica di san Pietro Martire* (1670) per la chiesa del seminario di Seveso – si deve una vasta produzione di pale d'altare per varie chiese milanesi (Sant'Alessandro, San Barnaba, Madonna dei Miracoli) e per la chiesa di San Lorenzo a Mandello Lario, dove è attivo fra il 1684 e il 1706, anno della morte. Da ricordare ancora il ritratto di *Pietro Clerici* (1672: Milano, quadreria dell'Ospedale Maggiore) e il *David unto re*, già in Palazzo Reale a Milano e oggi a San Marco, parte del ciclo in gran parte disperso per la Sala dei Senatori. Meno brillante di Agostino, il maggiore, Giacinto, trova accenti piú personali come ritrattista (ritratti di *Giovan Pietro Carcano*, 1646; di *Bartolomeo Arese*, 1669 e di *Giuseppe Lampugnani*, 1694: Milano, quadreria dell'Ospedale Maggiore), mentre nelle scene religiose in genere collabora con il fratello (teleri per San Fedele e affreschi con *Storie di Ester*, 1683: Milano, Sant'Alessandro).
Frutto della collaborazione fra i due fratelli è anche il libro L'*Immortalità e Gloria del pennello*, pubblicato nel 1671 e ripreso in numerose ristampe: l'opera, prima guida artistica di Milano e quasi archetipo del genere, registra i piú importanti dipinti presenti in chiese e collezioni della città. (*cb*).

Santa Maria in Stelle, ipogeo di

Tomba sotterranea presso Verona (val Pantena); si compo-

ne di due camere funerarie scavate nel sec. III; venne utilizzata dai cristiani fino ad epoca tarda (fine del sec. IV). La scoperta nel sec. XIX di pitture paleocristiane, oggi restaurate e sottoposte ad analisi stilistica hanno chiarito l'esistenza di due interventi diversi: le scene veterotestamentarie (i *Tre fanciulli*) e della vita di Gesú (*Natività*, *Strage degli innocenti*) attestano uno stile popolare (fine del sec. IV); l'immagine del *Collegio apostolico* (fine del sec. V), collocata in un lunetta presso l'ingresso, è organizzata in una composizione piú solenne, sensibile agli influssi dell'arte imperiale, com'è sottolineato dalla composizione geometrica della greca rosso e oro che sostiene la scena, e dal sapiente trattamento della veste (porpora per il Cristo). (*chp*).

Sant'Angelo in Formis

La chiesa di San Michele arcangelo, a **SA** in Formis, conserva uno dei cicli pittorici medievali piú importanti ed estesi dell'Italia meridionale, databile con sicurezza agli anni tra 1072 e 1086. Una prima chiesa, fondata sulle rovine di un tempio dedicato a Diana e accompagnata da un piccolo convento, esisteva già nel sec. X, dipendente, con alterne vicende, ora dal monastero di Montecassino ora dall'arcivescovo di Capua. Nel 1065 l'edificio era nelle mani dell'arcivescovo, Ildebrando, che lo cedeva al principe di Capua Riccardo I, desideroso di costruire un *coenobium* per la salvezza della sua anima, in cambio della chiesa di San Giovanni di Landepaldi. Il motivo e i termini precisi di questo scambio, con l'inventario dettagliato dei beni mobili di proprietà della chiesa di San Giovanni (reliquie, arredi, oreficerie, libri) sono riportati nel *Regestum Sancti Angeli in Formis* (Montecassino, Archivio dell'abbazia, ms Cassinese Reg. 4), dove sono anche raffigurati il principe e l'arcivescovo mentre si scambiano i modellini delle due chiese, e dove San Michele arcangelo appare come un edificio a una sola navata, preceduto da un portico a tre arcate, con campanile sulla sinistra. Nel 1072 il principe dona la chiesa e il cenobio di San Michele, con tutte le sue pertinenze, all'abate di Montecassino, Desiderio, che decide di ricostruirli completamente, tanto che in breve tempo il nuovo monastero è in grado di ospitare piú di quaranta monaci. La notizia di questa ricostruzione, trasmessaci sia dal *Preceptum de rebus Sanc-*

ti Angeli (1089), sia dalla *Chronica monasterii Casinensis*, trova precisa conferma nel modellino della chiesa, tenuto in mano da Desiderio nell'affresco dell'abside maggiore di San Michele arcangelo, che diversamente da quello raffigurato nella miniatura del *Regestum*, è un edificio a tre navate, con un portico a cinque archi (a tutto sesto) e due colonne tortili, sostanzialmente una costruzione identica all'attuale, fatta eccezione per la posizione del campanile (ora a destra), per le colonne (tutte lisce), e per il profilo acuto degli archi, modificati durante un parziale rifacimento del portico, di cui peraltro ignoriamo la data. Il nimbo quadrato dei viventi intorno alla testa di Desiderio, e la scritta *abbas*, accanto alle lettere superstiti del suo nome, forniscono sicuri termini *ante quem* per la costruzione e decorazione dell'edificio: il 24 maggio 1086, data della sua elezione a papa, e il 16 settembre 1087, data della sua morte.
La chiesa è decorata da un ampio e articolato ciclo di affreschi, restaurato di recente (1982-1992), con *Storie del Nuovo Testamento* nella navata centrale, distribuite su tre registri e disposte, nel loro complesso, come nelle basiliche paleocristiane romane. Nella stessa navata centrale, sui pennacchi tra le arcate, sono dipinte figure di profeti con cartigli, i cui versetti rinviano con precisione alle scene cristologiche soprastanti, mettendo in opera quella «concordantia Veteris et Novi Testamenti», cosí diffusa nell'arte cristiana, nel caso specifico in formulazione singolarmente vicina a quella dei *Vangeli* siriaci del sec. VI, conservati a Rossano Calabro (Biblioteca e Archivio del Seminario e dell'Episcopio). *Storie dell'Antico Testamento*, oggi molto frammentarie, sono invece raffigurate, su due registri, sulle pareti delle navate minori e su quelle laterali della controfacciata, che nella parte centrale reca la classica scena del *Giudizio Finale*, ripartito su cinque registri. Nell'abside maggiore, infine, *è* raffigurato *Cristo in trono* tra i simboli degli evangelisti, quattro arcangeli (di cui uno sostituito nel sec. XIV da una figura di *San Benedetto*), e Desiderio che offre il modellino della chiesa, mentre nell'absidiola destra compaiono la *Vergine col Bambino tra due angeli* e una teoria di sei *Sante martiri*, e in quella di sinistra, simmetricamente, *Cristo tra Pietro e Paolo* (?), e sei santi martiri. Il recupero della decorazione dell'absidiola sinistra, fino a pochi anni fa data per perduta, è indubbiamente il risultato piú significa-

tivo di quest'ultima fortunata campagna di restauri, che non è valsa però ad annullare i guasti provocati, negli anni '30, da un incauto lavaggio che ha asportato tutte le velature a tempera in un'ampia zona della navata centrale (dalla parte destra della *Crocifissione* fino all'*Ascensione*, comprese le figure dei *Profeti*), alterando irrimediabilmente la gamma cromatica originaria.

A un ciclo cosí ampio (complessivamente un centinaio di scene, di cui una sessantina oggi superstiti), ha lavorato un unico atelier locale, di forte impronta bizantineggiante, temperata da marginali apporti occidentali, all'interno del quale si riescono a isolare diverse personalità, di cui alcune piú significative. La critica è pressoché concorde nel ritenere che si tratti di pittori campani, seguaci di quei maestri bizantini chiamati da Desiderio a Montecassino, tra 1066 e 1071, per lavorare nella nuova chiesa abbaziale, maestri che per precisa volontà dell'abate dovevano non solo prestare la loro opera, ma anche istruire i monaci nelle tecniche artistiche («quell'uomo pieno di sapienza decise che molti giovani del monastero fossero con ogni diligenza iniziati a tali arti», riferisce appunto la *Chronica*). Purtroppo non siamo piú in grado di sapere in che misura il ciclo di San Michele arcangelo dipendesse dalla decorazione (pittorica e a mosaico) della chiesa abbaziale di Montecassino, oggi purtroppo perduta, ma restano comunque evidenti i legami con la miniatura cassinese coeva e in particolare con le illustrazioni del sontuoso *Lezionario* vaticano (BV, cod. Vat. Lat. 1202), fatto eseguire da Desiderio intorno al 1071 (o poco dopo), proprio per la rinnovata chiesa abbaziale.

Gli affreschi del portico (due lunette centrali, sovrapposte, con la raffigurazione di *San Michele* e della *Madonna Regina*, e quattro lunettoni con *Storie degli eremiti Paolo e Antonio*), appartengono invece a una successiva campagna decorativa, che si può fissare, su basi stilistiche, per i confronti con la pittura macedone e con i mosaici di Monreale, alla fine del sec. XII. In passato le due lunette centrali caratterizzate da una «purezza formale» fortemente arcaizzante, hanno tratto in inganno piú di uno studioso, che le ha ritenute di epoca desideriana, anzi direttamente eseguite da un artista costantinopolitano, viste le innegabili somiglianze con le miniature del noto codice parigino, databile al 1080 ca., delle

Omelie di Giovanni Crisostomo (BN, ms Coislin 79). Mentre esame piú attento rivela l'esistenza di precisi e stringenti rimandi stilistici tra le due lunette e le *Storie degli eremiti*, che ne provano evidentemente la contemporaneità, confermata d'altra parte dal fatto che la lunetta con la *Madonna Regina*, staccata nel 1956 e ricollocata *in situ* nel 1992, dopo essere stata restaurata, è risultata di secondo strato, dipinta sulle ormai labili tracce di una precedente lunetta di età desideriana. (*csm*).

Santa Rita Corozal

Tempio maya nel Belize (X-XII secolo), situato non lontano dal mare e dalla frontiera con lo Stato di Quintana Roo, fu scoperto alla fine del sec. XIX e conserva tuttora importanti pitture murali, dai colori brillanti. L'affresco della parete settentrionale rappresenta una processione di dieci personaggi, uomini religiosi e divinità, celebranti la fine di un *katun* (ciclo di vent'anni del calendario maya). Lotte e combattimenti sono dipinti sulla parete orientale, mentre una rappresentazione funebre è raffigurata sul muro occidentale: un tamburo decorato con una maschera del dio delle morte è percosso con un bastone da una divinità che agita nell'altra mano un bastone a sonagli; una seconda divinità regge tra le mani la testa d'una vittima sacrificale. La grande abilità degli artisti si rivela nella delicatezza raffinata del tratto e nella sobrietà dei colori. Il rosso, l'ocra e il marrone s'alternano con il blu e il verde; il bianco puro è poco utilizzato; le figure sono evidenziate da un leggero tratto nero. A causa della luminosità dei toni impiegati e della fisionomia dei personaggi rappresentati, vicini allo stile tolteco, queste pitture appartengono, con tutta probabilità, al periodo maya-tolteco (X-XII secolo). (*sls*).

Santerre, Jean-Baptiste

(Magny-en-Vexin 1658 - Parigi 1717). Allievo del ritrattista François Lemaire, poi di Bon Boullogne, fu accolto nell'Accademia nel 1704 con una *Susanna al bagno* (Parigi, Louvre). Il sovrano gli ordinò allora per la cappella di Versailles un'*Estasi di Santa Teresa* (1709: *in situ*), memore forse della scultura di Bernini. Precedendo Nattier nel genere dei ritratti di fantasia, ha lasciato in numerose effigi allegoriche o familiari la testimonianza di un'originale sensualità,

che si esprime attraverso una fattura levigata basata su toni grigi e freddi: *Due attrici* (1699), *Giovane donna con velo* (1699: San Pietroburgo, Ermitage), *Ritratti di donna* (1701: Museo di Valenciennes), Maria *Adelaide di Savoia*, *duchessa di Borgogna* (1709: Versailles). (*cc*).

Santi, Giovanni

(Colbordolo 1440 ca. - Urbino 1494). La prima notizia del **S** risale al 1469, quando è incaricato dalla Confraternita del Corpus Domini di Urbino di provvedere al soggiorno in città di Piero della Francesca, che doveva eseguire per la confraternita la pala poi affidata a Giusto di Gand.
Cresciuto nello straordinario clima di cultura internazionale creato da Federico di Montefeltro, **S** divenne direttamente partecipe dell'ambiente di corte con l'avvento di Guidobaldo (1482). All'ultimo decennio della sua vita appartiene la maggior parte delle opere del **S** (*Madonna e santi*, 1484: Gradara, Palazzo comunale; *Madonna e santi*, 1488: Frontino, convento di Montefiorentino; *Madonna e santi*: Urbino, GN delle Marche; i *Sei apostoli*: ivi e le *Muse*: Firenze, Gall. Corsini, queste ultime due a lungo di discussa attribuzione). Diligenza, perspicuità, delicata espressione sentimentale sono qualità della pittura di **S** che, non senza impacci e arcaicismi, riecheggia l'impressione suscitata dai grandi maestri attivi a Urbino e in altri centri delle Marche, da Piero a Giusto di Gand a Melozzo, da Vivarini a Bellini, a Perugino. A quest'ultimo affiderà il compimento del tirocinio del figlio Raffaello. **S** è autore di una *Cronaca rimata* (1492), dedicata a Guidobaldo, che celebra le gesta di Federico e che comprende un *Elogio della pittura*, in cui si rispecchia il gusto artistico della corte urbinate e l'acutezza di giudizio e l'ampia informazione di **S** in fatto d'arte. Vi compaiono i protagonisti sia italiani che nordici della pittura e della scultura del Quattrocento, da Gentile a Masaccio, da van Eyck a van der Weyden, da Pisanello a Domenico Veneziano, da Ghiberti a Donatello, da Pollaiuolo a Perugino. (*sr*).

Senti di Tito

(Borgo San Sepolcro 1536 - Firenze 1603). Si formò dapprima presso il Bronzino e poi presso il Bandinelli a Firenze, dove nel 1554 risulta iscritto all'Accademia di San Lu-

ca. Un soggiorno a Roma, tra il 1558 e il 1564 determinò una svolta fondamentale nell'orientamento delle sue ricerche. In particolare, dovette suscitare il suo interesse quella tendenza «classicista» della pittura romana che, rivolgendosi soprattutto alle opere di Raffaello, ricercava un nuovo equilibrio formale e una nuova chiarezza narrativa, tendenza di cui Taddeo Zuccari era proprio in quegli anni il maggiore esponente. A Roma **SdT** dipinse ad affresco la cappella del palazzo del cardinale fiorentino Bernardo Salviati alla Lungara (1559) e poi partecipò ad alcune imprese decorative nei Palazzi Vaticani insieme ad altri giovani promettenti pittori: Casino di Pio IV (1561-63), con Barocci, Federico Zuccari e altri; Sala grande del Belvedere, *Storie di Nabucodonosor* (1562-64), con il conterraneo Giovanni De' Vecchi e con Niccolò Circignani, anche lui di origine toscana. Tornato a Firenze, si inserisce nell'ambiente artistico mediceo dominato dalla personalità del Vasari, con il quale era già stato in rapporto nel '55. L'esperienza romana, il rinnovato contatto con Bronzino e con i maestri fiorentini del primo Cinquecento, un viaggio a Venezia, ricordato dal Baldinucci e databile al 1571-72, improntano in diversa misura le opere fiorentine fra il settimo e l'ottavo decennio (*Resurrezione*, 1565: Santa Croce; *Madonna e santi*, 1566: Ognissanti; *Natività*, 1568: San Giuseppe; *Bene scripsisti de me Thoma*: Museo di San Salvi; *Cena in Emmaus*: Santa Croce). Nel 1570 **SdT** partecipa alla decorazione dello Studiolo di Francesco I (*Le sorelle di Fetonte*, *Ercole e Iole*, *Passaggio del mar Rosso*), in cui è evidente la distanza che lo separa dagli altri collaboratori del raffinato progetto vasariano. Il diretto ricorso ai grandi maestri del primo Cinquecento fiorentino, da Michelangelo a Fra Bartolomeo, ad Andrea del Sarto, la chiarezza compositiva, la lucidità narrativa e la sobria intonazione espressiva sono fra i fondamenti della «riforma» di **SdT** che avrà importanti conseguenze negli sviluppi della pittura fiorentina. Nella ricerca di una maggiore naturalezza e misura **SdT** poté essere incoraggiato anche dalla presenza a Firenze (1574-79) di Federico Zuccari, incaricato di portare a termine la decorazione della cupola del Duomo fiorentino interrotta dalla scomparsa del Vasari. Dalla metà degli anni Settanta si scalano opere come la *Pentecoste* di Dubrovnik, la *Resurrezione di Lazzaro* di Santa Maria Novella; l'*Assunta* del Carmine a Pisa; le *Storie di san Domeni-*

co nel chiostro grande di Santa Maria Novella, caratterizzate da una accostante espressione del sentimento devoto, da una semplificazione degli schemi compositivi, dalla fedeltà ai modelli rinascimentali. Con **SdT** si manifesta, dunque, a Firenze una variante di quella tendenza, che interessa altri centri della pittura italiana nel corso della seconda metà del secolo, al superamento delle fasi piú astraenti e sofisticate del manierismo, tendenza che è anche in rapporto con le esigenze di un'arte sacra rispondente alla rinnovata religiosità diffusasi durante e dopo il Concilio di Trento. Da questo punto di vista non è da trascurare anche la vicenda della religiosità dell'artista, membro della Congregazione dei Contemplanti dei nobili, poi nota come di San Tommaso d'Aquino, per la quale dipinse la *Visione di san Tommaso d'Aquino* (1593: Firenze, San Marco). La ricerca di piú naturali effetti di colore e di luce timbra alcune importanti opere degli ultimi decenni del secolo (*Crocifissione*: Santa Croce; *Orazione nell'orto*: Santa Maria Maddalena de' Pazzi). Nella sua ultima attività, svolta anche in collaborazione con il figlio Tiberio, lavorò, oltre che per Firenze anche per altri centri della Toscana. All'infaticabile attività grafica di **SdT** dedicò ampio spazio nella *Vita* da lui dedicata all'artista il Baldinucci, che fu collezionista di suoi fogli cosí come il cardinal Leopoldo de' Medici. Numerosi studi e finitissimi cartonetti di **SdT** sono conservati agli Uffizi e al Louvre. (*sr*).

Santimamine

La decorazione della vasta caverna di **S**, località spagnola della Biscaglia, presso Bilbao, è stata scoperta nel 1916; alcuni scavi rivelarono livelli archeologici successivi databili dall'Aurignaciano al Maddaleniano recente. In particolare sono ornate le pareti di una camera circolare e i corridoi che ad essa conducono. Annunciata da alcuni punti neri, una prima composizione sul tema cavallo-bisonte è completata da una testa di bovide. Un pannello di tracce confuse, nel quale si distinguono tracce di incisioni di bisonti, sembra corrispondere alla consueta zona di raschiature che precede la composizione principale, la quale raggruppa sette bisonti dipinti a contorno nero, spesso e modellato; due di essi sono verticali, il che sembra rivelare un tema mitico frequente-

mente ripreso nel santuario di **S**, poiché altri tre bisonti, dipinti in un crepaccio, sono anch'essi in posizione verticale mentre un'altro è rovesciato. Cavalli, stambecchi, un orso completano un insieme che contiene numerosi altri dipinti ormai indistinti. Lo stile è omogeneo e consente di paragonare i bisonti a quelli di Altamira e di Niaux, assegnabili allo stile IV antico di Leroi-Gourhan. (*yt*).

Santo Domingo

SD, capitale della Repubblica Dominicana, è estremamente povera in fatto di pittura: come prima colonia spagnola vi è stata edificata anche la prima cattedrale. Qui vi si conserva la «reliquia» piú antica della pittura coloniale: una copia della celebre *Virgen de la Antigua* della Cattedrale di Siviglia – tanto venerata dai navigatori spagnoli – accompagnata da due donatori. Risale probabilmente agli ultimi anni del sec. XV. (*pg*).

Santomaso, Giuseppe

(Venezia 1907-90). Avviato dal padre al mestiere di orafo, ben presto **S** manifesta una predisposizione alla pittura esordendo nelle collettive della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia (1927). Successivamente studia all'Accademia e frequenta lo scultore Viani. Nel '34 è presente alla Biennale (con l'opera *Figura*). Nel '37, in seguito a un suo soggiorno ad Amsterdam, rimane affascinato dall'uso del colore in van Gogh e si orienta verso un impasto cromatico di matrice espressionista. Nel '39 tiene la sua prima personale a Parigi (Galerie Rive Gauche). Agli inizi degli anni Quaranta dipinge soprattutto nature morte (*Natura morta con bucranio*, 1941; *La brocca di peltro*, 1943) che risentono del cubismo di Braque e dell'acceso cromatismo matissiano. Nel '46 sottoscrive a Venezia il manifesto della Nuova Secessione Artistica Italiana, in seguito Fronte Nuovo delle Arti, e partecipa alla prima mostra del gruppo presso la Galleria della Spiga di Milano.
Da un soggiorno nella casa di campagna del critico Marchiori, nasce la serie delle *Finestre* che presenterà alla Biennale nel '48. Intanto espone a Stoccolma, con Afro e Birolli. Nella polemica che infuria in Italia fra figurativismo e astrattismo, **S** interviene affermando che «l'immagine creata dall'artista non dipende dalle apparenze fenomeniche della realtà». In-

sieme al gruppo del Fronte espone in diverse città all'estero e al MOMA di New York (1949). Nel '51 affresca il Palazzo Antenore di Padova. Presentato da Lionello Venturi, rientra nel raggruppamento degli Otto (Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, **S**, Turcato, Vedova) alla XXVI Biennale. In opere come *Piccolo cantiere* (1952) **S** coniuga la poetica surrealista di Miró con delle linee-vettore che si propagano in piú direzioni. La griglia, fortemente segnata e di ascendenza cubista dei quadri precedenti (quella ad esempio della serie delle *Finestre*), è accantonata. L'artista si avvicina in questi anni a un astrattismo organico, grafico, nervoso (*Il muro del pescatore*, 1954). Nella seconda metà degli anni Cinquanta, i colori s'imbevono di luce, la struttura del quadro scompare (*Neri e rossi del canale*, 1958) e **S** tocca le sponde dell'informale. Nel '59 espone a Documenta 2 e nel '60, lo SM di Amsterdam e il Palais des beaux-arts di Bruxelles gli dedicano ampie antologiche. Negli anni Sessanta s'intensifica la ricerca sulla luce di **S**, le opere diventano vere e proprie architetture luminose. **S** essenzializza le forme fino ad arrivare al cielo delle *Lettere a Palladio* (1977), che esporrà alla Fondazione Miró di Barcellona nel '79. Questo percorso si approfondisce negli *Spazi grigi* (1982). Il problema centrale è ora quello della visione, i colori oscillano tra la concretezza della materia e il tonalismo (*Arco e azzurro*, 1989). **S** ha tenuto mostre in tutto il mondo e subito dopo la sua morte (1990), la Pinacoteca Rusca di Locarno gli ha dedicato un'importante retrospettiva. (*adg*).

Santorini

(Thera). La civiltà minoica, al suo massimo fulgore nel II millennio, si espande nelle isole del Mar Egeo (Rodi, Melos, Citera) che recano testimonianze dell'insediamento dei cretesi. Tra queste, la piú famosa è certamente **S**, situata un centinaio di km a nord di Creta, nelle Cicladi. È particolarmente notevole per la sua spettacolare configurazione vulcanica, dovuta alla formidabile eruzione che annientò l'isola – e devastò Creta, con il successivo maremoto – verso il 1500 a. C. I difficili scavi sotto metri di lava, intrapresi a partire dal 1962, hanno rivelato l'esistenza di un'importante centro che riproduce lo schema tradizionale delle città cretesi. Ancor piú straordinari sono gli affreschi trovati *in situ* sulle pareti del-

le case. Restaurati e poi provvisoriamente esposti al Museo di Atene, costituiscono un complesso eccezionale di numerose stanze. Il piú completo è l'*Affresco dei gigli*, che copre interamente le tre pareti di una stanzetta (m 2,20 × 2,60): su una base di rocce nere, rosse, verdi e gialle si dispiega una distesa fiorita di grandi gigli, a gruppi di tre, dagli steli giallo e dai fiori rossi, che si staccano brillantemente sul fondo bianco; tra i fiori volano le rondini. Nelle altre stanze, conservate un po' meno bene, sono raffigurate scene con *Scimmie azzurre*, *Bambini che fanno a pugni*, *Sacerdotesse*. Sia per il repertorio delle immagini che per la finezza e morbidezza dei disegno e per la vivacità del colore, questi affreschi s'inscrivono perfettamente nella tradizione cretese.
Nell'isola, nella località di Piskopi, sono conservati affreschi del sec. XII nella chiesa eretta sui resti di un'antica basilica paleocristiana. (*mfv + sr*).

Santvoort

I tre fratelli erano figli di Dirck Pietersz Bonepaert, nipote di Pieter Aertsen e pronipote di Pieter Pietersz.
Abraham Dircksz van S (? 1624 ca. - Chaam 1669), citato nel 1639 a Bruxelles e nel 1644 ad Amsterdam, dipinse soprattutto soggetti storici, ma fu anche incisore ed editore; operò a Breda dal 1648 al 1653.
Dirck Dircksz S, *detto* **Bontepaert** (Amsterdam 1610/11 - 1680). Allievo del padre, poi di Rembrandt, fu maestro alla gilda di San Luca di Amsterdam nel 1636, poi ispettore nel 1658. Dipinse alcune scene religiose: i *Pellegrini di Emmaus* (1633: Parigi, Louvre), direttamente derivati dall'arte del maestro, ma eseguí soprattutto ritratti, notevoli per la sobrietà e la semplicità quale il *Giovane pastore che suona il flauto* (1632: Rotterdam, BVB), il *Ritratto di fanciulla* (Londra, NG), il ritratto di *Frédéric Dircksz* (1640), di *Martinus* (1644) e *Clara Alewijn*, di *Due reggenti e due direttrici dello Spinhuis di Amsterdam* (1638: Amsterdam, Rijksmuseum) e infine un *Ritratto d'uomo* e un *Ritratto di donna* (1640: L'Aja, Mauritshuis).
Pieter Dircksz van S, *detto* **Bontepaert** (Amsterdam intorno al 1603 ca. - 1635), fu unicamente paesaggista; per le tonalità cromatiche si accostò allo stile di van de Velde, anticipando quello di Molyn: *Paesaggio con fattoria* (1625: Ber-

lino, SM, GG), *Paesaggio invernale* (Haarlem, Museo Frans Hals). (*jv*).

San Vincenzo al Volturno

La cripta-oratorio di San Lorenzo, a pianta cruciforme, dipinta con affreschi risalenti agli anni 826-43, epoca dell'abate Epifanio, ritratto ai piedi del Cristo nella scena della Crocifissione con la Vergine e san Giovanni, è quanto rimane, insieme a non molti altri resti, del complesso abbaziale di **SV** al Volturno, fondato, come ricorda il *Chronicon Volturnense*, dai tre nobili beneventani Tato, Taso e Paldo e parzialmente distrutto in seguito a un assalto saraceno il 10 ottobre 881. Gli affreschi, riscoperti intorno al 1880, illustrano con una narrazione discontinua e con tratti fortemente espressivi alcuni episodi evangelici (*Annunciazione*, *Natività*, *Crocifissione*, *Marie al Sepolcro*) intercalati da immagini della *Maestà della Vergine e di Cristo*, della *Madonna col Bambino*, degli *Arcangeli*, della *Processione delle sante Vergini*, e dalle scene del *Martirio dei santi Lorenzo e Stefano*. Di epoca diversa è l'inserto con i tre busti di *Santi* sotto la *Vergine col Bambino*. Una singolare capacità di figurazione che permette l'accostamento di soggetti talora assai distanti tematicamente; il gusto per una rappresentazione dello spazio in profondità a cui concorrono anche, nell'impianto delle scene, un sistema di quinte, inquadrature o singoli elementi architettonici; la caratterizzazione espressiva dei personaggi e dei loro sentimenti; l'utilizzazione del colore e di una luce bianca come mezzi per dare consistenza plastica alle forme: questi i caratteri salienti che fanno degli affreschi, esempio unico e qualitativamente tra i piú alti nel panorama della coeva produzione pittorica della penisola. L'unicità delle pitture volturnensi risiede nell'aver continuato e portato ad altissimo livello le medesime qualità d'arte espresse circa un secolo prima negli affreschi delle absidi della chiesa beneventana di Santa Sofia eretta per volere di Arechi II e decorata intorno al 760 ca., ovvero in una data assai prossima alla fondazione. L'impronta dei piú antichi sui piú recenti è di tale rilevanza da rendere verosimile l'ipotesi dell'esistenza di un vasto movimento artistico che irradiatosi dalla capitale del ducato longobardo abbia interessato anche i centri monastici del Volturno e di Montecassino, strettamente

dipendenti da Benevento, e abbia mantenuto intatta la sua vitalità ancora nella miniatura beneventana del sec. x (*Exultet* Vat. 9820, *Benedictio Fontis* e *Pontificale pro ordinibus conferendis* della Casanatense di Roma), L'origine di questa cultura, individuabile come beneventana per la coincidenza cronologica e territoriale con l'importante fenomeno paleografico della scriptura *beneventana*, va ricercata in Oriente, ma non tanto in ambito bizantino quanto in quello siriaco-palestinese, giacché indubbi sono i riscontri sia iconografici, sia stilistici che si possono proporre con opere appartenenti a quei contesto culturale. D'altra parte è stata storicamente accertata l'esistenza di rapporti tra il ducato longobardo e l'area mediterranea della Siria-Palestina. I legami con l'arte carolingia, che sono stati pensati come esclusivi, vanno rivisti alla luce delle considerazioni su accennate, giacché se è rilevabile l'evolversi di entrambe le aree culturali su una comune matrice orientale, questa deve essere stata assimilata in modo autonomo e parallelo – si pensi alle analogie di risultati a cui sono pervenuti gli artefici degli affreschi del Volturno e quelli delle chiese di Münster e Malles – e anzi con la precedenza dei fatti beneventani su quel carolingi. (*rt*).

Sānwala

(seconda metà del sec. xvi). Attivo durante il regno dell'imperatore moghul Akbar (1556-1605), è citato da Ab'ūl Fazl nel suo *Ain-i Akbari* tra le figure di spicco dei laboratorio imperiale. Partecipò alla decorazione di tutti i grandi manoscritti prodotti in quest'epoca. La sua finezza di disegno e la delicatezza del colore, nel piú puro stile della scuola di Akbar, si possono apprezzare in pagine come *Il boscaiolo ucciso per errore*, illustrazione dell'*Anwār-i-Suhaili* del 1597 (Benares, Bharat Kala Bhavan), o nell'*Adamo nel paradiso terrestre*, del Dīvān di Ḥāfiż (Rampur, Raza Library). (*jfj*).

Sanzio (Santi), Raffaello → Raffaello

Sapunov, Nikolai Nikolaievič

(Mosca 1880-1921). Dopo aver studiato presso la Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, segue i corsi dell'Accademia di belle arti a San Pietroburgo. S'interessa assai presto di teatro e, ancora studente, realizza scene per

il Bol´šoj in base agli schizzi di Korovin. Operò con Meierchold, cui forní le scene di *Hedda Gabler* di Ibsen (1906) e del *Venditore ambulante* di Blok (1907). Le sue ultime scenografle (*Un borghese tra la nobiltà*, 1911: Mosca, teatro Niezlobin; la *Principessa Turandot*, 1912: ivi) sono notevoli per l'elemento pittoresco; i suoi costumi sono spesso ritratti moscoviti, truculenti e dai colori violenti. (*bdm*).

Saraceni, Carlo

(Venezia 1580 ca. - 1620). Lasciò Venezia alla fine del Cinquecento per recarsi a Roma (1598). Qui, dopo un breve alunnato nella bottega dello scultore vicentino Camillo Mariani, si accostò all'ambiente «scapigliato» e inquieto che aveva nel Caravaggio l'idolo e il maestro, come documenta nel 1606 il secondo processo intentato dal Baglione, nel quale il **S** viene definito «aderente» del Merisi. Il *Riposo durante la fuga in Egitto* (1606: Frascati, Eremo dei Camaldolesi) mostra come le fondamentali esperienze caravaggesche vengano moderate dalla funzione tutta veneziana della luce e come, già in queste prime opere, Carlo opponga al temperamento drammatico del maestro una visione piú intimistica e patetica. Giustamente perciò Giulio Mancini scrisse, intorno al 1620, che «solo in parte» il **S** poteva considerarsi della «schola» di Caravaggio. Della cerchia dei caravaggeschi della prima generazione egli fece parte sino al punto che spesso le sue opere furono confuse con quelle dell'Elsheimer o del Gentileschi; col primo soprattutto, che aveva portato dal Nord un gusto romantico del paesaggio, spesso notturno e idillico, congeniale alla sensibilità del **S.** Accadde cosí per i sei piccoli rami con *Scene mitologiche* (Napoli, Capodimonte), già dati all'Elsheimer e restituiti poi al veneziano (Voss 1924): lo scenario è tipicamente elsheimeriano, composto da specchi abbaglianti e immoti di acque, da masse compatte di vegetazione, scolorante dai verdi cupi ai grigi teneri. La bella pala con la Madonna, il Bambino e sant'Anna (Roma, GNAA), da collocare intorno al 1610, segna il passaggio ad opere piú calme, come la *Predica di san Raimondo* (ante 1614: Roma, curia generalizia dei Mercedari), ove il caravaggismo interpretato in senso neogiorgionesco trova la tenerezza d'accordi e la liricità sottile, che sono le qualità piú vere del **S**. L'incantesimo della luce lunare e il silenzio-

so raccoglimento del *San Rocco curato dall'angelo* (Roma, Gall. Doria-Pamphilj) e la suggestione misteriosa che emana la Giuditta con la testa di *Oloferne* (Vienna, KM) riconfermano il «venezianismo» e il «post-giorgionismo» di Carlo, che negli effetti notturni del quadro di Vienna anticipa i chiaroscuri dell'Honthorst. Un piú profondo coinvolgimento in senso caravaggesco appare nelle tre tele (1613-14) inviate alla Cattedrale di Toledo (*Martirio di sant'Eugenia*, *Santa Leocadia in carcere*, *Vestizione di sant'Ildefonso*); alla fase finale dell'attività romana del **S** appartengono *Il miracolo di san Benno* e il *Martirio di san Lamberto* (1618: Roma, chiesa di Santa Maria dell'Anima), che dichiarano un evidente ritorno stilistico al Caravaggio giovane. Tuttavia questo ardente caravaggesco tanto piú esprime se stesso, quanto meno obbedisce alla cultura nella quale si è entusiasticamente immerso: incline all'intimismo e all'abbandono, egli è un interprete piú sommesso di quanto nel maestro è dramma e violenza. Il dolore disperato della *Morte della Vergine* del Merisi diviene elegia nel *San Carlo che comunica un appestato* (Cesena, chiesa dei Servi), che pure trova nella tela caravaggesca il sublime precedente; la luce che là incide, aspra e improvvisa, qui si diffonde morbida e si placa a sfumare, anziché a segnare, i limiti delle parvenze. Nel 1612 egli era stato incaricato di fornire un dipinto che sostituisse quello rifiutato al Merisi in Santa Maria della Scala; la tela oggi in loco tuttavia è una seconda versione del soggetto (la prima, non accettata dai frati perché di iconografia non del tutto ortodossa, è adesso esposta all'Art Institute di Chicago). Nel 1619 il **S** torna a Venezia accompagnato dall'allievo Jean Le Clerc di Nancy; benché Venezia fosse impreparata, ferma com'era ai modi del tardo manierismo, a ricevere le novità rivoluzionarie delle quali si era fatto banditore, pure fu stimato e ammirato. L'ultimo dipinto di sua mano, *San Francesco in estasi* (Venezia, chiesa del Redentore), è una visione contenuta, tutta stesa in un cromatismo pastoso, del suo mondo umanissimo e tenero. La grande tela di Palazzo Ducale con il *Doge Dandolo che incita alla crociata* spetta al **S** nella struttura compositiva, mentre le figure rispondono alla sensibilità piú descrittiva del Le Clerc, che la firmò. Lo stesso Le Clerc terminò probabilmente anche la smagliante pala con l'*Annunciazione di Santa Giustina* (Belluno). I rapporti di **S** con l'ambiente francese furono costanti e incisi-

vi: oltre al Le Clerc, fu suo allievo Guy François, cui vengono oggi riferiti pressoché concordemente due dipinti un tempo ritenuti tra i capolavori del veneziano, *Santa Cecilia e l'angelo* (Roma, GNAA) e *La bottega di Giuseppe* (Hartford, Wadsworth Atheneum). Probabilmente francese è inoltre l'artista convenzionalmente definito «Pensionante del **S**», cui spetta un gruppo di dipinti (*Postpasto*: Washington, NG; *Cristo tra i dottori*: Roma, PC; *Negazione di Pietro*: Roma, PV) strettamente dipendente dai suoi modi piú intensamente «caravaggeschi». (*mcv + sr*).

Saragozza

Capitale dell'antico regno d'Aragona e suo unico centro pittorico, conserva numerose testimonianze della storia pittorica aragonese. Infatti tranne poche eccezioni nelle chiese (nella Basilica del Pilar, il prezioso trittico del *Cenacolo* dell'andaluso Alejo Fernández; nella chiesa della Manteria, i dipinti decorativi del madrileno Claudio Coello), e nelle sale del sec. XIX dei museo, i dipinti piú interessanti sono tutti aragonesi o, per l'epoca medievale, catalani.
Il MBA consente di seguire lo sviluppo cronologico della pittura in Aragona. Fondato nel 1835, occupa dal 1911 un grande edificio costruito al centro della città per la mostra che commemorò il centenario dell'assedio del 1808-809. La collezione di primitivi, già di notevole importanza nel 1936, si è arricchita in particolare dopo la guerra civile, grazie ai dipinti salvati dalla distruzione di chiese rurali (*Retablo del Salvatore* di Puebla de Castro, retablo di Lanuja ecc.). Numerosi dipinti del XIV e del XV secolo (*Vergine dell'arcivescovo Mur*, opere di Huguet, Juan de la Abadía, Martin de Soria) s'inquadrano tra due opere di prim'ordine, documentate e datate: il *Retablo della Resurrezione*, proveniente dal convento del Santo Sepulcro di Jaime Serra, opera catalana di stile senese (1361), e il rude e potente retablo di Santa Cruz de Blesa (*Passione e Invenzione della Croce*), degli aragonesi Bernat e Ximenez (1485).
La pittura manierista del sec. XVI è rappresentata dall'*Epifania* di Roland de Mois e dal *Retablo della Vergine* di Jeronimo Cosida. Ma la sala di pittura barocca merita maggiore attenzione contenendo i grandi dipinti monastici di Jusepe Martinez (*San Pietro Nolasco*), del figlio Antonio, il certosi-

no di Aula Dei del quale si conserva anche un eccellente *Autoritratto* e del navararrino-aragonese Verdusán (*Storia di san Bernardo*).
Il sec. XVIII raccoglie un gruppo di ritratti di Mengs (l'erudito e archeologo aragonese *Nicolas de Azara*), di F. Bayeu (sua moglie e sua figlia Feliciana) e di Goya, degnamente rappresentato dall'*Autoritratto col grande cappello*, e dal ritratto di *Azara*, di *Ferdinando VII* e del *Duca di San Carlos*; vi sono inoltre conservati alcuni suoi dipinti religiosi *Il sogno di san Giuseppe* e la *Morte di Francesco Saverio*. Le sale del sec. XIX contengono, accanto ad opere di pittori di fama nazionale (V. Lopez, Esquivel, Lucas, il paesaggista Haes, ben rappresentato, Mercade, Sorolla, Beruete), alcuni dipinti di pittori aragonesi non privi di interesse, come quelli di Barbasán.
Questo panorama va completato, per la pittura aragonese barocca e rococò, dalle cappelle o volte di numerose chiese. La Cattedrale della Seo e la chiesa dei Gesuiti, San Carlos, vennero decorate alla fine del sec. XVII e all'inizio del sec. XVIII da grandi e severi quadri: a San Carlos il *Martiro di san Lupercio* di Garcia Ferrer (1632), e la brillante decorazione della sagrestia; alla Seo, tra le capelle, quelle che contengono i dipinti dei Rabiella e di Luján.
Gli affreschi della Basilica-Cattedrale del Pilar, le cui volte e cupole vennero dipinte dal 1770 in poi, in base a un complesso progetto con il concorso dei migliori pittori aragonesi dell'epoca sui quali influí Giaquinto piuttosto che Mengs. Se ne conservano i bozzetti nel Museo diocesano della Seo. Gli autori di tali dipinti sono González Velázquez, Bayeu e Goya (volta dell'*Adorazione del nome di Gesú* del 1771, e cupola della *Regina martyrum* nel 1780).
Si aggiunga che nell'immediata periferia di **S** la Certosa di Aula Dei conserva il primo grande complesso decorativo di Goya, dipinto al suo ritorno dall'Italia e dedicato alla vita della Vergine (1772-74). (*pg*).

Sarasota

The John and Mable Ringling Museum of Art Un lussuoso palazzo in stile falso rinascimento costruito nel 1928 ospita le collezioni che i Ringling lasciarono allo Stato della Florida nel 1946. Il museo venne aperto nel 1949 e ne fu pubblicato il primo catalogo, a cura di William E. Suida. Dal 1972 il museo ha iniziato una politica di acquisizioni anche

di arte contemporanea; è diventato ufficialmente museo statale nel 1980. La collezione attuale comprende piú di mille pezzi. Le raccolte dei Ringling testimoniano un gusto piuttosto raro per l'epoca: infatti, accanto a primitivi italiani e fiamminghi e ad esempi del rinascimento veneziano (Tiziano, Tintoretto, Veronese) vi si trova un eccezionale complesso di grandi tele delle varie scuole barocche europee, specialmente di quelle fiamminga e olandese: Karel Dujardin, van der Hamen, Frans Hals, Bruegel, van Dyck, Rubens (cartoni); inoltre Reni, Pietro da Cortona, Salvator Rosa, Sebastiano Conca, Sassoferrato, Francesco del Cairo per gli italiani; Gaspard Dughet e Bourdon, Ribera e Murillo tra gli altri. Il museo presenta inoltre una sezione di pittura inglese (Reynolds, Gainsborough, Wright of Derby), e americana, da Benjamin West fino a Philip Pearlstein. (*dc*).

Sarazin de Belmont, Joséphine

(Versailles 1790 - Parigi 1870). Allieva di Valenciennes, si colloca tra i paesaggisti romantici che vivificano la tradizione del paesaggio storico con una osservazione diretta della natura. Le vedute italiane e gli studi della foresta di Fontainebleau, dimostrano l'interesse della pittrice per i raffinati giochi di luce (*Foro romano, al mattino e alla sera*, 1860: Tours, MBA). (*ht*).

sarcofago dipinto

L'uso di deporre i morti all'interno di **s** si diffuse in Egitto già alla fine del predinastico (fine IV millennio a. C.). In quest'epoca antica il **s** è per lo piú in terracotta o legno, privo di decorazione. Con l'Antico Regno, già intorno al 2600 a. C., si diffonde l'uso di **s** in pietra, destinati ai membri della famiglia reale e ai loro intimi, con una decorazione detta «a facciata di palazzo», che riproduceva la caratteristica pannellatura ad aggetti e rientranze del Palazzo Reale. La decorazione dipinta compare piú tardi, con la V dinastia (2465-2323 a. C.), sull'interno di alcuni **s** lignei: dapprima, si tratta solo di brevi iscrizioni, con i nomi e i titoli del defunto e formule funerarie d'offerta; con la VI dinastia, si diffonde sempre piú l'uso di dipingere sulla parete est interna del **s** la cosiddetta «falsa porta», da cui si presumeva il defunto potesse uscire o rientrare a suo piacimento, la cui

raffigurazione, vivace e policroma, era ispirata alle colorate stuoie intrecciate. Ad essa era spesso associata la lista delle offerte, che a sua volta includeva in genere un elemento figurativo, con la rappresentazione dei vasi e delle giare contenenti gli unguenti sacri e dei granai. Con la fine dell'Antico Regno, sul volgere del millennio, la decorazione dipinta si arricchisce di nuovi motivi e amplia quelli vecchi: accanto alla lista delle offerte e in connessione con essa vengono rappresentati oggetti del corredo funebre (sandali, poggiatesta, gioielli, mobilio), che avranno particolare fortuna e sviluppo nei secoli successivi; allo stesso tempo, sull'estremità nord della parete est del **s**, generalmente all'esterno, compare il motivo dei due occhi dipinti, in collocazione funzionale alla posizione del volto del morto, che veniva allora deposto con la testa a nord, leggermente girato sul fianco sinistro. È anche questa l'epoca in cui iniziano a comparire sui **s** le formule religiose dei *Testi delle Piramidi*, a cui presto si affiancano nuove composizioni: i *Testi dei Sarcofagi* e le prime «guide dell'aldilà», vere e proprie mappe esoteriche dell'oltretomba.

Nuovi motivi decorativi si sviluppano tra la fine del II periodo intermedio e l'inizio del Nuovo Regno: intorno alla metà del II millennio a. C. compare un nuovo tipo di decorazione dei **s** antropoidi in legno (forma sviluppatasi nel corso del Medio Regno, nei primi due secoli del II millennio), a imitazione delle ali piumate (**s**-*rishi*); a partire da quest'epoca, inoltre, grande diffusione hanno i **s** in legno dipinti di bianco con strisce che richiamano i bendaggi della mummia. La tendenza costante per tutto il resto del II millennio e delle epoche successive è l'aumento progressivo del ruolo della decorazione nei **s**, collegata al grande sviluppo dell'espressione pittorica delle idee religiose. Come una trasposizione lignea dei papiri funerari dell'epoca, le pareti laterali dei **s** ospitano tutto il nuovo repertorio iconografico legato alla teologia tarda. Al centro delle nuove decorazioni sono le vicende del ciclo solare, le rappresentazioni cosmologiche, le raffigurazioni del *Giudizio dei Morti*, in genere collocate sui **s** interni, mentre i **s** esterni attingono per la prima volta al repertorio simbolico dell'*Amduat* (o libro di *Colui che è nell'Oltretomba*). Con la XXII dinastia (945-712 a. C.), i **s** lignei tradizionali cominciarono ad essere sostituiti da involucri di *cartonnage*, modellati direttamente sulla mummia

con diversi strati di lino incollati insieme e poi ricoperti di stucco. La superficie bianca e liscia cosi ottenuta si prestava in maniera eccellente alla decorazione dipinta e risolveva inoltre il secolare problema dell'usurpazione dei **s**. Questo contenitore, su cui si accentrava tutta la perizia decorativa dell'artista, era poi protetto dentro uno o due **s** lignei, decorati solo sommariamente. Doveva però trattarsi di un procedimento costoso, perché ben presto fu nuovamente abbandonato in favore dei **s** interni lignei. La loro riadozione restituì importanza alla decorazione interna, ovviamente impossibile con i cartonnages, che ritornò all'antico splendore, arricchita da una nuova coerenza tematica, che attingeva i suoi simboli al mistero dell'unione cosmologica ed escatologica del dio solare Ra con il dio morto Osiri. L'uso del *cartonnage* fu ripreso in età greco-romana, adoperando però, insieme alla stoffa, anche papiri usati, pressati e incollati. La decorazione di questi involucri tardi è piú elaborata e fastosa che mai, talvolta arricchita d'oro: i temi sono quelli classici del repertorio egiziano, ma, non di rado, l'incontro delle due culture – l'egiziana e la greco-romana – dà vita a creazioni ibride, per iconografia e per stile. Se i prodotti di questo sincretismo non sempre incontrano il nostro gusto, almeno in un caso essi raggiunsero livelli eccelsi ed è quello dei cosiddetti «ritratti del Fayyūm», che, in età romana, sostituirono la tradizionale maschera di mummia, innestando sulla tradizione egiziana le caratteristiche tipiche della ritrattistica italica. I ritratti, che riproducevano con struggente realismo i tratti del defunto, erano eseguiti a tempera o a encausto su una tavoletta lignea, che veniva inserita tra le bende della mummia all'altezza del volto. (*mcb*).

Sardegna

L'attuale ripartizione amministrativa della **S** in quattro province (Cagliari, Oristano, Nuoro e Sassari) riflette nel numero, ma non nella sostanza, l'antica divisione dell'isola in giudicati, o regni, fin dal sec. x (Cagliari, Arborea, Gallura, Logudoro o Torres). A partire dall'età romanica, si delineano i caratteri essenziali del paesaggio culturale sardo: il Centro-nord, piú aperto a stimoli provenienti dal versante iberico e dalI'Italia settentrionale, e il Sud, maggiormente ricettivo nei confronti dell'Italia centro-meridionale. Con

l'occupazione aragonese, completata solo nel 1478, la **S** diventa una terra anche culturalmente catalana; la matrice iberica segna in particolare gli sviluppi pittorici, perfino nei momenti di maggiore apertura al manierismo italiano ed europeo. Essa viene soppiantata per intero soltanto in epoca piemontese, nel sec. XIX, quando l'isola immette il suo contributo (ben piú modesto rispetto alla straordinaria qualità delle proposte sardo-iberiche fra Quattro e Cinquecento) in un quadro ormai privo di caratterizzazione locale, qual è, ma in senso positivo, la pittura sarda del sec. XX.
In età romanica, unico documento di rilevante interesse sono gli affreschi nell'abside dell'abbazia di Saccargia (→ **Saccargia, ciclo di**). Ciò non significa che non ne esistessero degli altri, come suggeriscono gli esigui frammenti del XII-XIII secolo nel San Simplicio di Olbia e in San Lorenzo di Silamis. La recente caduta dell'intonaco nel San Nicola di Trullas ha messo in vista inedite pitture, che potrebbero risultar coeve alla fabbrica del 1114 ca. Notevoli brani d'affreschi del XIII e del XIV secolo sono emersi, rispettivamente, nella chiesa di San Pietro di Galtelli e nella Nostra Signora de Sos Regnos Altos, cappella del Castello di Bosa.
Le prime testimonianze della pittura su tavola sono rappresentate dal dossale attribuito a Memmo di Filippuccio (1300 ca.), già nel Duomo di Santa Giusta e oggi nell'Episcopio di Oristano, e dal *Polittico dei santi Nicola e Fran*cesco, nell'ex Cattedrale di Ottana. Con quest'ultimo, la cultura pittorica già muta d'accento, per intraprendere un graduale allontamento da soluzioni interamente italiane, a favore di novità e mediazioni ispano-fiamminghe. L'importanza della pala ottanese risiede nella possibilità di un'esatta datazione fra il 1338 e il 1344, per l'epigrafe che indica come committenti il vescovo di Ottana, Fra Silvestro († 1344), e Mariano III d'Arborea non ancora giudice; fra le tante che si sono succedute, è convincente la proposta attributiva (Bologna) al Maestro delle Tempere francescane, un giottesco napoletano al corrente dei modi senesi e fiorentini, ma che ha recepito anche insegnamenti spagnoli sia pure soltanto per la posizione ideologica dell'ambiente francescano gravitante sulla corte di Roberto d'Angiò. Alla fine del Trecento si colloca la tavola dell'altare maggiore della Cattedrale di Sassari, nota come *Madonna del Bosco* e attribuita a un tardoduccesco prossimo a Nicolò da Voltri.

Gli anni a cavallo fra XIV e XV secolo risultano decisivi, per la svolta catalana nel gusto pittorico in **S**, e da parte degli artisti presenti (ma inizialmente individuabili per sola via documentaria), e da parte di quelli che dovettero inviare nell'isola opere come il *Trittico di san Martino* (Antiquarium arborense) e il *Retablo dell'Annunciazione* (avanzi dal San Francesco di Stampace alla PN di Cagliari), ascritti rispettivamente ad artista gotico-cortese, affine a Ramon de Mur, e a Joan Mates (noto nel 1393-1431).
A partire dal primo Quattrocento, è finalmente possibile intravedere una continuità nella vicenda pittorica, quasi tutta indicata da documenti d'arte iberica: la *Madonna in trono*, proveniente dal San Domenico di Cagliari alla PN, che attinge a modi del tardogotico italiano, si deve ad Alvaro Pirez, portoghese, il quale soggiornò in Toscana; mentre la *Madonna della Misericordia* di Giovanni da Gaeta, che proviene al Wavel di Cracovia da Ardara, mostra un artista italiano inconfondibilmente nutrito d'umori spagnoli. Inizia comunque dal citato trittico oristanese, e dal retablo di Juan Mates, la fase segnata quasi esclusivamente da dipinti importati dalla Catalogna o di pittori catalani emigrati in **S**, come Juan Figuera e Rafael Thomas, che negli anni 1455-56 eseguirono a Cagliari il *Retablo di san Bernardino* per il San Francesco di Stampace (Cagliari, PN). Nel polittico si evidenzia l'intervento di tre mani, fra cui quella da riconoscere del Thomas, per modi piú sicuri e per contrasti chiaroscurali anziché cromatici, come nelle parti ascrivibili al Figuera, rimasto in **S** fino alla morte avvenuta tra il 1477 e il 1479, sulla base delle altre sue opere certe, la predella del *Retablo di san Lucifero* (dall'omonima chiesa cagliaritana alla PN di Cagliari) e la pala già della cappella del Gremio dei Calzettai del San Domenico di Cagliari (ora a New York). Il San Giacomo cagliaritano conserva una tavola con la Vergine in trono, detta la *Madonna del Giglio*, avanzo d'un retablo, da assegnare a pittore prossimo agli autori della pala di san Bernardino.
È della fine del sec. XV il singolare stendardo processionale del Duomo di Sassari, con *Cristo in Veronica* su un verso e la *Madonna col Bambino* nell'altro, dipinto da un ignoto maestro catalano, in grado di recepire sia la lezione idealizzante italiana che l'espressività sottile di Jaime Huguet. Un altro

pittore iberico, di estrazione stavolta valenzana, Joan Barcelo, di cui si conserva un'opera firmata (il *Retablo della Visitazione*: Cagliari, PN), risulta attivo in **S** fra 1488 e 1516 sia da notizie di commissioni da Alghero e dalla Spagna, nonché dall'acquisizione della cittadinanza di Sassari, dove prese moglie. Come il Barcelo rimane legato a persistenze quattrocentesche catalano-fiamminghe, anche il Maestro del Presepio, nella *Pala Camicer* della PN di Cagliari, guarda ancora al retablo di san Bernardino. Vanno invece profilandosi, nei dipinti dei Maestri di Castelsardo e di Sanluri, e – fra quelli di Ardara – di Giovanni Muru, precise distinzioni per l'operarsi d'una sintesi fra cultura catalana (che media istanze franco-fiamminghe e italiane) e tradizione sarda.
Del primo maestro conosciamo i retabli di Castelsardo di Tuili (1500), della Porziuncola (Cagliari, PN) e quello della chiesa cagliaritana di Santa Rosalia, cui apparteneva la tavola con la *Madonna in trono*, oggi a Birmingham. A lui e alla sua bottega sono riferibili i retabli di Saccargia (in deposito nel MN G. A. Sanna di Sassari) e di Santa Lucia di Tallano in Corsica. Per la *Madonna in trono* conservata al MAC di Barcellona, e per gli scomparti ascritti al Maestro nel retablo di san Vincenzo di Sarrià, anch'esso al MAC, si avanzano solo problemi di cronologia, mentre è da negargli la tavola della Gall. Sabauda di Torino.
Del Maestro di Sanluri, il piú italianeggiante, è principalmente noto il *Retablo di sant'Eligio* (con estese lacune nei pannelli grandi e nei polvaroli), che dal luogo di provenienza alla PN di Cagliari ha dato il nome al Maestro. All'altra opera certamente sua (l'*Annunciazione* della Purissima di Iglesias) possiamo ora aggiungere due notevoli inediti, entrambi con *Sant'Antonio da Padova* (coll. priv.), che ne attestano l'attività non sporadica, bensí svolta in una bottega propria che, a Cagliari, dovette contrapporsi (nei modi e nelle committenze) a quella del Maestro di Castelsardo.
A Giovanni Muru, che nel 1515 firmò la predella del retablo di Santa Maria del Regno ad Ardara, si affiancano i due distinti esecutori delle restanti parti del grandioso polittico e del relativo stendardo processionale. A quest'ambito di pittori sardosettentrionali, divisi fra l'adesione ad esperienze italianeggianti (specialmente il Muru) e la fedeltà ai referenti iberici nella particolare estrazione maiorchina, risultano prossimi l'anonimo autore, soprattutto, del *Retablo di san*

Pantaleo dell'ex Cattedrale di Dolianova e quello della *Pala di san Cristofo*ro della parrocchiale di Oliena.
Una corrente di pittura meno colta, d'ambito pur sempre catalano nonostante sembri immediato cogliervi un sapore italiano, si manifesta nei frammenti del piccolo retablo della chiesa di San Paolo a Milis, e nella pala della Peste (chiesa di Santa Barbara a Olzai). Al Maestro di Olzai, autore anche del retablo di santa Maria di Sibiola (i due scomparti superstiti sono nella PN di Cagliari), si collega Lorenzo Cavaro del quale si conservano due polittici integri, quelli di san Paolo a Gonnostramatza (firmato e datato 1501) e l'altro di santa Vittoria a Sinnai (di recente scoperta e di fondata attribuzione), due scomparti d'un retablo datato 1507 (*Crocifissione* della PN di Cagliari e *Madonna in trono*: coll. priv.), e un singolo pannello con *San Gerolamo penitente*, nella Purissima di Cagliari.
A Lorenzo Cavaro, pacificamente ritenuto padre di Pietro, può ascriversi il merito d'aver inviato il figlio a Barcellona, dov'è documentata la sua presenza nel 1508, e dove poté formarsi nella temperie culturale del flusso d'interscambio fra Napoli, Cagliari e la capitale catalana. Pietro Cavaro fu il vero iniziatore della scuola di Stampace, cosiddetta dal quartiere cagliaritano dove furono attive per circa un secolo e mezzo le botteghe della famiglia, a partire dalla metà del Quattrocento: una lunga operosità non priva di momenti di pittura «internazionale», in particolare ad opera di Pietro, del figlio Michele e dell'ignoto artista lombardo-campano, non esente da esperienze iberiche, che eseguì per il Duomo di Cagliari il *Retablo della Crocifissione*, singolare dipinto manierista su cui ancora fervono discussioni e interventi critici.
Nella bottega dei Cavaro si distingue Antioco Mainas (notizie 1537-71), pittore eclettico di tono popolare, ma di grande successo, considerato il numero delle opere a lui ascrivibili e di quelle, perdute, menzionate nei documenti. Il suo gradimento presso i contemporanei, soprattutto paesani, si deve al decorativismo da naïf *ante litteram*, che rivelano i retabli del San Francesco di Iglesias, delle parrocchiali di Lunamatrona e di Gergei, e gli avanzi di quelli di Valverde, di Quartu Sant'Elena, di Pirri, di Uta e di Oristano. Qui si conserva anche l'unico dipinto datato, lo scomparto centra-

le del *Retablo dei Consiglieri* (1565), cui forse può riferirsi la tavoletta con la *Sepoltura di Cristo* (Università di Cagliari), suo capolavoro.
Agli sviluppi eclettici della scuola di Stampace si riconduce inizialmente, rielaborando le stesse fonti e anche allargandole con l'impiego di modelli attinti dalle stampe, lo straordinario e problematico Maestro di Ozieri, attivo nel Settentrione (dove ebbe bottega e seguaci) alla fine del sec. XVI (→ **Maestro di Ozieri**). A proposito degli influssi nordici apprezzabili nell'opera del Maestro di Ozieri (prescindendo però dalle iconografiè desunte dal Dürer, che non hanno un senso diverso da quelle ricavate da stampe del Raimondi e del Caraglio, e dall'uso di simili modelli, che già fu di Pietro Cavaro e dei Maestri di Ardara), si deve sottolineare la presenza materiale di dipinti fiamminghi nell'isola, ad esempio il vanderweidiano *Trittico di Clemente VII* (cui certo guardò il Pietro Cavaro della maturità) e la *Madonna del Buon Cammino* di van Hemessen, che influenzò Francesco Pinna.
Operarono (contemporaneamente ai pittori sardi ricordati) alcuni artisti italocontinentali, in particolare due tardomanieristi campani: l'autore della *Pala di Gergei* e quello della frammentaria *Incoronazione della Vergine* e del *Polittico di san Cristoforo* (ambedue nella PN di Cagliari), e Girolamo Imparato, che nel 1593 firmò il *Polittico di sant'Anna* per il Carmine di Cagliari. Queste opere determinarono decisivi indirizzi in senso italiano per la pittura locale della fine del Cinquecento, con il conseguente abbandono del tipo di polittico strutturato secondo lo schema del retablo ispanico, come dimostrano i dipinti di Francesco Pinna, algherese attivo a Cagliari fra 1594 e 1617. Alla mano del Pinna, rivelatrice d'una cultura manierista ampia e variata, acquisita attraverso le stampe, possono ascriversi (sulla base di un disegno firmato, ora al MMA di New York) le pale cagliaritane di sant'Alberto al Carmine, di sant'Orsola alla PN, e di san Saturno, i cui avanzi (*Trinità*, *Presepio*, *Santi Girolamo e Domenico*) appartengono ora alla Pinacoteca Spano di Ploaghe.
Delle stesse influenze continentali si avvale il modesto napoletano Bartolomeo Castagnola, che firmò nel 1603 un grande polittico, del quale si conservano frammenti a Ori-

stano (San Francesco) e nella PN di Cagliari, e che dipinse il ritratto di *Donna Leonora* nell'Università di Cagliari, la *Pala del Crocifisso* nella parrocchiale di Quartucciu e quelle con la *Resurrezione di Lazzaro* (cui forse collaborò Francesco Pinna) e con *Santa Barbara*, rispettivamente nel Sepolcro e nella PN di Cagliari. Dell'operosità a Cagliari di altri due pittori contemporanei come Giulio Addato e Ursino Bonocore, che pure ebbero credito presso una committenza di livello, poche tracce sono ricavabili attualmente solo per il primo.
A settentrione operano il fiorentino Baccio Gorino, con dipinti firmati a Cargeghe (1588), Nulvi e Florinas. Decisamente inferiore al Pinna fu Andrea Lusso, ogliastrino, che lasciò opere firmate e datate in varie parrocchiali (*Miracolo di san Pantaleo*, 1595: Martis; *Trasfigurazione*, 1597: Sedini; *Circoncisione*, 1601: Baunei; la perduta pala di Elini, 1610; i *Misteri*, 1610: Posada, trafugati; *Retablo di Oniferi*, 1614) e promosse la conoscenza nell'isola di celebrate iconografie rinascimentali e manieriste, copiando da stampe di Raffaello (*Trasfigurazione*) e Zuccari (*Assunzione* di Calangianus).
Interesse anche minore hanno i dipinti, firmati e datati, di Didaco Pinna: la *Madonna del Tempietto* (1626) e il *Ritratto del canonico Pilo* (1638) nel Duomo di Sassari. Mentre è introvabile la firma e la data (1615) letta dal Costa nell'*Invenzione dei Corpi santi dei Protomartiri turritani*, dello stesso Duomo, attualmente si tende ad ascrivergli numerosi dipinti in chiese sassaresi, a Ploaghe e a Porto Torres.
Nel sec. XVII, comunque, la scena della pittura locale vede ormai estinte le botteghe fiorite in quello precedente, e all'opera pittori d'educazione spagnola, come il dignitoso zurbaranesco, denominato Maestro del Capitolo, che ha un numero considerevole di dipinti, eseguiti intorno al secondo decennio del secolo, nel Duomo di Cagliari (aula capitolare). O come Domenico Conti, autore delle grandi tele mercedarie nella sagrestia di Bonaria, fra 1670-72, e (sempre a Cagliari) di quelle in Santa Croce, mentre nella parrocchiale di Sinnai è sua un'*Incoronazione della Vergine*. Spagnoleggiante è pure Giuseppe Deris, che nell'ottavo decennio del secolo esegue due vasti cicli pittorici nelle chiese gesuite cagliaritane di San Michele e di Santa Croce.
Alla metà del Seicento, fra Cagliari e Sassari opera il genovese Pantaleone Calvi, di modesta levatura, a giudicare dal-

le pale cagliaritane, ora smembrate, del Sant'Agostino (firmata 1646) e del San Domenico, e le *Anime purganti* del San Francesco di Paola (con firma del 1664); è da considerare sua la rovinatissima tela con la *Deposizione* nella PC di Sinnai. A Roma invece è attivo – fra il 1637 e il 1673, nella cerchia di Pietro da Cortona – il cagliaritano Francesco Murgia (conta tra l'altro un affresco al Quirinale).
Per altro, la pittura seicentesca di buon livello è d'importazione, a iniziare dalle tavole con i santi mercedari *Brunone e Raimondo* (Cagliari, PN), di anonimo spagnolo strettamente affine allo Zurbarán; per continuare con dipinti di genovesi (tra cui Orazio De Ferrari e Domenico Fiasella), di meridionali (Mattia Preti alle Cappuccine di Sassari) e di marchigiani (il Sassoferrato al Carmine di Sassari), e altri di diversa estrazione, molto importanti ma provenienti da Roma (magari in ottime repliche, come il *Transito di sant'Anna* di Andrea Sacchi, a Sassari in Santa Maria di Betlem, e la *Purissima*, nota come *Madonna degli Stamenti sardi*, di Carlo Maratta nel Duomo di Cagliari).
La situazione si presenta in termini abbastanza simili nel Settecento, poiché la produzione locale di maggior rilievo (vasta e modestamente dignitosa) si deve al cagliaritano Sebastiano Scaleta (notizie 1750-72), il quale ebbe un prolifero continuatore in Francesco Massa (notizie 1770 - inizio sec. XIX), anch'esso cagliaritano. Si può ritenere che lo Scaleta si formasse studiando unicamente la pittura del romano Giacomo Altomonte, che fra 1720-22, con il napoletano Domenico Colombino, aveva eseguito per i Gesuiti la decorazione della chiesa di San Michele in Cagliari. Sono presenti a Sassari il napoletano Gerolamo Rufino (con un dipinto del 1734 ai Servi di Maria) e il genovese Bartolomeo Augusto (con una tela firmata nel 1716 e una del 1725 ai Servi di Maria, dove gli è pure attribuibile l'intero retablo maggiore). Anche in questo secolo continua e si accresce l'importazione di dipinti di livello, talvolta soltanto copie per lo piú ottime d'autori assai richiesti in campo internazionale, come Corrado Giaquinto, ancora il Maratta, Sebastiano Conca, Vittorio Amedeo Rapous, Francesco De Mura, Carle van Loo, Pietro Angeletti.
La figura piú rappresentativa dell'Ottocento pittorico sardo è Giovanni Marghinotti (Cagliari 1798-1865), cui si affiancano solo quelle minori di Raffaele Arui e di Antonio Caboni. Il Marghinotti si formò nel continente; della sua

educazione neoclassico-purista dànno atto opere decisamente accademiche, come il *Ritratto di Carlo Felice* e *Carlo Felice protettore della Arti* (rispettivamente, al Palazzo Viceregio e al municipio di Cagliari), eseguiti dopo il 1829, di ritorno da una lunga permanenza a Roma per studio. Anche se d'impianto eclettico, questi due dipinti certificano quella sensibilità pittorica di tipo romantico, che conferí al pittore una notorietà anche fuori dell'isola, da cui gli derivarono riconoscimenti ufficiali e incarichi, l'insegnamento all'Albertina di Torino nel 1847 e onorificenze varie. Attestano un'operosità instancabile i lavori nel Palazzo Reale di Torino, fra 1833-37, e i ritratti di Carlo Alberto per i municipi di Cagliari, Sassari, Ozieri e Iglesias, le pale d'altare per le chiese cagliaritane di Sant'Anna, dell'Annunziata, di San Giuseppe e di Sant'Eulalia, gli innumerevoli ritratti di personaggi importanti o solo abbienti, e opere come *Carlo Alberto adora la Sindone* e lo *Sbarco di Carlo Alberto a Cagliari*. Le preferenze della critica novecentesca sono andate però ai dipinti piú dichiaratamente romantici, illustranti momenti di storia sardo-romana e del Medioevo isolano, scene di vita campidanese ed episodi di patriottismo risorgimentale. Fin dai primi anni del secolo, la pittura ad affresco fu invece appannaggio quasi esclusivo d'autori continentali: il genovese Francesco Costa eseguí a Cagliari nel 1811 le decorazioni in casa Amat e nel '12 quelle di Palazzo Viceregio; sono dei piemontesi Cesare Vacca e Pietro Bosio, fra 1830-34, i dipinti del transetto del Duomo di Sassari. Ad affrescare le chiese cagliaritane di Sant'Antonio e di Santa Caterina, oltre la seconda metà del secolo, fu Gaetano Bilancioni, affermatosi come ritrattista. Nel 1878 il catanese Giuseppe Sciuti realizzò i grandi cicli decorativi del Palazzo della Provincia a Sassari, mentre spettano al perugino Domenico Bruschi quelli eseguiti fra 1893-95 nel Palazzo Viceregio di Cagliari, anche questo sede della Provincia.

Fra gli artisti presenti alla mostra sassarese del 1896, spiccano tre giovani pittori: Mario Paghetti (1885-1943), Giacinto Satta (1857-1912) e Antonio Ballero (1864-1932), che contrappongono alle tendenze accademiche i nuovi orientamenti veristici, di respiro internazionale. Mentre però i primi due conservano una certa soggezione nei confronti dei modelli «illustri», Ballero sa staccarsene per elaborare una

poetica personalissima, sia nella qualità di segno incisorio, sia nelle scelte cromatiche dei lavori a olio, pur nella generale aderenza al «verismo» di temi desunti dalla dimensione popolare della vita in **S**.
Dal 1921 (*Prima mostra d'arte sarda* a Cagliari) al 1945, si impongono le personalità di Giuseppe Biasi (1885-1945) e di Filippo Figari (1885-1974), cui si aggiungono quelle di Francesco Ciusa, Felice Melis Marini, Mario Delitala, Carmelo Floris, Remo Branca, Stanis Dessy, Melchiorre Melis e Giovanni Ciusa Romagna. La figura piú interessante è forse Pietro Antonio Manca soprattutto negli anni Trenta; la novità non è nel tema, bensí nel linguaggio pittorico, sebbene occorra attendere il secondo dopoguerra, per assistere in **S** al completo superamento dell'esperienza verista. Dal 1945 si affermano i nomi di Foiso Fois, Pietro Mele, Guido Cavallo e Dino Fantini; la svolta di critica e gusto si avrà soltanto alla fine degli anni Cinquanta, con la premiazione a Nuoro (1957) de L'*ombra del mare sulla collina*, opera informale di Mauro Manca. L'allineamento con la ricerca contemporanea si registra a Cagliari, nell'attività di «giovanissimi» come Gaetano Brundu, Primo Pantoli, Luigi Mazzarelli, Cipriano Mele, che negli anni Sessanta aprono l'isola alla circolarità delle idee artistiche internazionali. Fatti nuovi si producono con il fenomeno del *muralismo*, importato da Giuseppe Sciola, con l'esperienza *optical* di Tonino Casula, e con l'attività dell'ultima generazione di pittori, che si muove secondo stimoli, canali e modi espressivi altrettanto diversificati, quanto quelli della scena contemporanea.
In **S**, la piú ricca e importante raccolta di dipinti dal XIV al XIX secolo è la PN di Cagliari; altre cospicue collezioni sono nel MN G. A. Sanna di Sassari, nella Pinacoteca di Ploaghe e nell'Antiquarium Arborense di Oristano. Significativi esponenti dell'arte contemporanea, non solo sardi, sono rappresentati nella Galleria Nazionale d'Arte moderna, a Cagliari. Oltre alle statali, non esistono istituzioni specificamente deputate alla conoscenza o alla conservazione dei dipinti; nell'organizzazione di mostre si distingue la Galleria Duchamp di Cagliari. Nel campo della didattica, è da segnalare la Scuola statale d'Arte a Sassari. Nell'ambito dell'omonima Scuola di Specializzazione (facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari) si pubblica la rivista «Studi Sardi», che ospita anche lavori sulla pittura in **S**, al pari d'altre

riviste specialistiche come gli «Annali delle Facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari» (successivamente distinti per facoltà) e come l'«Archivio Storico Sardo» (a cura della Deputazione di Storia Patria per la **S**). Notevoli contributi su singole personalità di pittori sono apparsi, anche se in forma divulgativa, nell'«Almanacco di Cagliari» e in «Sardegna Fieristica». (*rse*).

Sarfatti, Margherita

(Venezia 1883 - Cavallasca (Como) 1961). Fin da giovane, a Venezia, si interessa ai fatti artistici (i suoi primi articoli di critica risalgono addirittura al 1901), entrando in corrispondenza con Vittorio Pica e Alberto Martini. Sposatasi con l'avvocato Cesare **S**, tra il 1907 e il 1909 si trasferisce a Milano. In questi anni incontra l'ambiente intellettuale milanese, i futuristi che si riuniscono al caffè Savini; frequenta i gruppi socialisti e diviene amica di Mussolini quando questi è ancora direttore dell'«Avanti». Entra come giornalista nella redazione del giornale e, in seguito, come critica d'arte al «Popolo d'Italia» (1914-32). In questa veste collaborerà anche a «La Stampa». Energica animatrice culturale, scopritrice di giovani artisti, in breve fa dei suoi salotti (a Milano in corso Venezia ogni mercoledí, e dal 1927 a Roma, i venerdí in via dei Villini), esclusivi luoghi di incontro per letterati e artisti. Passeranno di lí Scipione, Martini, Rosso, Bontempelli, Marinetti, De Pisis, Campigli, Casella, Pound, Moravia, Pirandello, Gide e tanti altri. Nel 1923, con il gallerista Lino Pesaro, promuove una mostra di pittori raccolti sotto il nome di Novecento: Bucci, Funi, Malerba, Dudreville, Marussig, Oppi, Sironi, quest'ultimo di gran lunga il piú amato dalla **S**. Nel 1925 è a Parigi dove cura l'*Exposition des arts décoratifs*, cosa che le procura un anno dopo la Legion d'Onore. Nel 1926 è il trasferimento a Roma dove con Mussolini dirige la rivista «Gerarchia». In quell'anno scrive la monografia su Mussolini, *Dux* a testimonianza di un solidissimo legame politico e di amicizia, legame che getterà ombre, oggi faticosamente dipanate, sulle promozioni culturali della **S**. Il 15 febbraio 1926, presso il Palazzo della Permanente di Milano, cura la I Mostra del Novecento italiano, gruppo divenuto ormai movimento. Nel 1927 organizza a Roma l'esposizione dei pittori romani del Novecento, *Dieci artisti del Novecento italia-*

no, tra i quali: Bartoli, Francalancia, Ceracchini, Trombadori, Guidi, Socrate. Per la collana «Prisma» dell'editore Paolo Cremonese, pubblica nel 1930 *Storia della pittura moderna*, una intelligente ricognizione sul panorama artistico europeo. Sono di questo periodo le polemiche con Farinacci che dalle pagine de «Il Regime Fascista» accusa la **S** di scarso nazionalismo. In risposta la **S** mostra il prestigio che il Novecento ha procurato all'arte italiana nel mondo. Tra il '29 e i primi anni '30 la sua funzione di grande organizzatrice dell'arte nazionale viene man mano assunta a Roma da C. E. Oppo. Le leggi antisemite del 1938 colpiscono anche lei, che emigra prima a Parigi, quindi in Argentina (fino al '47). Tornata in Italia, nel 1955 pubblica una sua autobiografia, *Acqua passata*, che ripercorre la sua vita fino al viaggio negli Stati Uniti, in qualità di ambasciatrice della cultura italiana, avvenuto nel 1934. (*mvc*).

Sargent, John Singer

(Firenze 1856 - Londra 1925). Nato a Firenze da una famiglia americana, studiò a Parigi con Auguste Carolus-Duran intorno alla metà degli anni Settanta, seguendo il percorso di altri suoi contemporanei espatriati come Mary Cassatt e Whisder che elessero l'Europa e in particolare Parigi loro patria d'adozione culturale. Durante i suoi viaggi, dall'Italia, a Parigi alla Spagna (1879), che lo portarono a contatto con la tradizione pittorica europea, ebbe modo di studiare i dipinti dei maestri antichi, e in particolare, venendo incontro al gusto della raffinata società benestante degli americani stabilitisi a Parigi, i ritratti di Velázquez, Frans Hals e la pittura fiamminga. Lui stesso si definiva «un americano nato in Italia, educato in Francia, che sembra un tedesco, parla come un inglese e dipinge come uno spagnolo»; l'elegante cromatismo debitore di Velázquez e la sottile psicologia dei personaggi che caratterizzano i suoi ritratti, sono ben espressi nel dipinto esposto al Salon del 1883 *Le figlie di Edward Darley Boit* (1882: Boston, MFA), rispecchiando un tipo di gusto che trova uno dei massimi interpreti nel raffinato romanziere americano Henry James. Alla citazione dello specchio di *Las meninas* si mescola la lezione di Degas nel taglio spaziale obliquo, giungendo a fare di un dipinto «intimista» un'opera dal fascino misterioso che James commentò entusiasticamente per «il senso che ci dà di segreti

assimilati». Il grande pubblico si accostò alla sua opera a causa dello scandalo provocato dal cosiddetto *Ritratto di Madame X* (Virginie Avegno Guatreau; New York, MMA) esposto al Salon del 1884, che mescolava esplicite citazioni dalla pittura classica e rinascimentale all'esibizione del fascino femminile. Trasferitosi a Londra (1885) a seguito della reazione negativa della critica frequentò l'ambiente dei pittori americani legato a Whistler; il suo stile introspettivo e il virtuosismo coloristico affascinarono il pubblico londinese; aveva esposto nel 1882 alla RA e nel 1897 venne accolto tra i membri dell'istituzione.
La particolarità dei dipinti di **S** è da individuare nella capacità di far coesistere l'immagine ritratta con lo spazio, nella sua «messa in scena» che crea una cornice essenziale alla definizione della persona ampliandone i sottili risvolti psicologici; il pittore restituisce cosi allo stesso tempo il fedele ritratto di un ambiente (ad esempio gli enormi vasi cinesi che inquadrano *Le figlie di Darley Boit*) e la fisionomia rassomigliante dei personaggi ritratti in una momentanea posa o espressione, come in uno scatto fotografico. È forse per queste sue capacità virtuosistiche che **S** fu apprezzato da James che riscontrò nella sua pittura un'«analogia... completa» con la sua opera di romanziere; del resto il rapporto tra i due sarà reciproco tanto che **S** definí il suo credo artistico riallacciandosi allo stile di James «Io non giudico, faccio solo una cronaca». Ancora alla letteratura è legato un altro dei suoi piú riusciti ritratti, quello di *Stevenson e sua moglie* (1885). Dal 1910 il pittore dipinse alcuni paesaggi e nel periodo della prima guerra mondiale licenziò dipinti di genere (Londra, Imperial War Museum). (*sro*).

Sariñena, Juan

(? 1545 - Valenza 1619). Originario probabilmente di Aragona **S** è figura di spicco della scuola valenzana tra Juanes e Ribalta. Il suo soggiorno romano, documentato tra il 1570 e il 1575, gli permise di aggiornarsi sulle nuove tendenze del manierismo riformato. Stabilitosi a Valenza dopo il 1580, egli si conquistò una certa considerazione e ricevette commissioni dalla Generalidad, dal capitolo della Cattedrale, dal convento dei frati e soprattutto dal patriarca Juan de Ribera, suo protettore. Nelle sue opere religiose si ispirò spesso

a incisioni fiamminghe: *Cristo alla colonna* (1587: Valenza, Museo del Patriarcato) e retabli dei santi protettori del regno, la *Vergine*, l'*Angelo guardiano e san Giorgio* (Valenza, cappella della Deputazione). **S** si dedicò però soprattutto al ritratto. Se i tratti del re *Jaime I* sono ancora idealizzati, quelli dei santi e dei beati contemporanei distintisi nella fede controriformata sono trattati con una grande forza espressiva (*San Luís Beltrán*, *San Juan de Ribera*: Valenza, Museo del Patriarcato; *Nicolas Factor*: Madrid, Descalzas Reales). Nella decorazione del salone delle Corte (1591-92) i deputati del regno sono raggruppati con naturalezza e con sensibilità spaziale. Si distingue da altri pittori (Requena, Posso, Mestre, Mata) che hanno collaborato a questo complesso per la saldezza dello stile e per un certo senso del colore che preannuncia il secolo d'oro spagnolo. (*pg*).

Sar´jan, Martiros Sergeevič

(Novyj Nachičevan´ sul Don 1880 - Erevan 1972). Di origine armena, allievo di V. Serov e di K. Korovin alla Scuola di belle arti di Mosca, scopre nel Vicino Oriente, nel corso di alcuni viaggi in Turchia, Egitto e Iran nel 1910-11 e nel 1913, i motivi piú consoni alla sua ricerca pittorica. A questi unisce l'influsso dell'arte francese (conosciuta dapprima attraverso le collezioni di Ščukin e Morozov), tanto che la sua tavolozza si avvicina all'esperienza dei fauves per l'uso di forti contrasti tra colori vivi e violenti: *Costantinopoli. Mezzogiorno* (1910: Mosca, Gall. Tret´jakov); la *Palma* (1911); *Burrone verde* (1911: San Pietroburgo, Museo russo); le *Maschere egizie* (1912); *Fiori dell'Asia* (1915: ivi). Fu tra i fondatori del movimento Golubaja Roza (La Rosa Azzurra); espose anche con i pittori del Mir Iskusstva (dal 1913) e del Sojuz Russkič Chudožnikov. Dal 1921 si stabilisce a Erevan, dove, oltre a essere incaricato dell'istituzione di un Museo archeologico e di fondare delle associazioni artistiche, continua ad operare come pittore, scenografo e illustratore di libri (*Il villaggio di Bastungi* di Lermontov), esaltando nei suoi paesaggi, ritratti e nature morte le bellezze dei paese. Presente alla Biennale di Venezia nel 1924, gran premio all'Esposizione internazionale di Parigi del 1937 per il suo pannello esposto al padiglione dell'Urss, **S**, negli anni Quaranta, è tra i pittori accusati di «formalismo» dalla critica sovietica per il carattere decorativo della sua pittura; ma

già negli anni 1950-60 è considerato tra i massimi pittori dell'Urss; tiene importanti personali a Mosca e ad Erevan e riceve nel 1961 il premio Lenin. Dopo la sua morte, la sua casa ad Erevan diviene museo nazionale. Il suo stile, che serba sempre un'intonazione post-impressionistica, varia relativamene poco, benché coi tempo i contrasti cromatici si attenuino e le violente giustapposizioni tra le ampie superfici cromatiche cedano il posto a un trattamento pittorico piú sfumato e differenziato. (*xm*).

sarmatico, ritratto

Il ritratto **s** designa un genere specifico del ritratto barocco polacco e una delle manifestazioni piú caratteristiche dei costumi della nobiltà o in genere della cultura nazionale dell'epoca. L'aggettivo proviene dal termine «sarmatismo», con evidente intenzione di evidenziare da parte dei magnati e dei nobili la propria discendenza dai Sarmati, eredi, a loro avviso, degli antichi Romani e delle loro virtú, esprimendo cosí la megalomania sociale e nazionale di queste classi, cosí come il loro rifiuto degli influssi stranieri e l'attaccamento alla tradizione, agli ideali marziali e alla vita rurale. Il ritratto **s** nasce verso la fine del sec. XVI. Lo si trova all'origine delle effigi di stile rinascimentale o manierista, frequenti a nord delle Alpi (Marcin Kober, *Ritratto del re Stefano Bathory*, 1583: Cracovia, convento della congregazione della missione). Il periodo di fioritura del ritratto **s** va dal sec. XVII al XVIII, ma persiste fino alla metà del sec. XIX. È coltivato da pittori senza pretese, legati alle corti dei magnati, membri di confraternite urbane o artisti ambulanti, che mirano soprattutto a soddisfare il gusto della clientela. I personaggi, ieratici e consapevoli della propria dignità e posizione sociale, sono rappresentati in piedi o a mezza figura, oppure fino alle anche: quest'ultima tipologia diverrà presto la piú frequente. Il ritratto **s** deve la sua particolarità all'acuto realismo dei volti e allo stile decorativo che sottolinea i contorni e le superfici piatte di colore nei costumi, ponendo in evidenza i dettagli degli accessori e dei gioielli, e gli emblemi delle funzioni. L'ingenuità e la sincerità espressiva che caratterizzano i ritratti **s**, apparentandoli all'arte popolare, si riscontrano inoltre nella scelta dei colori: nelle effigi maschili prevalgono il rosso o altre tinte squillanti, giu-

stificate dal costume nazionale orientaleggiante; in quelli femminili dominano invece il bianco e il nero.
La corrente sarmatica nell'arte del ritratto barocco in Polonia persiste accanto al ritratto «europeo» coltivato da pittori stranieri o da polacchi che avevano operato in Occidente ed erano al servizio della corte reale o dell'aristocrazia: ma durante il regno di Giovanni III Sobieski (1674-96) si giunse anche all'elaborazione di uno stile misto (pittori reali Jan Tretko e Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski). Tra gli autori piú singolari si distingue alla fine del sec. XVIII Józef Faworskij che aggiunge ai caratteri **s** del ritratto un senso della materia pittorica quanto mai personale. Costituiscono un gruppo a parte le effigi funerarie di piccolo formato, di foggia trapezoidale od ottagonale, ove i personaggi, dipinti su lastre di stagno, sono ridotti alla testa o al busto. Inchiodate alle bare durante la cerimonia funebre, successivamente venivano custodite nelle chiese, dove costituivano talvolta gallerie di ritratti di famiglia. Questo tipo d'immagini fu particolarmente diffuso nella Grande Polonia durante la seconda metà del sec. XVII. (*sk*).

Saroni, Sergio

(Torino 1934-91). Formatosi al liceo artistico poi all'Accademia Albertina di Torino, cominciò a dipingere giovanissimo. Personalità complessa e difficile, **S** ha sempre vissuto un rapporto privilegiato, benché conflittuale, tra pittura e realtà: le presenze naturali dei suoi lavori possiedono un carattere sospeso ed ectoplasmico (*Il Piccolo melo*, 1983). Rigorosissimo nella volontà di perseguire un risultato «estetico» nelle sue immagini quotidiane rimanda in realtà a collegamenti di memoria comuni all'osservatore, sempre in bilico tra apparenza ed evocazione. **S** ha sempre dato grande importanza al disegno, in quanto traccia prima di ogni sviluppo pittorico (*Ritratto di Giacometti*, 1968-81), né ha trascurato l'incisione (*Insettario*, 1967: diciassette acqueforti che illustrano un testo di Giovanni Arpino). Ha partecipato a *Pittori d'oggi*: *Francia-Italia* (Torino-Parigi, dal 1955 al '60), alla Biennale di Venezia nel '56, nel '58 e nel '62, a quella di San Paolo nel '59 e a quella di Tokyo nel '63. Ha inoltre esposto al Brooklyn Museum of Modern Art nel '58, al Carnegie Institute di Pittsburgh nel '59, alla Compagnia del Disegno di Milano nell'83. È stato direttore dell'Accademia

torinese dal 1978 al 1991 e ha organizzato numerose mostre quali *I rami incisi dell'Archivio di Corte* (1981), *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola* (1982) e *Opere scelte dalla Pinacoteca* (1993), che **S** non fece in tempo a vedere, ma può a ragione essere considerata il suo testamento spirituale. (*dc*).

Šaršun, Sergej Ivanovič

(Buguruslan (Russia) 1888 - Parigi 1975). Dopo alcuni mesi trascorsi a Mosca, dove scopre gli impressionisti, l'avanguardia russa e il cubismo francese, raggiunge Parigi nel 1912, dove ha modo di vedere le opere di Delacroix, Seurat e Matisse. A La Palette lavora con Metzinger e soprattutto con Le Fauconnier, il cui «cubismo fisico» – secondo Apollinaire – lo influenza profondamente. Nel 1914 parte per la Spagna insieme a Helena Grunhoff, con la quale espone le sue prime tele di «cubismo ornamentale», ispirate a motivi mozarabici (*Ornamentale 1* e *2*: Parigi, Gall. Creuze). Tornato a Parigi si aggrega a Dada (*Serpente assetato*, 1921: Milano, Gall. Schwartz). Passato a Berlino nel 1922-23, **Š** espone alla Gall. Der Sturm e partecipa alla *Grosse Berliner Ausstellung* insieme, tra gli altri, a El´ Lisickij e a I. Puni. Fonda allora la rivista «Perevoz Dada» (il trasbordatore Dada), e collabora a «Mecano», rivista di Theo van Doesburg. Ma curiosamente le tele di quest'epoca segnano un ritorno al cubismo (*Cubismo ornamentale n. 3B*, 1922: Parigi, Gall. Creuze) e, quando torna a Parigi (luglio 1923), dove si andava affermando il surrealismo, non si accosta a quest'ultimo, che giudica «filobolscevico». Partecipa ad altre due riviste dadaiste («Merz» di Schwitters, e «Manomètre» di Malespine), ma nel 1925, scoprendo la mistica antroposofica di Rudolf Steiner, sceglie una strada radicalmente diversa. Presentato a Ozenfant da Nadia Léger (1927), trova nel purismo le basi formali dell'antroposofia (*Natura morta con ciotola e brocca*, 1927: coll. Riopelle; *Natura morta con ciotola bianca*, 1928: Parigi, Gall. Creuze) e si mantiene nei confini dell'astrattismo. Nel 1942, liberatosi dal purismo, inaugura un «musicalismo» che è suo specifico (*Tema musicale*, 1942; *Natura morta - arabesco*, 1946; la *Musica II*, 1951: ivi). Dopo il 1950, le sue trascrizioni, sul principio cromaticamente ricche (*Sinfonia di salmi di Stravinskij*, 1957: coll. Hérold), si sono lentamente evolute ver-

so la monocromia e il bianco su bianco (*Brahms*: *valzer per violino*, 1968: Parigi, Gall. Roque).
Tra le retrospettive a lui dedicate si segnalano quelle svoltesi a Bergamo nel 1969 (Gall. Lorenzelli) e a Parigi nel 1971 (MNAM); negli anni Cinquanta ha spesso esposto alla Gall. Creuze di Parigi. (*em*).

Sartorio, Giulio Aristide

(Roma 1860-1932). Nato in una famiglia di artisti (scultore era il nonno Girolamo e scultore-pittore il padre Raffaele), volle affrancarsi dalla loro influenza studiando e copiando affreschi, mosaici, quadri e statue nelle chiese e nel musei romani. Sulla scia di Mariano Fortuny, allora pittore di gran successo, esegue acquerelli e quadretti di ambiente settecentesco. Frequenta i cenacoli letterari romani e inizia l'attività critica su giornali e riviste, Amico di Gabriele D'Annunzio disegna le tavole dell'*Isotta Guttadauro*. Nel 1882 espone *Malaria* che lo segnala alla critica e al pubblico. Nel 1889 si reca a Parigi, dove espone i *Figli di Caino* con largo successo. Dal 1895 al 1900 insegna all'Accademia di Weimar proseguendo nella sua attività di pittore, critico e narratore. Entra in contatto con i simbolisti tedeschi. Alla Biennale veneziana del 1897 espone il dittico *La Gorgone e gli Eroi* e *Diana d'Efeso* (Roma, GNAM). Dopo il ritorno a Roma, intensifica la sua attività di paesaggista nella campagna laziale e nelle paludi pontine (a cui è legata oggi la suo fama maggiore). Tra il 1908 e il '12 decora l'aula della Camera dei Deputati a Montecitorio, celebrando la storia d'Italia dai Comuni al risorgimento. Insegna all'Accademia di belle arti fino al 1915, poi partecipa volontario alla grande guerra. Al suo ritorno, realizza un film *Il mistero di Galatea*, e s'impegna sempre piú nell'attività di critico e di poeta. Decora la nuova Cattedrale di Messina, e aggiunge al suo già vasto repertorio di pittore un nuovo soggetto: la sua famiglia ritratta (utilizzando spesso fotografie) ripetutamente sulla spiaggia di Fregene con eleganza liberty e molte reminiscenze preraffaellite. (*mvc*).

Sasanidi

La dinastia persiana dei **S** impose il suo dominio sul Vicino Oriente tra la seconda metà del III e il sec. VII della nostra era. Pochissime sono le testimonianze pittoriche. Lo stori-

co latino del sec. IV Ammiano Marcellino, vissuto in Oriente, riferisce che pitture e sculture dell'epoca rappresentano soltanto «massacri e uccisioni». In questo i **S** sono eredi dei Parti, e alcuni ritrovamenti attestano piuttosto bene tale carattere bellicoso, che va peraltro inteso in maniera sfumata. Un affresco datato al sec. III ritrovato in una casa di Dura-Europos (sec. III d. C.) rappresenta in quello inferiore, diviso in tre registri, una serie di combattimenti tra cavalieri iraniani vittoriosi e romani, sormontato da un episodio che mostra alcuni uomini sdraiati su un letto, intenti a pranzare. Quanto resta del registro superiore, con i suoi cavalieri, fa pensare piuttosto a una caccia, analoga a quella scoperta nel 1950 da R. Ghirshman a Susa: comune caratteristica di quest'arte, che rispetta la legge del frontalismo ereditata dai Parti, è il movimento (i cavalli sono rappresentati al galoppo). I cavalieri sono dipinti in rosso e nero, oppure soltanto tracciati in nero su fondo bianco. L'affresco richiama i bassorilievi dell'epoca, spesso trattati a rilievo assai basso. A imitazione dei palazzi romani, anche quelli sasanidi erano decorati da pavimenti musivi. È in particolare nella città imperiale di Bīshāpūr, edificata da Shāpīr I nella provincia del Fārs, che sono stati rinvenuti da R. Ghirshman pavimenti a mosaico della seconda metà del sec. III d. C. nei quali sono effigiati i personaggi della corte, musicanti e danzatrici in atteggiamento e costume tipicamente iraniani – quali figurano anche sugli oggetti di oreficeria – che la attestano come opera di artisti locali, influenzati da modelli romani. (*asp*).

Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo, *detto*)

(Cortona? fine sec. XIV - Siena 1450). Nato verosimilmente a Cortona sul finire del Trecento, si iscrisse al Ruolo dei pittori senesi nel 1428. Col **S** si afferma la prima presa di posizione della cultura pittorica senese nei confronti delle novità fiorentine. La pala d'altare dedicata all'Eucarestia (1423-26), commissionatagli dall'Arte della Lana per la cappella annessa alla chiesa carmelitana di San Pellegrino, è la sua opera piú antica documentata; in essa l'artista propone una formula di stile che risolvendo la prospettiva nel ritmo, imprigiona le piú dolci cadenze dello spirito gotico in una fragile ma moderna struttura formale, inserita in una

spazialità limpidissima. Questo profondo distacco mentale dalla posizione antropomorfica e razionalistica fiorentina ispirerà del resto in Siena la pittura di tutto il secolo. Della pala ci rimangono i frammenti con i profeti *Elia ed Eliseo* e i *Quattro Dottori della Chiesa* (Siena, PN) che decoravano i pilastri, nonché le scene della predella (*Storie di san Tommaso*: Roma, PV; *Miracolo dell'Ostia*: Bernard Castle, Bowes Museum; l'*Ultima cena* e un *Miracolo dell'Ostia*: Melbourne, NG; *Storia di san Tommaso*: Budapest, SZM; *Ultima cena* e *Sant'Antonino battuto dai diavoli*: Siena, PN). Di questo momento sono anche le due miniature, fra cui la *Crocifissione*, del Missale Romanum (1425-30 ca.), ora a Siena nella Biblioteca degli Intronati (cod. G.V.7). Fra il 1430 e il 1432 l'artista eseguiva una grande pala con la *Madonna della Neve*, per l'altare di san Bonifazio del Duomo di Siena (ora Firenze, Pitti), ed è con arte sempre piú sottile che, tra annodamenti di ritmi e sfuggenti aperture luminose vi si esaltano, con singolarissimo sincretismo stilistico, le nuovissime certezze prospettiche fiorentine nella irrealtà illusiva di un sognare candido e favoloso. La predella in particolare, con la *Storia della fondazione di Santa Maria Maggiore*, esprime il miracolo dell'arte del **S**, dove la luce del nuovo secolo spalanca dolcemente i cieli ruotanti della cosmologia medievale. Da questo momento non vi è pittore di Siena che in qualche misura non riconosca un debito mentale verso il **S**, che dal canto suo procede attentissimo al crescere della cultura di quegli anni, segnatamente di quella fiorentina. Se nella *Madonna e angeli* del polittico di San Domenico a Cortona (ora nel Museo diocesano), il centro è invenzione di una cifra sempre piú squisitamente gotica, nelle figure dei santi laterali deriva la giustezza dell'impianto e la felicità delle tinte dall'arte dell'Angelico, il cui spirito era del resto congeniale, per mistica inclinazione, a quello senese. Non meno disformi nei fondamenti linguistici, quanto splendidamente unitari nella stretta sottile dello stile, sono l'*Adorazione dei Magi* (Siena, coll. Chigi Saracini) e il *Viaggio dei Magi* (New York, MMA) facenti parte sicuramente di un'unica composizione, dove qualche luminoso barlume vi si riflette dell'abito mentale piú fastoso di Gentile da Fabriano. E non è improbabile, alla luce di tale constatazione, che l'opera sia ante-

riore alla *Pala della Neve*, mentre piú da vicino la seguono i frammenti con la *Vergine*, *San Giovanni* e *San Martino che dona il mantello al povero* (Siena, coll. Chigi Saracini, proprietà Monte dei Paschi), della croce dipinta per la chiesa senese di San Martino, incantevoli reliquie dove si riflettevano col piú sottile calcolo e la piú candida immaginazione le conquiste formali delle ricerche prospettiche toscane. Sempre nel quarto decennio del secolo trovano luogo alcune *Madonne col Bambino* (Siena, PN; Museo di Grosseto; Washington, NG) e la bellissima predella, parte di non sappiamo quale polittico perduto, con l'*Orazione nell'orto*, la *Cattura di Cristo* e l'*Andata al Calvario* (Detroit, Institute of Arts), dove la fantasia del **S** congiunge in sintesi personale, sotto la maschera gracile e grottesca di una umanità antieroica e sempre immaginosamente neogotica, le esperienze assommate in quegli anni di crisi postmasaccesca della cultura toscana, in linea con l'Angelico, l'ultimo Masolino e Paolo Uccello. E nel 1437 per l'altare maggiore della chiesa di Borgo San Sepolcro viene commissionato all'artista il grande polittico, terminato soltanto nel 1444, che presentava nel lato frontale la *Madonna in trono fra i santi Antonio*, *Giovanni Evangelista* (ora a Parigi, Louvre), il *Beato Ranieri Rasini e Giovanni Battista* (Settignano, coll. Berenson) e nel retro il *San Francesco in estasi (ivi)*, e otto *Storie di san Francesco* (sette nella NG di Londra, una nel Museo Condé di Chantilly). Della predella resta soltanto un pannello con un *Miracolo del Beato Ranieri* (Berlino, SM, GG). Se questo è il capolavoro del lungo lavoro e della grande arte del **S** è perché vi si riflettono anche gli ideali di una civiltà morente, ma in un crepuscolo luminoso e cristallino, il cui orizzonte prospetticamente lontano restituisce l'eco delle ultime illusioni medievali perché si decantino, come in una fiaba mistica e cortese insieme, le storie di san Francesco. Il **S** morí il 1° aprile 1450 per una malattia contratta mentre lavorava all'aperto, e precisamente agli affreschi di Porta Romana, commissionatigli nel 1447 dal Concistorio cittadino. Rimasti incompiuti, furono portati a termine qualche anno dopo da Sano di Pietro che si accinse a completare anche il polittico per San Pietro alle Scale, del quale il **S** aveva dipinto solo *San Bartolomeo* (ora Siena, PN, n. 240). (*cv*).

Sassi, Giovan Battista

(Milano 1679-1762). Attivo per varie province lombarde (Brescia, Milano, Pavia) con cicli d'affreschi, pale d'altare e tele anche di piccolo formato eseguiti soprattutto nel terzo e quarto decennio del Settecento, fu artista ampiamente richiesto dai committenti, come testimonia il numero delle opere che gli sono state riconosciute. Nulla di preciso si sa sulla sua formazione artistica, che annovererebbe, secondo le fonti (Lanzi, 1795-96), un alunnato a Napoli presso il Solimena. La prima opera pervenutaci è una *Sacra Famiglia* (Parabiago, Sant'Ambrogio), tradizionalmente riferita al 1716, caratterizzata da accenti di cultura centro-meridionale. Nei decenni successivi, **S** guarderà maggiormente ad artisti lombardi, costruendosi uno stile caratterizzato da grazia ed eleganza che lo pone fra i piú raffinati interpreti del barocchetto milanese. Fra le numerose opere, sono riferibili agli anni Venti gli affreschi a Milano in Sant'Angelo e in Palazzo Stoppani, la decorazione nel Duomo di Monza (1723) e in San Francesco a Lodi (1726), gli affreschi mitologici di Palazzo Modignani Pitoletti sempre a Lodi e, infine, gli iterati interventi (per affreschi e tele) nell'abbazia di Rodengo. Agli anni Trenta appartengono gli affreschi in Palazzo Visconti Citterio a Brignago (Bergamo), in Sant'Eustorgio a Milano e varie opere a Brescia. Al decennio successivo datano le opere per San Vittore al Corpo a Milano e la documentata decorazione nella Villa Carones Brentano a Corbetta. (*cb*).

Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi, *detto* il)

(Sassoferrato 1609 - Roma 1685). Giunse probabilmente piuttosto giovane a Roma, entrando nella bottega del Domenichino. Seguì il maestro, verso la fine degli anni Trenta, a Napoli, conoscendovi Francesco Cozza, anch'egli discepolo del Domenichino. Due quadri d'altare dipinti a Roma rispettivamente nel 1641 e nel 1643, la *Visione di san Francesco di Paola* nell'omonima chiesa, e la *Madonna del Rosario* in Santa Sabina, attestano il relativo successo del giovane pittore. Ma quest'ultimo quadro non dovette piacere, poiché, tranne una *Madonna col Bambino* (1650) attualmente conservata in Vaticano, non abbiamo alcuna traccia di suoi incarichi pubblici dopo questa data. La nostalgia della

pittura umbra del Quattrocento e di Raffaello, gli anni di apprendistato presso il Domenichino – l'artista piú fedele alle lezioni del classicismo dei Carracci – sono alla base dell'arte del **S**. Vide probabilmente assai presto gli esempi della pittura umbra del sec. XV, e subí il fascino dei quadri, saldi e sereni, del Perugino e dello Spagna, nonché delle prime opere di Raffaello. Una decina di dipinti nella Basilica di San Pietro a Perugia costituiscono un importante complesso di derivazioni da tali pittori; da essi il **S** trae il rigore d'una composizione chiara, la purezza della grafia, la saldezza dei personaggi, la dolcezza dei paesaggi e della luce. Esistono numerose altre copie di sua mano da Raffaello, Garofalo e Tiziano. L'influsso del Domenichino si manifesta soprattutto nell'accuratezza del disegno e nella purezza delle forme, vale a dire in un'opzione classica che, nel contesto del trionfante barocco di Pietro da Cortona, di Bernini e dei loro allievi, riveste un senso quasi polemico. Inoltre i Gabinetti di disegni del Castello di Windsor e dell'Art Institute di Chicago conservano gran parte della sua produzione grafica, di solito studi preparatori accuratamente quadrettati che rivelano nell'autore qualità di disegnatore senza pari. Ma il classicismo del **S** si sublima in un purismo arcaizzante, grazie al quale attinge spesso risultati che appaiono assai vicini alle esperienze dei nazareni del sec. XIX.

La produzione dell'artista può essere suddivisa in tre categorie: i quadri d'altare, i dipinti di devozione e i ritratti: la distinzione tra la prima e la seconda categoria è talvolta arbitraria, poiché il **S** riprende, in formato piú piccolo, personaggi delle composizioni maggiori. Tra i quadri d'altare vanno citati l'eccezionale *Natività* di Napoli (Capodimonte), a mezza strada tra Caravaggio e Cozza, e l'*Annunciazione* di Aspra (Casperia), capolavoro dall'audace cromatismo; tra le grandi composizioni, la *Crocifissione* (Urbino, GN), *il Compianto sul corpo di Cristo* (Berlino, SM, GG), la *Madonna col Bambino* di Dublino (NG) e di Londra (NG).

La sua fama poggia soprattutto sui numerosi quadri di devozione. Egli infatti creò due o tre prototipi che lui e la sua bottega replicarono all'infinito, per corrispondere alle esigenze di una numerosa clientela privata. Le immagini rappresentano sempre la Vergine, sia col Bambino e angeli (Milano, Brera e Dresda, GG) , sia da sola, a mezzo busto su fon-

do scuro, con la testa china e le mani giunte (Dresda, GG, e Londra, NG). La semplicità della composizione, l'espressione di un quieto sentimento religioso, la finezza dell'esecuzione ne assicuravano il successo. Il **S** eseguí inoltre i ritratti di alcuni tra i suoi mecenati (*Ritratto di Mons. Ottavio Prati*: Roma, GN, Gall. Corsini; *Ritratto di cardinale;* Sarasota, Ringling Museum), che è interessante confrontare con l'analoga produzione del Domenichino. (*abl*).

Sassonia

Regione della media Germania, che nel Medioevo vide confluire le correnti piú diverse, senza peraltro arricchirsi di alcuna opera di particolare interesse. Il sec. XV segna per l'antico margraviato di Meissen, che nel secolo successivo doveva essere invaso dagli Ussiti, l'inizio della decadenza. La maggior parte del paese venne devastata, le città e i loro abitanti caddero in miseria, e la Riforma spogliò sistematicamente le chiese. Non sorprende, pertanto, che le opere d'arte conservate in questa regione siano ancor piú rare che in Turingia. Quelle rimaste mostrano che si trattava soprattutto di lavori importati, provenienti, sembra, per la maggior parte dalla Franconia, da Norimberga, ma anche dalla Boemia, dalla Baviera o dalla Bassa **S**. Il sec. XV si chiudeva dunque, in questa regione, sotto auspici poco promettenti. Tuttavia la situazione doveva evolversi rapidamente dopo il 1500. La guerra degli Ussiti era ormai soltanto un ricordo, e le miniere d'argento degli Erzgebirge ristabilirono ben presto la prosperità. Oltre agli scultori di fama che operarono nella regione già dopo una sola generazione, le città di Lipsia, Chemnitz, Zwickau e Dresda videro ormai svilupparsi botteghe locali di pittura. Per i grandi incarichi, tuttavia, si continuò a rivolgersi a celebri artisti stranieri, come Grünewald, Dürer o Hans Baldung, che operarono al servizio dell'arcivescovo di Brandeburg nella decorazione della collegiata di Halle; o anche a Burgkmair, a pittori fiamminghi o italiani, e a quelli che, come Dürer, eseguirono altari e dipinti per l'elettore di **S** Federico il Saggio.
Tra i pittori che Federico il Saggio chiamò alla corte di Wittenberg si trovava pure Lucas Cranach il Vecchio, originario della Franconia, che a 32 anni venne a Wittenberg restandovi fino alla morte (1553) in qualità di primo pittore. Amico di Lutero e sostenitore della Riforma, fu tra i primi

pittori a porre la sua arte al servizio della nuova dottrina protestante. Sin da vivo ebbe fama come pittore, ma anche come incisore e disegnatore. Benché la sua attività venisse esercitata all'alba del rinascimento, non abbandonò mai la tensione specifica del gotico fiammeggiante per adottare forme nuove. Dopo un viaggio nei Paesi Bassi, dove scoprí i capolavori rinascimentali, restò fedele al suo stile, arricchendolo soltanto con qualche accento nuovo. Grazie a Lucas Cranach, il cui figlio, Lucas Cranach il Giovane, perpetuò la tradizione, Wittenberg restò a lungo un centro importante della pittura tedesca del sec. XVI, mentre nel sec. XVIII come in generale in tutti gli Stati tedeschi, l'attività pittorica rallentò. Per la storia pittorica dei **secoli XVII e XVIII** → **Dresda**. (*mwb*).

Sassu, Aligi

(Milano 1912 - Pollença 2000). Nato a Milano da padre sardo e da madre parmense, **S** manifesta precocemente il suo interesse per l'arte. Frequentando seralmente le lezioni dell'Accademia conosce Fontana, Clerici, Strada, e Manzú, con il quale, anni dopo, dividerà lo studio. Le sue prime prove pittoriche sono d'ambito futurista (nel '34 esporrà con il gruppo alla Gall. Pesaro di Milano, ma già nel '28 era presente nella sala futurista alla Biennale di Venezia). Nel '29, costretto ad abbandonare gli studi, il suo itinerario artistico muta di rotta. La realtà irrompe sulle tele in un acceso cromatismo virato in rosso. Nascono gli Uomini rossi, eroi, giocatori, cavalieri, disegnati con il colore *à plat* in una sorta di primitivismo formale. Alla fine del '34 va a Parigi dove conosce Severini, Léger, Campigli. Al suo rientro in Italia si dedica al ciclo dei *Caffè*, rivisitando con foga espressionistica le atmosfere allucinate dei caffè francesi. Si lega a Guttuso e al critico De Grada. Nel '35 dipinge *Fucilazione nelle Asturie* e insieme ai suoi amici dà vita al Gruppo rosso che opera contro il fascismo. Nel '37, trovato dalla polizia con un manifesto sovversivo, viene arrestato e condannato a dieci anni di carcere a Fossano (Cuneo). Tornato in libertà l'anno successivo, partecipa a Corrente. Gli anni della guerra sono molto intensi. **S** dipinge martiri, deposizioni e crocifissioni contro la barbarie della violenza. Negli anni Cinquanta, in isolamento, **S** si dedica alla scultura, all'affresco e al mosaico (compie grandi cicli in Sardegna, Liguria, Na-

poli, Milano, Pescara). Negli anni Sessanta si trasferisce per lunghi periodi a Maiorca dove ha uno studio. I nuovi cicli sono dedicati alla Spagna e alle tauromachie. In questi anni espone piú volte alla Galleria Trentadue di Milano. Nel 1983 illustra i Promessi Sposi, che costituiranno il tema di diverse mostre itineranti e nell'84 il Palazzo dei Diamanti di Ferrara presenta una sua antologica. Nell'87 pubblica le illustrazioni ai *Sepolcri* di Foscolo ed espone il ciclo della *Divina Commedia* (al Castello Gizzi in provincia di Pescara). Appartengono agli anni Ottanta la serie di tele a soggetto mitologico. Nel '92 ha una personale a San Paolo, in Brasile. (*adg*).

Sassuolo

Palazzo Ducale Dal 1634 ebbero inizio le decorazioni del castello di **S**, di cui proprio allora era terminata la trasformazione in residenza estiva della corte estense di Modena. Molti nomi di artisti che vi lavorarono rimangono documentati da pagamenti, mentre ancora rimangono da chiarire meglio gli aspetti di gusto, a significato dei programmi iconografici e le motivazioni di alcune scelte di artisti. Questo palazzo infatti, insieme con quello di città, proprio per essere anch'esso un luogo fortemente simbolico, è tra le maggiori testimonianze della politica culturale degli Estensi nel Seicento.

I progetti vennero richiesti ad architetti romani: prima Girolamo Rainaldi, poi Bartolomeo Luigi Avanzini. Dopo il 1650 anche il Bernini prestò la sua consulenza, soprattutto per le fontane.

Dal 1638 il maggior responsabile delle decorazioni di figura è un pittore francese, Jean Boulanger, non noto per altri lavori. A partire dal 1644 lo affianca per qualche tempo anche l'urbinate Girolamo Cialdieri. Nel 1652, quando si aggiungono alla decorazione delle sale anche le quadrature di Mitelli e Colonna, e poi di Bianchi e Monti, esponenti del grande gusto che da Bologna si preparava a diffondersi per tutta l'Europa, il Boulanger esegue le parti di figura nella magnifica Galleria di Bacco, dove un'idea decorativa nuovissima, con finte architetture, finti arazzi e medaglioni, comprende anche una profusione di elementi vegetali, dipinti con mano da specialisti dai due fratelli milanesi Pier Francesco e Carlo Cittadini. (*acf*).

Saura, Antonio

(Huesca 1930). Gli esordi dell'artista, che inizia a dipingere nel 1947 in seguito a una lunga malattia, sono intonati al surrealismo da cui mutua la pratica della scrittura automatica, ma il carattere dinamico, intrinseco alla sua pittura, fa presto esplodere le forme in un astrattismo lirico di carattere espressionista. Oltre all'uso di colori sordi, si individuano, sulle tele, effetti di raschiatura e ampie colature. Tali ricerche compiute nel campo della non-figurazione informale sfociano, verso il 1956, nella creazione di personaggi immaginari. Da questo momento **S** dipingerà e disegnerà soltanto figure «sfigurate» da una interna tensione e da un sentimento di denuncia sociale. La ricognizione iconografica della pittura di **S** di questo periodo consente di individuare tre temi fondamentali e costanti: le figure femminili (dal '56 al '59), i «crocifissi» (nel '58-59), i *curas* (preti: nel '59-60). Profondamente spagnola, la sua opera traduce il senso tragico della vita, l'angoscia del destino, e attraverso l'intensità del rosso, del nero e del bianco, appena temperati dalle mezze tinte del grigio argento, raggiunge una funerea sontuosità. Fatta esclusione per periodici soggiorni a Parigi, **S** vive a Madrid, dove nel 1957 ha fondato il gruppo El Paso con i compatrioti Millares, Canogar e Feito. Nello stesso anno ha esposto per la prima volta a Parigi alcuni suoi dipinti nella Gall. Stadler, che in seguito ne ha organizzato le numerose personali (dal 1959 al 1977). Nel 1961 esegue la prima scultura in metallo saldato. Dopo aver esposto a New York (Gall. Pierre Matisse: 1961, 1964, 1971), nel 1979 lo SM di Amsterdam, gli dedica un'ampia retrospettiva, poi trasferita alla KH di Dússeldorf. Nel 1980 ha luogo, presso la Fondazione J. Miró, di Barcellona, l'*Exposicion Antologica. 1948-1980*, accompagnata dall'edizione del catalogo monografico. Nel 1981 presenta i *Portraits Raissones*, presso la Stadler di Parigi che gli dedica nuovamente una personale nel 1987. Accanto ai dipinti **S** ha eseguito numerose opere grafiche, ritagli, collages, utilizzando una tecnica mista d'olio e d'inchiostro. È rappresentato in particolare a Barcellona (MAM: *Paola*, 1959), Amsterdam (SM: *Infante*, 1960), Pittsburgb (Carnegie Institute: *Ritratto immaginario di Goya*, 1963), Parigi (MNAM: *Ritratto immaginario di Tintoretto*, 1967). (*rvg*).

Saut-du-Perron

In questo sito archeologico (Francia, Loira), scavato dal 1931 in poi, sono state rinvenute importanti vestigia di un abitato, con centri d'industria litica databili al Perigordiano superiore e al Maddaleniano. Numerosi i ritrovamenti di placchette di scisto ornate da fini incisioni, in particolare nel sito chiamato Goutte Roffat. Gli animali rappresentati (bisonti, cavalli, renne) sono raffigurati singolarmente o associati su una stessa placchetta, Presentano le consuete caratteristiche del Maddaleniano; si tratterebbe del Maddaleniano II, anche se la presenza della renna insieme al cavallo ha indotto Leroi-Gourban a proporre una data piú recente. (*yt*).

Sauvage, Piat-Joseph

(Tournai 1744-1818). Fu essenzialmente decoratore; influenzato dai dipinti illusionistici di Jacob de Wit, eseguí grisailles nella sua città natale (opere al MBA), per le dimore reali della regione parigina (Compiègne) e per chiese di provincia (*Tre angeli*: Orléans, MBA). Venne accolto nell'Accademia nel 1783. È rappresentato in vari musei francesi, particolarmente a Bordeaux (MBA: *Omaggio a Pan*), nonché a New York (MMA: *Venere e Cupido*, il *Trionfo di Bacco*). (*cc*).

Savery

Jacob I (Courtrai 1565 ca. - Amsterdam 1602/603). Allievo di Hans Bol, la sua presenza è documentata ad Amsterdam nel 1591. Se ne conoscono un certo numero di disegni a penna, eleganti e accurati, che rivelano grande affinità con l'opera di Pieter Bruegel il Vecchio (Londra, VAM; Parigi, Istituto olandese; Berlino, Gabinetto delle stampe; Amsterdam, Gabinetto delle stampe), nonché alcuni dipinti di paesaggi, di animali e di genere, come la *Figlia di Iefte* (Amsterdam, Rijksmuseum). Fu padre di **Jacob H** (Amsterdam 1592 ca. - dopo il 1627).

Roelandt (Courtrai 1576 - Utrecht 1639), fratello minore di Jacob I, lo accompagnò intorno al 1591 ad Amsterdam, dove subí l'influsso di Gillis III van Coninxloo. Nel 1604 si recò a Praga, al servizio dell'imperatore Rodolfo II, con artisti fiamminghi come Aegidius Sadeler, Georg Hoefnagel e Spranger. Se si escludono un *Sacco di villaggio* (1604:

Courtrai, Museo), una *Marcia di cavalieri ungheresi* (Parigi, Louvre), un *Interno di stalla* (1615: Amsterdam, Rijksmuseum) e alcuni quadri di fiori (Utrecht, Museo) e di animali (Rotterdam, BVB; Anversa, Museo) la sua opera è dedicata alla rappresentazione di paesaggi fantastici ispirati al Tirolo, animati da bestie e uccelli selvaggi o domestici (Vienna, KM; San Pietroburgo, Ermitage; Amsterdam, Rijksmuseurn; Monaco, AP; musei di Praga, Bruxelles, Amburgo, Hannover, Courtrai, Gand, Verviers), spesso inseriti in una scena biblica o mitologica: *Elia nutrito dai cor*vi (1634: Amsterdam, Rijksmuseum), l'*Arca di* Noè (Dresda, GG e Varsavia, Museo), il *Paradiso terrestre* (Berlino, SM, GG e Vienna, KM), *Orfeo mentre incanta gli animali* (Parigi, Louvre; musei di Anversa e di Gottinga; L'Aja, Mauritshuis; Vienna, KM).
Dopo la morte dell'imperatore nel 1612, Roelandt trascorse alcuni mesi a Vienna, Monaco e Salisburgo, per poi tornare nei Paesi Bassi. Nel 1618 fu ad Amsterdam e ad Haarlem, e l'anno seguente si stabilì a Utrecht, ove morí nel 1639. Tra i suoi allievi Willem van Nieulandt, Gillis Hondecoeter e Allaert van Everdingen. (*jl*).

Savickij, Konstantin Apollonovič

(?1844 - ? 1905). Allievo dell'Accademia di San Pietroburgo, che gli concesse una borsa di studio per la Francia, nel 1874 aderí ai Peredvižniki, di cui condivise lo spirito: *Lavori sulla strada ferrata* (1874: Mosca, Gall. Tret´jakov), *Partenza per la guerra* (1879: San Pietroburgo, Museo russo). Acquafortista e litografo, lavorò anche per l'illustrazione di libri. (*bl*).

Savin, Istoma

(fine sec. XVI - inizio sec. XVII). Coi figli Niceforo e Nazario (ancora attivi nella seconda metà del sec. XVII), operò per gli Stroganoff, nonché per lo zar. Le loro opere si distinguono per la minuzia del lavoro e lo splendore dei colori. Tra le icone conservate a Mosca, Gall. Tret´jakov, vanno segnalate la *Guarigione del cieco* di Istoma, la *Vergine con bambino* di Nazario (1614) e l'icona di Niceforo che rappresenta l'insegnamento dei santi Basilio, Gregorio Nazianzeno e Giovanni Crisostomo, fonti della Saggezza. (*sdn*).

Savinio, Alberto (Andrea De Chirico)

(Atene 1891 - Roma 1952). Come per il fratello Giorgio De Chirico, l'infanzia e l'adolescenza in Grecia al seguito del padre, ingegnere ferroviario, forniscono le basi di una mitografia personale alimentata negli anni, che porta i due fratelli a identificarsi ora nei Dioscuri, ora negli Argonauti, rendendo familiari e insieme irraggiungibili segni e ricordi del passato classico. La formazione e l'esordio artistico di Andrea De Chirico si pongono sotto il segno della ricerca musicale, dagli studi presso il Conservatorio di Atene agli incontri – tra Monaco e Milano – con i compositori Reger e Mascagni, alla prima apparizione pubblica nel maggio del 1914 a Parigi. Nella capitale francese si era trasferito nel igio, raggiunto l'anno successivo dal fratello, ed era entrato subito in contatto con gli ambienti dell'avanguardia artistica e letteraria. Per il concerto d'esordio, nella sede della rivista «Les Soirées de Paris», adotta lo pseudonimo cui affida il compito di distinguerlo dal fratello pittore e col quale pubblica sulla rivista di Apollinaire il testo della pantomima *Les chants de la mi-mort*, per cui disegna i bozzetti – perduti – di scene e costumi. Quando l'Italia entra in guerra i fratelli De Chirico lasciano la Francia e, arruolatisi, sono assegnati a un reggimento di Ferrara, dove in seguito all'incontro con Carrà e De Pisis giunge a definizione la poetica metafisica. Da Ferrara **S** stabilisce contatti con l'ambiente fiorentino e con i dadaisti zurighesi, collaborando alle riviste «La Voce», «Dada», «Nord-Sud», «Noi».

Finita la guerra si trasferisce a Roma, dove la collaborazione a «Valori Plastici» e «La Ronda» è occasione per un significativo impegno di riflessione critica intorno al tema dell'autonomia dell'arte. A Roma riprende anche l'attività musicale, mettendo in scena nel '25 al teatro Odescalchi *Morte di Niobe*, con musica sua e scene e costumi del fratello. Pur in presenza di alcune testimonianze contrastanti, pare opportuno riferire ai mesi immediatamente precedenti il trasferimento a Parigi, nel 1926, l'inizio della sua produzione figurativa, con disegni, tempere e collages in cui – accanto a ricordi di Böcklin e a tracce di ironia di ascendenza dadaista – sono rielaborati temi presenti fin dagli anni Dieci nella sua scrittura narrativa e nella pittura del fratello. Dopo la prima personale parigina, alla Galleria Georges

Bernheim con una presentazione di Jean Cocteau, la produzione pittorica di **S** si rivolge a un arcaismo insieme storico e geologico, attraverso l'accostamento incongruo di frammenti di statue, di edifici, di arredi (*Le rêve du poète*, 1927: coll. priv.) e poi con l'invenzione di inedite immagini di metamorfosi del reale (*Ulisse e Polifemo*, 1929: Colonia, Museo Ludwig). **S** coltiva i contatti con i pittori italiani residenti a Parigi e, nonostante la rottura intercorsa tra Giorgio De Chirico e i surrealisti, anche con alcuni esponenti di questo movimento. A partire dal '32 una serie di sue personali viene organizzata a Torino, Firenze, Milano, Roma e nel '34 **S** si stabilisce di nuovo in Italia, prima a Milano e poi definitivamente a Roma. All'iniziale fervore espositivo, esteso anche al tema della pittura murale, corrisponde presto una nuova fase di isolamento, con il conseguente concentrarsi dell'impegno creativo nel campo della letteratura, mentre sul versante dell'illustrazione e della grafica tornano i temi toccati nel decennio precedente. La pittura dell'ultimo dopoguerra è caratterizzata da umori via via piú aspri, ma sempre mantenuti in bilico tra tragedia e caricatura (*Promenade*, 1947: coll. priv.), mentre dal '48 riprende importanza l'attività teatrale, attraverso scenografle, regie e composizioni realizzate in collaborazione con il Teatro alla Scala e il Maggio fiorentino. Dopo un primo risveglio di interesse databile alla metà degli anni Sessanta, la piena rivalutazione critica della sua attività letteraria e figurativa è stata avviata dalla retrospettiva milanese del 1976. (*mtr*).

Savoia

Con l'assestamento del potere da parte di Amedeo VIII, culminato nel 1416 con l'innalzamento al titolo ducale e nel 1418 con l'ampliamento dei confini a Torino e alla parte piemontese del suo territorio, la **S** assume il ruolo di importante «Paßstaat», di stato di confine in grado di proporre una cultura che dialoga alla pari con le proposte di entrambi i versanti alpini. È un ruolo di cerniera che la regione aveva peraltro già svolto in precedenza: si veda il caso degli affreschi della chiesa di Saint-Martin ad Aime, eseguiti nella seconda metà del Duecento dalla bottega padana, mediatrice di cultura bizantineggiante, responsabile del ciclo del Battistero di Parma, oltre che della decorazione della facciata di Sant'An-

tonio di Ranverso, lungo la *via francigena*. Tra il 1314 e il 1348 è pittore di corte dei conti di **S** il fiorentino Giorgio dell'Aquila, del quale non sono pervenute opere sebbene i documenti lo indichino attivo per i castelli di Chambéry e di Pinerolo, oltre che per la cappella sepolcrale dei **S** ad Hautecombe. Altri documenti parlano della presenza di «maistre Boso», un savoiardo che risulta al servizio del conte di **S** nel 1389 e 1390; nel 1406 egli parte da Chambéry alla volta del castello di Pont d'Ain per dipingere insegne del signore, mentre nel 1409 lavora nella cappella del castello di Thonon. Forse si tratta dello stesso maestro operoso anche alla corte di Borgogna nel 1401, cosa non improbabile dato che Amedeo VIII è il nipote di Jean de Berry.
La corte sabauda si mantiene itinerante tra vari centri a cavallo delle Alpi (tra cui Chambéry, Thonon, Ripaille, Ginevra, Torino) nei quali promuove un deciso rinnovamento di palazzi, cappelle e chiese; una di queste realizzazioni è la Sainte-Chapelle del castello di Chambéry (dove si custodiva la piú importante reliquia sabauda, la Sindone), nella cui decorazione vengono coinvolti artisti di diversa origine. Oltre agli artisti chiamati per questi cantieri, compare nei documenti la figura di un vero e proprio pittore di corte, carica che viene assunta, dal 1413, dal veneziano Gregorio Bono. Di questo personaggio, la cui provenienza indica la disponibilità all'apertura culturale della **S**, non resta purtroppo alcuna opera collegabile alle notizie che lo dicono attivo a Chambéry, dove dipinge per la cappella del castello. Nel 1416 viene inviato a Lione per copiare i rilievi del portale della Cattedrale, mentre in seguito risulta a lungo attivo per il monastero di Hautecombe: a questa tappa della sua carriera la critica ha proposto di riferire una piccola tavola raffigurante la *Crocifissione* (Hautecombe, abbazia). A ulteriore dimostrazione degli intrecci culturali favoriti dalla committenza savoiarda, egli nel 1440 entra in società con il pittore e maestro di vetrate Johannes Witz (probabilmente imparentato con il piú noto Konrad, il quale nel 1444 fornisce l'altare per la Cattedrale di Ginevra).
Per la miniatura, la corte si rivolge a protagonisti come Peronet Lamy (del Giura) e Jean Bapteur di Friburgo: essi sono ricordati insieme a proposito della realizzazione della *Apocalisse di Amedeo VIII* (Madrid, Biblioteca dell'Escorial), ma lavorano anche alla decorazione del castello di Thonon nel 1432.

In questo contesto si inserisce la figura del piú noto Giacomo Jaquerio, appartenente a una famiglia di pittori torinesi, attivo dal 1401 a piú riprese per la corte savoiarda (a Ginevra e Thonon) come per il ramo **S**-Acaja (nei castelli di Torino e Pinerolo). L'influenza del suo raffinato linguaggio gotico-internazionale si mantiene costante in tutta l'area del ducato, come si legge ad esempio negli affreschi della chiesa di Saint-Gervais a Ginevra (databili al 1446-49, in cui si trova raffigurato Felice V, nome con il quale Amedeo VIII ha assunto dal Concilio di Basilea l'investitura papale), oppure nella decorazione del chiostro dell'abbazia di Abondance. Ma questo linguaggio rimane a lungo normativo in particolare nel versante piemontese: si vedano ad esempio il ciclo della chiesa di San Pietro a Pianezza, l'attività di Aimone Duce, oppure gli sviluppi di un centro come Chieri, dove Guglielmetto Fantini, un maestro di formazione Jaqueriana, si confronta con la pittura fiamminga voluta dai raffinati committenti locali. (*sba*).

Savoldo, Giovanni Gerolamo

(Brescia 1480/85 ca. - dopo il 1548). Sono molto scarsi i dati documentari relativi all'artista bresciano, nato verosimilmente sul 1480-85: la prima citazione è del 1508 e appare singolarmente fuori contesto, in quanto il nome del **S** figura nel libro della Matricola dell'Arte dei Medici e degli Speziali di Firenze. Mancano quindi testimonianze sicure fra le quali non si può includere quella settecentesca del Maccarinelli secondo il quale l'artista all'incirca nel 1514 lavorava al *Compianto di Cristo* nella chiesa bresciana di Santa Croce – fino al 1520 in cui firma la tavola delle Gallerie dell'Accademia a Venezia con i *Santi eremiti Antonio e Paolo*; mentre l'anno successivo possiamo seguire dettagliatamente i suoi lavori alla *Madonna e santi* in San Nicolò a Treviso, rimasta incompiuta dopo la misteriosa fuga dalla città del pittore Fra Marco Pensaben, al quale era stata in origine commissionata. Il dipinto, già impostato secondo uno schema belliniano, fu ripreso e ampiamente rinnovato dal **S**, al quale si deve anche l'invenzione, non certo imputabile al modesto Pensaben, dell'angelo musicante ai piedi del trono. Del 1524 è la commissione per la *Madonna in gloria fra angeli e quattro santi* già in San Domenico a Pesaro e dal 1811

nella Pinacoteca di Brera a Milano, eseguita probabilmente a Venezia tra il 1524 e il 1526, e una data analoga è stata proposta anche per il *Riposo durante la fuga in Egitto* della collezione Castelbarco Albani di Milano, un tempo pure ubicata a Pesaro. Nell'ottobre del 1526 il **S** fa testamento a Venezia, dove risiede da tempo, nonainando erede universale la moglie, «Marija fijamenga de Tilandrija», una vedova fiamminga che dal precedente matrimonio aveva avuto una figlia, Elisabetta, la quale all'epoca del testamento aveva già della prole. La data 1527 appariva sull'*Adorazione del Bambino* delle collezioni reali di Hampton Court: nello stesso anno, nel 1528 e nel 1532 apprendiamo da fonti diverse della presenza di dipinti del **S** in prestigiose collezioni private veneziane, e ancora nel 1527 eseguiva a Venezia un San Gerolamo per la famiglia Averoldi di Brescia, ipoteticamente identifica in quello della NG di Londra. Intorno al 1530, secondo quanto riferisce l'allievo Paolo Pino, l'artista fu operoso per Francesco II Sforza, duca di Milano; e anche il Vasari ricorda alla Zecca di Milano «quattro quadri di notte e di fuochi», testimoniando un'attività milanese del **S** di cui non possediamo ulteriori informazioni; nello stesso anno viene inoltre menzionato in una lettera di Gerolamo Genga. Nel 1532 ritorna ad essere documentato a Venezia, fra gli esecutori testamentari dell'orefice Bernardino de Bexana; mentre la data 1533 appariva un tempo segnata sulla *Madonna e quattro santi* in Santa Maria in Organo a Verona. Tra il 1537 e il 1538 esegue la pala per l'altare maggiore della chiesa di Santa Croce a Brescia, una *Deposizione* che è stata identificata con qualche forzatura in quella già nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, distrutta nell'ultimo conflitto mondiale. Nel 1539 l'artista è sempre a Venezia, dove esegue il *Flautista* già Contini Bonacossi (ora in coll. priv. statunitense), mentre l'anno successivo dipinge le due tavole molto simili con la *Natività*, quella in San Giobbe a Venezia e quella già in San Barnaba a Brescia (ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo). Le ultime citazioni dell'artista, infine, sono del 1548: un atto di vendita rogato a Venezia figura come testimone, il *Dialogo della pittura* di Paolo Pino, pubblicato in quell'anno, e la nota lettera di Pietro Aretino al pittore bresciano Giovan Maria Fadino, pittore bresciano dalla quale si apprende che il **S** è ancora vivo ma «vecchione» e viene lamentata «la di lui decrepitudine».

Risulta piuttosto complessa la ricostruzione critica della giovinezza dell'artista, dopo l'espunzione dal suo catalogo di un nucleo di dipinti siglati HIRTV riunito dal Longhi (Rouen, MBA; Roma, Gall. Borghese; Bologna, San Giovanni in Monte; ecc.) e probabilmente da restituire a Gerolamo da Treviso il giovane, e dell'*Arcangelo* e *Tobiolo* della raccolta Viezzoli di Genova, giustamente restituito alla fase giovanile del Moretto; e dopo il ritrovamento della data 1520 sul dipinto dell'Accademia di Venezia, che corregge il tradizionale riferimento al 1510. Con questo ultimo spostamento cronologico viene a mancare qualsiasi appiglio documentario per poter verificare su basi affidabili la prima attività dell'artista, e circa un ventennio di produzione resta ancora difficilmente decifrabile, in opere oscillanti fra una serie alquanto eterogenea di influssi lombardi, fiamminghi e veneti. Sono stati ampiamente sottolineati i variabili orizzonti figurativi del **S**, rintracciabili *in primis* nel solco lombardo dei precedenti caravaggeschi, con una decisa fedeltà alla tradizione del Foppa e del Bergognone e l'autonomia dalla scuola veneziana, dalla quale saprà trarre tuttavia spunti non secondari e la forte attenzione alle novità nordiche e fiamminghe, in sintonia con i moti di inquietudine al classicismo veneziano in atto nella terraferma veneta. Solo di recente sono stati approfonditi i rapporti fra la prima attività del **S** con la cultura milanese fra Quattro e Cinquecento, in particolare con gli esponenti di maggior spicco del leonardismo, come Giovan Antonio Boltraffio o gli artisti lombardi maggiormente compromessi con la pittura veneziana, come Andrea Solario e Giovanni Agostino da Lodi, il cosiddetto Pseudo-Boccaccino. In questa fase sono stati riuniti il *Riposo durante la fuga in Egitto* della collezione von Loetzbech di Nannhofen (Augusta), l'*Elia alimenta*to *da un corvo* della Kress (Washington, NG), la *Deposizione* (Vienna, KM) e il citato dipinto delle Gallerie dell'Accademia che assume il ruolo fondamentale di *ante quem* per la datazione di queste opere. L'accertata e precoce suggestione fiamminga (affascinante in questo senso la coincidenza della nazionalità della moglie dell'artista) appare un'altra delle fonti visive del S: un vero e proprio omaggio a Bosch – le cui opere erano visibili nelle collezioni veneziane (e non è neppure escluso un soggiorno italiano dell'artista fiammingo) – sono le due re-

dazioni delle *Tentazioni di sant'Antonio abate* (Mosca, Museo Puškin; San Diego, Timken AG); mentre ricordi precisi del Patinir riaffiorano di continuo nella pittura del bresciano, con una concezione paesaggistica che prelude a quella dell'Elsheimer. L'attenzione tutt'altro che ovvia alla pittura fiamminga piuttosto che a quella veneziana, da parte di un artista attivo a Venezia conferma nella convinzione di un **S** che non nasce giorgionesco, come tradizionalmente riconosciuto da parte della critica: il suo accostamento ai testi della pittura veneziana avviene a una data piuttosto avanzata nel suo percorso, e precisamente a partire dal 1521, quando interviene al completamento della pala di San Niccolò a Treviso, in cui l'angelo musico rivela inequivocabilmente le meditazioni dell'artista su Tiziano, avvertibili anche nell'*Adozione dei pastori* della Galleria Sabauda di Torino e in altri dipinti del terzo decennio del secolo. E giorgionismo di opere come il cosiddetto *Ritratto di Gaston de Foix* del Louvre appare quasi esclusivamente di ordine tipologico; mentre il **S** appare singolarmente suggestionato dall'ampiezza e dalla profondità degli orizzonti mentali di Lorenzo Lotto, la cui presenza a Venezia tra il 1526 e il 1529 coincide con il momento di sua massima influenza sul pittore bresciano. (*mat*).

Savona

Città marinara dal Medioevo e sede vescovile, **S** è caratterizzata da una notevole apertura culturale già nei secoli XIII-XVI. Della Croce-reliquiario donata da Pietro Gara alla Cattedrale, non sicuramente *ab origine* nella città, sono state sottolineate le affinità con alcune sculture del Duomo genovese. Il Trecento, purtroppo non ricchissimo di testimonianze, vede il prevalere della tendenza filotoscana nell'affresco danneggiato della Cattedrale con *San Giorgio e un cavaliere*, vicino all'ambiente pisano, mentre il giottismo riformato diffusosi in area mediterranea è evidente nel polittico con la *Madonna e santi* (oggi Albi, Cattedrale) proveniente dall'Oratorio di San Bernardino a Lavagnola, entrambi collocabili nel decennio 1340-1350. Con l'anticipo «ornato» di Nicolò da Voltri, nel Quattrocento si assiste a un radicale mutamento d'indirizzo. Anche per motivi politici, prevarranno esponenti dell'area lombardo-fiamminga e provenzale, da Donato de' Bardi nella splendida *Crocifis-*

sione di metà secolo (PC) a Vincenzo Foppa nei polittici con la *Madonna e* santi (PC e Santa Maria di Castello) a Giovanni Mazone, nei polittici e negli affreschi per la cappella di Sisto IV, legati alle prestigiose commissioni dei Della Rovere e degli altri membri della classe dirigente, a Ludovico Brea (polittico dell'*Assunzione della Vergine*: Museo della Cattedrale). Perduta la propria indipendenza nel 1528, **S** apparirà sempre piú legata a Genova, anche dal punto di vista culturale. Dai primi decenni del Cinquecento, vi lavoreranno gli artisti piú fortunati in area genovese, da Luca Cambiaso a Orazio de Ferrari, G. B. Carlone, D. Fiasella, D. Piola, B. Biscaino nel Seicento, le cui opere sono in buona parte conservate nella PC e nelle chiese; fino agli anni centrali del Settecento, quando sarà **S** a dare il suo contributo alla cultura genovese con le personalità di Giovanni Agostino Ratti e del figlio Carlo Giuseppe. (*adg*).

Pinacoteca Civica L'idea di creare in città una istituzione musicale in grado di accogliere le opere d'arte di proprietà del Comune, risale al 1868, quando viene istituita una commissione comunale preposta a questo scopo. A una prima sistemazione, che accoglieva anche le opere raccolte dai conventi soppressi, si giunge nel 1879, in seguito all'intervento di Domenico Buscaglia; ma i locali occupati, già appartenenti all'Ospedale di San Paolo, devono presto essere abbandonati, costringendo a ritirare le opere in deposito fino al 1894, quando si rendono disponibili alcuni locali dell'ex convento dei padri Missionari in via Quarda. Artefice principale di questa sistemazione è lo storico e archeologo Vittorio Poggi, il quale nel 1901, anno dell'inaugurazione della nuova sede, pubblica un primo catalogo. Le collezioni comunali vengono incrementate nel corso del Novecento anche grazie ad alcuni lasciti (tra i quali quello del pittore Eso Peluzzi), e sono piú volte spostate e provvisoriamente sistemate fino a quando il museo, nel 1961, viene riaperto al pubblico nella sede di Palazzo Pozzobonelli. Il patrimonio del museo riveste una grande importanza per tutto il percorso della pittura ligure, fin dagli esordi dipendenti dalla Toscana per cui si segnala la *Madonna col Bambino e quattro angeli* di Taddeo di Bartolo; particolare interesse assume però il nucleo di pittura quattrocentesca, con i già citati capolavori di Donato de' Bardi e di Foppa, accanto ai

quali vanno segnalati i due polittici di Giovanni Mazone (*Annunciazione e santi*, *Adorazione del Bambino e Santi francescani*). Numerosi sono poi i dipinti del Seicento, soprattutto figure, con una significativa campionatura che va da Orazio de Ferrari (*Sacrificio di Isacco*, *Cristo alla colonna*), a Valerio Castello (*Pietà*), a Domenico Piola (*Cristo appare a san Giovanni della croce*). (*sba*).

Savonanzi, Emilio

(Bologna 1580 - Camerino 1660). Si dedica abbastanza tardi alla pittura accostandosi, dopo un breve apprendistato presso gli anziani Cremonini e Calvaert, a Ludovico Carracci, al Reni e al giovane Guercino. Dell'attività bolognese, restano scarse testimonianze (*Deposizione*: Bologna, PC; *Sacra Famiglia*: Firenze, Uffizi). Trasferitosi a Roma, dove rimane dal 1620 al 1640, si orienta sui modi del Lanfranco e non risulta insensibile alla cultura caravaggesca (*Santa Ciriaca fa seppellire i morti*: San Lorenzo fuori le mura). La forma solida e lumescente del Lanfranco e la cromia guercinesca convivono anche nella *Morte di Adone* (Roma, Capitolina). Un momento successivo, caratterizzato in senso classicistico, risente dell'influsso del Sacchi, col quale il **S** collabora nella decorazione della Farmacia del Collegio romano. Circa l'attività successiva al trasferimento nelle Marche, a Camerino, dal corpus del **S** vanno espunti gli affreschi della chiesa delle Mosse, opere certe del perugino Anton Maria Fabrizi, e quel nel Duomo di Camerino e in San Martino ad Esanatoglia, dell'assisiate Giacomo Giorgetti. (*ff + sr*).

Savrasov, Aleksej Kontradjevič

(Mosca 1830-97). Dopo una fase iniziale nei primi anni '50, nella quale si dimostra paesaggista tardoromantico in grado di contemperare sapientemente gli effetti luministici e quelli drammatici, **S** inizia un progressivo allontanamento da questo stile d'effetto e sviluppa un sempre piú personale e libero linguaggio pittorico che lo porterà a divenire uno dei massimi promotori del paesaggio realistico nella Russia dell'Ottocento. Membro degli Ambulanti dal 1871 al 1882, partecipò con successo alle loro mostre, contribuendo, con F. Vassiljev, a sganciare la pittura di paesaggio dalle paludi romanticheggianti e accademiche in cui ristagnava con Le-

bedev e Ščedrin, riavvivandola con un potente tocco lirico ispirato dalle modeste bellezze della natura russa (*Villaggio*, 1867; Mosca, Gall. Tret´jakov; *Notte di luna*, 1870: Serpuchov, Museo d'arte). *Sono arrivati i corvi* (1871: Mosca, Gall. Tret´jakov) può essere considerato il suo capolavoro, di laconica e intensa precisione descrittiva, a cui fa seguito una folta serie di tele che non sempre riusciranno a raggiungere l'immediatezza espressiva e raccolta di quello (*La strada del villaggio*, 1873: ivi; *Arcobaleno*, 1875: San Pietroburgo, Museo russo). In qualità di docente di paesaggio alla Scuola di belle arti di Mosca, esercitò grande influsso su tutta una generazione di pittori paesaggisti della fine del secolo (Levitan, Korovin, Svetoslavskij e altri). (*xm + scas*).

Saxl, Fritz

(Vienna 1890 - Dulvich 1948). Studiò a Vienna con Max Dvořák e a Berlino con Heinrich Wölfflin sostenendo la propria tesi di dottorato a Vienna nel 1912, con argomento Rembrandt. Per via del suo interesse per le immagini astrologiche nel 1911 entra in contatto con Aby Warburg. L'inizio della collaborazione tra i due studiosi è testimoniato dalla nota di Warburg in margine al contributo di **S**, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*, del 1912. Sempre nel 1912 è a Roma come borsista dell'Istituto Austriaco di Cultura dove comincia la compilazione del grande *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften der Lateinischen Mittelalters in Römischen Bibliotheken* (3 voll., pubblicati nel 1915, 1927 e 1953) – Questo lavoro doveva essere il risultato dell'incontro con Warburg interessato come **S** al significato e alla sopravvivenza delle antiche simbologie della mitologia pagana attraverso il Medioevo, riemerse e assorbite nella cultura del rinascimento. Nel 1913 **S** si trasferisce ad Amburgo per lavorare come assistente di Warburg. Dopo essere stato richiamato in Austria e mobilitato sul fronte italiano per quattro anni, nel 1919, ammalatosi Warburg, **S** viene richiesto ad Amburgo per occuparsi della biblioteca assumendone la direzione dopo la morte di Warburg (1929) e trasformandola in istituto di ricerca pur mantenendone l'impronta warburghiana. Avvalendosi della collaborazione fattiva di docenti della nuova Università di Amburgo come

Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Karl Reinhardt, Richard Salomon, **S** trasforma la biblioteca in un centro di studi internazionali, con relative pubblicazioni di articoli, saggi, conferenze (*Studien der Bibliothek Warburg*, poi *Studies of the Warburg Institute*). Tra questi, nel 1923, **S** ed E. Panofsky pubblicano il loro *Dürers «Melancolia I»*, poi ripreso e ampliato dopo la morte di **S**, con la collaborazione di R. Klibansky con il titolo *Saturn and Melancholy. Studien in the History of Natural Philosophy Religion and Art* (London 1964, trad. it. Torino 1983), capitale saggio di ricerca su un'immagine, la Melanconia, seguita nel corso delle sue mutazioni storiche. **S** cura la mostra astrologica ideata da Warburg e a cui collaboreranno Albert Einstein e Finlay-Freundlich per il planetario di Amburgo; nel 1931 pubblica *Mytras, Typengeschichtliche Untersuchungen*, considerato da Gertrud Bing il suo studio principale dedicato ai rapporti tra iconografia cristiana e pagana; con E. Panofsky, *Classical Mithology in Medieval Art* (1932-1933); tiene la celebre conferenza, *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina* (in R. Accademia d'Italia, collezione *La Farnesina*, 1, *1934*). A **S** si deve l'importante e coraggioso trasferimento della biblioteca a Londra, avvenuto nel 1933 per sfuggire alle persecuzioni naziste: centro privato di studi, con il nome di Warburg Institute è incorporata nel 1944 nell'Università londinese. Si rafforza intanto la funzione divulgativa, di raccolta di materiale visivo dell'Istituto. Dal 1937 inizia la pubblicazione del «Journal of Warburg Institute» a cui **S** collabora con numerosi contributi sul rinascimento e sul tardo Medioevo. In seguito nasce in **S** l'interesse per la scultura britannica e per le sue connessioni con la produzione artistica classica e continentale, interesse documentato da due libri: *British Art and the Mediterranean* (con R. Wittkower nel 1948) e *English Sculptures of the Twelfth Century* (pubblicato postumo nel 1954). Sempre postume sono state pubblicate le sue numerose conferenze, *Lectures* (1957; trad. it. *La storia delle immagini*, Roma-Bari 1982), tessute intorno a quella convinzione di fondo secondo la quale i moti di trasformazione all'interno della cultura europea sono scanditi per immagini e miti ricorrenti che delineano parabole di congiunzione tra Oriente e Occidente, tra l'antichità, il Medioevo e il rinascimento. (*mdc + ss*).

Sbisà, Carlo

(Trieste 1899-1964). A Firenze tra il 1919 e il 1929, **S** frequenta l'Accademia di belle arti e la Scuola libera dell'acquaforte; vi conosce Carena, Funi e Oppi. Già a Trieste ceselatore e orefice alla bottega Janesich, a Firenze è pittore alla vetreria Cantagalli e collaboratore di Vermeeren, restauratore agli Uffizi. La padronanza della tecnica è anche uno degli ideali del Novecento: per Massimo Bontempelli il «novecentismo tende a considerare l'arte, sempre, come arte applicata» e l'artista è «uomo di mestiere». In **S**, tale propensione troverà piena realizzazione nelle opere murali degli anni Trenta. Nel decennio precedente, egli aderisce alle istanze novecentiste con una poetica personale che nella composizione e nell'atmosfera guarda al rinascimento fiorentino e ferrarese, in dipinti dalla sospensione incantata che richiamano Bontempelli, quando afferma che «l'arte è il solo incantesimo concesso all'uomo». La sua «città ideale» è quella rinascimentale, le cui architetture vengono evocate nei suoi dipinti (*La città deserta*, 1929: coll. priv.), e la figura umana che ha grande rilievo nell'opera di **S**, è ritratta con classica compostezza e monumentalità. Presente alle Biennali veneziane (1922, 1926, 1928, 1930, 1932), **S** ha una personale nel 1931 alla Gall. Il Milione, a Milano, dove raccoglie, come già nel '29, il giudizio favorevole di Carlo Carrà. All'inizio degli anni Trenta, **S** è chiamato a Trieste per decorare a fresco i nuovi edifici (affreschi per la sala d'onore della «casa del combattente», progettata dall'architetto Umberto Nordio, 1935, oggi Museo del Risorgimento). Il piú vasto insieme è realizzato per il Palazzo Protti di Piacentini (*Lavoro costruttivo*, il *Dopolavoro e ricreazione*, 1937). L'opera conclusiva (1941) è l'affresco, perduto, raffigurante D'Annunzio che legge la «Carta del Quarnaro» per il Grattacielo di Fiume. In queste realizzazioni **S** si mantiene fedele alla sua ricerca tecnica e poetica, in opere dove il mito fascista è sostituito da quello piú atemporale per la classicità. Dopo la guerra, **S** si dedica alla scultura, in terracotta, pietra, bronzo (opere per la nuova Stazione centrale della città), esegue anche mosaici, e decorazioni di transatlantici. (*eca*).

Scacco, Cristoforo

(documentato nel Lazio meridionale e in Campania tra 1493 e 1500). Sebbene nel firmare lo **S** si dichiari in piú di un'occa-

sione originario «de Verona», non sono stati ancora identificati dipinti che testimonino in maniera plausibile un eventuale esordio del pittore in Italia settentrionale. Di una originaria frequentazione dell'area veneta, di ambito essenzialmente mantegnesco, è però traccia nelle opere che, con una certa verosimiglianza, possono essere assegnate alla prima attività dello **S** in Italia meridionale, presumibilmente avviatasi già intomo alla seconda metà degli anni Ottanta del Quattrocento. A una data anteriore al 1491 sembrerebbe infatti risalire il trittico con l'*Annunciazione e santi* in San Pietro a Fondi, che alcune particolarità iconografiche e la presenza degli stemmi inducono a ritenere commissionato dal conte Onorato II Caetani. La riflessione attenta sulla *Pala di san Zeno* e sul polittico di san Luca del Mantegna è arricchita in quest'opera dalla conoscenza, probabilmente avvenuta a Roma, di Melozzo da Forlí, Antoniazzo Romano e Marco Palmezzano, mentre lo sfoggio di ori e di damaschi dello scomparto centrale richiama la preziosità «mediterranea» del Maestro di San Severino Noricense. A questo primo tempo dello **S** nel Lazio meridionale sembrerebbero appartenere anche la bella *Madonna col Bambino* in coll. Lloyd Griscom a Londra e il polittico con la *Madonna col Bambino e santi* proveniente da Itri e ora nei depositi del Museo di Capodimonte a Napoli. Il 1493 è la prima data che attesti con certezza la presenza dello **S** in area piú strettamente napoletana. È infatti di quell'anno il trittico firmato con la *Madonna delle Grazie e santi* già nella chiesa di San Bartolomeo a Penta (Salerno) e ora a Capodimonte, dove la radice squarcionesco-padovana della cultura dello **S** riemerge nei volti e nelle capigliature come sbalzati nel metallo, mentre le luminose anatomie prospettiche dei pur rovinatissimi protagonisti del pannello centrale parrebbero indicare che lo **S**, prima di lasciare la sua terra, fu in grado di cogliere l'importanza dell'eccezionale congiuntura veneziana tra Antonello da Messina e Giovanni Bellini. Di questo momento sembrerebbero anche l'*Annunciazione* della chiesa dell'Annunziata a Nola, compositivamente basata sui modelli di Melozzo e Antoniazzo, e il trittico con l'*Incoronazione della Vergine e santi* nei depositi di Capodimonte, dove la delicatezza quasi umbra del volto della Madonna presenta singolari affinità con Pier Matteo d'Amelia.
Di una maggiore complessità prospettica di matrice lombarda, in senso bramantesco-bramantiniano, è traccia evidente negli affreschi laterali della cappella Tolosa in Santa

Maria di Monte Oliveto a Napoli, attribuiti al pittore con una certa fondatezza, che però presentano anche strette somiglianze con le opere di un maestro affine ma distinto, convenzionalmente indicato come Pseudo-**S**. Piú precisamente ravvisabile è lo svolgimento stilistico dello **S** nel trittico con la *Madonna col Bambino e santi*, proveniente da Piedimonte Matese e poi in possesso degli eredi Cini a Roma, dove il pittore ci mostra come le figure della pala di San Zeno del Mantegna si prestassero ad essere rimisurate con un metro piú propriamente milanese. È opportuno ricordare che sono questi, di fine secolo, gli anni nei quali gli orientamenti figurativi a Napoli cominciano a risentire della presenza a Roma del Bramante, tra l'altro attestato a Terracina nel 1497, e che culmineranno nell'arrivo nella capitale meridionale del bizzarro prospettico spagnolo di educazione bramantina Pedro Fernández. Accenti ancor piú marcatamente lombardi sono poi nel *San Giovanni Battista* del Petit Palais di Avignone, la cui datazione allo scadere del secolo è giustificata dal rapporto con lo stesso santo che figura nel polittico con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina di Alessandria e santi* in San Giovanni Battista a Monte San Biagio, firmato e datato al 1500. Restando tuttora non identificato il polittico commissionato nel 1499 allo **S** dalla duchessa Lucrezia del Balzo per la sua cappella in San Giovanni a Carbonara a Napoli, lo stile del pittore al volger del secolo è attestato, oltre che dal già citato polittico di Monte San Biagio, anche da quello a due ordini nel Museo Campano di Capua, che l'epigrafe sullo scalino parrebbe datare al 1500, ma che non è da escludersi eseguito in due tempi a causa della distanza culturale che sembra separare la cimasa quasi bramantiniana con l'*Adorazione della Croce* dal pannello sottostante, dove il gruppo della *Madonna col Bambino* par quasi un omaggio alla *Pala di San Cassiano* di Antonello, come non sarebbe spiaciuto a un Salvo d'Antonio.
Probabilmente della fase estrema dello **S** sono poi la *Madonna col Bambino* già in coll. Lanckoronsky a Vienna, caratterizzata dall'espansione volumetrica della corporatura della Vergine, ammantata di pesanti stoffe damascate gualcite alla maniera dei panni del Battista di Avignone; e altri due dipinti di forte tensione prospettica, il frammento di cimasa di polittico con il *Padre eterno* alla Bob Jones Univer-

sity a Greenville (South Carolina) e il *San Michele Arcangelo* del Museo del Duomo di Salerno. (*rn*).

Scanavino, Emilio

(Genova 1922 - Milano 1986). Gli esordi della sua pittura, alla fine degli anni '40, risentono della matrice espressionista e surrealista. In particolare non gli fu indifferente la lezione di Sironi, mentre nel 1951, in occasione di un viaggio a Londra, rimase fortemente colpito dall'opera di Bacon e Sutherland. Ad Albisola, dove lavora nel periodo 1951-52, ebbe modo di stringere rapporti con numerosi artisti, tra i quali Fontana, Matta, Corneille, Jorn, Dova, Baj, Crippa, Appel. Aderí in seguito al gruppo spazialista e, nell'ambito dell'informale, molta influenza esercitò sulla sua opera la pittura di Wols. La sua ricerca sul segno, negli anni '50, si caratterizza per l'espressione di forze oscure, oppressive, cariche di ansia: una sorta di scrittura aggressiva e nervosa anima la superficie livida del quadro, caricandola di energie (*Composizione*, 1957). A partire dalla seconda metà degli anni '60 la sua pittura sembra aspirare a una forma architettonicamente piú composta, scandita dall'uso del bianco, del nero, del rosso; il segno si scioglie nel motivo del nodo, del groviglio, dialetticamente contrapposto alla struttura geometrica che lo contiene (*Alfabeto senza fine*, 1974). Il suo senso di misura e ordine, verso la fine degli anni '70, si esprime per la ricerca di uno spazio e di un segno sempre piú strutturato. Presente alle piú importanti esposizioni internazionali (Biennali di Venezia del 1950, 1954, 1958), la sua opera è stata oggetto di una vasta antologica a Darmstadt (KH) nel 1973, poi passata a Venezia (Palazzo Grassi) e Milano (Palazzo Reale); del 1987 è l'esposizione di Genova (Villa Croce) e dei 1990 quella di Modena (Galleria Civica). (*are*).

Scannelli, Francesco

(Forli 1616 - ? 1663). Medico forlivese, erudito e conoscitore d'arte, fu in rapporto con la corte Estense di Modena come ricercatore d'opere d'arte per Francesco I al quale dedicherà il *Microcosmo della pittura...* pubblicato nel 1657 a Cesena. In questo trattato, ispirato a un ideale classicista di ascendenza carraccesca, l'opera d'arte è considerata soprattutto per le sue qualità formali al fine di fornire ai «Lettori di giudicio» gli strumenti per una valutazione tramite il con-

fronto tra le opere stesse. Nel quadro di una evoluzione storica della pittura, che dagli egiziani giunge sino al Seicento, lo **S** individua nell'arte di Raffaello, Tiziano e Correggio la ricerca e il raggiungimento della «naturalezza» e, della perfezione portata poi a pieno compimento dalla «Riforma dei Carracci». Da questi maestri, inoltre, lo **S** fa discendere le tre principali scuole pittoriche italiane: la tosco-romana, la veneta e la lombardo-emiliana e quindi enuclea intorno ad esse e ai loro capiscuola i principali orientamenti del gusto. (*mo*).

scapigliatura

Il termine usato da Cletto Arrighi nel 1862 nel romanzo *La scapigliatura e il 6 febbraio* (*Un dramma in famiglia*), viene utilizzato per circoscrivere il particolare clima culturale della Lombardia nel secondo Ottocento, maturato in particolare attorno agli anni Sessanta-Settanta del secolo.
Le istanze di rinnovamento dell'arte e l'atteggiamento degli artisti, che hanno favorito l'accostamento della **s** al fenomeno della bohème parigina (→ **bohème**), mettono a fuoco il disagio della cultura milanese e il riferimento al repertorio *maudit* della letteratura europea nel momento della complessa trasformazione e inserimento del centro lombardo nel panorama dello sviluppo capitalistico europeo.
Lo «spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti» (Arrighi) e il rifiuto polemico delle «regolari leggi del Bello» (Arrigo Boito) furono comun denominatore degli atteggiamenti di letterati, pittori e musicisti toccando la coscienza irrequieta di artisti lombardi come T. Cremona, L. Conconi, D. Ranzoni, ma anche i piemontesi L. Delleani e V. Avondo in rapporto con il letterato G. Camerana. La ricerca linguistica che tocca punte di lirico sentimentalismo coinvolge l'attività di letterati, musicisti e scultori; non a caso alcune personalità del gruppo mostrarono interessi per espressioni artistiche diverse sottolineando spesso la consonanza della ricerca (cfr. di E. Praga i versi intitolati *Tavolozza* del 1862 o il suo *Trasparenze*).
La contestazione alle rigide classificazioni estetiche del romanticismo e della pittura accademica fu anche, per altro verso, motivo di opposizione, soprattutto inizialmente alla tendenza realista e all'arte intesa *tout court* come denuncia

sociale. La **s** espresse la sua preferenza verso un linguaggio «aperto», in grado di esprimere uno stato psicologico indefinito (T. Cremona, *Signora al piano*: Milano, coll. priv.), rifiutando la registrazione realistica del dato visivo, cosí come affermava Carlo Dossi: «non dir tutto... mantiene nelle opere d'arte la curiosità... il piacere» (*Note azzurre*).
Tali posizioni, al di là dei clamori polemici ed eversivi, piú congeniali al gruppo dei poeti e scrittori, si ricollegavano direttamente per i pittori agli orientamenti del primo romanticismo lombardo e all'esempio del Piccio, ai toni evocativi e avvolgenti dei suoi paesaggi e dei ritratti resi vibranti dalle pennellate che annullano i contorni per via di velature e trasparenze. Il dialogo del gruppo con le problematiche del «realismo» si precisa, tuttavia, sotto il segno della ricerca di una resa pittorica del «vero autentico», inteso come sintesi momentanea e mutevole di effetti luministici e cromatici, espressi in piena libertà dai vincoli dell'oggettività convenzionale, identificata polemicamente col disegno e col chiaroscuro della pittura di Hayez e Bertini, trionfante, ancora negli anni Sessanta nell'Accademia di Brera. Anche l'interesse per le recenti esperienze nel campo fotografico contribuirono alla sperimentazione di un linguaggio suggestivo di immagini illuminate e sfocate nei contorni, tralasciando i problemi legati alla resa oggettiva, meccanica, «impersonale» dell'obbiettivo fotografico. (*rco + sr*).

Scaramuccia, Giovanni Antonio

(Perugia 1570/80 - 1633). Dopo un primo apprendistato in patria, fu a Roma, nell'orbita di Annibale Carracci e successivamente presso Cristoforo Roncalli. La cultura del tempo di Clemente VIII impronta fortemente le sue opere: dalla *Giuditta* (Roma, Gall. Pallavicini) alle numerose pale d'altare eseguite al ritorno a Perugia (*Madonna con i santi Giuseppe e Claudio* in Santa Croce, *Madonna con i santi Giuseppe e Teresa* in Santa Teresa). Fu attivo anche nelle Marche, forse al seguito del Roncalli impegnato negli affreschi di Loreto (*I santi Luigi di Francia*, *Ubaldo*, *Nicola da Tolentino e Onofrio*, 1610 ca.: Recanati, San Flaviano). Nelle opere piú tarde, agli accenti di derivazione carraccesca e roncalliana si aggiungono – senza peraltro pervenire a un'organica fusione – spunti naturalistici, mediati probabilmente dalle tele eseguite per Perugia da Giovanni Baglione (ne è

un esempio il ciclo dell'Oratorio della Confraternita di San Francesco, 1611-25). La sua attività, nel primo trentennio del sec. XVII costituí un importante tramite per la diffusione in provincia di alcuni aspetti del romano «stile dei cavalieri». (*sr*).

Scaramuccia, Luigi

(Perugia 1616 - Milano 1680). Allievo dapprima del padre **Giovanni Antonio** (Perugia 1570 ca. - 1633), fu poi a Roma nella bottega di Guido Reni, insieme a Giandomenico Cerrini. Soggiorno a Bologna (qui eseguí per San Paolo *Cristo appare a san Paolo in carcere*) e in seguito si stabilí a Milano (1655 ca.). Tra le sue opere, tutte improntate a un «naturalismo classicista» decisamente eclettico, in cui confluiscono suggestioni romane, lombarde e bolognesi, hanno particolare rilievo l'*Elemosina di san Carlo* per la cappella Spada alla chiesa Nuova a Roma (1668 ca.), la *Presentazione al Tempio* oggi nella GNU a Perugia, e *Federico Borromeo tra gli appestati* (post 1669: Milano, Ambrosiana). Dai suoi brevi viaggi nel resto dell'Italia scaturi il trattato *Le finezze de' pennelli italiani...* (Pavia 1674). Lo **S**, per bocca del pittore Girupeno (anagramma di Perugino) guidato nel suo peregrinare dal «Genio» di Raffaello, fornisce, in forma narrativa e dialogica, descrizioni e commenti sui maggiori artisti del suo tempo e sulle loro opere. Vi appare privilegiato, anche se non esclusivamente, l'indirizzo classicista come denunciano l'esaltazione dei Carracci, di G. Reni e le indicazioni verbali e scritte (raccolte in appendice) che il «Genio» di Raffaello impartisce al giovane Girupeno. (*mo + sr*).

Scarpa, Natale → Cagnaccio di San Pietro

Scarpitta, Salvatore

(New York 1919). Nato in America da padre scultore siciliano e madre ebrea polacca, **S** giunge nel '36 in Italia per studiare all'Accademia di belle arti di Roma. Durante la guerra partecipa alla resistenza facendo da tramite con l'esercito americano. Espone nella Quadriennale romana del '48 e nei primi anni Cinquanta compie il suo apprendistato artistico nella direzione di una formula cubista-espressionista, Le sue opere figurative rimandano a temi sociali della sua

città natale, New York (*Manifestazione per la pace*, *Negro del Nord*, *Negro del Sud*). Nel tempo, sulla tela, le forme e i colori si aggrovigliano (*Vigilia a New York*), poi, il supporto tradizionale viene strappato e tagliato (è il '57), non senza influenze di Burri e Fontana. Nascono le sue composizioni a cinghie, superfici monocrome, immaginate come pareti con appoggiate linee di tensione incastrate in un mosaico, sovrapposte una all'altra. Lo spazio pittorico è negato, imbottito, bendato, serrato da quelle cinghie di sicurezza che diverranno il soggetto principale di ogni opera di **S** (*Gomma arabica*, *'*58; *Bendato*, *'*60). Solo cosí, in quell'intrico materico, l'artista afferma di «sentirsi legato autobiograficamente al quadro». La Galleria romana La Tartaruga espone piú volte le sue serie di tele tagliate e il lavoro di **S** è documentato anche con personali alla Galleria Il Naviglio di Milano. Nel '59, l'artista torna in America, a New York, e instaura un duraturo rapporto con il gallerista Leo Castelli. Dalla metà degli anni Sessanta, affiorano nel ricordo di **S** lontani feticci infantili. È la volta delle macchine da corsa. «Mi sono messo a fare automobili – spiega in un'intervista – perché mi sembrava di correre verso la sorgente dei miei contenuti». Vecchi telai e materiali impropri ridisegnano l'involucro delle macchine con un assemblaggio di matrice New Dada (*Rajo Jack Special*, 1964; *Ernie Triplett Special*, 1965). Dal veicolo al movimento il passo è breve e **S** negli anni Settanta si dedica alla costruzione di slitte per percorsi innevati (*Black Wood Sled*, 1976), nate dal bricolage inventivo di un raccoglitore di relitti e rifiuti metropolitani. Negli anni Ottanta ritorna alla pittura su tela con una serie informale come *Feral Runners*, esposta al Pac di Milano nel 1985. Nel 1990-91 la Galleria Niccoli di Parma gli dedica un'ampia antologica e nel '91 l'artista espone alla Galleria Ellequadro di Genova ed è presente nella mostra *Roma anni Sessanta. Al di là della pittura*, al Palazzo delle Esposizioni di Roma. (*adg*).

Scarsdale (Nathaniel Curzon, primo barone di**)**

(1726-1804). Collezionista di importanti opere di pittura del XVI e del XVII secolo, specie italiana, dal 1757 ricostruí la residenza di Kedleston Hall (Derbyshire) per ospitarle. La pittura del Cinquecento comprendeva opere di Bassano, Veronese, Tintoretto e Parmigianino; quella del Seicento tele di Giordano, C. Maratta, Orizzonte, Salvator Rosa, Sacchi,

due Strozzi, *Olimpia e Orlando* di A. Carracci, *Caino e Abele* di Luti, *Bacco e Arianna* di Guido Reni, nonché due Zuccarelli. Tra le tele fiamminghe e olandesi figuravano un ritratto del *Principe Enrico* di Cornelis Johnson, alcuni van Dyck, la *Storia di Naaman* di Momper e Francken, un ritratto di Rembrandt, *Daniele e Nabuccodonosor* di Koninck, un eccellente Cuyp. Vi si trovavano inoltre *Didone ed Enea*, attribuito a Poussin (Toledo, Ohio, AM), un Lorrain e, tra i dipinti inglesi, una *Scena in riva al mare* di J. Wright. Numerose opere, tra cui il Rembrandt, furono venduti presso Christie nel luglio 1930, ma la maggior parte della collezione si trova tuttora a Kedleston. (*jh*).

Scarsellino (Ippolito Scarsella, *detto* lo)

(Ferrara 1550 ca. - 1620). Nell'ultimo Cinquecento, a Ferrara, che aveva perduto il suo ruolo egemone, **S** si fece erede e portavoce di un glorioso passato. Si formò sui modelli di Parmigianino, di Garofalo e soprattutto di Dosso, suo maestro ideale. Rivolgendosi a Dosso, al suo mondo fiabesco e sentimentale **S** fu indotto a risalire alle fonti che avevano alimentato l'arte del suo concittadino e a compiere quel viaggio a Venezia (1570 ca.) che fu decisivo per la costituzione del suo stile. Nella grande pittura veneta, specialmente in Veronese e in Bassano, egli trovò suggerimenti simili a quelli che Dosso aveva trovato in Giorgione e nel giovane Tiziano. I frutti di questa esperienza che secondo le fonti durò circa quattro anni sono evidenti in opere come la *Madonna col Bambino* della GN di Parma e la *Susanna e i vecchioni* della coll. Johnson a Philadelphia. Ma attorno al 1590 le novità carraccesche hanno già arricchito la pittura di **S**, che in un gruppo di dipinti mitologici (*Diana ed Endimione*, *Venere al bagno* e *Venere e Adone*: Roma, Gall. Borghese), tra gli esiti piú felici della sua opera, propone una personale rievocazione delle favole antiche, memore di Dosso e della pittura veneta, ma accordata su toni di accostante naturalezza. Fra il '92 e il '93 esegue alcune tele da soffitto per il Palazzo dei Diamanti a Ferrara (Modena, Gall. Estense) – alla cui decorazione parteciparono anche i Carracci – che costituiscono per la scarsità di sicuri riferimenti cronologici nella vicenda dei pittore un importante termine di confronto; a questi anni possono accostarsi la *Fuga in Egitto* (Roma,

Pinacoteca Capitolina) e la *Andata al Calvario* (Boston, MFA, già nella Gall. Barberini a Roma). Nella decorazione dell'abside della chiesa di San Paolo a Ferrara (*Elia sul carro di fuoco*, 1595-96), costituita quasi solamente di paesaggi, alberi e montagne che spiccano contro un immenso cielo, **S** produce uno dei risultati piú innovativi della sua pittura. L'interesse per il paesaggio caratterizza d'altronde gran parte della produzione di **S** di dipinti da cavalletto, spesso popolati da folti gruppi di piccole figure, che ebbero fortuna presso i collezionisti anche in ambito romano (*Martirio di san Venanzio da Camerino*: Houston, Sarah Campbell Blaffer). Toni di domestica devozione derivati dal Bastarolo e soprattutto dai Carracci improntano le opere sacre della sua tarda attività, in cui emerge anche l'apertura verso il Bonone, esponente della piú avanzata pittura ferrarese, e verso il Reni (*Annunciazione*: Ferrara, PN; *Adorazione dell'Eucarestia*, 1609: Ferrara, Santa Chiara; *Natività di Cristo*: Modena, Gall. Estense; *Sacra Famiglia con i santi Barbara e Carlo Borromeo*, 1615: Dresda, GG). (*grc + sr*).

Ščedrin, Semën F.

(? 1745 - San Pietroburgo 1804). Formatosi nell'Accademia di San Pietroburgo, poi a Roma e a Parigi presso F. Casanova, ha lasciato graziose vedute delle magnifiche ville dei dintorni di San Pietroburgo, nella linea di J. Vernet e di Moreau il Vecchio (il *Ponte di pietra a Casina*, 1800 ca.: Mosca, Gall. Tret´jakov), in uno stile «pittoresco» contrastante quello accurato e metodico di Mikhail Ivanov. Suo nipote **Silvester Feodosievič** (San Pietroburgo 1791 – Sorrento 1830) è tra i migliori paesaggisti europei del suo tempo. Studiò all'Accademia di San Pietroburgo (1800-11), dipingendo vedute ancora entro la consolidata tradizione russa di fine Settecento. Il viaggio in Italia (Roma e Napoli) dal 1818 alla prematura morte lo scosse invece dal solco sicuro ed elegante tracciato dallo zio, e lo spinse a innovazioni originali e importanti nel campo del paesaggio: i suoi piccoli paesaggi della campagna romana e del litorale napoletano riscossero immediatamente grande successo soprattutto presso i «turisti» stranieri (tedeschi e russi). Il fitto epistolario intrattenuto con costanza da **Š** con familiari e amici russi è tuttora fonte preziosa e ricca di informazioni sulla vita della colonia dei pittori russi in Italia. Il contatto con la scuola di Po-

sillipo e la conoscenza del giovane Corot, che negli anni '20 viaggiava per l'Italia, stimolarono il suo talento innato, portandolo a un uso piú interpretativo e «romantico» del colore, nonché allo sfruttamento sapiente delle quinte visuali, dei tagli prospettici entro i quali collocare monumenti e figure, slarghi naturali ed effetti luministici tra piani lontananti o affiancati. Spesso **Š** si lasciava ispirare da un tema fisso, indagandolo poi attraverso le varie versioni che ne traeva. Esempi in questo senso sono la cascata di Tivoli (*Acquedotto a Tivoli*, 1822: Mosca, Gall. Tret´iakov) e la veduta di Roma con San Pietro e Castel Sant'Angelo, della quale si conoscono almeno dieci versioni (*Nuova Roma*, 1825-26 ca.: ivi) caratterizzate da un'attenzione franca, umana per ciascuno degli elementi che compongono la visione, dalle figure, tutt'altro che «di genere», intente alle proprie occupazioni quotidiane, agli effetti atmosferici, dei quali si sforza – abbandonando progressivamente le gamme allora convenzionali dei marroni per avventurarsi in quelle piú fredde, attente alle interazioni tra luce e aria – di interpretare le valenze naturali e psicologiche (Sarabianov, 1990). Dal 1826 **Š** risiede quasi sempre a Napoli e la baia di Sorrento (*Veduta di Sorrento*, 1826: ivi; *Grotta a Sorrento*, 1827: ivi), gli scogli della costa bagnata dal sole, i porticcioli invasi da un chiaro di luna spettacolare che gioca in contrasto con il fuoco del bivacco che lampeggia sulla riva (*Notte di luna a Napoli*, 1828, varie versioni: ivi), le terrazze sul mare coperte di vite (*Veranda*, 1828: ivi; *Terrazza*, 1829: San Pietroburgo, Museo russo) lo riportano a una tavolozza calda, luminosa e intensa. In questi paesaggi l'unione serena e abbagliante tra natura e uomo, tra lavoro quotidiano ed eventi sempre nuovi e sempre ritornanti di quest'angolo della terra, pur pervasa a tratti da motivi luministici o cromatici contrastanti, in funzione drammatica, è cosí profonda e convinta da porli come esempio tecnico e stilistico per tutta la pittura di paesaggio romantica russa sino alla metà dell'Ottocento. (*scas*).

Schack, Adolf Friedrich von

(Schwerin 1815 - Roma 1894). Abbandonata la carriera diplomatica, il conte von **S**, originario di Schwerin, si stabilí a Monaco divenendo una delle figure piú in vista del mondo letterario e artistico della città. Acquistando per com-

missione o direttamente dagli ateliers degli artisti, si costituí, principalmente nel corso degli anni 1858-69, una collezione molto importante di pittura monacense contemporanea, cui aggiunse una raccolta, unica nel suo genere, di copie di quadri di maestri antichi, soprattutto di scuola veneziana (i migliori sono dovuti al grande ritrattista mondano Lenbach). Malgrado l'ammirazione che nutriva nei riguardi dei nazareni, ne poté acquistare solo poche opere; al contrario è assai ben rappresentato Genelli, e cosí pure i paesaggisti classici (Rottmann, Spitzweg e soprattutto Schwind). **S** acquistò inoltre quadri da Feuerbach e da Böcklin, in un periodo in cui il loro talento era ancora ignoto e la loro clientela inesistente. Il secondo gli deve, almeno in parte, la fama di cui in seguito godette. (*pv*).

Schad, Christian

(Miesbach 1894 - Keilberg 1982). Dopo aver compiuto gli studi artistici a Monaco, nel 1915 si trasferisce a Zurigo per evitare il conflitto. A contatto con l'ambiente avanguardistico della città – collabora alle riviste «die Weissen Blätter» e «die Aktion» – conosce Walter Serner, allora sul punto di pubblicare «Sirius», alla quale **S** non mancherà di apportare il suo contributo come incisore. I disegni e i dipinti di quel periodo sono fortemente segnati dall'espressionismo e dal cubismo. Sono comunque gli anni in cui conosce i dadaisti Hans Arp, Hugo Ball ed Emmy Hennings: nel 1916 a Ginevra partecipa a un'esposizione di questi al Salon Neri e organizza, insieme a Serner, il «Ballo dada» nella sala del Plainpalais; inoltre collabora alla rivista «Der Zeltweg» edita da Tristan Tzara, Flake e Serner. Dal 1919 si dedica a una tecnica fotografica prossima alle «Rayografie» di Man Ray ottenute esponendo a una fonte di luce piú o meno intensa e diretta vari oggetti posati su una superficie sensibile (lastra o carta), Tzara le battezzerà «Schadografie», dal nome del loro autore, nel marzo 1920 su «Dadaphone». Di ritorno a Monaco nel 1920, **S** si rende conto del sovvertimento generale dei valori che stava per compiersi in Germania: da qui la scelta del soggiorno in Italia, il ritorno agli antichi maestri, alla lezione formale del rinascimento, orientandosi verso una figurazione oggettiva. Nel 1920 a Roma incontra E. Prampolini e G. Evola; a Napoli realizza i suoi

primi quadri realisti (*Maria e Annunziata del porto*, 1923: coll. Thyssen-Bornemisza, già Lugano, Castagnola). Il culmine della sua opera è costituito dai dipinti eseguiti tra il 1925 e il 1930 (*Naka*, 1929: Geislingen, coll. priv.), davvero sorprendenti per il forte senso di distacco che trasmettono. A Vienna (1925) e a Berlino (1928) ritrae la società contemporanea in una galleria di ritratti unica nel suo genere (*Autoritratto*, 1927: coll. priv.; *Ritratto del conte d'Anneaucourt*, 1927: coll. priv.; *Sonia*, 1928: coll. priv.; *Agosta*, *l'uomo alato*, *e Rasha*, *la colomba nera*, 1929: coll. priv.; L'*operazione*, 1929: Monaco, Lenbachhause). È considerato tra i principali rappresentanti della Nuova Oggettività, riconosciuto dalla critica già nel 1927, al momento della sua personale alla Gall. Wurthle di Vienna: in questa occasione, Max Osborn pubblica su di lui un'importante monografia. Nel 1933, in pieno regime nazista, cerca di far dimenticare il proprio passato dadaista e si ritira a Keilberg dedicandosi alla pittura di paesaggio. Nel 1942, la città di Aschaffenburg gli commissiona una copia della *Vergine di Stuppach* di Grünewald. (*alb* + *sr*).

Schadow, Wilhelm von

(Berlino 1788 - Düsseldorf 1862). Fu allievo a Berlino del padre, il grande scultore Johann Gottfried **S** (1764-1850); poi, dal 1808, di Friedrich Georg Weitsch. Nel 1810 partí per Roma: qui si legò a Overbeck, entrò nel gruppo dei suoi discepoli e convertitosi nel '14 al cattolicesimo, collaborò nel 1816-17 agli affreschi biblici della Casa Bartholdy (*Giacobbe e il mantello macchiato di sangue*, 1817; *Giuseppe in prigione*: oggi a Berlino, NG). Tornato a Berlino nel 1819, vi esercitò un'intensa attività come docente dell'Accademia. Nel 1826 successe a Cornelius nella direzione dell'Accademia di Düsseldorf, che per suo impulso divenne una delle scuole d'arte piú apprezzate in Germania; dopo Cornelius, infatti, egli difese e incoraggiò motivazioni e linguaggio espressivo nazareno, che cosí divenne lo stile piú gradito allo stato prussiano aprendo altresí le porte all'affermazione dell'arte tardoromantica che doveva in breve tempo diventare patrimonio comune tedesco e che all'Accademia di Düsseldorf si concentrerà soprattutto sulla pittura da cavalletto. Introdusse inoltre nuovi metodi per l'insegnamento, ag-

gregandovi materie di studio sino ad allora non contemplate dai programmi. Suoi temi preferiti furono i soggetti religiosi affrontati quasi sempre nelle dimensioni della tavola dipinta, con un amore per il dato naturale e per il colore non condiviso dai nazareni di stretta osservanza (*Adorazione dei pastori*, 1824: Potsdam, chiesa della Guarnigione; *Cristo e i Farisei*, 1827: Cattedrale di Maumburg; *Emmaüs*, 1835: Berlino, NG). Ma fu soprattutto come ritrattista che si impose a corte, dando vita a una tradizione berlinese in questo campo (*La regina Louise*, 1810: Potsdam, Sans-Souci; *Autoritratto col fratello e Thorvaldsen*, 1815-18: Berlino, NG; *Karoline von Humboldt*: Amburgo, KH; *Ritratto di donna*: Monaco, NP) che, abbeverandosi alla fonte classicista francese, diede vita a ritratti di vivace e acuto realismo. Soprattutto dopo il secondo soggiorno italiano (1830-31), **S** si distaccò dall'eccessivo dogmatismo dei nazareni e, stimolato dagli esempi francesi e belgi in fatto di pittura di storia, vi si rivolse per rispondere alla propria innata tendenza realistica, ammorbidita tuttavia da una talvolta sognante, talvolta strumentale, espressività. Il KM di Düsseldorf possiede parecchie delle sue opere. **S** ha lasciato inoltre scritti di carattere teorico e saggi di pedagogia artistica. (*hbs + sr*).

Schäfer, Georg

(Schweinfurt 1896-1975). Il fondo della collezione Georg **S**, conservata nel castello di Obbach presso Schweinfurt, venne raccolto dal padre dell'attuale proprietario. Comprendeva agli inizi, oltre ad opere del sec. XVIII, soprattutto dipinti monacensi della cerchia di Leibl; il suo ambito si estese poi al complesso della pittura e del disegno tedeschi del sec. XIX (opere romantiche, del Biedermeier tedesco e austriaco, dell'impressionismo). È una raccolta di quadri che non ha equivalenti per tali periodi nemmeno alla NG di Berlino. La sua importanza è stata riconosciuta soltanto dopo la seconda guerra mondiale; prima infatti i musei tedeschi poco s'interessavano dell'arte dell'Ottocento. **S** ha acquisito dipinti di C. D. Friedrich, di Overbech, di Schnorr von Carolsfeld (lo *Strapiombo*), nonché il capolavoro di Franz Pforr, *Maria e la Sulamita*. I pezzi piú importanti sono stati esposti nel corso di numerose mostre (1966 e 1967 a Norimberga, 1968 a Laxenburg presso Vienna, nel 1970 a New Haven, Yale

University AG), corredate da cataloghi riccamente documentati. La collezione **S**, che ha prestato diversi dipinti ai musei della Germania meridionale (Baviera: uno dei complessi piú folti è esposto al GNM di Norimberga), svolge anche un non secondario ruolo pedagogico: le si ricollega un Istituto per la storia della pittura tedesca del sec. XIX. Anch'essa di alta qualità è la raccolta delle stampe di Dürer (molte comparvero alla mostra su Dürer tenutasi al GNM di Norimberga nel 1971). (*hbs*).

Schaffner, Martin

(Ulm? 1477/78 - 1546/49). Ultimo rappresentante della tradizione gotica di Ulm, **S** la arricchisce di toni rinascimentali già sorprendentemente gravidi di caratteri a volte «manieristi», a volte addirittura barocchi. Si forma presso J. Stocker ad Ulm, e collabora col maestro al compimento dell'altare Ennetacher (oggi a Sigmaringen) ancora sotto gli stimoli dello stile di Zeitblom. Nel 1500, se non prima, è però ad Augusta, dove lavora presso Holbein il Vecchio che può considerarsi il suo vero maestro, come dimostra la giovanile *Madonna* di Béziers (1502-503: Musée Fabrégat). Soltanto dal 1510 ca. **S** mostra di volersi adeguare alla nuova poetica inaugurata da Dürer, assorbito però soprattutto attraverso lo studio del suo allievo Schäufelein, del quale **S** riprende una certa amabilità e l'inclinazione narrativa. Ne sono esempio l'*Adorazione dei Magi* (1510-14 ca.: Norimberga, GNM), la tavola di *Intercessione contro la peste* (1513: ivi) e il primo altare a portelle di Wettenhausen (1515: Augusta, MC). In queste opere la lezione düxeriana si intreccia inoltre a quella augustana di Holbein e Burgkmair, pittori che stimolano in **S** l'accentuazione delle potenzialità decorative, cosí come l'attenzione alla costruzione spaziale delle scene – in questo dimostrandosi superiore allo stesso Schäufelein – e all'uso di tonalità morbide sapientemente impiegate.
Nel 1517 cade l'*Altare di sant'Antonio* (Salem); nel 1519 i quattro epitaffi per la famiglia Scheler (due a Stoccarda, SG, Alte Meister; due a Ulm, Ulmer Museum); nel 1521 i battenti dell'*Altare Hutz*, per la Cattedrale ulmense (in loco) capolavoro della maturità di **S**. Nella predella di quest'ultimo è raffigurata l'*Ultima cena* in citazione letterale (la prima no-

ta oltralpe) dell'iconografia leonardesca, conosciuta forse attraverso un'incisione di Raimondi. Con la collaborazione di N. Weckmann per la parte scultorea, **S** dipinge tra 1523 e '24 l'altare commissionato dal provosto dei canonici agostiniani di Wettenhausen per l'altar maggiore della loro chiesa dell'Assunta (Monaco, AP), le cui scene delle portelle interne sono tutte legate da uno schema prospettico unico e unificante, che non libera tuttavia le figure dal loro inscenarsi e panneggiarsi ancora profondamente tardogotico. Nei ritratti attribuibili alla sua mano, **S** dà prova di un realismo penetrante, inconcepibile senza l'esempio düreriano, eppure venato di un patetismo tutto personale (*Ritratto di Eitel Hans I Besserer von Schnürpflingen*, 1529-30: Monaco, AP). Nelle opere degli ultimi due decenni, realizzate per una ristretta cerchia di clienti ulmensi rimasti di fede cattolica anche dopo la svolta della Riforma, introdotta in città nel '30, **S** abbandona la monumentalità sfarzosa del secondo altare Wettenhausen e dipinge figure di scala ridotta, piú delicate, avvolte in panneggi di struttura arcaica o semplificata al massimo (*Crocifissione*, 1525-30 ca.: Stoccarda, SG; *Epitaffio per Sebastian Welling*, 1535: Amburgo, KH; desco da tavolo dal complesso tema cosmologico, 1533, per l'umanista-orefice strasburghese Asymus Stedelin: Kassel, GG). Le portelle dell'altare per la cappella di Santo Stefano in Wasseralfingen (presso Aalen: 1530), rappresentano, nel loro tocco incredibilmente arcaicizzante l'esempio piú significativo di quest'ultima produzione. (*scas*).

Schalcke, Cornelis Symonsz van der

(Haarlem 1611-71). Sacrestano di San Bavone ad Haarlem, membro del corpo degli arcieri di San Giorgio (figura sul quadro di Frans Hals del 1639), si dedicò anche alla pittura, specializzandosi nel paesaggio, subendo l'influsso del conterraneo Adriaen van Ostade. Come quest'ultimo – conseguenza indiretta del passaggio di Brouwer per Haarlem e segno del rembrandtismo allora di moda – predilesse i notturni (*Porco scorticato al chiaro di luna*, 1644: L'Aja, Mauritshuis). I paesaggi migliori – la sua produzione datata con sicurezza risale al 1640 – sono vedute di dune boscose trattate a velature brune dorate sotto una luce calda, e con una sorta di tensione espressionista che rivela la conoscenza di Rembrandt. A tale influsso si aggiunge la lezione tradizio-

nale di Molyn, van Goyen e van Ruisdael, cui **S** si rivela vicino anche in altre occasioni (disegno del 1660: Parigi, Istituto olandese).
Buoni esempi dell'arte di **S**, sono il *Paesaggio* (1645) della coll. Bok a Philadelphia, indicato come suo capolavoro, un altro *Paesaggio*, molto simile e un tempo attribuito a Brouwer (Parigi, Louvre) e la *Veduta con dune* (1652: Berlino, SM, GG). (*if*).

Schalcken, Godfried Cornelisz

(Made (Dordrecht) 1643 - L'Aja 1706). Fu allievo prima di Samuel van Hoogstraten, poi di Gerrit Dou a Leida. La sua brillante carriera si svolse all'Aja, alla corte di Guglielmo III d'Inghilterra (1692-97) dove eseguí numerosi ritratti, e a Düsseldorf, sede dell'elettore palatino Giovanni Guglielmo (1703). La sua opera di pittore di ritratti e scene di genere a luce artificiale riscosse grande successo presso il pubblico delle corti europee. Noto soprattutto per i suoi dipinti a lume di candela (*Ritratto di Guglielmo III*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Maddalena penitente*: Museo di Brest), eseguí anche numerose opere a luce naturale (*Ritratto di Guglielmo III*: L'Aja, Mauritshuis). Fu a lungo un semplice imitatore di Gerrit Dou; poi, affrontando il ritratto e i soggetti mitologici, rinnovò la propria concezione a contatto con l'arte di Rembrandt. La sua pittura finita, levigata e delicata assai apprezzata venne equiparata dal gusto dell'epoca alle opere di Werff, del Mieris e al risultato «finito al maggior segno» della «maniera del Carlin Dolci» (Thomas Platt, 1694). (*php + sr*).

Schall, Jean-Frédéric

(Strasburgo 1752 - Parigi 1825). Ebbe una prima formazione presso la Scuola pubblica di disegno di Strasburgo; nel 1772, si recò a Parigi, protetto da Eberts e Wille, da Meyer a Ermenonville, poi da Jean-Baptiste Lemoyne. Fu allievo di N. R. Jollain nel 1775 e di Lépicié figlio dal 1776 al 1779; divenne quindi pittore di soggetti galanti alla maniera di Fragonard e di Debucourt. Ebbe successo soprattutto grazie alle sue numerose *Danzatrici* (MBA di Nantes e di Strasburgo; Parigi, Museo Nissim de Camondo). La rivoluzione lo indusse a trattare soggetti di circostanza, come l'*Eroismo di*

Guglielmo Tell (1793: Strasburgo, MBA), ma con la restaurazione e il ritorno della sua abituale clientela, riprese i suoi temi favoriti, talvolta con accenti neoclassici e romantici. È rappresentato soprattutto nel museo della città natale: *Spavento di una madre*, le *Piccole birichine*, la *Passeggiata*. (*vb*).

Schamberg, Morton Livingston

(Philadelphia 1881-1918). Allievo di William M. Chase alla Pennsylvania Academy of Fine Arts, accompagnò piú volte il suo docente in viaggio attraverso l'Europa (Spagna, Olanda e Francia), risiedendo poi per qualche anno a Parigi dal 1906. Le prime opere tradiscono gli influssi di Cézanne, Matisse e Picasso; verso il 1913, quando partecipò all'Armory Show, **S** attraversò una fase di astrattismo geometrico che l'ha fatto talvolta annoverare tra i sincromisti (*Geometrical Patterns*, 1913: Jenkintown, Pennsylvania, coll. priv.). Stieglitz e gli Arensberg, esercitarono su di lui un profondo influsso: il primo lo indirizzò alla fotografia, mentre gli Arensberg lo misero in contatto con Duchamp e Picabia. Divenne cosí un esponente del gruppo dada newyorkese ed espose nel 1917 con gli artisti della Society of Indipendent Artists. Le sue opere descrivono un mondo meccanico vicino a quello di Picabia, ricercandone comunque la valenza estetica piú che la simbolica (*Machine*, 1916: New Haven, Yale University AG, coll. Société Anonyme; *Composition*, 1916: Columbus, Museo; *Mechanical Abstraction*, 1916: Philadelphia, AM, coll. Arensberg). (*jpm*).

Schapiro, Meyer

(Sjauljai (Lituania) 1904). Giunto con la sua famiglia nel 1907 negli Usa, **S** si laureò nel 1924 alla Columbia University dove si è svolta la sua prestigiosa carriera accademica (dal 1973 è Professore Emerito). Ciò non ha impedito collaborazioni con altre università statunitensi e straniere soprattutto in occasione di letture (fra le altre, New York University, Harvard, Oxford, Università di Londra, Collège de France, Università di Gerusalemme). Fu fondamentale per la sua formazione la lettura di Fry, Löwy e di studiosi di lingua tedesca: Riegl, Dvořák, Wölfflin. Da allora la sua riflessione si è concentrata sul problema di conciliare una rigorosa analisi formale con l'esigenza di storicizzare il fenomeno artistico. Caratteristica della critica di **S** è la centralità dell'opera d'arte

di cui indaga la genesi stilistica e iconografica, i suoi legami con il passato e con la cultura contemporanea. Fin dalla sua tesi di laurea (*The Romanesque Sculpture of Moissac*, 1931) egli si è distinto per l'originalità dei suoi interessi privilegiando lo studio dell'arte di periodi di transizione: arte medievale, romanica, contemporanea (parte di questa produzione saggistica è raccolta in *Romanesque Art*, 1977, trad. it. Torino 1982; *Modern Art*, 1978, trad. it. 1986; *Late Antique, Early Christian and Medieval Art*, 1979), **S** non ha formalizzato il suo pensiero sul metodo anche se in un famoso intervento, *Style* (1953), ha offerto una lucida analisi dei principî dei differenti indirizzi storico-artistici. Nella prassi la sua adesione all'indirizzo iconologico muoveva dall'esigenza di individuare «i valori, le idee, i sentimenti» che sono alla base delle opere (*Babel's Tower: The Dilemma of Modern Museum*, 1945). Tuttavia si mostrò sensibile anche ad altre proposte, ad esempio i tentativi di storia sociale dell'arte, pur privilegiando un approccio microsociologico mirato all'individuazione del campo di esperienza concreta dell'artista (*The Sculpture of Souillac*, 1939; *Courbet and Popular Imagery. An essay on Realism and Naïveté*, 1940-41). Allo stesso modo sperimentò le possibilità della psicoanalisi nell'interpretazione storico-artistica (*«Muscipula Diaboli». The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, 1945; *Les Pommes de Cézanne*, 1968), non senza aver messo in evidenza come i pericoli maggiori di questa lettura derivino dalla confusione fra elementi ereditati dalla tradizione che appartengono alla cultura figurativa di un'epoca e i caratteri individuali dell'artista (*Leonardo and Freud: an Art-Historical Study*, 1956; trad. it. 1990). Recentemente la sua attenzione è stata rivolta alle possibilità della semiotica di interpretare gli elementi non mimetici dell'opera d'arte: prevale anche in questo caso una visione contestualistica che prende in considerazione le convenzioni percettive e culturali dell'artista e del suo pubblico (*On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signes*, 1969; *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, 1973, trad. it. Parma 1985). Una costante dell'attività di **S** è rappresentata dall'interesse per i movimenti artistici contemporanei. In particolare egli seguí le vicende degli artisti che aderirono all'espressionismo astratto. (*pdbe*).

Scharl, Josef

(Monaco 1896 - New York 1954). Pittore decoratore dal 1910 al 1915, nel 1919 s'iscrisse all'Accademia di belle arti di Monaco dove seguí, nel 1921, i corsi di Jank, e col tempo acquisí lo stile personale che improntera l'intera sua opera sorta dall'Art Nouveau, ma ispirata, nel contempo, al particolare colore degli espressionisti, assunto come perno centrale. Risultante di queste due componenti sarà il colore intenso e depurato che caratterizza i primi paesaggi (il *Fiume*, 1927) e ritratti di **S**, spesso portatori di messaggi di dura critica sociale (*Tre mercanti*, 1925; *Mendicante cieco in un bar*, 1927), influenzati variamente da van Gogh, Munch, Beckmann e Groz. L'attenzione per la presenza umana tanto nel paesaggio che in un contesto religioso, non gli impedisce di frequentare (con una produzione davvero notevole per quantità, ca. 3000 opere) il paesaggio puro e la natura morta. Tutti i suoi dipinti sono intrisi di un forte senso morale reso efficace e graffiante da un realismo satirico sino al grottesco. Durante gli anni del regime nazista, espresse in numerosi dipinti e disegni le sue opinioni antimilitariste e antinaziste (*Soldato caduto*, 1932; *Bestia*, 1933; il *Prigioniero*, 1933; *Prigioniero morto*, 1936), sino a che fu bollato nel '37 come artista «degenerato». Lasciò nel 1938 la Germania per emigrare negli Stati Uniti, dove partecipò a varie mostre, ma a causa delle pesanti accuse politiche e sociali di cui erano intrise le sue opere, non trovò che tiepide e diffidenti accoglienze, mentre enorme successo di pubblico ebbero, sino a renderlo celebre, le illustrazioni delle favole dei Grimm (1945), di *Bergkristall*, di Adalbert Stifter e i cinquanta disegni per una *Bibbia* (1947; edita soltanto nel '67). Dopo la seconda guerra mondiale l'artista riacquistò lentamente l'attenzione del pubblico e della critica (Ginevra, Karlsruhe, Berlino, Monaco). In questa ultima fase **S** mostra un crescente interesse per la trasformazione del linguaggio ornamentale in motivi simbolici astratti (*Terra torturata*, 1948) che attesta l'influsso di Picasso. È rappresentato in particolare a Berlino (NG: *il Lettore* di *giornale*, 1935), Monaco (SG, Moderner Kunst), Stoccarda (SG), Washington (NG). (*frm + sr*).

Schaub, Luke

(Basilea ? - 1758). Si costituí una delle migliori collezioni del suo tempo, composta soprattutto di tele del sec. XVII, ma comprendente anche opere di Bassano e Correggio e un Veronese. Possedeva una *Madonna col Bambino addormentato* e un *Pentimento di san Pietro* di Guido Reni, numerosi Albani, Annibale Carracci, Domenichino, Gentileschi, Guercino, Maratta, un Rembrandt, il *Fiume* di Cuyp, opere di Wouwerman, un Wynants, un paesaggio di Rubens, lavori di Téniers, Lorrain, Gaspard Dughet, Le Brun, due Valentin, un Le Sueur e un Le Nain. Federico, principe di Galles, si offrí di comperarla a dodicimila sterline, da lui rifiutate. Quando venne messa all'asta presso Langford nell'aprile 1758, i prezzi furono molto alti; sir Richard Grosvenor e la duchessa di Portland figuravano tra i principali acquirenti. (*jb*).

Schäufelein, Hans Leonhard

(? 1480/85 - Nördlingen 1538/40). Le fonti ne riportano variamente il nome: Schaufele, Scheifelin, Scheuffelein. Dal 1503 al 1507 è documentato presso la bottega di Dürer; durante il viaggio del maestro a Venezia, nel 1505, **S** dipinge, su schizzi preparatori in parte e già approntati da questi, l'*Altare della Passione* per Ober-St. Veit (Vienna, Museo diocesano). Seguono gli anni che lo conducono a Merano (1507-508) presumibilmente nella bottega di H. Schnatterpeck, per il quale dipinge le portelle esterne del grande altare della parrocchiale dell'Assunta di Niederlana (presso Merano) forse chiamato su consiglio del Landhauptmann Leonhard von Völs, che gli commissiona un altarolo per la propria residenza di Prösel (Bolzano, Palazzo Togenburg). Il rapido soggiorno sudtirolese, pregno di esiti posteriori nella regione, è seguito da quello augustano (1508) che lo vede operare entro la bottega di Holbein il Vecchio. Ne è prova concreta la tavola dal complesso e raro tema teologico del *Cristo crocifisso fra Giovanni Battista e re David* (1508: Norimberga, GNM): i toni caldi, imbruniti, le pennellate piú morbide, le prime monumentali figure di santi a figura intera mostrano i segni formali dell'avvenuto contatto con l'arte augustana (*Santi Cosma e Damiano*, 1510: Amburgo, KH). Dal 1510 **S** collabora con vari stampatori di Augusta (*Via felicitas*, 1513), affermandosi come fantasioso e dotato illustratore di fogli

singoli, nonché alle xilografie illustranti le *Cronache per* l'imperatore Massimiliano e a cartoni per vetrate. Nel 1511 firma l'altare con temi dalla *Passione e* dall'*Apocalisse* per l'abbazia benedettina di Auhausen (Öttingen), e le quattro tavole dei *Temperamenti* (Vienna, KM e Kreutzlingen, coll. H. Kisters), che presuppongono una committenza colta nell'ambito della cerchia umanistica augustana.
Ritornato a Nördlingen nel 1515, vi acquisisce la cittadinanza e ne diviene il pittore ufficiale: la sua bottega domina incontrastata sino al 1522, quando i moti riformistici ne indeboliscono le potenzialità. Nella grande messe di commissioni, le opere di bottega perdono l'incanto narrativo proprio delle tavole autografe. Soltanto dopo il '30, **S** ritrova una sua vena creativa originale pur mantenendo come riferimento costante il modello düreriano, rinnovato e sciolto in chiave narrativa, sentimentale e ammorbidita nelle tonalità dei colori talvolta sgargianti. La lezione di Holbein e l'uso di elementi rinascimentali (italiani) specie nelle parti ornamentali, tipico della scuola augustana, si uniscono in **S**, con efficacia decorativa ed espressiva, a una radicata e convinta fedeltà al mondo tardogotico. Decora il Municipio di Nördlingen di cui è conservata soltanto la scena con *Giuditta e Oloferne* (1515), una composizione ricca di invenzioni e dal vivace piglio narrativo; vari *Epitaffi;* un *Cristo nell'orto degli Ulivi* dal tocco intensamente lirico (1516: Monaco, AP, depositi); l'*Altare della Passione* di Tübingen (1520: musei di Lipsia, Bamberga, Sigmaringen, Utrecht), costruito in parte sulla *Passione verde* di Dürer; l'*Altare Ziegler* (1521: Nördlingen, San Giorgio; ante esterne presso il Municipio); il monumentale altare nella chiesa di San Pietro della Certosa di Christgartner oggi smembrato (1525-30: Monaco, AP, depositi e la *Comunione di sant'Onofrio*: Norimberga, GNM); ritratti dal grafismo marcato ed espressivo (*Testa d'uomo*: Vienna, KM; *Uomo con cappuccio rosso*, 1515: Basilea, KM), per i quali era molto ricercato, e varie serie di disegni per incisioni. Una delle sue ultime opere è l'*Adorazione dell'Agnello* (1538: Berlino, SM, GG). (*scas*).

Schayck (Scaichis), Ernst

(Ultrecht 1567 - post 1626?). Il pittore è documentato in Italia dal 1600 (firma e data due dipinti a Lugo). In seguito sembra lavorare esclusivamente nelle Marche. Pur non dimenti-

cando la prima educazione fiamminga – tra l'altro si firma in genere «Ernestus Schaechis (o Schaychis) Flamengus» –, aderisce totalmente alle formule della pittura «controriformata». Non si conoscono sue opere eseguite dopo il terzo decennio: è probabilmente errata pertanto la lettura della data 1662 – potrebbe essere invece 1626 – nella *Madonna del Rosario* della chiesa dei Santi Marino e Giacomo a Colleluce (San Severino), considerata sua ultima opera. (*mrv*).

Schedoni, Bartolomeo

(Modena 1578-1615). La sua formazione si svolse fra Modena e Parma, se si eccettua un breve soggiorno nel 1595 a Roma presso Federico Zuccari, al quale è raccomandato da Ranuccio Farnese, duca di Parma. Poco dopo è a Parma, dove il padre, fabbricante di maschere, si trasferisce per lavorare nella corte farnesiana.
Agli anni della prima attività, in cui è coinvolto in alcuni episodi di violenza, uno dei quali a Parma gli costa nel 1600 il carcere, appartengono opere eseguite per il Palazzo Ducale di Modena, dove dal 1602 al 1607 è al servizio di Cesare d'Este: dipinti per un camerino, ritratti, lo *Sposalizio della Vergine* (Modena, Palazzo Comunale) e una perduta *Adorazione dei Magi* (1599: Sant'Eufemia); l'*Annunciazione* (Formigine, chiesa dell'Annunziata). Collabora inoltre con Ercole dell'Abate nel Palazzo Comunale di Modena (Sala del Consiglio: *Coriolano*, 1606, memore dei modelli carracceschi di Palazzo Magnani a Bologna); dipinge alcune decorazioni di palazzi a Reggio e pale d'altare (*Sacra Famiglia e i santi Giovanni Battista*, *Lorenzo*, *Francesco e Pellegrino*: Napoli, Capodimonte, per la parrocchiale di Fanano). Nel 1608 diviene pittore di corte di Ranuccio Farnese a Parma.
La grande tradizione emiliana, da Correggio a Parmigianino, a Niccolò dell'Abate, a Dosso sono alla base della cultura di **S**, stimolata anche dalla conoscenza delle grandi collezioni estensi e farnesiane, che si arricchisce di un precoce interesse per le novità bolognesi. La sua vena neocorreggesca si consolida e trova forme piú attuali, anche in direzione di una maggiore naturalezza – ora con esiti teneri e accostanti, in accordo coll'intonazione della gran parte della sua opera, ora con una sorta di sintetica evidenza – nell'accostamento ai Carracci, a Badalocchio e a Lanfranco, tornato da Roma a

Parma nel 1610: *Ultima cena* per i cappuccini di Fontevivo (1610: Parma, PN); *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista* (Oxford, Ashmolean Museum); *Sacra Famiglia* (Londra, coll. Mahon); *Annuncio della strage degli Innocenti*, *Carità* (Napoli, Capodimonte); *Elemosina di santa Elisabetta d'Ungheria* (Napoli, Palazzo Reale). La *Deposizione* e le *Marie al Sepolcro* (Parma, GN, anch'esse eseguite per Fontevivo), che s'impongono per gli effetti teatrali della composizione e dei decisi contrasti chiaroscurali, per la sintetica evidenza delle figure, che si stagliano contro un cielo scuro e tempestoso, sono fra i risultati piú notevoli della sua opera tarda.
All'anno della morte risale la notizia di un dipinto eseguito per la cappella di San Giuseppe in Santa Maria della Steccata. (*fv + sr*).

Scheere, Herman

(notizie 1400-16). Operò come miniatore nella cerchia della corte d'Inghilterra. Non se ne conosce la patria, benché il nome suggerisca un'origine tedesca, fiamminga od olandese. La maggior parte della sua opera è contrassegnata con la firma o con una frase caratteristica, come *si quis amat non laborat*, *quod Hermannus*, che si trova nel *Breviario dell'arcivescovo Chichele* (prima del 1416: Londra, Lambeth, Palace Library, ms 69). Per il *Libro d'ore di Beaufort*, manoscritto realizzato tra il 1401 e il 1410 (Londra, BL, Royal ms 2A XVIII), **S** miniò un pagina ornata con l'*Annunciazione*, su cui figurano i ritratti di John of Beaufort, duca di Somerset, e di sua moglie Margareta di Olanda. Altri manoscritti di sua mano sono: il *Salterio* e il *Libro d'ore del duca di Bedford* (Londra, BL, Add. ms 42131), la *Bibbia di Riccardo II* (ivi, Royal ms I.E. IX) e il *Libro degli uffizi e delle preghiere* (ivi, Add. ms 16998). Il suo stile si accosta a quello dell'artista olandese del *Messale carmelitano* (ivi, Add. ms 29704-5) ed è caratterizzato dal colore dolce e grazioso, e dalla scarsa saldezza dei contorni. (*mast*).

Scheffer, Ary

(Dordrecht 1795 - Argenteuil 1858). Fratello di Henri **S**, nel 1811 si recò a Parigi ed entrò nell'atelier di Guérin. Artista di talento, affrontò tutti i generi: paesaggi (esempi ai musei di Dordrecht), scene ispirate a temi graditi ai romantici, al-

la storia contemporanea (*La morte di Géricault*, 1824: Parigi, Louvre; bozzetti e disegni ai musei di Reims e di Dordrecht), all'opera di Dante (*Paolo e Francesca*, 1822; repliche del 1835 alla Wallace Coll. di Londra, del 1854 alla KH di Amburgo, del 1855 al Louvre di Parigi; bozzetti ai musei di Dordrecht e di Clermont-Ferrand) o alla letteratura tedesca (*I morti vanno in fretta*, 1830: Lille, MBA; *Eberhard il piagnucoloso*, 1834: Parigi, Louvre; altre versioni a Boston, MFA e a Rotterdam, BVB; bozzetti a Digione, Museo Magnin; *Il bambino caritatevole*, 1840: Nantes, MBA), ai dipinti religiosi largamente divulgati dalle incisioni (*Sant'Agostino e santa Monica*, 1846; *La tentazione di Cristo*, 1855: Parigi, Louvre); ritratti (*Il dottore J. R. Duval*, 1841: Caen, MBA; *Lammenais*, 1845: Parigi, Louvre; *A. F. Villemain*, 1855: ivi). Professore di disegno dei figli del duca d'Orleans, il futuro Luigi Filippo, di cui eseguí il *Ritratto* (Chantilly, Museo Condé), all'avvento al trono di questi fu colmato di onori e di committenze; partecipò attivamente all'organizzazione e alla decorazione del museo storico di Versailles: *Carlomagno riceve a Paderborn la sottomissione di Witiking*, L'*entrata a Parigi di Filippo Augusto*, *Morte di Gaston de Foix*, *Entrata di Carlo VII a Reims*, *Entrata di Luigi XII a Genova*. Apprezzato dai preraffaelliti inglesi, poi caduto nell'oblio e rivalutato soltanto ai nostri giorni, fu reputato, ai suoi tempi, uno dei pittori piú rappresentativi del movimento romantico. È ben documentato nel museo della sua città natale che, nel 1958 ne ha commemorato l'anniversario della morte, cosí come nel museo di Utrecht: *Cristo redentore*, *Cristo protettore dei deboli*. Numerosi sono i musei francesi che posseggono opere dell'artista, in modo particolare quello di Autun (*Il generale Changarnier*, 1849), di Besanon (*La signora Marjolin*, *figlia del pittore*), di Chantilly (*Talleyrand*, 1828; *La regina Maria Amelia*, 1858), di Grenoble (*Madre convalescente*, 1824; *Il pittore Hersent*, 1830), di Le Mans (*David d'Angers*), di Marsiglia (L'*arresto di Charlotte Corday*, 1831), di Rouen (*Il generale La Fayette*, 1818) e di Versailles (*Orazio Vernet*, *Gounod*, *Maria Taglione*). (*ht*).

Suo fratello **Henri** (L'Aja 1798 - Parigi 1862) frequentò negli stessi anni l'atelier di Guérin; dipinse, con uno stile assai prossimo a quello d'Ary, ritratti e grandi tele per le chiese di Parigi e per le sale storiche del Museo di Versailles (*Entrata di Giovanna d'Arco a Orléans*). (*sr*).

Scheffer von Leonhardshoff, Johann Evangelist

(Vienna 1795-1822). Dopo aver frequentato i corsi di H. Maurer all'Accademia di Vienna, l'incontro con J. Sutter e con l'antica arte italiana, che conobbe nel corso di un viaggio a Venezia nel 1812, determinarono l'orientamento della sua pittura verso la poetica dei nazareni. Ritornato in Austria, **S** ottiene una borsa di studio per l'Italia: giunto a Roma nel 1814 entra in contatto con Overbeck e con la sua cerchia, prendendo parte alla mistica confraternita di San Luca dal 1815. Sono questi gli anni in cui **S** precisa il proprio stile, forgiato sull'attento studio dell'arte rinascimentale italiana, specie sull'opera di Raffaello, Perugino e Michelangelo. Nel 1816, costretto dalla tisi, è nuovamente in patria, a Klagenfurt. Partecipa con esiti positivi alla Mostra dell'Accademia del 1820 esponendo l'*Autoritratto* (1820: Vienna, ÖG), e, dopo un secondo soggiorno a Roma (1820-1821) durante il quale realizza *La morte di santa Cecilia* (ivi), suo capolavoro acquistato dall'imperatore Francesco I ed esposto al Belvedere, muore a Vienna. Sue opere si conservano in varie collezioni pubbliche austriache e tedesche; presso la Bibl. dell'Accademia di Vienna sono depositati gli schizzi realizzati nel 1816 e 1820. (*sr*).

Scheits, Matthias

(Amburgo 1630 ca. - 1700 ca.). Fu il piú noto incisore dell'Amburgo seicentesca. Formatosi ad Haarlem presso P. Wouwerman, possiede un talento fecondo e vario che riflette influssi diversi, dalla calda pittura di Haarlem alla maniera piú chiara di Téniers, ai temi di van Ostade. Un secondo viaggio nei Paesi Bassi lo condusse nel 1669 a fare la conoscenza di Joardens ad Anversa, ed anche questo incontro non fu privo di conseguenze per il suo stile. Ha lasciato scene di genere, rustiche e galanti (la *Passeggiata*: Amburgo, KH), scene di vita militare, paesaggi e dipinti religiosi. Le 152 illustrazioni da lui realizzate per la *Bibbia* stampata presso Stern a Lüneburg nel 1672 possono essere considerate l'opera maggiore dell'artista (disegni a penna e acquerellati e studi a olio conservati nella KH di Amburgo), che proprio da queste trasse la sua fama.
Amburgo possiede parte della sua opera dipinta (in numero di quattordici quadri). È rappresentato nei musei di Aschaf-

fenburg (*Pranzo di contadini*), Berlino (SM, GG: *Scena con soldati e un cavaliere*, 1650 ca.), Braunschweig, Göttingen (Kunstsammlung der Universität), Monaco (castello di Schleissheim: *Baccanale di contadini*). (*ga*).

Schellinks, Willem

(Amsterdam 1627? - 1678). Nel 1646 effettuò insieme a Lambert Doomer un viaggio lungo la Loira. Tra il 1661 e il 1665 visitò la Germania, la Francia, la Svizzera, l'Italia e l'Inghilterra. In seguito abitò ad Amsterdam, dove si sposò nel 1667. Talento eclettico, si ispirò alternativamente all'opera di vari paesaggisti olandesi italianeggianti: vedute di parco nello stile di F. de Moucheron (*Cimitero italiano*: Vienna, Accademia), vedute di porti ispirate a Lingelbach (Augusta, Museo). Guardò in particolare all'opera di Jan Asselijn, tanto abilmente imitata che si è potuto talvolta confonderne le rispettive opere (*Paesaggi*: Copenhagen, SMFK). Si distingue per il disegno acuto e vivace delle figure, e per l'esasperazione manierista della profondità e degli effetti prospettici. (*abl*).

Schenau (Johann Eleazar Zeissig, *detto*)

(Großschönau (Zittau, Sassonia) 1737 - Lipsia 1806). Adottò il nome del suo luogo di nascita in occasione di un soggiorno a Parigi (1756-70 ca.). Si guadagnò l'amicizia di Wille che ne diventò un prezioso sostenitore e acquistò rinomanza presso il pubblico parigino sia per i suoi quadri di storia che per quelli di genere (questi ultimi spesso diffusi mediante incisione). Nonostante il successo conseguito, ritornò a Dresda nel 1770 e nel 1773 divenne direttore della Scuola di pittura e disegno della manifattura di Meissen; dal '74 fu nominato professore anche all'Accademia di Dresda, della quale divenne il direttore unico nel 1795 (dal '76 al '95 insieme a G. B. Casanova). La maggior parte della sua opera non è nota, sia a causa della distruzione di molti suoi dipinti, sia perché i superstiti attendono ancora una rivalutazione stilistica complessiva, passando spesso come opere di altra mano. Soprattutto le sue incisioni, di cui il Gabinetto delle stampe di Dresda possiede la serie pressoché completa, hanno consentito di ricostituire la figura dell'artista, fortemente influenzato da Chardin e Greuze. La GG di Dresda

conserva inoltre alcuni dipinti di **S**, in particolare il suo grande *Ritratto della famiglia dei principi di Sassonia* (1770 ca .) e *Discussioni sull'arte* (1777) che raffigura la cerchia di artisti conoscitori e collezionisti frequentata da **S** mentre, attorno a un tavolo, discutono su opere d'arte. (*gmb*).

Schiavo, Paolo (Paolo di Stefano Badaloni, *detto*)

(Firenze 1397 - Pisa 1478). Fu pittore, miniatore e forní disegni per ricami. Si immatricolò all'Arte dei Medici e Speziali l'8 dicembre 1429, all'età di trent'anni. Scarse le notizie sull'educazione pittorica e l'attività giovanile. Formatosi probabilmente nell'ambiente di Lorenzo Monaco, risentí in seguito dell'arte di Masolino del quale, secondo quanto affermava il Vasari, fu seguace. Le opinioni del biografo aretino sembrerebbero veritiere se prendiamo nella giusta considerazione sia le componenti stilistiche dello **S** nonché la sua collaborazione, verso la metà degli anni Trenta, insieme con Masolino e il Vecchietta agli affreschi della collegiata e di Palazzo Branda a Castiglione Olona. La produzione pittorica dello **S**, relativa al terzo decennio del Quattrocento, è stata ricostruita solo in base a ipotesi attributive: l'*Annunciazione* (Berlino, SM, GG); gli scomparti di una predella con la *Visitazione*, la *Natività*, e l'*Adorazione dei Magi* della collezione Johnson di Philadelphia e il pannello con *Cristo nell'orto* e *San Girolamo penitente*, di Altenburg. Documentata appare invece l'attività del pittore a partire dagli anni Trenta del secolo: nel 1436 firmò e datò un affresco con la *Madonna e santi* nella chiesa di San Miniato al Monte, mentre nel dicembre dello stesso anno collaborò alla sistemazione di alcune vetrate del Duomo fiorentino. Nel 1437 realizzò il tabernacolo dell'Olmo a Castello (presso Firenze); nel 1438 una miniatura con le *Stigmate di san Francesco* per un codice del convento di San Bonaventura al Bosco ai Frari (ora MSM) e il tabernacolo delle Mozzette a San Piero a Sieve. Tra la fine dello stesso decennio e gli inizi del successivo vengono riferiti a Paolo **S** anche il pannello con *Angeli musicanti* (ora nel Museo della Basilica di San Giovanni Valdarno), le *Stigmate di san Francesco* della chiesa di Brozzi, gli affreschi di Tavarnuzze e del Santuario di San Donato in Poggio, nonché il tabernacolo di devozione privata della Pieve di Santa Maria all'Antella. Al 1448 risale invece la *Crocifissione mistica* di Sant'Apollonia; al 1460 sia gli affre-

schi che la pala d'altare con l'*Assunzione della Vergine* per l'Oratorio di Santa Maria della Querce a Legnaia; al 1463 un'altra miniatura con la *Resurrezione* (codice ora nella Biblioteca Laurenziana di Firenze), nonché gli affreschi (perduti) per il convento del Paradiso in Pian di Ripoli. Per questa istituzione religiosa, molto attiva dalla metà del Quattrocento nella produzione e il commercio di paliotti, fregi, e paramenti liturgici, lo **S** forní anche disegni da tradursi in ricamo. Nel 1451 sono documentati due compensi al pittore per un fregio d'altare con *Storie di san Donato*, destinato al chiericato di Arezzo, e per alcuni paramenti da diacono a favore dei frati di Scopeto. All'artista spettano anche i disegni per l'*Incoronazione della Vergine* (già coll. Lederer di Vienna e ora nel AM di Cleveland) e per il paliotto dell'Assunta con *Storie della Madonna* (documentata 1466), destinato all'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Novella. ora nell'attiguo museo. Dal 1462 Paolo **S** è documentato a Pisa dove soggiornò, anche se con brevi intervalli a Firenze, fino alla morte. (*ebi*).

Schiavone (Andrea Meldolla, *detto* lo)

(Zara, primo decennio del sec. XVI - Venezia 1563). Sia l'identità dell'artista, documentato come «Andreas Sclabonus dictus Meldulas» (Harzen, 1853), sia la cronologia presentano non poche difficoltà: lo stesso anno di nascita 1522 tramandatoci dal Ridolfi è da mettere in dubbio e va anticipato al primo decennio. La prima data certa che lo riguarda è il 1542, quando il Vasari gli affida una Battaglia per Ottavio de' Medici; già da alcuni anni però doveva avere iniziato il tirocinio artistico, muovendo dallo studio e dalla trascrizione delle stampe del Parmigianino – in circolazione dopo il 1530. Tale attività grafica è importante, poiché attraverso la traduzione morbida e decorativa dello **S**, la cultura emiliana e le estenuate eleganze del Parmigianino penetrarono nell'ambiente veneziano, chiarendone la crisi manieristica imminente e divenendo una stimolante componente per il Tintoretto e il Veronese, Jacopo Bassano e il Vittoria. I numerosi *Presepi* e le *Sacre Famiglie*, il *Mosè e il roveto ardente*, il *Ratto di Elena* del 1547 mostrano che, benché avesse adottato entusiasticamente il linguaggio parmigianesco, il pittore lo aveva tuttavia rivissuto con un estro

capriccioso e fantastico, che dissolveva ogni assunto formale in un tonalismo franto e colato, un canto cromatico che rimanda a sicure esperienze bonifacesche e tizianesche. Tale espressionismo rapido e frizzante trovò nella tematica storico-mitologica delle tavole per cassoni, numerose a Vienna (KM) e ad Hampton Court, una applicazione pratica e commerciale, che spiega l'isolamento di questo gusto; si tratta di scene dalla narrazione facile e briosa, favole pagane ambientate in paesaggi vividi, risultanti dall'alterno aggrumarsi e sfrangiarsi del colore. Il sostrato parmigianinesco è evidente nella *Natività* (Parigi, Louvre) ove le forme, pur disfacendosi nella liquida cromia, conservano del maestro emiliano il modulo e il molle fluire dei contorni, mentre le superfici si logorano sino a disgregarsi nella luce gorgogliante dell'*Adorazione dei pastori* di Vienna (KM). La stessa pennellata filacciosa traccia sulle tavole (*Annunciazione*; *Adorazione dei pastori*; *Presentazione al Tempio*) della cantoria di Santa Maria del Carmine a Venezia un discorso fantastico, in cui le forme appena sbavate di luci fosforescenti anticipano un discorso che si farà drammatico nel Tintoretto. Il tema dell'*Annunciazione*, trasferito su scala monumentale, torna nel complesso eseguito per la chiesa di San Pietro (Belluno), denso di fumi notturni, nell'atmosfera calda e misteriosa rotta dagli strappi della pennellata impressionistica. Dopo il '50 l'imitazione tizianesca – rivolta agli schemi inventivi piú che alla sostanza, poiché la pittura continua ad essere sfatta e gocciolante, preparando se mai l'estrema maniera dei Vecellio –, si rivela nell'empito drammatico del *Cristo davanti ad Erode* (Napoli, Capodimonte); di sapore tintorettesco sono invece le placche di luce che costruiscono in un paesaggio denso e granoso le molli cadenze delle figure del *Giudizio di Mida* (Hampton Court, Palazzo Reale). Fra il 1556 e il '57 lo **S** esegue tre tondi di soggetto allegorico per il soffitto della Libreria Marciana di Venezia e due imponenti *Profeti* entro nicchie. Il capolavoro del maestro è l'*Adorazione dei Magi* (Milano, Ambrosiana), in cui i modi del manierismo sortiscono gli effetti piú prestigiosi: forme inconsistenti, serpentine, dalle proporzioni irreali si dipanano rapidissime e fiammeggiano, persone e drappi, cavalli guizzanti e colonna tortile, nello scintillio dei verdi smeraldini e dei rossi violacei, dei bianchi abbaglianti e dei rosa languenti. (*mcv*).

Schiavone (Giorgio Gregorio di Tomaso Chiulinovich, *detto* lo)

(Scardona 1436 ca. - Sebenico 1504) Pittore di origine dalmata di cui rimane problematica la ricostruzione della sua prima attività in patria ipotizzata presso la bottega del pittore Dujam Buskvic da Spalato.
Nel 1456 è documentata la sua presenza a Venezia dove nel mese di marzo stipula un contratto con il pittore padovano Francesco Squarcione in cui si impegna a lavorare nella bottega del maestro senza compenso in cambio di vitto, alloggio e insegnamento dell'arte; contratto che sarà rinnovato nel 1458. Nel 1462 **S** ritornò in Dalmazia ma il rapporto con Squarcione dovette persistere a causa di una serie di disegni, tra cui alcuni del Pollaiuolo, che lo **S** portò con sé quando lasciò la bottega padovana e che suscitarono una lite protrattasi sin dopo la morte del maestro (1468).
A parte un secondo soggiorno padovano nel 1474, lo **S** non dovette piú lasciare la patria dove esercitò soprattutto l'attività di commerciante. Andato disperso il polittico eseguito nel 1489 per l'altare di Didomerovic nel Duomo di Sebenico, le opere dello **S** a noi note sono tutte riconducibili al periodo di alunnato presso lo Squarcione.
A Padova lo **S** poté venire a contatto con le novità toscane giunte nella città a partire dagli anni '50 del Quattrocento, con le sculture di Donatello, con la pittura di Filippo Lippi e soprattutto con quella di Andrea Mantegna. Evidenti rapporti lo legano inoltre al Crivelli e a Marco Zoppo.
Nel trittico smembrato rappresentante la *Madonna in trono col Bambino* nella parte centrale (Berlino, SM, GG) e i *Santi Ludovico da Tolosa e Antonio da Padova*, *Girolamo e Francesco* nelle parti laterali (Padova, sacrestia dei Canonici del Duomo) le figure modellate come delle sculture contrastano con il delicato paesaggio di fondo e le novità prospettiche toscane si mescolano ad arcaismi goticizzanti. Ricche inquadrature modanate, giochi di ghirlande, motivi classici e un raffinato espressionismo fisionomico sono elementi ricorrenti nelle opere dello **S**. Ricordi donatelliani, citazioni mantegnesche e riferimenti pierfrancescani nell'impianto geometrico e nell'uso della luce si leggono nella *Madonna col Bambino* della Galleria Sabauda di Torino, nella *Madonna tra due angeli musicanti* della WAG di Baltimore e nel *Ritrat-*

to maschile del Museo Jacquemart-André di Parigi. Tra le opere a lui attribuite vanno ricordate il *San Girolamo* e il *Sant'Alessio* dell'Accademia Carrara di Bergamo, la *Madonna col Bambino* della NG di Londra e la *Madonna col Bambino tra i santi Antonio e Pietro martire* del Museo Jacquemart-André di Parigi. (*sr*).

Schick, Gottlieb

(Stoccarda 1776-1812). Dal 1787 al 1794 seguí i corsi della Karlsschule di Stoccarda; dal 1795 frequentò l'atelier di Hetsch, e dal 1797 quello di Dannecker. Approfondí la propria formazione classica nello studio di David a Parigi dal 1798 al 1802. Dopo un breve soggiorno a Stoccarda nel 1802 partì per Roma per tornare ancora a Stoccarda nel 1811. Fu autore di quadri di storia e di paesaggi nei quali introdusse figure mitologiche: *Apollo tra i pastori* (1806-808: Stoccarda, SG; schizzo a Weiman Kunstsammlungen) è il piú celebre in questo genere. Eseguí inoltre ritratti, tra i quali il piú notevole è quello della *Signora Dannecker* (1802: Berlino, Neue NG). È rappresentato al WRM di Colonia (*Eva*, 1800), e soprattutto nella SG di Stoccarda (*Davide e Saul*, 1802; *Sacrificio di Noè*, 1805): qui, nel 1976, gli è stata dedicata una grande mostra. (*hbs*).

Schiele, Egon

(Tully 1890 - Vienna 1918). Studia all'Accademia di belle arti di Vienna (1906-909). Nel 1907 incontra Gustav Klimt, che all'inizio lo influenza profondamente; fra i due artisti s'instaura comunque un rapporto di reciproca ammirazione. **S** espone nel 1908 a Klosterneuburg, poi nel 1909 a Vienna (Internationale Kunstschau). Opera nel 1911 a Krumau, in Baviera, poi a Neulengbach; nel 1912 si stabilisce a Vienna. Disegnatore estremamente dotato, esegue la maggior parte della sua opera a matita, ad acquerello e a guazzo. È autore inizialmente di paesaggi e ritratti improntati ai modi dello Jugendstil, ma sin dal 1909 se ne affranca l'originalità. **S** è ossessionato dal proprio volto (doppio e triplo autoritratto), e soprattutto dal corpo umano (doppio e triplo dei suoi modelli, spesso molto giovani), che rende con un tratto netto, nervoso, spezzato, delimitante superfici assottigliate e messo in risalto mediante colori stridenti (*Uomo nudo seduto*, 1910, penna e guazzo: Vienna, coll. priv.; *Nudo a gambe di-*

varicate, 1914, matita e guazzo: Vienna, Albertina). L'accento è posto sulle zone sessuali, sui volti dalla maschera cadaverica, sulle dita stirate e divaricate, sulle posture degli amanti saldati l'uno all'altro da un ultimo spasimo (*Autoritratto a dita divaricate*, 1911: Vienna, HM der Stadt; *Coppia di amanti*, 1913: coll. priv.). Nell'universo di **S** amore e morte sono strettamente legati. Alcune pose complicate sono tratte dagli scultori (Minne, Rodin), alcuni temi da Munch (la *Madre morta I*, 1910: Vienna, coll. priv.) e da van Gogh (*I girasoli*; la *Camera dell'artista a Neulengbach*, 1911: Vienna, HM der Stadt), ma l'impaginazione bidimensionale e il tratto nel contempo gracile e teso, hanno un'efficacia estremamente personale. Il suo erotismo sferzante e provocatorio, che trasuda una solitudine disperata, valse all'artista tre settimane di prigione (marzo-aprile 1912), sanzione che lo colpí profondamente (*Autoritratto da prigioniero*, matita e acquerello, 1912: Vienna, Albertina). Alcuni paesaggi presentano la stessa tensione arida dei nudi (*Albero d'autunno*, 1909: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), alcuni, di un realismo piú tranquillo, ricordano quelli di Hodler (i *Quattro alberi*, 1917: Vienna, ÖG); non pochi, ispirati dalla vecchia città di Krumau, possiedono una struttura geometrica e colorata che preannuncia la poetica di Klee (*Finestre*, 1914: ivi; *Paesaggio di Krumau*, 1916: Linz, Neue Galerie der Stadt).
Sposatosi nel 1915, nel suo lavoro si avverte un riflesso di questa mutata situazione affettiva sotto forma di un erotismo piú dolce (*Donna distesa II*, 1917: Vienna, coll. priv.). Incaricato per breve tempo della guardia dei prigionieri di guerra, poté continuare a dipingere nel suo studio viennese. La sua fama crebbe dal 1912 in poi. Le sue ultime opere si accostano a quelle di Klimt per il senso di un piú ampio volume e il loro impegno verso una realtà meno tormentata (*Ritratto di Gütersloh*, 1918: Museo di Minneapolis; *La famiglia*, 1918: Vienna, ÖG). Morí vittima, come la moglie, dell'epidemia di spagnola che colpi l'Europa nel 1918. Figura fondamentale dell'espressionismo austriaco, tra Klimt e Kokoschka (i cui «ritratti psicologici», contemporanei ai suoi, rivelano minori crudeltà inquisitorie), **S** testimonia nella sua arte il passaggio dell'armonia di un'arte monumentale alle dissonanze d'una linea piú espressiva. È ben rappresentato a Vienna (soprattutto ÖG e Albertina). (*mas*).

Schifano, Mario

(Homs (Libia) 1934 - Roma 1998). Trasferitosi a Roma nell'immediato dopoguerra, esordisce nel 1959 alla Galleria Appia Antica con quadri informali di impianto decisamente materico. Nella sua prima collettiva di rilievo (Gall. La Salita di Roma, 1960) presenta accanto ad Angeli, Festa, Lo Savio e Uncini, la serie di *monocromi*, vicini alle ricerche di azzeramento della superficie condotte al tempo da Manzoni, Castellani e Paolini, ma caratterizzati da una stesura cromatica densa, corposa e dinamica. Comincia l'indagine di **S** sulla superficie del quadro intesa come schermo, luogo di proiezione. Dopo un viaggio negli Stati Uniti, dove si confronta con il fenomeno della Pop Art, inserisce nei suoi quadri immagini e frammenti dell'iconografia urbana, compiendo un'operazione di tipo linguistico sui simboli e sui segnali propri della civiltà del consumo. Accanto a una rimeditazione e una ricerca sulle esperienze delle avanguardie storiche, in particolare sulla poetica futurista del movimento e sul suprematismo, sperimenta diverse tecniche extra-artistiche (video, cinema, fotografia), spesso accostate alla pittura. Tra il 1968 e il 1969 porta a termine la trilogia cinematografica *Satellite*, *Umano non Umano*, *Trapianto, consumazione e morte di Franco Brocani*. Dal 1970 inizia la sua ricerca di mediazione tra mezzo fotografico e televisivo; il lato concettuale dei suo lavoro si esprime nelle serie degli *Omaggi*, tele in cui l'artista cita opere di Cézanne, Gauguin, Picasso, De Chirico, Boccioni, Balla, Picabia e Magritte, o ripropone i suoi stessi lavori degli anni Sessanta. Ricordiamo, tra le piú importanti di questi anni, le serie dei *Paesaggi TV*, i *Paesaggi anemici*, gli *Alberi*, i *Grandi Paesaggi Italiani* e i *Grandi Maestri Italiani*. Dopo un periodo in cui mette in discussione il proprio rapporto con la pittura, continuando comunque ad esporre, una svolta nella sua arte si verifica agli inizi degli anni Ottanta: le tele si ingigantiscono, i colori diventano brillanti, vivaci, la tecnica pittorica comunica un senso di dinamismo e di velocità, il segno si fa vibrante, ritmico ed essenziale. **S** ricorre ora a tecniche proprie dell'Action Painting e dell'impressionismo, caricate da una gestualità neonaturalistica. Costante rimane, comunque, l'interesse verso il mezzo televisivo inteso come linguaggio primario della civiltà

dell'immagine. Tra le principali mostre personali: Ferrara (Palazzo dei Diamanti, 1979); Ravenna (PC, 1982); Gibellina (MC, 1984). (*are*).

Schindler, Carl

(Vienna 1821 - Laab im Walde (Bassa Austria) 1842). Figlio di Johann **S** (1777-1836), professore di disegno, noto per una serie di litografie intitolate *La guerra e la sua rappresentazione plastica* (1819-20), Carl cominciò gli studi sotto la sua guida, entrando poi, a quindici anni, all'Accademia di Vienna. Affetto da tisi, dovette interromperli a due riprese, tanto che il primo vero e proprio influsso da lui subito va riportato all'epoca dei suoi rapporti con P. Fendi. Tema principale delle composizioni del «Soldato **S**», come venne soprannominato, è la vita militare, dalla figurina di soldato litografata entro una cornice decorativa e dagli acquerelli di scene di battaglia, fino al quadro di genere minuziosamente rifinito, a volte inclinando a un certo tono umoristico (*Sentinella al presentat'arm*, 1839: Vienna, ÖG; *Sentinella di guardia*, 1840: ivi), altre piegando il soggetto a puro esercizio stilistico (*Interno di scuderia*: ivi). I suoi dipinti sono preparati minuziosamente da numerosi disegni e studi ad acquerello. **S** piace per la morbidezza del pennello e per un colore fluido dalle tonalità tenere che ricordano gli schizzi barocchi austriaci. L'artista svolse un ruolo importante come intermediario tra la grande tradizione barocca e la nuova corrente realista. Sue pitture, acquerelli e disegni sono conservati nelle collezioni pubbliche di Vienna (ÖG, HM, Albertina, Gabinetto delle stampe dell'Accademia, Museo dell'Esercito e Niederösterreichisches Landesmuseum). (*g* + *vk*).

Schindler, Emil Jakob

(Vienna 1842 - Westerland (Sylt) 1892). All'Accademia di Vienna, formatosi alla scuola di Albert Zimmermann dal 1860 al 1869, **S** si distingue per le brillanti doti rispetto ai compagni Jettel, Ribarz e Robert Russ. Studia i maestri olandesi e la scuola di Barbizon, ma scoprirà un proprio colore personale soltanto dopo aver frequentato le coste del Mediterraneo e i paesaggi insulari. La sua tavolozza diviene allora chiara e luminosa, la tecnica è fluida fino alla velatura, e il disegno si attenua per dare posto al colore. Vagabonderà

dal suo studio al Prater alle pianure erbose del Danubio, che dipingerà; poi, stabilitosi a Plankenberg nel 1885, suo tema preferito diverrà il bosco viennese. I dipinti di **S** sono sempre determinati da un «motivo» che si rivela nella scelta del formato o che viene spiegato da una legenda. Nel quadro *Fermata del battello a vapore di Kaisermühlen sul Danubio* (1872 ca.: Vienna, ÖG) il paesaggio è amplificato dalla luce. *Una foresta di faggi a Plankenberg* (1891: Vienna, Niederösterreichisches Landesmuseum) traduce sobriamente il fascino di un sottobosco entro cui penetra il sole. Il suo allievo piú fedele fu Carl Moll. A Vienna (ÖG) è conservato il maggior numero dei suoi dipinti. (*g + vk*).

Schinkel, Karl Friedrich

(Neuruppin 1781 - Berlino 1841). In campo architettonico, **S** è stato certamente l'artista tedesco piú eminente del sec. XIX; ma anche come pittore ha creato opere di eccezionale qualità, quantunque la sua formazione in questo campo sia stata esclusivamente da autodidatta. Riportò a Berlino, da un viaggio in Italia (1803-1805), numerosi disegni di paesaggi in uno stile minuto e legato al contorno lineare (Berlino, Neue NG, **S**-Pavillon). La disfatta subita presso Jena e Auerstedt dall'esercito prussiano, il 14 ottobre del 1806 per mano di Napoleone, ne limitò l'attività di architetto, lasciandogli nello stesso tempo la possibilità di applicare il suo spirito acceso e poetico insieme, alla pittura: dal 1803 al 1810, l'artista vi si dedicò quasi esclusivamente. Dapprima sotto l'influsso «eroico» di Koch e lo studio della veduta idillica di C. Lorrain, poi, sotto l'impressione delle visioni romantiche di Friedrich, **S** dipinse paesaggi nei quali si attenuerà pian piano la componente anticheggiante (*Paesaggio con salice piangente*, 1813 ca.; *Paesaggio greco*, 1815; *Sguardo sulla Grecia in fiore*, 1825: tutte già Berlino, NG e distrutte nel 1945, quest'ultimo considerato uno dei capolavori della fase matura di **S**) per far posto a dipinti ove dettagli architettonici assai precisi (e a volte desunti dal vero, come nel caso della *Riva della Spree presso Stralau*, 1817: Berlino, Neue NG) si mescolano inavvertitamente a vedute ideali, sognanti o leggendarie (come nel celebre *Castello sul fiume*, del 1820: ivi, che illustra una fiaba romantica d'argomento «gotico», scritta da Brentano, e che dimostra come l'arte figurativa può esprimere l'intero contenuto di una composizione let-

teraria) dando vita a immagini di ricca e complessa suggestione. La tecnica pittorica di **S** è legata alla radice grafica, di precisione, derivatagli dalla professione di architetto, ma possiede un senso raffinato e vivo per gli effetti di luce e compositivi. Nel 1813 **S** aveva decorato l'appartamento del commerciante Humbert con sei grandi paesaggi (già a Berlino, NG, distrutti nel 1945), ma già dal 1810, è però di nuovo attivo in qualità di architetto, che resterà d'ora in poi la sua attività primaria, accanto alla pittura, alla progettistica e decorazione d'interni (dal 1828 vari progetti per le decorazioni murali dell'atrio dell'Altes Museum di Berlino, distrutti nel '45), alla creazione di modelli per mobili e arredamenti, alla scenografia (per il *Flauto magico* di Mozart: il *Palazzo della regina della notte*, 1816, guazzo: Berlino, NG; per *Ondina* di Th. A. Hoffmann, 1816; per *Käthchen von Heilbronn* di von Kleist, 1818), alla stesura di saggi di teoria architettonica e altro. (*hbs + scas*).

Schirmer, Johann Wilhelm

(Jülich 1807 - Karlsruhe 1863). Nel 1825 fu allievo dell'Accademia di Düsseldorf, divenendone professore dal 1830 al 1853. I suoi paesaggi, spesso animati da piccole figure bibliche, accolsero poi, per influsso di C. F. Lessing, componenti idealizzanti. A partire dal 1853 fu direttore della Scuola di belle arti di Karlsruhe.
Viaggiò in Normandia, in Italia (1839-40) e nel Mezzogiorno della Francia. Le raccolte piú importanti delle sue opere si conservano a Karlsruhe (KH) e a Düsseldorf (KM). (*hbs*).

Schirren, Ferdinand

(Anversa 1872 - Bruxelles 1944). Fu dapprima scultore; praticò la pittura a partire dal 1905, soprattutto l'acquerello e il guazzo, orientandosi, per impulso del neoimpressionismo e del fauvisme, rivelati a Bruxelles dalla Libre Esthétique, verso un'espressione colorata, allegra e allusiva, che precorre le realizzazioni di Rik Wouters (*Donna in giardino*, 1906: Bruxelles, coll. priv.; *Nudo fauve*, 1910: ivi). Dal 1919 al 1922 soggiorna a Nizza e Parigi dove l'influenza del cubismo trasforma il suo stile; datano a questi anni le sue composizioni piú geometriche (*Donna in blu*, 1921: Bruxelles, MRBA). Negli acquerelli, tecnica che frequentò soprattutto

dagli anni Venti, una calligrafia leggera s'iscrive su tonalità molto fuse (*Gabbia per uccelli*, 1938: Bruxelles, coll. priv.). (*mas*).

Schleich, Eduard

(Haarbach 1812 - Monaco 1874). È considerato il piú importante paesaggista monacense della metà del sec. XIX. Respinto dall'Accademia perché considerato poco dotato, si formò da autodidatta, studiando nell'AP i maestri del sec. XVII, in particolare i paesaggi di Rubens. L'Esposizione di Parigi del 1851 esercitò su di lui una forte impressione, senza tuttavia modificarne l'arte, basata sulla stesura pura dei colori e su una trascrizione in memoria di paesaggi. Rappresentò spesso in modo sostanziale i dintorni di Monaco: vasti orizzonti bagnati da una luce argentata, dove si specchiano le acque d'un lago o d'un fiume (*Veduta del lago Starnberg*: Monaco, Schackgal.). (*pv*).

Schlemmer, Oskar

(Stoccarda 1888 - Baden-Baden 1943). Dopo un breve apprendistato in un laboratorio di tarsia (1903-905) entrò nella scuola di arti e mestieri di Stoccarda. Qui si legò ad Otto Meyer-Amden e a Willi Baumeister; seguí poi i corsi di Landenberger e di Hoelzel all'Accademia. La scoperta di Cézanne e soprattutto di Seurat a Berlino nel 1911 ne orientò allora, in misura decisiva, lo sviluppo. Chiamato da Gropius al Bauhaus, vi diresse il laboratorio di scultura su pietra e quello di pittura murale; poi, fino al 1929, il laboratorio di teatro, attività che determinerà ben presto i suoi rapporti con la pittura. Insegnante all'Accademia di Breslavia nel 1929, poi alla Scuola di belle arti di Berlino nel 1932, ne venne espulso dai nazisti l'anno seguente, come artista «degenerato». Operò allora da solo, poi in una fabbrica di lacca; quindi si ritirò, fino alla morte, nella Germania meridionale. Vicino, all'inizio della carriera, alle correnti post-impressioniste, **S** passò rapidamente, anche per l'interesse che nutriva verso i problemi scenici, da un fase cubista (*Case*, matita e acquerello, 1912) a uno stile prossimo all'astrattismo, esercitato su forme naturali rigorosamente ridotte alla loro apparenza statica (*Danzatrice*, 1922-23: Stoccarda, coll. Tut Schlemmer; *Commensali*, 1923: Darmstadt, coll. Ströher). Al centro della sua arte è il problema della rap-

presentazione delle anatomie nello spazio, o, secondo la sua stessa espressione, «delle proprietà plastiche dell'uomo» nelle sue pose elementari, «geroglifiche»: (*Römisches*, «Cosa romana», 1925: Basilea, KM; *Ingresso allo stadio*, 1930: Stoccarda, SG). Le sue figure si riducono a profili schematizzati e la composizione si dispone secondo un gioco puramente geometrico di contrasti, fondato sulle caratteristiche plastiche dei soggetti e sui loro rapporti nello spazio (la *Scala del Bauhaus*, 1932: New York, MOMA; *Scena eroica*, 1936: Stoccarda, coll. Tut Schlemmer). Nel corso degli ultimi anni il geometrismo di **S** si attenua a favore di notazioni meno nette, ma piú atmosferiche e psicologiche (*Disegnatore*, 1942: Mannheim, coll. Emil Frey; serie delle *Finestre*, 1942: Stoccarda, coll. Tut Schlemmer). Oltre a importanti composizioni murali (in particolare per il Folkwang Museum di Essen, 1928-30), **S** realizzò numerossime scenografie e costumi per il teatro drammatico e lirico. È rappresentato nei musei di Basilea, Breslavia, Dessau, Essen, Hannover, Duisburg, Colonia, Francoforte, Monaco, Saarbrücken, Stoccarda e New York (MOMA). (*bz*).

Schlichter, Rudolf

(Calw 1890 - Monaco 1955). Dopo aver seguito i corsi della Scuola d'arti applicate di Stoccarda dal 1907 al 1910, **S** studia all'Accademia di belle arti di Karlsruhe con Thomas e Trübner fino al 1916. Nel 1919 si trasferisce a Berlino dove partecipa alle esposizioni del Novembergruppe e frequenta i dadaisti. Le opere di questo periodo risentono dell'influenza della pittura metafisica di De Chirico e Carrà (*Lo studio sul tetto*, 1920 ca.: Berlino, Gall. Nierendorf; *Hausvogteiplatz*, acquerello: Amburgo, coll. W. Uecker). Con Heartfield e Grosz **S** crea nel 1924 il Roten Gruppe e collabora a vari giornali satirici («Der Gegner», «Der Knüppel», «Die rote Fahne»). Le sue qualità di ritrattista lo rendono celebre: si lega in questo periodo a Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Oskar Maria Graf, Erich Köstner ed Egon Erwin Kisch (*Ritratto di Margot*, 1924: Berlino, Märkisches Museum; *Ritratto di Bertolt Brecht*: Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus; *Ritratto di E. Erwin Kisch*, 1928 ca.: Mannheim, Städtische KH). Nel 1925 l'artista espone alla mostra delle Neue Sachlichkeit organiz-

zata dalla KH di Mannheim con numerosi pezzi; tre anni piú tardi fa parte dell'A.S.S.O., associazione degli artisti rivoluzionari. Costretto ad abbandonare Berlino nel 1932, si ritira dalla vita politica e risiede dapprima a Rottenburg, poi a Stoccarda (1935) e Monaco (1937), venendo in contatto con l'ambiente cattolico conservatore creatosi intorno a Ernst Jünger. Il suo mettere a nudo, come Grosz, Scholz e Dix, la piccolezza e l'ipocrisia della società borghese della Repubblica di Weimar fecero si che nel 1937, diciassette suoi lavori fossero confiscati dai nazisti (in particolare *Forza cieca*, 1937: Berlino, Berlinische Galerie); altri furono presentati al pubblico nella mostra sull'arte degenerata. (*sr*).

Schlichting, Basil, barone di

(San Pietroburgo 1857 - Parigi 1914). Consigliere di Stato dell'imperatore di Russia, si trasferì a Parigi nel 1900, stabilendovisi definitivamente in un lussuoso palazzo del quai de Billy. Possedeva già, a quell'epoca, una bella collezione di scatole con miniature del sec. XVIII ma il suo gusto di collezionista si estese, da allora, a tutta l'arte del Settecento, mobili, sculture, bronzi, oggetti vari; non trascurò la pittura, raccogliendo una sessantina di quadri di diverse scuole. Legò tutte le sue collezioni al Louvre di Parigi, dove esse entrarono nel 1915 arricchendone vari dipartimenti. La raccolta di scatole con miniature, particolarmente celebre, ha costituito il complesso piú considerevole che sia stato raccolto dopo il lascito Lenoir al Louvre. Alcuni tra questi piccoli capolavori, molti dei quali di origine illustre, sono decorati con paesaggi, ritratti, soggetti vari, tratti da Boucher o Greuze, e persino con nature morte da Chardin. I quadri da lui raccolti non attestano la medesima predilezione per il Settecento, ma appartengono a tutte le epoche, spaziando dalla fine del XV al XIX secolo. Si possono citare: della scuola italiana, Cima da Conegliano (*Vergine col Bambino*), il Sodoma (*L'Amore e la Castità*), il Veronese (*Ritratto della bella Nanni*), Tiepolo (*Apollo e Dafne*); delle scuole fiamminga e olandese, Rubens (*Issione ingannato da Giunone*), Ferdinand Bol, van der Helst (*Ritratto di famiglia*); della scuola francese, Boucher (*Odalisca*), Nattier, Greuze, e, del sec. XIX, Prud'hon (Il *Giovane Zéphyr*). (*gb*).

Schloss, Adolphe

(sec. XIX - 1910). La sua collezione comprendeva oltre un centinaio di dipinti, specialmente francesi e fiamminghi dei secoli XV-XVIII. Era stata iniziata prima della fine del secondo impero; gli eredi la conservarono intatta dopo la morte del collezionista. Le autorità tedesche s'impadronirono, durante l'occupazione, di gran parte della raccolta, tranne una cinquantina di opere che il Louvre di Parigi riuscí a trattenere. Le restanti partirono per la Germania, destinate al museo progettato da Hitler; solo dopo la guerra le opere rintracciate rientrarono in Francia, per poi essere vendute nel corso di tre vendite pubbliche svoltesi alla Galerie Charpentier nel 1949 (quadri ritrovati in Germania), nel 1951 (complesso custodito al Louvre) e nel 1954.
La collezione comprendeva accanto ai grandi nomi (van Dyck, *Ritratto dell'incisore Paul Pontius*; Rubens; Ruysdael), anche opere notevoli di artisti secondari o poco noti e presenze affatto scontate (Saenredam ad esempio, praticamente sconosciuto alla critica ottocentesca); tra le opere acquistate da musei, citiamo: di Brouwer, il *Pranzo di contadini* (Zurigo, KH) e la *Fumeria* (Anversa, Museo); di Téniers, *Giocatori di carte* (Bruxelles, MRBA). Tra le opere piú antiche, oltre a un frammento dell'*Adorazione dei Magi* attribuito a Rogier van der Weyden, citiamo *Venere e Amore* di Gossaert, un *Compianto di Cristo* di Petrus Christus (Parigi, Louvre) e una *Madonna col Bambino* di Luca di Leida (Amsterdam, Rijksmuseum). (*ad*).

Schlosser, Julius von

(Vienna 1866-1938). Storico dell'arte e della letteratura artistica, fu uno dei massimi esponenti di quella «scuola di Vienna» che deve a lui un profilo dichiaratamente di parte ma che costituisce al contempo un classico della storiografia (*La scuola viennese di storia dell'arte*, in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936). Allievo di Theodor von Sickel e Winckhoff, dopo l'apprendistato all'Istituto austriaco per le ricerche storiche, fu prima conservatore aggiunto nella sezione di monete antiche, poi conservatore e dal 1901 direttore della collezione di armi e arte industriale presso il KM. Nello stesso anno acquisi lo *status* di professore ordinario dell'Università viennese, ma fu

chiamato ad esercitare una piena attività accademica presso il Kunsthistorische Institut solo nel 1921, alla morte di Dvořák, come massimo rappresentante della tradizione che si contrapponeva allo Strzygowski. Nella progressiva definizione del suo oggetto di ricerca un grande ruolo svolse l'amicizia con Karl Vossler e Benedetto Croce. Al primo è dedicata la sua opera maggiore *La storia della letteratura artistica* (ed. orig. 1924; 2ª ed. it. Firenze 1956) che compendia un serie di studi apparsi dal 1914 al 1920 rivisti da **S** stesso nella edizione italiana (Firenze 1935; ed. integrata da Otto Kurz, Firenze-Wien 1956, 1967). Refrattario alle grandi sintesi generalizzanti trovò nell'idealismo crociano lo strumentario elettivo per la presentazione e l'analisi critica delle opere d'arte e dei linguaggi artistici (di Benedetto Croce tradusse vari scritti curandone l'edizione, tra cui *Goethe* nel 1920, *Teoria e critica delle arti figurative* nel 1926 e alcuni scritti di estetica che raccolse in 2 voll. nel 1929). Esemplificativa in questo senso è la lettura di Piero della Francesca, Paolo Uccello, Michelozzo e Leon Battista Alberti data in *Künstlerprobleme der Frührenrenaissance*, Wien 1933. Il tentativo di fondere l'idealismo crociano con l'analisi linguistica di Vossler e formale di Wöllflin è condensato nelle sue riflessioni *«Stilgeschichte» und «Sprach-geschichte» der bildenden Kunst*, München 1935 (trad. it. in *La storia dell'arte*; cfr. anche *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari 1938), in cui espone la sua teoria dell'*Inselhaftigkeit* della produzione del genio artistico.
Scrisse saggi fondamentali su artisti, aspetti e monumenti dell'arte italiana (*Tommaso da Modena und die aeltere Materei in Treviso*, 1898; *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*, 1899; *Über di ältere Kunsthistoriographie der Italiener*, 1929, trad. it. di Maria Ortiz, in «Quaderni critici», 1932; *Venedig. Zwei Kapitel aus der Biographie einer Stadt* e *Florenz*, 1927). A lui si deve l'edizione critica commentata dei *Commentari* del Ghiberti (Berlin 1912). *Die Kunst des Mittelalters* (Berlin 1923; trad. it. Torino 1961) rappresenta ancora un'importante introduzione all'arte medievale (vedi anche la voce *L'Arte medievale e moderna*, in Enciclopedia Italiana. Istituto Treccani, Roma 1930). *Raccolte d'arte e di meraviglie* (Leipzig 1908, trad. it. Firenze 1974) rappresenta un contributo pionieristico alla storia del collezionismo e all'archeologia del sapere, nonché il ritratto di una viva curiosità

intellettuale guidata da un rigoroso stile analitico (vedi anche *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs*, 1910-11). Per quanto riguarda la sua posizione nei confronti del nazismo è certo che **S** fu scevro da qualsiasi fanatismo, come dimostra l'ininterrotta amicizia con Croce, come pure da qualsiasi forma di antisemitismo. In onore del 50° anniversario della sua morte, E. Gombrich ha curato una sua bio-bibliografia ricca di notizie sulla sua attività di docente all'Università di Vienna (in «Kritische Berichte», 4, 1988). (*ss*).

Schmarsow, August von

(Schilfeld 1853 - Baden-Baden 1936). Storico dell'arte, studiò con Rudolf Rahn, Anton Springer e Carl Justi, insegnò a Göttingen e Leipzig. Si occupò intensamente di problemi istituzionali e di metodo, contrapponendo all'analisi stilistica della scuola viennese una rigida sistematica dell'analisi formale fondata sulle teorie dell'Einfühlung (*Beiträge zur Aestetih der bildenden Kunste*, 1896-99, Contributi sull'estetica delle arti figurative, e *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig 1905, Concetti fondamentali della scienza dell'arte). Spesso, come stigmatizzato da Wickhoff e da Gombrich, la ricerca di **S** della definizione scientifica degli schemi della composizione perde di vista l'oggetto di analisi. Tra i suoi lavori che abbracciano temi di pittura, scultura e architettura medievale e moderna si segnalano in particolare gli studi sul barocco (*Barok und Rokoko*, 1897 e *Federico Barocci*, 1909) e sul rinascimento (*Melozzo*, 1886; *Masolino e Masaccio*, 1885-1900). Come organizzatore culturale è importante ricordare che è stato il fondatore dell'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze (1897). (*sr*).

Schmidt, Martin Johann, *detto* Kremserschmidt

(Gräfenwörth (Krems) 1718 - Stein 1801). Si formò presso il padre Johannes, scultore venuto dallo Hesse a stabilirsi in Austria nel 1710, poi presso J. G. Starmayr, col quale eseguí il suo primo affresco sul soffitto della Sala consiliare di Retz (1741), e infine attraverso lo studio assiduo di incisioni. Le figure, poco numerose e imponenti, degli inizi (*Sant'Andrea abbraccia la sua croce*, 1745: castello di Goldegg) dànno poi luogo a scene piú drammatiche e movimentate (*San Nicola patrono dei battellieri*, 1750: chiesa di

Stein) o piú graziose (*Sacra Famiglia*, 1752: chiesa di Moritzreith). Nel 1756 **S** trova la strada delle grandi composizioni con la sua *Ascensione* (Krems, chiesa degli Scolopi), e dipinge un ciclo di quattro affreschi a larghe pennellate sulla *Vita di Maria* nella cappella dell'abbazia di Herzogenburg. Soggiorna certamente a Vienna nel 1764-65 e nel 1768 viene nominato membro dell'Accademia imperiale in seguito alla valutazione positiva dei suoi lavori di ammissione, *Mida giudice tra Apollo e Marsia* e *Venere nell'officina di Vulcano* (Vienna, ÖG). L'intento di uniformarsi al gusto colto dell'epoca lo spinge a misurarsi con i soggetti mitologici, nei quali peraltro si rivela piú semplice e prosaico che nei temi religiosi, e a frequentare la pittura di genere (*Concerto da camera*: Vienna, coll. priv.). Nel 1777 opera a Salisburgo per l'abbazia di San Pietro, presso la quale si conservano alcuni schizzi e un *Ritratto dell'abate Beda Seeauer*. Piú volte chiamato a Vienna per eseguire ritratti degli Asburgo, realizza verso il 1780 la decorazione della cappella di Palazzo Gruber a Lubiana. Divenuto famoso in tutta l'Europa centrale soprattutto come pittore di pale d'altare, la sua opera è richiesta anche per l'esecuzione di interi cicli decorativi: Salisburgo, abbazia di San Pietro; Pyrhn, ospedale; Sankt Pölten, chiesa dei Francescani; Aschbach, abbaziale; Melk, parrocchiale. L'abbondante produzione dell'artista (un migliaio di tele, una quarantina di affreschi e una trentina di incisioni) testimonia l'evolversi della sua arte in cui il colore e la luce dai forti contrasti dominano come elementi essenziali della composizione: **S** trova una nota assai personale nei suoi piccoli quadri su cuoio (*Fuga in Egitto*, 1767: Seitenstetten, abbazia benedettina), ove l'aspetto aneddotico, l'intimità e la gradevolezza prevalgono sul dramma.
Presso il Museo di Graz si conserva un'importante raccolta delle sue opere. (*jhm*).

Schmidt-Rottluff, Karl

(Rottluff 1884 - Berlino 1976). Lega il suo nome al movimento espressionista di questo paese. Con Heckel, Kirchner e Bleyl, a cui si unirono poi altri pittori, fonda **Die Brücke** (→) nel 1905 a Dresda, dove si era recato per continuare gli studi alla scuola tecnica superiore. I suoi primi quadri risentono dell'incontro con l'impressionismo e del ricordo dell'opera di van Gogh. Nel 1906 è con Nolde nell'isola di

Alsen e dal 1907 al 1912 trascorrerà le estati a Dangast con Heckel. In questo periodo il tema dominante delle sue composizioni è il paesaggio. La natura acquista un carattere monumentale in cui i particolari vengono come riassunti. Nel 1910, quando raggiunge l'acme della sua pittura, introduce nei suoi quadri anche la figura umana. La pratica della xilografia è determinante nel suo stile che delimita le immagini attraverso suddivisioni sommarie e le avvicina per contrasti di colori che dànno il ritmo all'insieme. Munch utilizzava i contrasti cromatici già nel 1900, ma la tavolozza di **S-R** è piú luminosa e i rapporti che ne risultano, piú tesi. **S-R** cerca nei suoi quadri una sintesi espressiva che lo porta sempre piú verso l'astrazione. Anche i suoi colori perdono il carattere della verosimiglianza per assumere significati simbolici. I toni piú cupi e piú profondi caratterizzano soprattutto le opere che realizza in Norvegia nel 1911 (*Lofthus*, 1911: Amburgo, KH). In quello stesso anno si reca a Berlino dove entra in contatto con Feininger e prende coscienza dei problemi del cubismo. L'eco di questo incontro si riflette nelle opere piú geometriche di quegli anni e nell'introduzione del terna delle sculture negre e delle maschere africane nelle nature morte. Tra il 1913 e il 1915 un nuovo soggetto, quello del ritratto, si affaccia nei dipinti di **S-R**. Agli anni della guerra risalgono le xilografie di carattere religioso e nel 1918 ne realizzerà una serie dedicata alla vita di Cristo, che lo fa conoscere al grande pubblico. L'opera grafica, di cui abbiamo pochissime prove a colori, occupa il posto piú importante negli anni Venti e l'interesse principale per la sua produzione insieme a quella del periodo di Die Brücke. A questo gruppo dedicherà un museo fondato nel 1967 a Berlino. Qui fu anche insegnante all'Accademia fino a quando gli venne permesso dal nazismo. Sequestrate le sue opere, distrutto il suo atelier, si ritirò a Chemnitz dove aveva svolto i suoi primi studi. Tornò a Berlino soltanto nel 1947. Nell'ultima fase della sua attività riprese con interesse l'acquerello, tecnica alla quale si era dedicato negli anni della formazione, mentre il disegno ebbe sempre un ruolo accessorio nella sua opera. (*chmg*).

Schnaase, Carl

(Danzica 1798 - Wiesbaden 1875), Al metodo empirico e critico di Rumohr si può contrapporre quello che **S**, allievo

di Hegel, applicò nella *Geschichte der bildenden Künste*, opera universale in 8 volumi (1843-64). Essendo avvocato di professione (dal 1829 a Düsseldorf, dal 1848 al 1866 a Berlino), venne dapprima considerato uno storico dell'arte dilettante. Frequentò gli ambienti artistici di Düsseldorf e a Berlino fu in relazione con Waagen, Kugler e Hotho, che ne condividevano l'interesse per il Medioevo. Nel 1826 e nel 1858 si recò in Italia; nel 1830 e nel 1860 in Olanda e in Belgio.
Sin dal 1834 prese posizione, nei *Niederländische Briefe*, a favore della storia, che trasmette «l'esperienza piú sicura e piú seria dell'essenza del Bello». Come Hegel, egli considerava la storia dell'arte una disciplina che esigeva una sintesi filosofica, in cui l'opera particolare viene considerata, a piú alto livello, nel suo contesto storico, essendo l'arte l'espressione dello spirito e dei valori di un'epoca e di un popolo. Scopo dell'analisi di un'opera o di un gruppo di opere sarà dunque scoprire il principio spirituale che la anima, quanto **S** chiama l'«osservazione poetico-fisiognomica dell'arte». Poiché l'arte è il riflesso delle aspirazioni intellettuali e morali di un popolo, essa andrà dunque considerata in funzione della storia delle civiltà, cui l'autore dedica lunghe introduzioni.
I suoi studi, che riguardano i popoli orientali, i greci e i romani, il periodo paleocristiano e il Medioevo, sono rimasti frammentari, ma offrono comunque la prima interpretazione approfondita del Medioevo, raccolta in 4 volumi. L'analisi, molto dettagliata, si articola secondo le scuole e i generi; **S** dedica particolare attenzione alla nascita del gotico e alla scuola di van Eyck. L'arte medievale viene letta in funzione della religiosità che caratterizza l'epoca, informando di sé anche tutte le creazioni artistiche, fin all'avvento del rinascimento, che riscoprirà la natura e l'uomo. (*hm*).

Schneider, Gerard

(Sainte-Croix (Vaud) 1896-1986). In Svizzera frequentò l'Accademia di Neuchâtel e, dopo alcuni anni di studio trascorsi a Parigi (dal 1916 al '20) presso la Scuola d'arte figurativa e poi l'Ecole des beaux-arts, tornò in patria. Si stabilí a Parigi nel 1924. Iniziato giovanissimo alla conoscenza degli stili dal padre, antiquario-ebanista, esercitò parallelamente alla pittura il mestiere di restauratore di quadri. Pre-

sente al Salon d'Automne del 1926, al Salon des Surin-dépendants dal 1935 al 1940 e dal 1945 al 1946, è tra gli espositori del Salon des Réalités nouvelles (1947; 1949) e del Salon de Mai (dal '49). Le sue prime ricerche sul movimento, l'espressione e la struttura, ancora fondate sull'osservazione e l'interpretazione della natura, rivelano una singolare volontà di sintesi che lo indussero, dopo molti tentativi di non-figurazione (*Paesaggio immaginario*, 1939; la *Cité*, 1940), ad eseguire nel 1944 le prime opere da lui riconosciute come autenticamente astratte. Autore nel 1936 di una *Composizione murale* fortemente stilizzata, i suoi successivi dipinti dalle forme astratte, a campiture piatte, ricercano la monumentalità e nel contempo l'immediatezza espressiva. La sua duplice natura è stata pienamente colta da E. Jonesco: «la sua pittura è al tempo stesso contraddittoriamente ordine e caos, essa va dall'una all'altra», evidenziando cosí il valore ritmico e musicale suscitato dall'impetuosità dei segni, delle forme, della pennellata gestuale e del colore violento. **S** sviluppò infatti, in opposizione all'astrattismo geometrico dominante, una ricerca basata sulla trascrizione pittorica di stati psichici che lo colloca tra i primi esponenti dell'astrattismo lirico; in tal senso la sua originalità venne riconosciuta contemporaneamente a quella di Hartung in occasione delle loro personali, quasi simultanee, alla Gall. Lydia Conti di Parigi (1947). Nel 1948 **S** divenne cittadino francese. È rappresentato a Parigi (MAMV: *Opus 12 F*, 1961; MNAM: *Opus 95 E*, 1961), Colonia (Wallraf-Richartz Museum), Zurigo (KH), Bruxelles (MAM), New York (MOMA) e alla GAM di Torino (dove ha esposto nel 1970). Ha partecipato alle mostre itineranti dell'Ecole de Paris. Tra le personali: mostre al Palais des beaux-arts di Bruxelles (1953 e 1962); Biennale di Venezia (1966); vaste antologiche al Kunstverein di Düsseldorf (1962), a Montréal (padiglione al Palais des Expositions nel 1970), a Neuchâtel (Musée d'art et d'Histoire, 1983). (*rvg + sr*).

Schnetz, Victor

(Versailles 1787 - Parigi 1870). Fu allievo di David, Regnault e Gros. A Roma fu amico di Granet e di Léopold Robert, insieme ai quali diffuse il gusto romantico per le immagini popolaresche italiane, trattate con fare classico (il *Voto alla*

Madonna, 1831: Parigi, Louvre). Diresse l'Accademia di Francia a Roma per due volte, dal 1840 al 1847 e dal 1852 al 1866. Prese parte alla campagna per la decorazione delle chiese parigine, con dipinti per Saint-Séverin e per Notre-Dame-de-Lorette. (*ht*).

Schnorr von Carolsfeld, Julius

(Lipsia 1794 - Dresda 1872). Figlio del pittore e incisore Hans Veit, **SvC** dal 1811 fu allievo dell'Accademia di Vienna, dove subí in particolare l'influsso di Joseph Anton Koch e di Ferdinand Olivier. Nel 1817 realizzò la sua prima opera importante, *San Rocco distribuisce l'elemosina* (Lipsia, MBK) che mostra accanto allo studio della cerchia düreriana un'adesione convinta al programma estetico nazareno. Nello stesso anno compí un viaggio in Italia e nel 1818 si aggregò a Roma al gruppo dei nazareni. Un viaggio in Sicilia nel 1826 segnò la fine del suo soggiorno italiano e un ritorno alle proprie radici protestanti. Oltre agli affreschi che illustrano scene dell'*Orlando furioso* nella camera dell'Ariosto al Casino Massimo (1813-23), eseguí in Italia disegni di paesaggi rappresentanti siti dei monti Albani e Sabini che per precisione e sensibilità alle possibili variazioni compositive, raccolgono invece molte delle future declinazioni del paesaggio romantico, e acuti ritratti a matita. Tra i dipinti si possono citare *Carla Bianca von Quandt* (1819-20: Berlino, NG), le *Nozze di Cana*, (1819: Amburgo, KH), la *Sacra Famiglia e la famiglia di san Giovanni* (Dresda, GG). Nel 1827 si stabilí a Monaco, per desiderio di Luigi I di Baviera, onde decorarne la Residenza con pitture murali illustranti la *Leggenda dei Nibelunghi*, la *Storia di Carlomagno*, del *Barbarossa* e di *Rodolfo di Asburgo*. Esercitò nel contempo l'attività di docente all'Accademia. Nel 1846 venne nominato direttore della Galleria di Dresda e professore dell'Accademia. Nel 1860 fu edita la *Bibbia per immagini*, corredata da 240 illustrazioni: in quest'opera, divenuta subito la piú popolare tra quelle illustrate nell'Ottocento, il pittore dimostrò la propria maestria nel disegno e la sua arte compositiva meglio di quanto avesse fatto negli affreschi dell'epoca matura, poco soddisfacenti per la loro mancanza di lirismo, accantonato nello sforzo di aderire a idealità ufficiose, vuote di contenuto. **S** eseguí le opere piú belle in gioventú, quando un particolarissimo istinto, assai raro nella pittura romantica te-

desca, lo portò a raggiungere una intensa e poetica unità tra la resa della figura umana e quella del paesaggio, intrisa di penetrante sensualità. I suoi disegni sono tra le piú notevoli realizzazioni dell'arte tedesca nella prima metà dell'Ottocento: il Gabinetto delle stampe di Dresda ne possiede la raccolta piú importante, alcuni esempi dei quali sono conservati anche presso la NG di Berlino. (*hbs + sr*).

Schoevaerdts, Mathieu

(fine del sec. XVII). Nel 1682 fu apprendista di Adriaen Frans Baudewyns a Bruxelles e nel 1690 maestro nella corporazione della stessa città. È artista minore, la cui tecnica minuziosa non è priva di delicatezza. Dipinse paesaggi (*l'Abbeveratoio*, 1702: Digione, MBA), vedute di città o scene popolari (*Corteo del bue grasso*: Bruxelles, MRBA). (*jl*).

Scholderer, Otto

(Francoforte 1834-1902). Frequentò lo SKY di Francoforte, dove fu allievo di Passavant e di Jacob Becker che lo formarono nello spirito dei nazareni e gli insegnarono la pittura di genere tipica di Düsseldorf. Fu tuttavia Courbet, da lui scoperto grazie al futuro genero Victor Müller (ne vennero esposte opere a Francoforte nel 1850, 1852 e 1855), a dargli la spinta decisiva. Durante i suoi soggiorni parigini (1858-59 e 1868-70) **S** frequentò lo studio di Courbet e la cerchia di Manet, ma finí per accostarsi soprattutto a Fantin-Latour (figurerà ritratto nell'*Atelier aux Batignolles*). Dal 1886 fu anche in relazione col giovane Thoma, di cui guidò la vocazione.

S, che nell'ambiente dei pittori all'aperto di Kronberg aveva dipinto negli anni Sessanta i paesaggi del Taunus e della Foresta Nera, nel 1871 si reca a Londra, dove per ventotto anni s'ingegnerà di soddisfare il gusto del pubblico, prima con ritratti, poi con dipinti ispirati alla letteratura. Fece infine ritorno a Francoforte nel 1900. Le sue opere piú significative sono quelle giovanili; in particolare, fu un maestro della natura morta (*Natura morta con prugne e pere*; *Natura morta con funghi*: entrambi Francoforte, SKI). I temi, senza pretese, sono trattati con un tocco sensibile e sfumato, educatosi alla scuola francese, attento ai valori luministici senza peraltro dissolvere l'oggetto (*Fioraia*, 1869: Brema, KH).

Il celebre *Violinista alla finestra* (1861: Francoforte, SKI), che unisce un uso dell'effetto luminoso sottile e sapiente al tema romantico della nostalgia, illustra la complessa posizione dell'artista, a mezza strada tra il romanticismo e il pre-impressionismo francese. (*hm*).

Schön, Erhard

(Norimberga, dopo il 1491 - 1542). Fu tra gli allievi piú stretti di Hans Springinklee e il punto di partenza per la sua identificazione è la xilografia con *l'Annunciazione*, in cui si firma, che porta la data 1514; è noto soprattutto per i disegni e le illustrazioni (70 figure di *Santi* su legno per un *Hortuli animae*, 1518 ca.; 60 illustrazioni per la *Bibbia* edita da J. Sacon in Lyon), nei quali dimostra, come Dürer, un vivo interesse per i problemi della proporzione. Prese il posto di Dürer e Beham, dopo la loro partenza da Norimberga, quale principale fornitore di incisioni nella città (si contano ca. 1200 disegni per incisioni autografi); operò come tale per quasi tutti gli stampatori di Norimberga, e talvolta per quelli di Bamberga (G. Erlinger), di Landshut (J. Weissenburger) e di Vienna (J. Singriener); soltanto alla fine della sua vita **S** venne considerato e il suo ruolo guida venne preso da V. Solis. (*acs*).

Schönfeld, Johann Heinrich

(Biberach 1609 - Augusta 1682/83). Fece apprendistato a Memmingen, e tirocinio a Stoccarda dal 1627 al 1629; donde poi si recò in Italia, passando per Basilea «ed altri luoghi in Germania», come c'informa Sandrart. Tale soggiorno italiano – tra il 1633 e il 1651, Sandrart parla di vari anni – avrà sull'artista influenza decisiva. Le sue prime opere, tuttora soggette alla tradizione dei grandi manieristi H. Goltzius, J. Müller e G. van Valckenborch, verranno presto seguite da dipinti in cui si afferma la personale fattura dell'autore. A Roma tra il 1637 e il 1638, al servizio del principe Orsini, **S** mostrerà sulle prime scarso interesse per le composizioni religiose monumentali, ispirandosi piuttosto alla cerchia di Adam Elsheimer e ai paesaggi arcadici di Poelenburgh, Breenbergh, Swanevelt. Assimila inoltre la lezione del Veronese e del Cavalier d'Arpino, medita su Castiglione, Callot, Antonio Tempesta e Poussin: la figura centrale del suo

Diluvio Universale (Kassel, Staatliche KM) prende puntualmente spunto dal *Diluvio* del pittore francese. Abbandonata Roma per Napoli, dove il pittore si tratterrà diversi anni, **S** conferirà alla sua arte accenti nuovi; in effetti, opere come il *Trionfo di David* (Karlsruhe, KH), la *Vittoria di Giosuè a Gabaon* (Praga, Gall. del castello), e anche *Salomone unto dal sacerdote Zadok* (Stoccarda, SG) tradiscono senza dubbio l'influsso dei pittori napoletani di battaglie, Aniello Falcone, Andrea di Lione, Salvator Rosa o Domenico Gargiulo. Le due magnifiche *Marine* (Roma, Gall. Pallavicini), nonché due versioni del *Diluvio* (Vienna, KM; Kassel, GG: quest'ultima, attribuita un tempo a Loutherbourg è certamente di **S**), non fosse che per il tema possono essere concepite solamente a Napoli. Quanto all'arte di Jacques Callot, di cui si ritrova il riflesso nell'ordinamento compositivo, nei formati allungati a mo' di fregio e anche nell'agilità dei personaggi, sembra che **S** lo scoprisse attraverso un compatriota, il pittore e incisore di Strasburgo J. G. Baur. A **S**, i cui dipinti sono stati per lo piú eseguiti in Italia, si devono «storie serie, favole poetiche e pastorali» (Sandrart), scene dall'antichità e dalla mitologia greca e romana, racconti biblici o quadri bucolici, animati da numerosi personaggi. Accanto all'impianto stereometrico di composizioni quali Il *Trionfo di Venere* (1640-45: Berlino, SM, GG); il *Corteo di Bacco* (Napoli, Capodimonte); il *Trionfo di Davide* (Karlsruhe, KM), ispirati a dipinti e incisioni tedesche, un posto importante hanno le *vanitas*. A tali temi vanno aggiunti inoltre i cercatori di tesori e le cacciagioni, care ai contemporanei dell'artista per la loro sobria intensità, le raffigurazioni di tombe antiche e sarcofaghi, simboli di passata grandezza, spezzati e profanati. **S** è tra i rari artisti tedeschi noti del sec. XVII a tornare in patria: dopo un soggiorno italiano di oltre un quindicennio, lo si ritrova infatti in Germania alla fine della guerra dei Trent'anni. Non possediamo alcuna precisa indicazione cronologica sulla sua attività successiva all'arrivo a Stoccarda nel 1627-29 e fino al 1651, anno in cui dipinse la *Santa Trinità* nella chiesa di Biberach. Un'iscrizione sul retro del quadro *Giacobbe e Rachele al pozzo* (Stoccarda, SG), lo indica come direttore della galleria del conte di Brühl a Dresda nel 1647, ma ciò non sembra costituire un elemento certo. Solo a partire dal 1656, anno in cui si stabilisce ad

Augusta, che gli accorda diritto di cittadinanza, le sue opere verranno datate, fornendo cosí sufficienti testimonianze sulla sua attività in Germania. Tuttavia, sembra che il suo estro creativo si affievolisca progressivamente dopo il ritorno dall'Italia raggiungendo peraltro un nuovo monumentale patetismo affidato a figure a grandezza naturale pienamente barocche. Per soddisfare i numerosi incarichi di conventi e di chiese della Germania meridionale, della Boemia e dell'arcivescovado di Salisburgo (commissioni del conte Thun), si orientò essenzialmente verso la pala d'altare, dando prova di grande virtuosismo senza peraltro raggiungere la potenza espressiva delle opere giovanili. Riprese in questo periodo temi trattati in Italia (*Offerta a Diana*, 1664-65 ca.: Mannheim, Städtische KH). L'influsso esercitato da **S**, divenuto uno dei massimi pittori religiosi tedeschi del sec. XVII, sui suoi allievi di Augusta, Johann Heiss, Isaak Fisches e Johann Spillenberger, è essenzialmente dovuto all'impiego delle formule classiche, come una cornice architettonica la cui chiarezza rammenta Poussin, unitamente a una composizione estremamente ordinata combinate, al contempo ad elementi solitamente attribuiti al rococò. L'artista eserciterà un influsso incontestabile sull'evolversi della pittura tedesca, pur non attestandosi quale predominante. Ad Augusta la sua personalità e la sua potenza creatrice segneranno piú di una generazione. (*ga + sr*).

Schongauer, Martin

(Colmar 1450 ca. - Breisach 1491). Ultimo rappresentante della mistica renana, prima di Grünewald, Holbein e Dürer egli fu uno dei massimi artisti che la Germania abbia avuto. Il padre Caspar, orafo ad Augusta, si stabilí a Colmar al piú tardi nel 1440. Un documento, che potrebbe chiarire le origini di Martin, è stato al centro di un'appassionata controversia. Si tratta di un ritratto da attribuirsi ad Hans Burgkmair (datato 1453 ca. ma forse da porsi attorno al 1488 e poi ancora nel 1518 rielaborato: Monaco, AP), da molti ritenuto copia di un *Autoritratto*, datato 1453 o 1483. La lettura di tale data, come «1453», ha consentito ad alcuni storici di anticipare la nascita di **S** al 1425-30 e di attribuirgli, a torto, opere come la *Decollazione di san Giovanni Battista* di Monaco (AP), o l'*Altare Stauffenberg* (Colmar, Museo Unterlinden: oggi attribuito a un allievo di Jost Haller). La na-

scita di **S** non è invece certamente anteriore al 1450, cosí come confermato, in particolare, da una nota di Dürer su un disegno perduto: «Il bel Martin ha disegnato questo nel 1470, quand'era apprendista». **S** si formò verosimilmente in primo luogo nella bottega del padre, dove dovette acquisire soprattutto dimestichezza con i metalli e con le tecniche incisorie, secondo il modello del celebre Maestro E.S. A Colmar inoltre operava G. Isenmann, fortemente influenzato da Bouts, che non mancò certo di segnare le scelte stilistiche di **S**. Il suo passaggio nel 1465 all'Università di Lipsia dove si immatricola per un semestre (per prepararsi, secondo voleri paterni, a prendere gli ordini?) fu forse stimolato dal fatto che la famiglia **S** avesse lí dei parenti (il fratello di Martin, Paul, ne acquista la cittadinanza nel 1478), ma non ebbe conseguenze. Menzionato a piú riprese nel registro fondiario di Colmar, sembra tuttavia non aver mai posseduto il titolo di borghese di questa città, forse perché ancora sotto responsabilità paterna. Emigrò, verso il 1487, a Breisach, di cui divenne borghese e pittore ufficiale (come tale menzionato nel 1489). Tra le prime opere la cui autenticità non sia contestata, tre disegni recano la data 1469, in particolare il *Cristo in gloria* (Parigi, Louvre). Esso si accosta tanto al *Cristo* del *Giudizio Universale* di R. van der Weyden (Beaune, Hospices), da far pensare a una conoscenza diretta almeno di una copia o di disegni di quest'opera: benché sia poco probabile un incontro tra i due maestri, è chiaro che **S**, sin dai suoi anni formativi, ebbe familiarità con la contemporanea scuola fiamminga – al punto che Vasari lo prende per un allievo di van der Weyden –, probabilmente acquisita, tra 1465 e '70, nella bottega di Pieter van der Weyden, o in quella di Dieric Bouts a Lovanio e con un breve soggiorno sulla via del ritorno, a Colonia, dove molti pittori operavano sulle tracce dei modelli fiamminghi. Tuttavia, i documenti tacciono su questo punto, e le ipotesi non possono esser confermate. In ogni caso lo stile monumentale del maestro fiammingo si riflette in misura sorprendente nelle opere giovanili di **S**, benché ancora con una certa rigidità tecnica. Pochissimi dipinti di colui che venne celebrato come *pictorum gloria* sono giunti fino a noi. Il piú notevole è la *Vergine dal cespo di rose* (1473: forse dalla chiesa di San Martino di Heinecken; oggi Colmar, chiesa dei Dome-

nicani). Un'antica copia (Boston, Gardner Museum) dimostra che il pannello è stato tagliato sui quattro lati, sopprimendo il busto di Dio Padre e la colomba dello Spirito Santo. **S** vi sviluppa il senso della superficie, la sua precoce esperienza di orafo e lo stile di van der Weyden, coordinando cosí interessi soprattutto volti alla linea. Senza cedere all'aneddoto, analizza e studia anatomie ed elementi decorativi fin nei minimi dettagli. Il disegno morbido, ridotto agli accenti essenziali, fa vivere le figure della loro autonoma espressività plastica: la Vergine, una delle piú belle dell'arte tedesca, immersa in profonda meditazione, volgendo il viso, è pervasa da una pace interiore silenziosa che si diffonde in tutta la composizione, la cui monumentalità un poco austera è raddolcita da un ricamo di fogliame e dal sottile gioco cromatico. Ricordiamo poi, tra i pochi dipinti autografi conservati, le portelle dell'*Altare d'Orlier* (1470-72 ca.: Colmar, Museo Unterlinden), dal nome del donatore Jean d'Orlier, precettore dell'ordine degli agostiniani di Isseinheim. In queste due ante (*Annunciazione*, *Adorazione*, *Sant'Antonio e il donatore*) si ritrova la medesima altezza spirituale, incarnata in una bellezza calma e ideale, in singolare contrasto con la prosaica esagitazione che, in quell'epoca, si riscontra in molti altri dipinti del tardo gotico tedesco. **S** è pure autore di tre piccole tavole: la Natività (1472 ca.: Monaco, AP), la *Sacra Famiglia* (Vienna, KM) e l'*Adorazione dei pastori* (Berlino, SM, GG), vere trasposizioni pittoriche delle sue stesse incisioni. Invece, è per buona parte opera della sua bottega, ovvero dei membri della sua stessa famiglia, l'*Altare della chiesa dei Domenicani* (1478 ca.: Colmar, Museo Unterlinden). Infine, nel 1931 vennero scoperti nella Cattedrale di Santo Stefano di Breisach, sulla parete occidentale, gli affreschi del *Giudizio Universale*, sola opera monumentale che possa con sicurezza attribuirsi a **S**: se ne indovina il personalissimo disegno, malgrado il cattivo stato dei dipinti, di un'intensità drammatica assolutamente unica in tutto l'alto Reno in questo periodo. La datazione dovrebbe porsi negli ultimi anni di attività dell'artista. La plasticità, il volume e la spazialità delle sue composizioni furono, per tutta l'arte nordica, un'acquisizione fondamentale e un esempio trascinante anche se spesso innarrivabile.
L'opera grafica di **S** comprende 116 incisioni e un centinaio di disegni, metà dei quali, perduti, ci sono noti soltanto da

copie dell'epoca. **S** fu uno dei primi a firmare pressoché la totalità delle sue opere (monogramma MS con una croce, uno dei cui bracci è a mezzaluna). Esse si raggruppano per serie di soggetti religiosi: *Vita della Vergine*, *Passione di Cristo*, *Parabola delle Vergini folli*, di cui esempi notevoli si trovano al BM di Londra, ai KK di Berlino e Basilea, al Gabinetto di stampe della BN di Parigi. Il suo tratto, di una sottigliezza acuta tuttora solidale nei dettagli col realismo dei maestri dell'alto Reno – il Maestro E.S. o il Maestro delle Carte da gioco (l'*Incensiere*: Londra, BM) – è di una chiarezza di lettura, senza confronti (cosí come lo è la strutturazione delle composizioni stesse) e si espande libero e puro nella tensione spirituale che domina la maggior parte delle composizioni (*Noli me tangere*: ivi), *Cristo che porta la croce* (ivi). La sua arte si nutre di due distinte tendenze espressive: l'una dal ritmo mosso, violento, drammatico, la cui fonte va ricercata nella tradizione realistica tedesca della prima metà del Quattrocento, l'altra che ricerca il monumentale e l'armonico bilanciamento di figure e moti di espressioni e spazi, ricavata dagli esempi fiamminghi e portata da **S** a un alto grado di intensità tale da aver fatto pronunciare per lui la parola «classicismo».
L'opera di **S**, soprattutto incisoria, ebbe una risonanza notevolissima, che si spense solo in epoca barocca. Ignorando che fosse morto, Dürer si recò nel 1497 a Colmar all'unico scopo di incontrarlo e di esserne allievo. Vasari ci narra che Michelangelo, affascinato dalla maestria di **S**, copiò la *Tentazione di sant'Antonio* (Londra, BM). Baldung Grien, Dürer, Grünewald, Bosch, Holbein, tutti i maestri e gli scultori tedeschi e svizzeri dell'inizio del sec. XVI ne subirono in diverso grado l'ascendente. Ma nelle loro opere se ne ebbe solo un ultimo riflesso: rinascimento e riforma ebbero rapidamente ragione di questa poesia ardente e mistica, una delle piú prestigiose della spiritualità medievale. (*bz + sr*).

Schoonhoven, Jan

(Delft 1914). Ha frequentato l'Accademia di belle arti dell'Aja dal 1930 al 1934 e le sue prime opere denotano l'influenza dell'espressionismo tedesco. Dal 1940 al 1950 eseguí lirici disegni e dipinti caratterizzati dall'arte di Klee, in

seguito guarderà con attenzione all'esempio della scuola di Parigi e del paesaggismo astratto. Dal 1957 pratica un *tachisme* particolarmente radicale, che lo colloca in una posizione innovativa e originale nell'ambito dell'arte olandese. Nel 1957 fonda, con Armando Jan Henderikse e Henk Peeters, il Gruppo informale olandese. A questo periodo risalgono i suoi primi rilievi in cartapesta (*Abramo*, 1958: L'Aja, GM). Nel 1960 fonda, con gli stessi artisti, il gruppo Nul, che si pone sulla linea del gruppo Zero e si concentra sull'annullamento di ogni significato nella pittura. **S** esegue cosí i suoi primi rilievi in serie, costituiti su una trama regolare in cartapesta dipinta di bianco. Nel 1982 realizza alcuni rilievi composti da tegole piene in cartone dipinto, e nel 1985 cessa di lavorare, continuando però a praticare il disegno. **S**, che è tra i piú importanti artisti dei Paesi Bassi degli anni '60, è ben rappresentato nei musei olandesi (Amsterdam, SM) e tedeschi, e nel Museo di Grenoble, dove si tenne nel 1988 la sua prima esposizione organizzata da un'istituzione francese. (*lbc*).

Schooten, Floris Gerritsz van

(? 1590 ca., attivo ad Haarlem dal 1612 al 1655) Pochissimo si sa della sua vita, tranne che fu decano della gilda di San Luca di Haarlem nel 1639. Firmava col monogramma F.V.S. Dipinse scene di *Mercati* e *Interni di cucina* nella tradizione di P. Aertsen e J. Beuckelaer (Haarlem, Museo Frans Hals; Copenhagen, SMFK; Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; Dresda, GG), e alcuni curiosi quadri in cui la natura morta occupa tutto il primo piano, mentre una scena religiosa è relegata sullo sfondo (*Cena in Emmaus*: Amsterdam, Rijksmuseum). Al termine della sua carriera dipinse anche alcune *Nature morte* di frutta (Otterlo, Kröller-Müller), ma fu soprattutto noto per le numerose *Colazioni* (Parigi, Louvre; musei di Riom, Anversa, Glasgow, Haarlem, Amburgo, Otterlo; Monaco, AP; Bruxelles, MRBA), derivanti da Floris vari Dyck e da Nicolaes Gillis. La sua arte, di solito a carattere arcaicizzante e austero (oggetti volutamente semplici, contrasti accentuati, rigidezza compositiva), subí l'influsso di Heda, e soprattutto di Claesz, orientandosi verso una certa «monocromia», basata su accordi di bruni e di grigi. (*iv*).

Schooten, Joris van

(Leida 1587-1651). Allievo di van der Maes nel 1604, fratello del disegnatore e incisore Franciscus, vari **S** lavorò unicamente a Leida dove fu maestro di Jan Lievens intorno al 1616, di Abraham van den Tempel e probabilmente di Rembrandt; risulta iscritto alla gilda di San Luca nel 1648. Dipinse qualche scena di storia (*Allegoria dell'assedio di Leida del 1574*, 1643: Leida, Museo) e soprattutto ritratti (*Jacob Gerrit van de Mij*, 1630: Amsterdam, Rijksmuseum), in particolare ritratti collettivi della corporazione degli archibugieri: le *Compagnie dei capitani Harman van Brosterhuyzen* (1626), *Cornelis Willemsz van Kerchem*, *Pieter Adriaensz van Vesanevelt*, *Leender Gerritsz Grootvelt*, *Laurens van Lanschot* (Leida, Museo). (*jv*).

Schöpf, Joseph

(Telfs (Tirolo) 1745 - Innsbruck 1822). Fu allievo di Philipp Haller. In collaborazione con Martin Knöller, eseguí, tra 1768 e '75, vari cicli di affreschi (Volders, Steinach), tra i quali quelli per l'abbazia benedettina di Gries (1771). Dopo aver soggiornato a Roma grazie a una borsa di studio imperiale, si orientò decisamente verso le tendenze neoclassiche allora in voga, pur non abbandonando del tutto le preziosità coloristiche del rococò, cui aveva precedentemente aderito con convinzione. Al soggiorno romano risalgono due belle teste, una femminile e una maschile (1782: Bolzano, MC) che mostrano gli evidenti segni dello studio «accademico» e di Mengs. Unitamente a Knöller, esercitò una notevole influenza sui pittori altoatesini della fine del Settecento, soprattutto nel campo della decorazione chiesastica a fresco. Le sue creazioni piú notevoli in tale campo sono le decorazioni della chiesa di San Giovanni di Valle Aurina (Arhntal, 1786, di San Pietro di Funes (1798) e soprattutto della parrocchiale di Caldaro/Kalterm (1792-93), che va considerato il suo capolavoro. Nelle pale d'altare, come quella dei Santi Isidoro ed Enrico da Bolzano (1793) per la parrocchiale di Caldaro, risulta invece piuttosto sbiadito. (*pa + sr*).

Schöpfer, Hans, *detto* il Vecchio

(? 1505 - Monaco 1566). Formatosi presso Wolfgang Muelich, **S** operò successivamente per Guglielmo IV e per Alberto V di Baviera.

Collaborò in particolare alla decorazione della casa di piacere di Guglielmino IV a Monaco (*Storia di Virginia*, 1535: Monaco, AP). Il figlio **Hans il Giovane** († 1610) gli successe come ritrattista alla corte di Monaco: *Hans Kaspar von Pienzenau* (1558: Norimberga, GNM). (*acs*).

Schor, Johann Paul (Giovanni Paolo Tedesco)

(Innsbruck 1615 - Roma 1674). È documentato in Roma dal 1640; nel 1654 è accolto nell'Accademia di San Luca. Fornisce disegni per arazzi, apparati, incisioni, ma è soprattutto un apprezzato decoratore: nel 1656-57 partecipa sotto la direzione di Pietro da Cortona agli affreschi della galleria di Alessandro VII al Quirinale (*Giuseppe venduto*, *Giacobbe e l'angelo*, *L'Arca di Noè*); nel 1665-67 esegue *Episodi della vita di Marcantonio II* nella galleria di Palazzo Colonna e le *Storie dei santi Pietro e Caterina* in Santa Caterina a Magnanapoli. Nel suo stile le inflessioni cortonesche si fondono con un segno pungente e un gusto narrativo di matrice nordica, in un sistema di colori acidi e squillanti. (*lba*).

Schoubroeck, Pieter

(Hessheim (Frankenthal) 1570 - Frankenthal 1607). Allievo di van Coninxloo dal 1587 al 1595, manterrà lo stile manierista del maestro e diverrà, con Mirou, uno dei principali esponenti della scuola di Frankenthal. Nel 1595 viene in Italia; tra il 1597 e il 1600 è a Norimberga; poi si stabilisce definitivamente a Frankenthal. Il suo stile, originale e strano, vicino a quello dei Valkenborch, attesta un prolungamento fecondo del manierismo. I suoi esempi migliori sono la *Tentazione di sant'Antonio* (Dunkerque, MBA), opera influenzata dal Bruegel dell'*Incendio di Troia* (Museo di Anversa) o il *Combattimento delle Amazzoni* (Dresda, GG). (*jv*).

Schouman, Aert

(Dordrecht 1710 - L'Aja 1792). Allievo di Adriaen van den Burg e attivo a Dordrecht e all'Aja, fu maestro nella gilda di tale città nel 1748; vi si stabilí definitivamente nel 1753. Dipinse soprattutto uccelli, nello stile di Jan Weenix e di Hondecoeter: il *Pollivendolo* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Natura morta con testa di vitello* (1747: Utrecht, Museo), ma si conosce anche un *Autoritratto*, di cui sono noti diversi esemplari (1751 e 1754: Dordrecht, Museo; Amsterdam,

Rijksmuseum). La sua opera di acquerellista è particolarmente significativa per l'abilità tecnica e l'uso di tonalità chiare e armoniose (Haarlem, Museo Teyler; Amsterdam, bibl. zoologica; e soprattutto un ricco album di 200 pezzi all'Istituto olandese di Parigi). (*jv*).

Schrimpf, Georg

(Monaco 1889 - Berlino 1938). Dopo aver vissuto in Francia, Belgio e Olanda praticando diversi mestieri, nel 1913 è sul lago Maggiore presso la colonia di artisti Fontana Martini. Inizia a dipingere dal vero e a copiare gli antichi maestri, specie Raffaello e Michelangelo. Al momento del suo stabilirsi a Berlino (1915), la rivista «Die Aktion» pubblica alcuni suoi disegni e la Galleria Der Sturm ne presenta le prime prove espressioniste: **S** si dimostra influenzato dalla pittura di Franz Marc. Nel 1918 è di ritorno a Monaco e diventa membro del Novembergruppe; nel '21, dopo essersi accostato nel corso di un viaggio in Svizzera e in Italia a Valori Plastici, è tra gli artisti della Neue Sachlichkeit di Berlino. Le sue opere dichiarano la ripresa di temi dalla tradizione pittorica dei primitivi tedeschi e italiani, dei nazareni, dal primitivismo ingenuo e moderno del Doganiere Rousseau. Il suo stile è memore anche del romanticismo: le sue donne alla finestra (*Giovane alla finestra*, *il mattino*, 1925: Basilea, KM), le sue scene familiari e intime (*Bambino che gioca*, 1923: Amburgo, coll. priv.), i suoi paesaggi idillici (*Paesaggio della foresta bavarese*, 1933: Monaco, SGS) trovano in Runge e Friedrich i piú prossimi ispiratori. Le sue figure femminili, assorte e lontane (*Ragazza in piedi*, 1923: Amburgo, coll. priv.), illustrano i temi della malinconia e della solitudine. Nel '24 Carrà gli dedicherà una monografia e nel '25 **S** esporrà alla mostra della Neue Sachlichkeit di Mannheim (KH). Nominato docente di decorazione murale alla Scuola di arti decorative di Monaco (1926), insegna, a partire dal 1933, all'Accademia Schöneberg di Berlino. Nello stesso anno partecipa all'esposizione *Nuovo romanticismo tedesco* alla Kestner Gesellschaft di Hannover. Muore nel 1938, poco dopo esser stato allontanato dall'insegnamento dal governo nazista. La sua arte appartiene al realismo magico: a lui bene si addice la definizione che della corrente diede il critico G. F. Hartlaub, «conservatrice fino al classicismo, trova le proprie radici nell'atemporale». (*sr*).

Schröder-Sonnenstern, Friedrich

(Tilsit (Lituania) 1892 - Berlino 1982) . Figlio di un postino, crebbe ai margini della società entrando in una casa per adolescenti nel 1906 e provandosi in vari lavori di sussistenza, ma il suo comportamento psicopatico lo fece presto entrare in conflitto con la legge. Fondò a Berlino una setta religiosa e divenne «principe dei poveri» col nome di Eliot I; si dedicò alla pittura dal 1949, dopo essere stato di volta in volta compositore, poeta e cantante. Come pittore si rivela, tanto quanto come disegnatore, un autodidatta di rara indipendenza. I suoi dipinti sono caratterizzati da una gamma di colori che vanno dalle tinte chiare, sottilmente differenziate, a quelle cupe e forti, applicate generalmente a matita colorata; le sue composizioni sono popolate da profili mezzo umani e mezzo animali, irreali e simboliche, commentate da scritte spesso satiriche.
Le opere del pittore sono conservate in varie gallerie e collezioni private di Basilea, Berlino (ricca raccolta di disegni alla Berlinische Gal., M. Gropius Bau), Düsseldorf, Francoforte e Amburgo, e sono state presentate nel quadro di numerose esposizioni internazionali (in particolare alla retrospettiva organizzata nel 1967-1968 alla KH di Düsseldorf).
S-S viene generalmente, e piuttosto «impropriamente», accostato ai surrealisti, dai quali fu particolarmente apprezzato (Breton, Dubuffet, H. Bellmer): si ricollega comunque al genere naïf. (*frm*).

Schrödter, Adolf

(Schwedt an der Oder 1805 - Karlsruhe 1875). Prima di orientarsi verso la pittura e di seguire Wilhelm von Schadow a Düsseldorf nel 1829, aveva appreso a Berlino il mestiere d'incisore (1820-27). I suoi primi quadri di genere sono ancora intrisi di romanticismo (*Pescatori nell'isola di Rügen*, 1830: Düsseldorf, KM), ma l'artista doveva presto distaccarsi dalla malinconia pseudo-romantica che caratterizzava la scuola di Schadow parodiando, nei suoi *Trauernde Lohgerber* (*Conciapelli in ambascie*, 1832: Francoforte, SKI), i tristi eroi di Lessing e di Bendemann. Si trattava, di fatto, meno d'un trionfo sul romanticismo, come venne allora interpretato, che della manifestazione di un sano temperamento di umorista. La vita popolare sulle rive del Reno

e l'allegra atmosfera delle locande fornivano a **S** motivi di spunto; amava presentarsi come «pittore dei cavatappi» (*Degustazione di vino del Reno*; *Albergo renano*: Berlino, Neue NG). L'ampia descrizione umoristica, con l'aiuto di dettagli naturalistici e di una concezione derivante dal Biedermeier, ne caratterizza l'opera, e cosí pure la volgarizzazione di personaggi letterari, in dichiarata polemica con l'accademismo imperante: Falstaff, Münchhausen, Don Chisciotte, che **S** integrò nella pittura di genere borghese o popolare. *Il Don Chisciotte nel suo studio*, parodia dell'opera di Rembrandt (1834: ivi; replica a Colonia, WRM) attirò l'attenzione del giovane Menzel in occasione della mostra di Berlino nel 1834.

Nell'opera incisa, **S** diede libero corso all'immaginazione. A somiglianza di Neureuther, s'ispirò per i suoi ricami di viticci e di figure al libro di preghiere di Massimiliano illustrato da Dürer. Le sue realizzazioni migliori risalgono agli anni Trenta: il *Cavatappi* (1831), *Don Chisciotte e il gregge di pecore* (1834), e le illustrazioni di *Peter Schlemihl* (1839). L'artista ridusse il numero dei profili fantastici che animavano i suoi arabeschi quando, subendo l'influsso di Holbein, si sforzò di raggiungere unità compositiva obbedendo a leggi rigorose. Il suo talento nella satira si rivelò splendidamente nel 1849 nei sei quaderni intitolati *Imprese e opinioni del signor Piepmeyer*, che mettono in ridicolo l'insensato mondo politico del tempo della rivoluzione (Francoforte, SKI) e che costituiscono un ponte ideale fra il giovane Menzel e i capolavori di W. Busch. (*hm*).

Schuch, Carl

(Vienna 1846-1903). Fu, tra i pittori austriaci e tedeschi della fine del secolo, colui che piú audacemente sperimentò le possibilità del colore e della materia pittorica. Studiò all'Accademia di Vienna, poi soggiornò in due riprese, tra il 1868 e il 1875, in Italia e a Monaco; fece allora parte della cerchia di W. Leibl e frequentò W. Trübner; visse dal 1876 al 1882 a Venezia e infine a Parigi tra il 1882 e il 1894 dove ebbe modo di conoscere Corot, Courbet, Manet e Monet. In quest'ultimo anno la malattia lo ridusse all'inattività, obbligandolo a rientrare a Vienna, ove precipitò nella pazzia. Benché la sua opera non fosse conosciuta, lui vivente, che

da pochi iniziati, fece sensazione quando venne per la prima volta presentata al pubblico nella Berliner Ausstellung del 1906, esposizione dedicata all'arte dell'Ottocento. Sue opere sono presenti in numerosi musei tedeschi, ad Amburgo, Brema, Colonia, Hannover, Berlino, Norimberga, Monaco; ma è a Vienna che l'artista è meglio rappresentato, con paesaggi e nature morte, per lo piú degli anni Settanta-Novanta del secolo. La sua poetica, vicina a quella degli impressionisti, ricorre spesso alla pittura pura, dalle grandi campiture di colore (*Bosco di betulle*, 1881: Düsseldorf, KM) e ricerca la costruzione del quadro attraverso il tocco vigoroso, i colori chiari e i contrasti luminosi. Anche l'amore per il genere della natura morta lo accosta agli impressionisti (*Mele sulla tavola bianca*, 1886: Hannover, Niedersächsische Landesmuseum), mentre le sue origini viennesi si rinvengono nella sensibilità e nel gusto per la bellezza della luce e della materia, che conferiscono al colore nuova importanza. (*g + vk*).

Schüchlin, Hans

(Ulm? 1435/40 - 1503). Accanto e prima di Zeitblom, che gli era genero e che lavorò per vari anni nella sua bottega, **S** è il pittore piú importante della città. Il suo nome figura a piú riprese negli archivi di Ulm, disegnando la personalità di un artista non solo titolare di una delle piú grandi e quanto mai produttive botteghe cittadine, spesso aperta a collaborazioni con altri maestri (altari per il monastero di Lorsch e per la chiesa di San Martino a Rottenburg). Quasi tutta la sua produzione è però andata distrutta dagli iconoclasti. L'unica opera accertata e conservataci è l'altare della *Passione* di Tiefenbronn, datato 1469 e firmato, che denuncia, nella composizione delle scene (esterno delle portelle: *Vita di Maria*; interno: *Passione*) e perfino nella tecnica pittorica una forte impronta francone, precisantesi nel confronto con opere di Pleydenwurff. L'altra importante componente dello stile di **S** a questa data è quella derivata dal Maestro delle Portelle dell'Altare di Sterzing che potrebbe addirittura esser considerato il maestro di **S**, per avergli trasmesso le proprie conoscenze della pittura fiamminga (Rogier van der Weyden in particolare) e quel particolare modo di costruire le figure attraverso contorni precisi e sottili, che isolano le une dalle altre, per poi colorirle in toni dalle fredde riso-

nanze, ma di materia pastosa. L'uso di identici modelli d'imprimitura ornamentali confermerebbe appunto l'ipotesi che **S** abbia, alla morte del Maestro, rilevato l'intera bottega.
A **S** e alla sua bottega possono attribuirsi la *Decapitazione di santa Barbara* (Praga, NG); le tavolette con la *Passione di Cristo* di Schweinfurt (coll. Schäfer); le parti dipinte dell'altare a portelle di Hausener, del 1488 (Stoccarda, Wurttembergisches Landesmuseum) e le quattro tavole da un altare mariano oggi perduto (Füssen, Staatsgalerie im Hohen Schloss; coll. priv.). Non è infine da escludere l'ipotesi, fatta sulla base di osservazioni stilistiche, che all'apprezzato maestro sia stata affidata la commissione per le parti dipinte del grandioso altare di Blaubeuren, scolpito dai fratelli Ehrart, e che **S** abbia poi suddiviso il lavoro tra vari altri pittori collaboratori (tra i quali si riconoscono ad esempio Zeitblom e B. Strigel). Si è fatto il nome di **S** anche a proposito del *Giudizio Universale* affrescato nella Cattedrale di Ulm; alla sua cerchia sono accostabili il *Ritratto di Erich Ensinger* (Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum) e un *Doppio ritratto* (1479: Monaco, Bayerisches NM). (*scas*).

Schuffenecker, Emile

(Fresne-Saint-Mamès 1851 - Parigi 1934). Presso Bertin, ebbe modo di conoscere l'opera di Gauguin: lo sostenne economicamente e per suo influsso si dedicò alla pittura. Simpatizzò con Pissarro e van Gogh e partecipò nel 1884 alla fondazione del Salon des Indépendants, poi nel 1889 alla mostra del caffè Volpini, dove presentò venti dipinti e pastelli. Prima divisionista (*Al parco Montsouris*, 1886: coll. priv.), si orientò ben presto, per influsso del sintetismo, verso uno stile piú libero, dai colori dolci e dai ritmi ampi (*Famiglia Fontaliran*, 1891 coll. priv.; le *Falesie di Pantin*, 1904, entrambe esposte al Salon des Indépendants del 1905). (*gv*).

Schultze, Bernard

(Schneidemühl (Prussia orientale) 1915). Ha studiato pittura all'Accademia di Berlino e a quella di Düsseldorf. Mobilitato dal 1939 al 1944, dopo un periodo figurativo alquanto espressionista passò gradatamente a un astrattismo informale e colorato ispirato soprattutto da Wols, il cui influsso sulla sua opera permane attraverso gli anni. Dopo la guerra

espone a Mannheim (Gall. Egon Guenther, 1947) e in molte città tedesche; viaggia e soggiorna a Parigi dal 1945 al 1947 e nel 1952-53, partecipa successivamente all'attività del gruppo Phases e alla mostra tedesca del circolo Volney (1955). Espone a Parigi nel 1956 (studio P. Fachetti, presentazione di Will Grohmann), trasferendosi poi a Francoforte, dove con Karl Otto Götz, Heinz Kreutz e Otto Greis forma il gruppo *tachiste* Quadriga. Comincia verso il 1957 a introdurre nella sua pittura materiali eterogenei come paglia, brandelli di tessuti o di corde, da lui stesso denominati «tentacoli», dapprima inglobati entro la materia pittorica, in seguito affermatisi come elementi autonomi. Questi trascureranno presto i limiti della cornice e quasi il supporto: un grigliato leggero, una fine armatura di asticelle o di fil di ferro saranno pretesti per edificare costruzioni fragili, lacunose e come rose dall'interno (*Promemoria di Malone*, 1961: Parigi, MNAM), ma – con umorismo e senso del contrasto – vivacizzate dall'uso di colori ridenti e freschi. I disegni e i collages dello stesso periodo serbano questi toni aciduli o dolciastri al servizio di un tratto di grande finezza e acutezza. Dopo le due personali a Parigi nel 1958 e nel 1962 (Gall. Daniel Cordier), soggetto di simili scenari barocchi, presto dispiegati nello spazio fino a invadere stanze intere, è un personaggio mitico: Migof (*Il Grande Labirinto-Migof*, 1966). Nel corso degli anni Settanta, **S** realizza una serie di dipinti ispirati alla mitologia greca (*Mifog-Partenone II*, 1972: Colonia, Museo Ludwig) e dei grandi paesaggi in tinte pastello (*Colosso di ...* 1977: Francoforte, MAM) e all'acquerello (*Paesaggio eroico*, 1979: Amburgo, KH). Dagli anni Sessanta i suoi lavori risultano aperti al clima della Pop Art e a suggestioni dell'arte cinetica. Sue opere figurano nei musei di Darmstadt, Duisburg, Hagen, Kassel (*Trittico di Migof*, 1964, collage), Parigi (MNAM), Wiesbaden, Wuppertal (*Obiit*, 1958, collage), Bochum (*Giorno di vanità. Migof*, 1968). Il Centre Pompidou di Parigi ha dedicato all'artista una retrospettiva nel 1970, mentre la KH di Düsseldorf ha ospitato una sua antologica nel 1980. (*gbo*).

Schulz, Daniel

(Danzica 1615 ca. - 1683). Operò per qualche tempo nella bottega di Frans Snyders, soggiornò nei Paesi Bassi dal 1646 al 1649 e acquisí grande maestria nella pittura di animali.

Pittore alla corte di Varsavia, fu il ritrattista della nobiltà polacca. Nel 1660 recuperò la propria indipendenza, lavorando di nuovo nella sua città natale (tedesca sino all'annessione del 1945). I suoi ritratti si distinguono per la loro capacità di osservazione penetrante e realista e per la calda tonalità dei colori. (*ga*).

Schumacher, Emil

(Hagen 1912). Frequenta la Scuola di arti decorative di Dortmund dal 1932 al 1935 per diventare grafico industriale. Dal 1939 al 1945 lavora infatti come disegnatore tecnico. La situazione politica della Germania di quegli anni blocca ogni iniziativa artistica e **S** compie numerosi viaggi all'estero. L'incontro con C. Rohlfs nel 1937 lo indirizza verso l'espressionismo come risulta dalle sue prime tele e litografie. La sua ricerca pittorica si evolve quindi verso l'astrattismo passando attraverso le esperienze cubiste di cui rimangono alcune reminiscenze nelle opere di quei primi anni dopo la guerra. Risale al 1947 la sua prima personale a Wuppertal nello *Studio per una nuova arte*. In quello stesso anno fonda a Recklinghausen il gruppo Junger Westen con G. Deppe, T. Grochowiak, E. Hermanns, H. Siepman e H. Werdhasen, una delle prime associazioni di artisti dopo la guerra.
All'inizio degli anni '50 a Parigi scopre nella pittura informale la concezione del colore inteso come elemento creativo (*Innaturation*, 1952: coll. priv.). Maestro del *tachisme* tedesco, porterà alle estreme conseguenze il processo iniziato nella pittura di Wols, facendo assumere centralità alla materia. Nel 1954, per la prima volta dopo la guerra, l'arte tedesca contemporanea viene esposta all'estero nella mostra organizzata da W. Sandberg allo SM di Amsterdam. **S** vi sarà presente come l'anno seguente a Parigi in occasione di altre due mostre dedicate ai pittori e agli scultori non-figurativi tedeschi. Alla ricerca di nuovi mezzi e materiali, nel 1956 **S** crea i primi *tastobjekte* (oggetti 'tattili'), forme composte di carta, asfalto o pezzi di metallo (*Tastobjekt* 57/II, 1957: coll. priv.). Orientandosi verso una progressiva distruzione della superficie pittorica, riduce la sua tavolozza sempre brillante, a due o tre tonalità percorse e divise da sottili nervature. La superficie lignea, ancor prima di es-

sere dipinta, verrà segnata a colpi di martello («quadri a martello», 1966-67) oppure interrotta dall'applicazione di vari materiali aderenti (pietre, paglia, asfalto, bitume ...) La sua vita sarà contrassegnata da numerosi viaggi in tutto il mondo. Espone in America, in Asia, in Europa dove sarà, tra l'altro, presente a due edizioni della Biennale veneziana, nel 1958 e nel 1962 con una personale. Riceverà ovunque numerosi premi e riconoscimenti. Professore alla Scuola superiore di arti figurative di Amburgo dal 1958 al 1960, nel 1966-67 alla Scuola di belle arti di Karlsruhe, dal 1968 è membro dell'Accademia di belle arti di Berlino.
Durante il soggiorno invernale del 1969 nell'isola tunisina di Djerba nascono i primi guazzi, esposti nel 1983 in una mostra antologica a Münster nel Landesmuseum della Westfalia e raccolti in una pubblicazione redatta da E. Güse. Oltre ai guazzi, lavora in questi anni anche su carta durante i suoi regolari soggiorni primaverili ed estivi nell'isola di Ibiza nelle Baleari. Qui, nel 1974, riceve il premio della città di Ibiza in occasione della Biennale della Grafica. Quello stesso anno, sul lago Maggiore, produrrà, nella Ceramica Ibis, le sue prime ceramiche. Nel 1981 la monografia su **S** redatta da W. Schmalenbach viene presentata nell'ambito di una mostra alla Galleria Strelow a Düsseldorf. Nel 1983, durante un viaggio in Marocco, compone una suite *Maroc* comprendente trentasei fogli. Nel 1985 è ospite d'onore di Villa Massimo a Roma. Vive e lavora tuttora ad Hagen di cui è cittadino onorario. (*frm + sr*).

Schuppen, Pierre van

(Anversa 1627 - Parigi 1702). Intorno al 1650 si trovava in Francia, dove collaborò con Robert Nanteuil. Si specializzò nella riproduzione a bulino di ritratti contemporanei, principalmente da Mignard, Largillière e François de Troy.
Il figlio **Jacques** (Parigi 1670 - Vienna 1751), allievo di Largillière, prosegui la tradizione un po' austera dei ritrattisti fiamminghi. Accolto nell'Accademia con *Meleagro e Atalanta* (1704: Montpellier, Museo), incontrò L. Chéron a Lunéville (1708) e fu protetto dal principe Eugenio e dall'imperatore Giuseppe I a Vienna (1717-33), dove ricostituí l'Accademia nel 1725, e lasciò alcuni dipinti religiosi (Vienna, chiesa di Hernals). Tra le sue opere si ricordino il ritratto del *Principe Eugenio* (1718: Amsterdam, Rijksmuseum),

quello di *Ignace Parrocel* (Vienna, Belvedere) e il suo *Autoritratto* (1718: Vienna, Accademia). (*sr*).

Schut, Cornelis

(Anversa 1597-1655). È menzionato per la prima volta nel 1618-19 come maestro della gilda di San Luca di Anversa, poi come membro della camera di retorica di Violieren nel 1620-1621. Viaggiò in Spagna e in Italia; a Roma, tra il 1624 e il 1627, fu conosciuto col nome di Cornelio Fiammingo; dipinse affreschi a Frascati nel «casino» di Pietro Pescatore, in collaborazione con Timan Craft, poi una *Strage degli innocenti* e un'*Adorazione dei Magi* che fecero parte della collezione di Vincenzo Giustiniani (oggi nella chiesa della Trinità di Caen).
Non è dimostrato che fosse allievo di Rubens, di cui in ogni caso subí fortemente l'influsso. Partecipò alle decorazioni per l'entrata del cardinal-infante (1635) e decorò con un'*Assunzione la* cupola della chiesa della Vergine di Anversa (1645-47). Gli si devono quadri d'altare per chiese della sua città natale (*Pietà*: Anversa, San Giacomo; la *Porziuncola*: Anversa, KMSK; *Decollazione di san Giorgio*: ivi; *Purificazione della Vergine*: ivi) e di Colonia. Tra le numerose acqueforti, quelle di una serie delle *Sette arti liberali* vennero usate come cartoni per arazzi.
È recente la rivalutazione dell'arte di **S**, caratterizzata da un disegno ampio e violento, con audaci effetti di luce e colori fortemente contrastati. (*hl* + *sr*).

Schwarz, Arturo

(Alessandria d'Egitto 1924). I suoi studi rigorosi su Dada e il surrealismo, l'incontro con l'opera di Breton, il lungo sodalizio con M. Duchamp, l'intensa attività legata alla sua galleria milanese negli anni Sessanta, testimoniano l'appassionante ricerca di tutta una vita. In una dedica all'amico Breton, ormai scomparso da due anni, **S** ricorda come fondamentale per il corso della sua vita la lettura di *Nadja*, *Le Revolver à cheveux blancs* e poi *Fata Morgana*, *I Manifesti*, l'*Ode à Charles Fourier*. Era il 1939. Conobbe Breton solo dieci anni dopo a Parigi in seguito a una corrispondenza iniziata con lui nel 1944. Gli dedica il libro *The Complete Works of Marcel Duchamp* (Harry Abrams, New York e

Thames & Hudson, London 1969) che apparve in italiano con il titolo *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche* (Torino 1974). Per la realizzazione di questa opera lavorò in stretto contatto con Duchamp per dieci anni. È un'osservazione di Bachelard sull'alchimia come «scienza per uomini soli, scapoli, uomini senza donne, iniziati, isolati nella comunità» che lo induce a pensare a Duchamp. «Quest'opera – scrive **S** – è stata ispirata probabilmente dal desiderio di verificare un'intuizione, di scoprire se in un mondo razionalistico, prosaico e frammentario come il nostro, sia ancora possibile tentare un'avventura irrazionale, poetica e umanistica». Quest'opera fa parte, insieme ad altri studi su Duchamp, del ciclo intitolato *L'immaginazione alchemica*, che tratta delle culture arcaiche dei popoli senza scrittura, per focalizzarsi su Man Ray, i dadaisti e i surrealisti. L'alchimia è intesa proprio come ricerca, come strumento di conoscenza, come tentativo di liberazione dell'uomo dalle sue contraddizioni. **S** leggerà il cubismo di Duchamp in questo senso, come una fase dell'evoluzione del suo interesse per l'alchimia, per la trasformazione della materia. La collaborazione con Duchamp si concretizzerà anche nella realizzazione nel 1964 da parte di **S** dei «multipli» dei *ready-mades*. Attraverso l'approfondimento critico di movimenti e di artisti, l'intento di **S** è quello di indicare le tappe di una rivolta da creare con sempre nuovi strumenti. Il lavoro dedicato a Dada (*Almanacco dada*, Milano 1976) che lo impegnerà per venticinque anni, è proprio questo tentativo di trasmettere l'energia vitale scaturita da quel momento storico, da quel particolare «stato d'animo». La sua libreria milanese, poi Galleria **S** dal 1960 al 1975, contribuí da una parte a diffondere le tendenze dada e surrealiste, dall'altra a ospitare l'avanguardia di quegli anni. Risalgono al 1954 i contatti diretti di **S** con il Movimento Nucleare quando conosce Baj e Dangelo. In quello stesso anno organizza presso la sua libreria la mostra *Il Segno e la Parola* in cui sono esposte alcune loro opere insieme a quelle dei rappresentanti del gruppo Cobra, Jorn, Corneille, Appel, per la prima volta in Italia. In quella stessa occasione vengono presentati i testi di Artaud, Breton, Eluard e René Char. Si susseguiranno molte altre mostre come quelle dedicate ad esponenti del Nouveau Réalisme e ad altre nuove tendenze degli anni Sessanta. Negli anni Settanta si in-

teressa anche ad artisti dei paesi dell'Est. Come scrittore è conosciuto con lo pseudonimo di Tristan Sauvage. (*chmg*).

Schwarz, Christoph

(Monaco 1545-92). Ultimo rappresentante della scuola bavarese del secolo XVI è citato nei libri di Monaco nel 1570. Fu allievo di M. Bocksberger, operò per Alberto V e per Guglielmo V, e, cosa piuttosto curiosa, in alcuni quadri religiosi (pala della *Vergine in gloria*, 1580-81, proveniente dal Ginnasio dei Gesuiti di Monaco, molto lodata ai suoi tempi ed espressione delle tematiche controriformiste sostenute dalla Baviera cattolica; *Erezione della Croce*: entrambi Norimberga, GNM) fu sensibile all'influsso dei veneziani, in particolare di Tintoretto. Nei ritratti, spesso assai aspri (*Ritratto di famiglia*: Monaco, AP), ritrova la tradizione germanica. (*acs*).

Schwerin

Staatliches Museum Il museo, ospitato in un edificio appositamente costruito nel 1882, racchiude una collezione priricipesca tipica dei criteri estetici e di gusto del sec. XVIII raccolta dal duca Cristiano Lodovico II di Mecklenburg (1683-1756). Le sue referenze andavano ai maestri olandesi del sec. XVII dei quali, particolarmente ben rappresentati, sono van Aelst, Backhuysen, Berckheyde, Gerrit Dou, Fabritius (la *Sentinella*), Jan vari Goyen (*Paesaggio fluviale con mulino a vento*), Heda (*Natura morta con prosciutto*), Hondecoeter, Jan van Huchtenburg, Willem Kalf, Salomon de Koninck, van Schrieck, Moreelse, Paulus Potter e Philips Wouwerman. Da segnalare una serie, unica, di quarantatre tele di J.-B. Oudry. Tra i dipinti del sec. XVIII figurano composizioni di Balthasar Denner, Alexander Thiele, Christian Wilhelm Ernst Dietrich e Georg David Matthieu, nonché alcune opere di Largillière, Antoine Pesne e Gainsborough. Il sec. XIX è rappresentato da François Gérard, Caspar David Friedrich (*Paesaggio d'inverno*), Wilhelm Schadow, Franz Krüger, Wilhelm Trübner, Max Liebermann e Lovis Corinth (*Moglie e figlia dell'artista*, 1909). Il Gabinetto delle stampe raccoglie circa 4000 disegni e 20 000 incisioni. Il passaggio, nel 1918, a un regime democratico-parlamentare del Mecklenburg, dal 1815 assurto a granducato, portò alla na-

zionalizzazione della proprietà e collezioni granducali del 1919, delle quali ultime cospicue parti confluirono nel museo di **S**. (*hbs*).

Schwind, Moritz von

(Vienna 1804 - Niederpöcking (Monaco) 1871). Dal 1821 al 1823 fu allievo dell'Accademia di Vienna: pur risentendo dell'opera di Schnorr von Carolsfeld e Peter Krafft, suoi insegnanti, la sua fu soprattutto una formazione da autodidatta. Si rese noto sulle prime come illustratore, trattando di solito temi ripresi da leggende o da scene di vita borghese; il carattere narrativo dei quadri che realizzò in seguito, ha certo origine in questi suoi primi lavori. Nel 1828 soggiornò a Monaco e si legò in amicizia con Cornelius, tramite il cui influsso il suo stile raggiungerà una maggiore monumentalità. Dal 1832 al 1836 eseguí progetti di affreschi per la residenza di Monaco e per il castello di Hohenschwangau. Partí per l'Italia nel 1835, e in questo periodo eseguí le prime opere importanti, come il *Cavaliere Kurts Brautfahrt* (già al Museo di Karlsruhe, bruciato nel 1931). Dall'Italia trasse soprattutto motivi paesaggistici che, combinati con le prospettive vertiginose e lontananti apprese da Friedrich, impiegò in molti dipinti (*Paesaggio tra le gole*, 1818: Berlino, Neue NG). Dal 1840 al 1844 operò a Karlsruhe, decorando con pitture murali la nuova galleria; dipinse allora il *Cavaliere di Falkenstein* (1843-44: Lipsia, MBK) e la *Rosa* (1847: Berlino, NG). Dopo aver insegnato a Francoforte, nel 1847 venne nominato docente presso l'Accademia di Monaco. Nel 1854-55 eseguí affreschi alla Wartburg e nel 1866-67 realizzò la sua ultima opera fondamentale: gli affreschi della loggia del teatro dell'Opera di Vienna ispirati al *Flauto magico* di Mozart.

Lo stile di **S** deriva da quello dei nazareni; tuttavia, se ne differenzia per una maniera piú forte, piú felice, improntata da un sentimento assai vivo della poesia e della musica romantica, con la ripresa di temi da libretti d'opera o dalla storia della musica, trasposti in nuove forme armoniche che gli diedero immensa popolarità. Una dimensione fantastica e leggendaria si libera in tele come *Visione nella foresta* (1858: Monaco, SG) un mondo di gnomi e di fate popola il bosco al chiarore della luna, ma è la figura di *Rübezahl* (1859: ivi) ad essere tra le piú vive e celebri. Parallelamente a questa vena, ancora segnata dal cromatismo romantico, **S** schiarisce

la propria tavolozza e affronta una pittura piú aneddotica (la *Visita*, 1855: ivi; l'*Artista e la sua famiglia*, 1864: Hannover, Niedersáchsisches Landesmuseum). La sua opera grafica comprende il ciclo di *Cenerentola* (1854: Monaco, NP) e dei *Sette Corvi* (1857-58: Museo di Weimar). **S** è inoltre autore di ritratti (la *Cantante Karoline Hetzenecker*, 1848: Norimberga, GNM), e di dipinti religiosi. (*hbs*).

Schwitters, Kurt

(Hannover 1887 - Ambleside (Gran Bretagna) 1948). Personaggio poliedrico, difficilmente inquadrabile, Kurt **S** partecipò attivamente al dibattito artistico europeo, fra le due guerre. Artista, grafico, poeta e scrittore pur militando nelle fila di numerosi movimenti, mantenne sempre una posizione autonoma, costruendo e teorizzando una propria singolare poetica che, partendo da posizioni dadaiste, attraverso il recupero della casualità, ritornava a una nuova estetica, dove il frammento, rifiutato dalla società, svolgeva un ruolo attivo come parte integrante di una nuova armonica totalità.

Dopo aver frequentato la scuola d'arte, si trasferisce all'Accademia di Dresda, entrando in contatto con il gruppo espressionista Die Brücke. Al periodo accademico, segue uno piú sperimentale, alla scoperta di forme astratte, sollecitato anche dal fondamentale incontro con esponenti dadaisti, quali Hans Arp, Raoul Hausmann e Hannab Hoch, avvenuto a Berlino nel 1918. Durante i turbolenti anni che seguono la catastrofica esperienza bellica, **S** costruisce, sulle rovine di un'Europa dilaniata, il proprio pensiero. Nel 1919 realizzò il suo primo MERZbild una sorta di collage, dove i materiali piú disparati, assemblati in un'unica composizione, assumevano una nuova identità. La parola MERZ, che, secondo una pratica tipicamente dada, era ciò che ancora rimaneva di un manifesto della ComMERZ und Privatbank Hannover, diventò il concetto attorno al quale **S** edificò la propria arte. Ogni sua opera, ogni suo scritto, ogni sua azione venne da quel momento denominato MERZ. La messa a fuoco di una nuova forma artistica, indipendente, coincise con i primi dissapori con il movimento Dada: nel 1920 Richard Hulsenbeck nell'«Almanacco Dada» si scagliò contro la pubblicazione di **S** *Anna Blume*. A seguito delle polemi-

che l'artista si allontanò dal gruppo trovando nuovi stimoli nella tradizione costruttivista. Dalla seconda metà degli anni Venti entra in contatto con il gruppo olandese De StijI sperimentando l'organizzazione dell'opera secondo strutture geometriche alla ricerca di un ordine superiore.
Dal 1923 inizia la pubblicazione della rivista «MERZ» che uscí per 24 numeri fino al 1932; portavoce del proprio pensiero, la rivista ospitava anche interventi di numerosi altri artisti e architetti tra cui El´ Lisickij, Mondrian, Theo van Doesburg, Picabia e Arp.
Nel 1924 **S** iniziò il primo MERZbau, un'enorme costruzione all'interno della sua stessa abitazione di Hannover, che doveva lasciare incompleta dopo sedici anni di lavoro. Con quest'opera l'artista vedeva realizzata la sua idea di «Gesamtkunstwerk»: pittura, scultura e architettura erano fuse in una composizione bizzarra e meravigliosa, che si sviluppava dalla cantina attraverso i due piani della casa, dove allo spettatore era concesso di stare non piú davanti, ma dentro l'opera d'arte.
Con l'avvento del nazismo, le sue opere vennero stigmatizzate come «arte degenerata», **S** lasciò la Germania (1937) e si recò in Norvegia. Qui inizia la costruzione di un secondo MERZbau, ma l'invasione tedesca del 1940 lo costringe a un trasferimento in Inghilterra, dove morí nel 1948, dopo aver iniziato il suo terzo MERZbau. Alcuni mesi dopo la morte il MMA di New York gli dedicò la prima retrospettiva. (*et*).

Scialoja, Toti

(Roma 1914 - 1998). Giovanissimo entra in contatto con l'ambiente della Cometa di Mimi Pecci Blunt ed è vicino alle posizioni artistiche della scuola romana. Nel '39 espone alla III Quadriennale romana un disegno e quattro anni dopo, vi partecipa con un ritratto e due nature morte. Nel '40 ha una personale a Genova. Lo stesso anno segna il suo primo intervento in teatro, con le scene e i costumi per *L'opera dello straccione* di J. Gay. **S** considera la scenografia come un'immagine pittorica che «entra nel ritmo del teatro».
Nella seconda metà degli anni Quaranta si delinea sempre piú la tendenza di **S** alla corposità del colore e ad una deformazione espressionistica e trasfigurante che rimanda a Mafai (*Il traforo*, 1946; *Pollo spennato*, 1947). Nel '47, partecipa alla collettiva presso il Secolo di Roma organizzata da Ce-

sare Brandi. Nei soggiorni parigini ('47 e '48), la sua poetica pittorica si definisce in due direzioni: da una parte l'intensa emotività cromatica di Soutine, dall'altra, la scomposizione geometrica delle forme, cosí come la praticava Jacques Villon. La ricerca si incanala verso un sintetismo di colori e forme che precorre già l'astrazione degli anni successivi. Con l'occhio che guarda anche a Morandi comincia a mettere un freno all'urlo cromatico delle sue tele. A cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta si avvicina al cubismo, con scomposizione di luce e ritmi, di matrice feiningeriana (*Natura morta*, 1954). Espone (dopo aver rifiutato un invito nel '48) alla Biennale veneziana nel '50 ed è presente con cinque opere, tra cui *La ballerina*. È questo anche l'anno dell'Antiparnaso, un'associazione di scrittori, musicisti e pittori che dette vita solo a due serate all'Elisco di Roma. **S** fornisce il libretto dell'opera di Petrassi, la *Morte dell'aria*.
Nel 1955 approda definitivamente all'arte astratta. In questo periodo è vicino a Origine e frequenta Afro, Burri, Colla. Affascinato dall'arte americana, compie il suo primo viaggio a New York (1956) ed è colpito da Pollock. Nell'isola di Procida, nel settembre del '57, inizia la serie delle *Impronte*, che esporrà l'anno dopo alla Galleria romana La Salita. Adotta il metodo del procedimento automatico, della scolatura, della casualità del gesto, che crea la superficie. Espone alle Biennali di Venezia, a Milano, a Roma, a New York e partecipa a Documenta 2 di Kassel. Nei primi anni Sessanta risiede a Parigi e segue le lezioni di Merleau-Ponty sulla fenomenologia. L'impronta sulla tela acquista sempre piú una valenza temporale ed esistenziale. Nel '64, alla Biennale di Venezia, allestisce un'intera sala e intanto espone in molte personali all'estero e in Italia. Nel 1982 è nominato direttore dell'Accademia di belle arti di Roma. Negli anni Ottanta si sono susseguite diverse mostre e antologiche (fra cui quella del MC di Gibellina, 1985) e nel'92, la GNAM di Roma gli ha dedicato un'ampia rassegna. (*adg*).

Sciarra, Maffeo Barberini Colonna di

(principe di Carbognano; Roma 1850-1925). Ricevette in eredità un'importante collezione di pittura, la maggior parte della quale entrata in possesso della sua famiglia nel 1812 in seguito a una divisione di beni operata con la perizia di Vin-

cenzo Camuccini e Gaspare Landi: comprendeva un importante nucleo di dipinti caravaggeschi (i *Bari*, il *Sacrificio di Isacco*, la *Santa Caterina d'Alessandria*), alcuni provenienti dalla quadreria del cardinal Del Monte. La collezione si era costituita al momento delle nozze, nel 1728, tra Giulio Cesare Colonna di **S**, principe di Carbognano (1702-87) e Cornelia Barberini (1716-67), figlia e unica crede di Urbano Barberini, principe di Palestrina; Giulio Cesare assunse allora il nome di Barberini Colonna di **S**. Ne fece il ritratto Pompeo Batoni, insieme a quello della moglie (ritratti tuttora in possesso dei loro discendenti). Maffeo, deputato dell'opposizione dal 1882, fondatore (1884) del giornale «La Tribuna» e committente della decorazione della Galleria **S** ad opera di Giuseppe Cellini, nel 1889 aveva fatto pubblicare alcune tele della sua collezione (*Dieci quadri della Galleria Sciarra*, illustrati da prototipi di Francesco Paolo Michetti). Ma nel 1891 e nel 1892, per pagare i creditori, vendette un certo numero di dipinti, soprattutto a collezionisti francesi: il *Suonatore di viola* (per lungo tempo attribuito a Raffaello, e oggi assegnato a Sebastiano del Piombo) fu acquistato dal barone Alphonse de Rothschild; i *Bari* di Caravaggio, venduto probabilmente nella stessa occasione, è riemerso recentemente ed è stato acquistato (1987) dal Museo di Fort Worth (Texas). Nel 1893 il principe Maffeo fu accusato (e poi scagionato) di aver venduto quadri all'estero senza autorizzazione ufficiale.
La Galleria Colonna di **S** (costituita in fidecommisso), andò dispersa nel 1896; alcune sculture e un certo numero di dipinti furono ceduti alla GN di Roma (*Ritratto di Stefano Colonna* del Bronzino). Il *San Sebastiano* del Perugino fu acquistato allora dal Louvre. Nel 1899, altri dipinti furono venduti all'asta presso Sangiorgi a Roma. (*eg + sr*).

Scilla, Agostino

(Messina 1629 - Roma 1700). Dopo un iniziale apprendistato presso il pittore classicista A. Barbalonga, continuò i suoi studi a Roma con il Sacchi e il Mola.
Risultato di questa sua formazione sono gli affreschi con l'*Apoteosi dell'Eucarestia* (1657) della cappella del Sacramento del Duomo di Siracusa e il *San Benedetto ordina la distruzione degli idoli* del Museo regionale di Messina. In altre opere invece, come il *Sant'Ilario* (1667: ivi), sono evidenti influssi della pittura meridionale e in particolare di quella

napoletana, ampiamente rappresentata a Messina nella collezione del principe Ruffo, con il quale lo **S** mantenne stretti rapporti di amicizia e di lavoro.
È nell'ambiente colto di casa Ruffo che maturano anche le sue idee filosofiche e scientifiche delle quali è testimonianza *La vana speculazione disingannata dal senso: lettera responsiva circa i corpi marini che pietrificatisi ritrovano in vari luoghi terrestri* pubblicata a Napoli nel 1670.
Dopo la fuga da Messina, in conseguenza della rivolta antispagnola (1674-78) – alla quale partecipò come sostenitore dei francesi – il pittore soggiornò prima a Tolone, poi a Torino e infine a Roma, dove nel 1679 è nominato membro dell'Accademia di San Luca e nel 1680 della Congregazione dei Virtuosi. A questo secondo periodo romano risalgono l'*Autoritratto* e il *San Gerolamo* dell'Accademia di San Luca e la *Madonna del Rosario* in Santa Maria Maggiore a Valmontone, dove chiara risulta anche l'influenza del Maratta. (*lb*).

Sciltian, Gregorio

(Rostov 1900 - Roma 1985). Figlio di armeni, compie studi classici a Mosca. Dopo una breve adesione al cubismo (*Donna alla finestra*, 1916), nel '19 è a Vienna dove frequenta l'Accademia di belle arti. Nel '23 si stabilisce in Italia, dove avverrà la sua vera e propria formazione attraverso lo studio delle opere degli antichi maestri. Artista figurativo, già nella prima produzione (*Il ritratto di Ivo Pannaggi*; *Uomo che si pettina*, 1926), dimostra una notevole maestria tecnica nella resa di effetti plastici attraverso l'uso sapiente del colore e della luce. Del '26 è la prima personale da Bragaglia presentata da R. Longhi e la partecipazione alle Biennali di Roma e Venezia. Dal '27 soggiorna a Parigi e nel '32 torna in Italia. Nel periodo maturo affronta temi allegorici (*Bacco in osteria*, 1935-36; *Vanitas Vanitatum*, 1967-68), ritratti della nobiltà, della ricca borghesia (*G. Scheiwiller*, 1941) e dei personaggi del mondo dello spettacolo (*E.* e *P. De Filippo*, 1953, 1965), quadri di genere (*Il filatelico*, 1947), *trompe l'œil* (*Inganno*, 1941; *Due Gioconde*, 1944-46), nature morte con strumenti musicali che si rifanno a Baschenis o con cesti di frutta ispirati a Caravaggio (*Estate*, 1954; *Ciclo delle Quattro stagioni*, 1963-65), temi religiosi (*Il battesimo di Gesú*,

1961-64, ciclo di nove opere nel Battistero della Basilica del Cuore Immacolato di Maria a Roma), grandi composizioni (*La scuola dei ladri*, 1954-55 e *La scuola dei modernisti*, 1955-56), temi d'impegno morale e politico (*Ars Atomica*, 1978). **S** si ricollega all'opera di Raffaello, Caravaggio, Ingres. Sia l'uso del *trompe l'œil* che la predilezione per una verità lenticolare derivata dagli olandesi creano nei suoi quadri un'atmosfera enigmatica, quasi metafisica anticipando gli orientamenti «iperrealisti» coerentemente col suo principio estetico secondo cui «l'unico [...] scopo della pittura è stato e sarà sempre quello di ottenere l'illusione della realtà» (*Trattato sulla pittura*, Milano 1968) come dimostra la grande tela *L'eterna illusione* del '68. Tra le mostre piú importanti si ricordano: Roma (1970), Milano (1980), Mosca (1983) e la prima retrospettiva italiana al Palazzo dei Diamanti di Ferrara (1986). (*fb*).

scintoismo *o* shintoismo

Religione nazionale giapponese che venera le forze della natura universali, come il Sole o la Luna, oppure particolari come una cascata o un albero. Essa non ha dato luogo, in se stessa, a un'iconografia religiosa, vietata peraltro dallo spirito universalistico di questa fede. Nondimeno, per influsso della pittura buddista, vennero eseguite alcune effigi divine, minori. Alcuni rotoli del genere degli *engi*, come il *Kitano tenjin* o il *Kasugagongen reikenki*, potrebbero riallacciarsi allo **s** per il fatto di raffigurare la fondazione di monasteri scintoisti, ma sul piano artistico s'inscrivono nella corrente della pittura nazionale, *yamatoe*. Cosí pure talune rappresentazioni in prospettiva di santuari scintoisti, considerati essi stessi luoghi sacri, possono risalire al genere dei *mandara* buddisti e a questo titolo non presentano un'originalità propria. Soltanto forse la celebre *Cascata di Nachi* raggiunge una dimensione universale per l'intensità del sentimento di adorazione della natura che ne scaturisce. (*ol*).

Scipione (Gino Bonichi)

(Macerata 1904 - Arco 1933). Trasferitosi a Roma nella prima infanzia, Gino Bonichi (che poi nel *'27* diventerà «il Quirite Scipione» in omaggio agli eroi della Roma antica rivisitati dalla visionarietà barocca), nel '19 contrae una polmonite durante una gara d'atletica leggera. Quella malattia,

degenerando in pleurite e poi in tubercolosi, minerà la sua salute fisica per sempre e ne stroncherà la carriera artistica, conducendolo a una morte precoce (ad appena *29* anni). Eppure d'aspetto, il giovane **S** non doveva manifestare la sua debolezza, se come lo descrive Di Cocco, aveva un «piglio atletico, viso roseo, occhi azzurri e capelli biondi».
Autodidatta, poco incline alla disciplina accademica, **S** nel '24 incontra a Roma Mario Mafai, con A quale stringe un lungo sodalizio artistico e affettivo che si allargherà anche all'artista lituana Antonietta Raphäel, compagna e poi moglie di Mafai. Dall'amico viene convinto a frequentare la scuola libera del nudo, ma l'anno dopo ne sono entrambi espulsi per una lite con il direttore. Per sbarcare il lunario, i due cominciano a vendere pubblicità per negozi, quadretti di marine e nature morte, figurini di moda e firmano quel loro genere commerciale con la sigla «Bolaf».
Già nel ' *25* **S** espone insieme a Mafai alla Biennale romana, ma i loro quadri non compaiono in catalogo perché inseriti di straforo. In quegli anni, racconta il pittore stesso «le nostre opere potevano mischiarsi come un mazzo di carte». Nel tempo, invece, i due affermeranno sempre piú un autonomo modo di dipingere. Per **S** i rossi, i viola, i bruni, i toni bassi dei colori daranno luogo a quella trasfigurazione della capitale cosí piena di umori acidi e soffocanti che caratterizzerà la sua produzione artistica fino agli ultimi giorni.
L'assidua frequentazione della biblioteca d'arte di Palazzo Venezia pone le basi per una pittura che media con la tradizione risvegliando in **S** vecchi amori: Dosso Dossi, Parmigianino, El Greco, Bernini fino alla pittura dell'Ecole de Paris e soprattutto di Soutine e Pascin. Dipinge in uno studio di via Cavour con Mafai e la Raphaël, tanto che quella comunanza di vita e arte a tre viene battezzata da Longhi «la scuola romana» e poi la «scuola di via Cavour». Intanto al gruppo si unisce anche l'emiliano Mazzacurati, in seguito direttore della rivista «Fronte», attraverso la quale sia **S** che Mafai diffondono le loro idee.
Nel '28 **S** espone presso la Casa d'arte Bragaglia e nello stesso anno è alla mostra di giovani di Palazzo Doria e al Circolo di Roma. Nel '30 partecipa alla Biennale di Venezia e nel '31 è presente alla Quadriennale di Roma con tre opere. Il clima novecentista è lontano. Agli arcaismi di Sironi e al-

la sua pittura buia e bituminosa, **S** oppone un cromatismo acceso e traboccante di delirio espressionista. La sua pittura è colma d'angoscia, la sua Roma è ritratta al tramonto, marcia, pullulante di fantasmi e figure inquietanti. Sono di questi anni *Gli uomini che si voltano* (1929), specie di mostri-polipi che emergono dall'oscurità con una smorfia sarcastica, *Il risveglio della bionda sirena* (1929), uno scapigliato corpo di donna dalle ampie forme liquefatte, la serie dei cardinali, *La meretrice romana* (1930). Decadenza e morte sotto un cielo plumbeo e un orizzonte basso, raccontano una Roma diversa da quella città monumentale e ridondante descritta nelle celebrazioni volute dal fascismo e nelle opere dei pittori piú vicini al regime. Tonalismo e vibrazione di luce corrodono i contorni delle figure, tutto sembra sul punto di disgregarsi. «Annientare, distruggere – scrive Scipione – [...] Voglio far uscire dalle mie mani cose di cui il mio cuore è stato pieno. Voglio stringere, non carezzare». Una pittura di idee e emozioni insomma, d'ispirazione neoromantica da contrapporre con forza «ai giovani che non cercano nulla».
Ma la recrudescenza della malattia è in agguato. Nel '31 **S** è costretto a tornare in sanatorio ad Arco, in Trentino. Negli ultimi due anni della sua vita, l'artista si dedica a una frenetica attività disegnativa. Dieci anni dopo la sua morte, i suoi scritti (collaborava a «Fronte» e a «Fiera letteraria»), appunti, poesie, pagine di diario, lettere, vengono raccolti nel libro *Carte segrete* (riedito da Einaudi, 1982). Al Palazzo Ricci di Macerata, nel settembre dell'85, è stata dedicata a **S** una grande retrospettiva, con piú di cento disegni e trenta dipinti. (*adg*).

Sclopis, Ignazio

(Borgo di Borgostura (Torino) 1727 - Torino 1793). La critica piú recente ha messo a fuoco la personalità di Ignazio **S**, figlio di Alessandro, signore del feudo di Borgostura dal 1739, indagandone l'attività di disegnatore, incisore al bulino e all'acquaforte oltre che di pittore e integrando le notizie documentarie fornite dal Baudi di Vesme. Caposcuola in Piemonte del vedutismo topografico risolto in maniera pittorica, ebbe una produzione piuttosto vasta nella quale tuttavia permangono alcuni vuoti, relativi soprattutto alla prima formazione, forse da autodidatta. Le due grandi ve-

dute napoletane del 1674, dedicate alla viscontessa Georgiana Spencer, sono contemporanee alle serie delle fortificazioni del regno di Napoli e del granducato di Toscana, risultato di un'azione di spionaggio condotta per il conte Lascaris, inviato a Napoli del re di Sardegna Carlo Emanuele III: lo **S** forní venti disegni, dei quali risulta sia stato tradotto in incisione solo la veduta del porto di Napoli in due fogli. Alle due incisioni con vedute prospettiche di Stupinigi, una con data 1773 (una terza è piú tarda), vanno accostate le due con il castello di Moncalieri, note solo da fotografie. L'opera piú importante dello **S** è la serie di nove vedute della città di Torino del 1775 (tratte da quelle di G. B. Borra del 1749), seguite dalla veduta dalla parte della Porta del Po del 1777; una seconda edizione del 1780 raccoglie queste vedute piú altre tredici di ville e castelli dei dintorni di Torino, oltre alla veduta di Cherasco. Alcuni recenti ritrovamenti documentano l'attività di pittore dello **S**: dei quattro grandi dipinti a olio firmati, quasi a monocromo, con vedute prospettiche della città di Torino, databili 1775-80 (Torino, coll. priv.), fu tradotta in incisione solo la già citata veduta di Torino dalla parte del Po, mentre delle sei vedute a tempera su carta conservate nel castello di Racconigi, databili 1776-80, due vennero utilizzate per la raccolta del 1780. (*ada*).

scorcio (scorto)

Termine proprio dell'arte pittorica con il quale si indica la proiezione dell'immagine di una figura o di un oggetto obliqua in rapporto al piano prospettico. È stato ragionevolmente ipotizzato (L. Grassi, 1978) che esso corrisponda al tipo di rappresentazione che i greci definivano *katagrapha*, termine reso in latino da Plinio con l'espressione *obliquae imagines*, genere in cui eccelse il pittore greco Kimon. Le problematiche connesse con l'uso dello **s** sono state variamente, ma sempre con singolare attenzione e giudizio positivo per i risultati, considerate dalla letteratura artistica tra i secoli XV e XIX, in rapporto ai problemi della prospettiva (fin da Piero della Francesca), alla maggiore dignità e difficoltà della pittura sulla scultura nel 'paragone' tra le due arti istituito in età rinascimentale (B. Varchi, G. Vasari), alla ammirazione per le possibilità tecniche del procedimento

che consente una vista di «sotto in su». Il seguente brano di Giorgio Vasari (*Le Vite*, 1568) bene fa intendere cosa si indicasse alla metà del Cinquecento con il termine, fissando di fatto una definizione dei suo significato che non subirà successivamente modificazioni: «scorto... cosa disegnata in faccia corta, che all'occhio venendo innanzi non ha la lunghezza o l'altezza che ella dimostra. Tuttavia, la grossezza, i dintorni, l'ombre et i lumi fanno parere che ella venga innanzi, e per questo si chiama scorto». Da rilevarsi infine l'interesse portato allo **s** da parte della psicologia della forma, come risulta, tra l'altro, dalle notazioni di Rudolph Arnheim (1954); in relazione ai problemi della «percezione visiva» egli nota come sia «opportuno definire un *pattern* come 'scorciato' quando viene vissuto come deviazione d'una figura strutturalmente piú semplice da cui venga derivato mediante un cambiamento d'orientamento in profondità». (*mp*).

Scorel, Jan van

(Schoorl (Alkmaar) 1495 - Utrecht 1562). Van Mander scrive che fino ai quattordici anni **S** studiò ad Alkmaar e che fece l'apprendistato presso Cornelis Buys ad Haarlem, poi presso Jacob Cornelisz van Oostsanen ad Amsterdam e per breve tempo presso Jan Gossaert, che nel 1518 era a Utrecht. L'anno seguente **S** viaggiò in Germania e in Svizzera, visitando Colonia, Spira, Strasburgo, Basilea e Norimberga, dove, secondo van Mander, avrebbe incontrato Dürer. Dipinse allora l'*Altare Frangipani* a Obervellach (chiesa di San Martino) in Carinzia, firmato e datato 1519, sua prima opera nota. Poi, continuando il suo viaggio giunse a Venezia, dove ammirò le opere di Giorgione e di Palma il Vecchio. Da Venezia si recò in Terra Santa allo scopo di perfezionare la sua preparazione sui soggetti biblici, certo che lo studio dei costumi, dei paesaggi e delle architetture gli consentisse di rendere piú fedelmente il carattere dei temi sacri. Visitò Gerusalemme, dove eseguí numerosi disegni, e fece la strada del ritorno passando da Cipro e da Rodi. Nel 1522 era a Roma. Sotto il pontificato di Adriano VI (1522-23), originario di Utrecht, godé di grande favore: il papa, di cui dipinse due ritratti, lo nominò conservatore delle collezioni del Belvedere (van Mander). Salvo un intervallo a Utrecht, documentato al 1523, soggiornò fino al 1524 a Roma, studiandovi l'antico, le opere di Michelangelo, di Raffaello e della sua cerchia, in

particolare del Peruzzi. In Italia, e forse anche a Venezia, dove Marcantonio Michiel (1530) ricorda tre sue opere nelle collezioni veneziane, **S** eseguí probabilmente alcuni dipinti. Al periodo italiano sono riferiti il *Tobia e l'angelo* (Düsseldorf, KM), le *Stimmate di san Francesco* (Firenze, Pitti), la *Torre di Babele* (Venezia, Ca' d'Oro) e i due ritratti maschili, di discussa attribuzione, di Stoccarda e di Oldenburg.
Tornato nei Paesi Bassi, aprí una bottega a Ultrecht, dove rimase fino alla morte. Verso il 1525 dipinse due serie di dodici *Ritratti dei membri della Confraternita di Gerusalemme a Utrecht* (Utrecht, Museo) e una terza serie nel 1535; nel 1527 ca. i dodici *Ritratti dei membri della Confraternita ad Haarlem* (Haarlem, Museo Frans Hals). Queste opere segnano l'origine del ritratto collettivo fiammingo e olandese. Vi si colgono già caratteri che rimarranno stabili nei ritratti di **S**: il modello attentamente studiato, in atteggiamento assai caratteristico, attinge una plastica evidenza grazie all'illuminazione. Nel 1526-27 dipinse l'*Altare di Herman van Lokhorst* (Museo di Utrecht), il cui scomparto centrale rappresenta l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, con sullo sfondo una veduta della città, evidente ricordo del suo viaggio in Terra Santa. La funzione di canonico del capitolo di Santa Maria a Utrecht, beneficio attribuitogli a quanto sembra dallo stesso papa Adriano VI, non gli impedí di vivere con Agatha van Schoonhoven, da cui ebbe sei figli, e di cui lasciò un mirabile ritratto (1529: Roma, Gall. Doria-(Pamphilj), una delle sue opere piú riuscite per la qualità dei bruni e la forza del sentimento plastico. Nella linea di quest'opera si colloca il non meno famoso ritratto del *Giovane studente* (1531: Rotterdam, BVB). Verso il 1535 dipinse una *Presentazione al Tempio* (Vienna, KM), inserita in un'architettura italianeggiante ammirata da van Mander, e una *Maddalena* (Amsterdam, Rijksmuseum) posta dinanzi a un paesaggio diviso secondo i tre piani tradizionali, in cui l'aria circola fluidamente. In quest'ultimo dipinto, tutto solennità e raffinatezza, immerso nella luce, le ombre portate delimitano nettamente il rilievo.
Nel 1540 partecipò alle decorazioni per l'entrata trionfale di Carlo V a Utrecht e poco dopo dipinse uno dei suoi complessi d'altare piú famosi: il *Polittico dei santi Giacomo e Stefano* (Museo di Douai), ricordato con ammirazione da van

Mander, commissionato da Jacques Coene, abate di Marchiennes in Francia. L'insieme, di ampiezza monumentale, molto articolato, è costituito da due ante mobili disposte a due a due ai lati di un elemento centrale: per lungo tempo dispersi, i vari elementi furono ritrovati uno dopo l'altro a partire dal 1918 e infine riuniti nel Museo di Douai. L'opera narra le storie della vita di san Giacomo Maggiore e di santo Stefano, con figure pressoché a grandezza naturale. I monumenti antichi, con i loro sontuosi ornamenti, rivelano la cultura archeologica acquisita dall'artista durante il soggiorno romano. La particolare espressività del dipinto non è tanto affidata ai volti ma alle proporzioni allungate delle figure, investite da una luce cruda che accentua i toni aspri della tavolozza. L'importanza dell'opera è accresciuta dalla perdita di altri analoghi complessi d'altare, ricordati da van Mander come già distrutti nel 1566 per mano dei calvinisti. Infatti con quello della Grote Kerk di Breda, è l'unico conservatosi fino ai nostri giorni. I rapporti di **S** con l'abbazia benedettina di Marchiennes, per la quale dipinse anche il *Polittico delle undicimila vergini*, di cui resta un solo scomparto (Museo di Douai), e quello di san Lorenzo, ricordato dalle fonti, si spiegano con i legami economici fra I 'abbazia e il capitolo di Utrecht, che lí acquistava i vini.

Nel 1541-43 **S** dipinse l'*Altare del Ritrovamento della Vera Croce* (Amsterdam, Rijksmuseum) per la cappella Nassau nella Grote Kerk a Breda, commissione che egli ottenne probabilmente grazie alle sue trattative con Enrico III di Nassau Breda e con il figlio René de Châlons, *statholder* della Geldria, a proposito di terreni che il capitolo di Utrecht possedeva in quella regione. Nel castello dei Nassau a Breda **S** eseguí, secondo van Mander, alcuni lavori. Negli anni seguenti **S** lavorò alle decorazioni per l'entrata di Filippo II a Utrecht (1549); restaurò il *Potittico dell'Agnello mistico* di van Eyck; dipinse per le abbazie di Saint Vaast ad Arras e di Groot Ouwer in Frisia; nello stesso tempo, associato con l'architetto Willem van Noord, aveva intrapreso un impegnativo progetto di lavori idraulici.

Artista di gran fama ai suoi tempi, **S** fu tra i primi a introdurre nei Paesi Bassi l'influenza italiana e per questo il suo ruolo è essenziale. Ma, quel che piú conta, la sua opera, di forte originalità, è al massimo caratteristica di quella tendenza espressionistica che è alla base della cultura degli ar-

tisti dei Paesi Bassi meridionali; per il gusto della illuminazione cruda, dei movimenti contratti delle figure, dei colori acidi e quasi stridenti promosse il sorgere di una vera e propria scuola: Heemskerck, Cornelis Buys II, Dirck Jacobsz, Jan Swart, Vermeyen e Antonio Moro sono in diversa misura debitori della sua arte. (*iv* + *sr*).

Scorza, Sinibaldo

(Voltaggio 1589 - Genova 1631). Nulla si sa del suo primo maestro, Giovanni Battista Carosio, né è facile reperire nelle opere che rimangono tracce della sua educazione presso il Paggi. Perduto l'*Orfeo* del 1612, che sarebbe stato un ottimo punto di riferimento per la sua produzione giovanile, restano ora, sicuramente datate o databili, solo l'*Immacolata Concezione* (1617: Voltaggio, chiesa di San Giovanni) e la *Veduta di piazza del Pasquino* (1626-27: Roma, Gall. Corsini). Il resto della produzione di Sinibaldo **S** va disposto cronologicamente in base alle indicazioni della vita del Soprani e ad alcune verosimili induzioni stilistiche. Devono essere giovanili ad esempio i disegni di animali di Palazzo Rosso a Genova e di altre collezioni pubbliche europee (Amsterdam, Parigi, Londra, Cracovia, Firenze); sono infatti caratterizzati da una esattezza di segno, singolarmente arcaizzante, che non può non dipendere dagli iniziali esercizi sulle incisioni di Dürer, copiati con la diligenza di un falsario. In alcuni casi i disegni illustrano temi pastorali piú complessi (figure e animali su fondi di paesaggio) e sembra di riconoscervi qualche rapporto con il paesaggismo romano dei primi anni del Seicento, forse noto per il tramite del Tassi, attivo a Genova nel 1610. L'*Immacolata* di Voltaggio è un dipinto isolato nel panorama della pittura genovese del primo ventennio del Seicento perché quasi non ha legami con la tradizione tardomanierista locale, viva ancora in Paggi, Ansaldo e perfino nell'Assereto; si tratta di una immagine semplice e vera, in dipendenza da fatti caravaggeschi difficili da definire (Fiasella è tornato a Genova da pochissimo tempo e del resto il dipinto non è fiasellesco). Forse lo **S** fu a Roma nel 1616 (Suida) e in tal caso avremmo un altro punto di riferimento cronologico per la sua produzione; prima di questa data cadrebbero i quadri di animali prossimi a Snyders, con colori dorati e rubensia-

ni (*Orfeo*: già nella raccolta Carretto ad Albenga), mentre sarebbero successivi i dipinti caratterizzati da una maggior lucidità atmosferica, di origine sicuramente caravaggesca, che fanno di **S** un Cerquozzi genovese, con buon anticipo su Cerquozzi stesso (*Orfeo* della coll. Costa a Genova). Per via induttiva si possono datare anche le sue nature morte legate per i tagli ridotti e per il punto di vista ravvicinato a quella di Ludovico de Susio nel City Art Museum di Saint Louis, datata 1619: in questo anno Ludovico de Susio e lo **S** sono documentati a Torino presso la corte di Carlo Emanuele I ed è da questo incontro che devono aver tratto origine le due nature morte con pochi oggetti e qualche animale di piccola taglia già nella collezione Serra a Genova. Nel 1625 lo **S** torna da Torino a Genova, ma è immediatamente esiliato per sospetto spionaggio; in un primo tempo sosterà a Massa poi si trasferirà a Roma dove rimane dalla fine del 1625 all'inizio del 1627. Sono di questo periodo le vedute di Livorno nella collezione Costa a Genova e la fondamentale *Veduta di piazza del Pasquino* nella GN di Roma. Ritratti senza retorica di vecchie case cadenti e di palazzotti di bottegai, popolati da personaggi veri e non da macchiette manieriste, questi dipinti anticipano le vedute realistiche di Viviano Codazzi e sono strettamente contemporanei ai primi dipinti romani di Pieter van Laer, oltre che alla *Veduta di piazza Navona* firmata da Luca de Wael (New York, coll. Collins). Non si può dire molto di piú sui legami dello **S** con la colonia dei tedeschi e degli olandesi stanziati a Roma, certo però i rapporti dovettero essere molto intensi se gli inventari delle collezioni di Carlo Emanuele I a Torino e di Cristina di Svezia a Roma elencano buon numero di bambocciate attribuite allo **S**. (*gr*).
Molto interessante è l'ipotesi, formulata recentemente da P. Torriti, che lo **S** sia l'autore del vasto *Mito di Orfeo*, serie di teleri che decorano una sala di Palazzo Sormani a Milano. L'ambiente è noto come Sala del Grechetto per l'erronea identificazione dell'autore dei dipinti: è probabile che lo **S** sia stato affiancato da Giovanni Agostino Cassana. (*sr*).

Scott, David

(Edimburgo 1806-49). Figlio dell'incisore Robert **S**, studiò a Roma e Parigi (1832-34) prima di stabilirsi a Edimburgo (A.R.A. nel 1830, fu eletto membro della Royal Academy

nel 1835). Pittore dall'ispirazione romantica e dalla fervida immaginazione, fu grande ammiratore di Blake. La sua produzione, dipinti ed acquaforti di forte sapore simbolico, non ottenne il successo sperato (serie dei *Monograms of Man*, Edinburgh 1831), e il pittore non incontrò il favore del pubblico né con le illustrazioni di Shakespeare (*Lutin si invola all'alb*a: Edimburgo, NG), né per i suoi dipinti di soggetto storico (*I russi interrano i loro morti*, 1832: Glasgow, Hunterian AG; *Filottete nell'isola di Lemno*, 1840: Edimburgo, NG; la *Porta del traditore*, 1842: ivi; *William Wallace, difensore della Scozia*, 1844: Paisley, Museum and AG; disegni alla NG di Edimburgo), né per i suoi ritratti (il *Dottor Samuel Brown*, 1844: Edimburgo, NG).
Fallito il suo tentativo di entrare a far parte dell'équipe di decoratori del Parlamento, come nel caso di Haydon fu sopraffatto dalle difficoltà e morí deplorando che nessuno avesse compreso il suo talento.
William Bell (Edimburgo 1811 - Penkill Castle 1890), fratello del precedente, si formò come incisore e fu poeta e pittore della generazione che segna il passaggio dal romanticismo inglese alla nascita dei preraffaelliti. Stabilitosi a Londra nel 1837, vi conobbe Frith, Dadd, Egg ma nel 1843 lasciò la capitale per Newcastle. Qui ebbe un posto come direttore della Governament School of Design, in seguito al fallito concorso per la decorazione del Parlamento, che occupò fino al 1864. William Bell mantenne contatti con l'avanguardia intellettuale londinese, in particolare attraverso Rossetti, che aveva incontrato nel 1847, ed ebbe la possibilità di pubblicare su «Germ», Fu anche consigliare del celebre collezionista James Leathart (1820-95), un industriale che sostenne i preraffaelliti a partire dal 1859.
Durante il suo lungo soggiorno a Newcastle la sua attività come pittore rimase confinata nella provincia e il suo stile non ebbe modo di maturare appieno: *Ferro e carbone* (1855-60: Wallington Hall, Northumberland, serie dipinta per la residenza dei Trevelyan sul tema della storia del Northumberland; bozzetti a Londra, VAM), *Dürer a Norimberga* (1854: Edimburgo, NG), la *Tomba di Keats a Roma* (1873), la *Tomba di Shelley a Roma* (1873: entrambi a Oxford, Ashmolean Museum). (*wv* + s*r*).

Scott, Samuel

(Londra 1702? - Bath 1772). Cominciò dipingendo marine nello stile e nella tradizione di Willem vari de Velde; nel 1732 fu al servizio di Lambert, rappresentando le agenzie delle Indie orientali. I suoi disegni topografici di Londra risalgono al 1738, ma soltanto dal 1746, dopo l'arrivo di Canaletto a Londra, cominciò a dipingere vedute del Tamigi: il *Vecchio Ponte di Londra* (1748-49: Banca d'Inghilterra), *Un'arcata del ponte di Westminster* (coll. priv.), *Veduta del Tamigi* (Londra, Soane's Museum), due *Vedute del Tamigi* (Londra, VAM), il *Vecchio Ponte di Londra*, il *Vecchio Ponte di Westminster*, *Westminster vista dal Tamigi*, *Un'arcata del vecchio ponte di Westminster* (Londra, Tate Gall.).
L'artista si stabilí intorno al 1750 a Twickenham e si ritirò a Bath nel 1765. Lo stile della sua ultima fase è visibilmente influenzato dal Canaletto; la sua pittura, che dimostra padronanza di tecnica o colore lo colloca tra i tanti discreti «vedutisti». (*jns*).

Scott, William

(Greenock (Scozia) 1913). Cresciuto a Enniskillen, nell'Irlanda del Nord, ha studiato a Belfast (1928-31) e a Londra (1931-35) nelle scuole della Royal Academy; dal 1937 al 1939 ha vissuto in Italia e in Francia. La sua prima personale a Londra nel 1942 è stata seguita da molte altre; ha esposto alla Biennale di Venezia nel 1958 e a quella di San Paolo nel 1961. È autore di nature morte e austere composizioni con figure; in alcuni dipinti si è avvicinato all'astrattismo pur non perdendo il riferimento alla figurazione. Ha svolto un ruolo importante in Inghilterra nel rendere noto l'espressionismo astratto. Ha eseguito grandi pitture murali per l'Altnagelvin Hospital di Londonderry (1958-61) e per la televisione irlandese a Dublino (1967). Risiede a Londra e nel Somerset. Suoi dipinti si trovano ad Amburgo (*Natura morta marrone*, 1957), Buffalo (Albright-Knox AG: *Pittura azzurra*, 1960), Perth (Western Australian AG: *Marte rosso*, 1961), Ottawa (NG: *Fanciulla in camicia*, *Friggitrice di uova*, *Natura morta azzurra*, 1956) e soprattutto Londra (Tate Gall.: *Sgombro su un piatto*, 1951-52; *Inverno*, *natura morta*, 1956; *Pittura ocra*, 1958; *Sabbia bianca e ocra*, 1960-1961). (*abo*).

Scotto (Scotti), Gottardo

(Piacenza ? - attivo a Milano dal 1454 al 1485, anno della morte). La gran copia di documenti che ricordano l'attività soprattutto milanese di Gottardo **S** ci restituisce un personaggio di spicco nell'ambito del secondo Quattrocento lombardo. L'opera si riconosce per ora con sicurezza solo nella semplice *Madonna della Misericordia*, trittico proveniente dalla parrocchiale di Mello in Valtellina (Milano, MPP), e nel dossale Cologna con *Storie della Vergine*. L'arte dello **S** che qui si rivela è ancora fondamentalmente di linguaggio tardogotico, ma questo impianto si amplia al contatto con una cultura pierfranceschiana ferraresizzante che è il riflesso probabile della presenza documentata di Baldassarre Estense in Milano. (*rpa*).

Scozia

Solo all'inizio del sec. XIX le forti personalità di Raeburn e di Wilkie stimolarono la formazione di una scuola di pittura scozzese dotata di reale identità nazionale, per quanto i legami tra la tradizione locale e l'influsso della pittura inglese furono sempre forti. Ciò che distingue la produzione scozzese è il predominio di quadri riguardanti la vita degli umili, trattati in modo sentimentale e aneddotico, e uno stile derivante dai dipinti di genere di Wilkie, come *Pitlessie Fair* (1805: Edimburgo, NG) o i *Politici di paese* (1806: coll. del conte Mansfield), nonché i numerosi ritratti fedeli alla concezione di Raeburn, che evidenzia, con la franchezza del tocco, le rudi qualità di carattere dei *lords* scozzesi (*Sir John Sinclair*: Edimburgo, NG).

La scoperta dell'identità nazionale fu d'altronde successiva all'atto di Unione con l'Inghilterra (1707). In particolare, Edimburgo divenne un centro culturale e intellettuale, contribuendo efficacemente al pensiero europeo del sec. XVIII nel campo della filosofia e della medicina. All'origine di tale fioritura si colloca lo sviluppo della letteratura nazionale, con il poeta Allan Ramsay, padre del pittore omonimo, e culmina con Robert Burns e sir Walter Scott. Mentre Edimburgo diventava, dal punto di vista architettonico, uno dei centri dell'architettura neoclassica europea denominata l'«Atene dei Nord», l'arte scozzese della capitale ricevette un notevole incentivo dal crescente mecenatismo.

Il xvii secolo George Jamesone fu il primo pittore di un certo valore e fama; come la maggior parte degli artisti del sec. xvii, per esempio John e George Scougall, Jamesone prese spunto dalla ritrattistica fiamminga. Furono molti i pittori scozzesi che in questo periodo cercarono di emergere nella capitale inglese o compirono viaggi nel continente, tra i quali William Aikman che dopo il viaggio in Italia, riscosse un certo successo in **S.**

Il xvii secolo Alla prima Accademia di pittura, quella di San Luca, di breve vita, fondata a Edimburgo nel 1729 e chiusa nel 1731, studiò Allan Ramsay. Nel 1735, un'Accademia fu fondata a Glasgow da Robert e Andrew Foulis, e funzionò fino al 1757; l'Università prestò alcuni locali e vennero chiamati due insegnanti dalla Francia, rafforzando l'influsso della cultura francese a Edimburgo. Alexander Runciman e il fratello John passarono per la Foulis Academy. Piú importante fu la Trustees Academy, fondata a Edimburgo nel 1760, che proseguí l'attività fino al sec. xix inoltrato. Il primo maestro fu un francese emigrato, William de La Cour († 1767), autore di ritratti nello stile contemporaneo francese e di quadri di genere derivati da Watteau; decorò una dimora del marchese di Tweeddale a Yester (1761) con scene di rovine classiche, in uno stile vicino a quello di Clérisseau. Pittori scozzesi tra i quali Alexander Runciman e David Allan occuparono piú tardi cariche importanti alla Trustees Academy. Oltre cinquanta artisti scozzesi visitarono l'Italia nel sec. xviii e quelli che soggiornarono a Roma parteciparono attivamente all'elaborazione del neoclassicismo. Gavin Hamilton, principale esponente del nuovo stile, si stabilí a Roma negli anni Cinquanta del Settecento. David Allan restò anch'egli molto tempo a Roma, ottenendovi nel 1773 una medaglia d'oro dall'Accademia di San Luca.

L'apporto di Hamilton, di Allan e, in certa misura, di Alexander Runciman contribuí notevolmente alla creazione di uno stile neoclassico internazionale e certo la loro pittura non travalica l'ambito della produzione piú propriamente scozzese.

Il xix secolo Fondata nel 1808, la Society of Incorporated Artists tenne fino al 1816 mostre annuali che, dal 1813 al 1816, ebbero luogo nella casa di Henry Raeburn. L'Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland nacque nel 1819 sul modello della British Institution di Lon-

dra; quando ci si avvide che il numero di quadri antichi delle collezioni locali disponibili per una mostra era limitato, si pose l'accento sulla presentazione di opere contemporanee. Una Scottish Academy, a imitazione della Royal Academy di Londra, aprí i battenti nel 1826, ma incontrò tenace opposizione nell'Institution, formata essenzialmente da un gruppo di conoscitori e amatori d'arte. Tale opposizione venne superata intorno al 1830, quando la Scottish Academy poteva ormai contare su quarantadue membri. Il numero degli accademici venne in seguito fissato a trenta, e quello degli associati a venti. I pittori dell'Accademia seguivano soprattutto lo stile di Raeburn nel ritratto, e di Wilkie nella pittura di genere, benché non vi fossero modelli rigidamente imposti. L'Accademia svolse sin dalla sua creazione un ruolo fondamentale nell'arte scozzese; la Trustees Academy restò peraltro attiva fino al 1858; l'ultimo «Master», Robert Scott Lauder, ebbe tra i suoi allievi William Quiller Orchardson, John Pettie e William Mac Taggart, tre degli artisti britannici piú originali della fine del sec. XIX.

Seguaci di Wilkie furono, tra gli altri, Andrew Geddes, John Philip e sir William Allan. Molti soggetti dei pittori di genere erano tratti da opere di poeti popolari come Burns, Falconie, Buttie o Hector Macneil. Ma gli artisti della generazione successiva a quella di Wilkie (R. S. Lauder, sir George Harvey), maturarono un gusto piú definito per la pittura di soggetto storico nazionale sviluppando le indicazioni della tradizione di Wilkie. David Scott, William Dyce, sir Joseph Noel Paton, il cui stile era assai personale, ebbero scarso influsso sulla tendenza dominante dell'arte in **S**.

John Syme, collaboratore di Raeburn, fu anch'egli ritrattista. L'influsso di Raeburn si esercitò anche su sir John Watson Gordon, il cui ritratto di *Roderick Gray* (Edimburgo, Merchant Company) gli valse una medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi nel 1855, su John Graham Gilbert (*The Love Letter*, 1829: Edimburgo, NG) e su sir Daniel Macnee (*Lady in Grey*: ivi).

La pittura di paesaggio in **S** nel sec. XVIII aveva tratto spunto dalla tradizione classica derivante da Claude Lorrain, come attesta l'opera dei Norrie, autori di numerosi paesaggi decorativi per sopracamini. Il ruolo del paesaggismo olandese del sec. XVII, spesso associato alla lezione di Claude, fu

notevole nei dipinti di Alexander Nasmyth, di Patrick, suo figlio maggiore, e di suoi allievi come Andrew Wilson. *Stirling Castle* (Edimburgo, NG) di Alexander Nasmyth è un bell'esempio del genere, col suo schema classico applicato a una scena scozzese, mentre i legami con Hobbema hanno fatto soprannominare Patrick Nasmyth l'«Hobbema inglese». Il reverendo John Thomson of Duddingstone, pittore dilettante che fu allievo di A. Nasmyth, si dedicò nell'ultima parte della sua carriera, dopo il 1830 ca., a rappresentare i *lochs*, le montagne e le valli incassate tra le rocce, e contribuí a dare ai pittori scozzesi il gusto dei motivi pittoreschi tipici del loro paese. Horatio MacCulloch proseguì tale tradizione, e negli anni Cinquanta del secolo si sviluppò una fiorente produzione di scene delle Highlands con montagne purpuree, effetti di tempesta o di nebbia, irsuti greggi montani, dipinti assai ricercati dai collezionisti.

L'unico movimento pittorico scozzese della fine del sec. XIX fu quello dei Glasgow Boys, o scuola di Glasgow, in reazione ai pittori di genere o di storia della metà del secolo, sir William Fettes Douglas, James Archer, Thomas Faed e Robert Herdman. Il gruppo dei Glasgow Boys, fondato nella zona industriale di Glasgow all'inizio degli anni Ottanta, raccolse, in particolare, Robert Macgregor, sir John Lavery, George Henry, sir James Guthrie, Edward Atkinson Hornel, Edward Arthur Walton, Joseph Crawhall. Essi ammiravano particolarmente Whistler e Bastien-Lepage, respingevano il primato del soggetto e il descrittivismo realista e si orientavano verso uno stile di pittura piú libera, caratterizzato dal rispetto e dal controllo dell'esecuzione, nonché dall'amore del colore. Le qualità decorative del tardo sec. XIX francese costituivano un importante riferimento, e, in particolare, l'opera di artisti come Monticelli. Non esisteva un progamma comune, e ciascun pittore possedeva una sua propria maniera; il gruppo tenne una mostra a Londra che riscosse un certo interesse, nel 1890; seguita da altre manifestazioni sul continente. Infine i Glasgow Boys vennero assorbiti dalla Scottish Academy; Glasgow peraltro divenne, grazie a Charles Rennie Mackintosh e ai suoi soci Margaret e Frances Macdonald, uno dei centri piú originali dell'Art Nouveau nel campo dell'architettura e dell'arte decorativa.

Il XX secolo La produzione scozzese è stata una cassa di risonanza delle tendenze europee. I coloristi Sidney John Pe-

ploe, John Duncan Fergusson, George Leslie Hunter e Francis Campbell Boileau Cadell si formarono a Parigi e vennero influenzati dai fauves. Quando William Johnstone e Alan Davie lasciarono la **S** per recarsi a Londra, una «scuola di Edimburgo» fondata intorno al 1935, raccoglieva William George Gilles, sir William MacTaggart, John Maxwell e, piú tardi, Anne Redpath. Sebbene non si possa definire un vero e proprio movimento, nella produzione della «scuola di Edimburgo» si constata una comune tendenza all'espressività del colore e il gusto degli effetti materici. (*jns*).

scrigno

Parte centrale dell'altare a portelle (*Flügelaltar*, tipologia di «trittico» in parte scolpito, in parte dipinto diffusa specie nelle regioni di cultura o influenza germanica dall'epoca gotica a quella barocca), a forma di cassa variamente profonda e variamente profilata nel suo lato superiore (molto spesso quadrata o parallelepipeda), lignea. La sua funzione è quella di contenere le figure principali, scolpite in legno e spesso policromate, dell'altare, entro un baldacchino riccamente lavorato a *Masswerk* (rameggi ornamentali dorati), a volte su pedane rialzate, o divise da colonnine anch'esse intagliate sormontate da edicole singolarmente definite. Il fondo dello **s** poteva esser dipinto con figure iconograficamente partecipanti alla scena raffigurata dalle sculture (angeli, paesaggi) o colorato con un tono unico (cielo cosparso di stelle), o dorato con imprimiture a *Pressbrokat*, o, dal secondo decennio ca. del sec. XVI in specie, dotato di aperture illusionisticamente o luministicamente interagenti con il gruppo sculturale sistemato all'interno dello **s**. Lo **s** è collegato mediante cardini alle due o quattro portelle mobili dell'altare (o battenti, o ali, o ante) solitamente scolpite a rilievo all'interno e dipinte all'esterno, che hanno una doppia funzione; pratica, di protezione (dalla luce, dalla polvere, dall'umidità e dall'usura), poiché rimanevano chiuse per la maggior parte del tempo dell'anno, e insieme liturgica, in quanto esse stesse venivano aperte, consentendo la completa visione delle figure contenute nello **s** e delle scene disposte sulle portelle interne, soltanto in occasioni speciali e rigorosamente stabilite (festa del santo o dei santi al quale l'altare è dedicato, feste principali del calendario liturgico, ecc.).

Il retro dello **s** era quasi sempre dipinto con iconografie piuttosto fisse, che però variano da regione a regione (*Giudizio Universale* in Svevia, rameggi a grisaille in Tirolo): sia la qualità tecnica che quella propriamente artistica di tale decoro è però spesso sostanzialmente minore rispetto alle altre parti dipinte dell'altare stesso e generalmente affidato alla bottega. (*scas*).

scriptorium

Il termine designa, in senso stretto, il locale all'interno di un monastero o presso una chiesa cattedrale, dove si scrivevano e decoravano manoscritti, oppure, in termini piú generali, l'atelier di copisti e miniatori operanti in un determinato centro.
Nei monasteri benedettini lo ***s*** era costituito da una grande sala comune, situata in genere, specie se unita alla biblioteca, in prossimità della cucina o dei *calefactorium*, mentre nei monasteri cistercensi o in quelli certosini non esisteva un locale specifico, destinato alla produzione dei libri, che i monaci copiavano singolarmente nelle proprie celle. In altri casi, come a Saint-Martin di Tournai, a Saint-Victor di Parigi o in alcune abbazie inglesi, questo lavoro veniva svolto nel chiostro, in Inghilterra opportunamente suddiviso in scomparti chiusi, o *carrells*, per proteggere gli scribi dai rigori del clima. Ci si potrebbe chiedere se non si riferisca a una situazione del genere la raffigurazione dello ***s*** di Echternach, in un *Evangeliario* scritto per Enrico III tra 1039 e 1043 (Brema, Universitätsbibhothek, ms b. 21), dove, sotto le arcate di un chiostro (o in un ambiente interno del monastero, raffigurato in una sorta di «spaccato»?), un monaco e un laico stanno scrivendo, curvi sopra un piccolo tavolino: va naturalmente rilevato come la raffigurazione di uno scriba laico sia del tutto eccezionale a questa data, mentre non lo sarà piú nel sec. XII quando anche le fonti scritte, oltre a quelle figurate, documenteranno la presenza di laici nello ***s*** (copisti e miniatori).
Per il periodo carolingio disponiamo di un prezioso documento (San Gallo, Stiftsbibliothek), il progetto di monastero inviato tra 830 e 833 (secondo le ultime ricerche) dall'abate Heito di Reichenau all'abate Gozberto di San Gallo, progetto che comprende la pianta completa e dettagliata di tutti gli edifici monastici, e dove lo **s**, con la biblioteca, al piano

superiore, è localizzato a nord del coro della chiesa abbaziale, in posizione simmetrica alle sagrestie (pure su due piani), mentre la scuola si trova in una grande costruzione indipendente, sulla sinistra della chiesa. Vale la pena di osservare come nello ***s*** i tavoli siano disposti lungo le due pareti aperte verso l'esterno, ciascuno in prossimità di una finestra, e come al centro sia invece collocato un tavolo piú grande, destinato evidentemente ai lavori di maggior ingombro. La pianta di San Gallo, sul cui significato si è a lungo discusso (se progetto effettivamente attuato, o piano ideale), ha fornito uno schema per la disposizione degli edifici e degli ambienti monastici che è stato sostanzialmente seguito per tutto il Medioevo: quindi si può presumere che, almeno nei monasteri benedettini e salvo prova contraria, la posizione della scuola e dello ***s*** si sia mantenuta uguale a quella indicata nel disegno.

Lo ***s*** era diretto dall'abate o da un monaco anziano particolarmente colto, che poteva essere nello stesso tempo l'*armarius*, cioè il bibliotecario. Il capo-**s** decideva quali opere copiare e che veste dare al nuovo esemplare (se modesta o di lusso), ne programmava le dimensioni, l'impaginazione e la decorazione, e suddivideva il lavoro tra i diversi artefici (i copisti, gli scribi specializzati nella notazione musicale, i rubricatori, i miniatori, il legatore ed eventualmente l'orafo). Alla realizzazione di un manoscritto collaboravano infatti, almeno nei grandi **s**, diverse persone, che intervenivano in successione (come in una catena di montaggio!), ciascuno con un compito specifico, che doveva quindi essere coordinato con precisione con quello degli altri. Eseguite le operazioni preliminari, quali la preparazione della pergamena, il taglio e la rigatura dei fogli, la preparazione degli inchiostri e dei colori, il processo di fabbricazione di un manoscritto iniziava con lo scriba (*librarius o scriptor*), che in casi particolari (per esempio se componeva lui stesso il testo, invece di copiarlo), poteva utilizzare, per un primo abbozzo del suo lavoro, delle tavolette cerate, sulle quali scriveva con uno stilo. Queste, in uso fin dall'antichità e poi per tutto il Medioevo, servivano per prendere appunti o fissare rapide note, quando non vi era la possibilità di eseguire una copia accurata, e potevano avere forme diverse (a libro, a dittico, a tavoletta singola con impugnatura), come ci documentano

gli esempi ancora conservati e le raffigurazioni nella miniatura. A proposito del loro utilizzo è interessante la testimonianza di Olderico Vitale (fine sec. XI), che racconta di aver fatto «una completa e accurata abbreviazione su tavolette di cera» di un libro, che non aveva potuto copiare per esteso perché il suo proprietario, il monaco di Winchester, Anthony, «aveva fretta di partire», e perché il freddo dell'inverno gli impediva di scrivere. Tornando allo scriba, o agli scribi (in caso di urgenza, infatti, o negli ***s*** meglio organizzati il lavoro di scrittura veniva suddiviso tra varie persone), bisogna precisare che essi non copiavano mai tutto il testo: a parte l'indicazione dei brani musicali, che era riservata a specialisti, veniva sempre lasciato uno spazio libero per i titoli, che dovevano essere scritti a lettere capitali, eventualmente decorate e di diverso colore, per le rubriche, cioè le parti di piú immediato risalto, che andavano vergate in rosso, per le iniziali (ornate, figurate o istoriate), e le miniature vere e proprie. Talvolta lo scriba lasciava delle indicazioni per facilitare il lavoro di chi sarebbe intervenuto dopo di lui, per esempio tracciava con un segno leggero l'iniziale che avrebbe dovuto essere disegnata, o suggeriva con poche parole, che sarebbero poi sparite a decorazione completata, il soggetto della scena che il miniatore doveva inserire in quel punto («Fa' i profeti, uno con cetra, un altro con flauto, il terzo con tamburo e Saul che predica e il suo servitore con l'arpa», si legge in una miniatura danneggiata, nel punto dove è caduto il colore). A sua volta anche lo scriba poteva trovare sulla pagina delle indicazioni lasciategli dal capo-**s**, come constatiamo per esempio in un *Evangeliario* inglese della metà del sec. XII (Londra, BL, ms I.B. XI), dove, sopra l'iniziale non completata, ad apertura del Vangelo di Luca, si legge la nota «scribatur Lucas», per indicare il titoletto corrente da apporre sul margine superiore del foglio, oppure che da quel punto in avanti andava scritto il testo di Luca. Nel caso di manoscritti con decorazione non portata a termine, come questo, ci accorgiamo piú facilmente di queste indicazioni, che ci forniscono preziose e insostituibili informazioni sul modo di procedere all'interno dello **s**, e sulla non facile opera di coordinamento delle diverse operazioni.

Dopo lo scriba intervenivano, in successione, il rubricatore (per i titoli e le varie scritte da evidenziare in rosso), i calli-

grafi (per eventuali filigrane), infine i miniatori (per le iniziali a decoro geometrico, vegetale o zoomorfo, le iniziali istoriate e le raffigurazioni piú complesse). È interessante notare come spesso il lavoro fosse cosí frammentato e specializzato, che anche in una stessa miniatura il disegno e la coloritura potevano essere affidati a due persone diverse: esemplare è il caso di una grande iniziale istoriata, in un codice prodotto forse a Winchester a metà del sec. XII e contenente le *Lettere di san Paolo* con glosse (Oxford, Bodleian Library, ms Auct., D.I 13), dove chi ha eseguito il disegno ha tracciato all'interno delle figure delle piccolissime lettere dell'alfabeto, tuttora visibili, per segnalare (in francese, si direbbe!) a chi doveva completare la decorazione quali colori apporre nelle singole parti (*r* per *rouge*, *v* per *vert*, *a* per *azure*). Lo stesso modo di procedere e le stesse lettere si ritrovano in un'iniziale della *Bibbia* della Cattedrale di Winchester (1160-80 ca.), e, circa un secolo prima, nel disegno incompiuto, raffigurante l'*Ascensione di Cristo*, del ms 99 di Montecassino (1072), dove però le sigle abbreviano termini latini (*oc* per *ocrum*, *ca* per *carminium*, *ro* per *roxaceus*, *cb* forse per *cinnaberin* o *cinnabarim*, ecc.). La coloritura, del resto, non era, per ragioni tecniche, eseguita tutta in una volta: per prima cosa si applicava la foglia d'oro nelle parti che eventualmente lo richiedevano, poi si stendevano i colori del fondo, quindi, dopo che questi erano asciugati, i colori delle vesti e, via via, gli incarnati, le ombre, le lumeggiature, terminando con i contorni e l'indicazione dei tratti fisionomici. Ancora una volta sono i codici a decorazione non portata a termine, come la citata *Bibbia* di Winchester, a rivelarci il procedimento, laddove restano miniature o iniziali interrotte a diversi stadi di esecuzione.

Alla fine il testo copiato veniva riletto e corretto (da un correttore o dallo stesso capo-**s**), poi veniva rilegato ed eventualmente completato con una legatura pregiata, messa in opera da un orafo. Si ha testimonianza precisa di tutte queste operazioni e dei diversi artefici che le eseguivano in un interessante documento inglese della fine del sec. XIV, il conto per l'esecuzione di sei manoscritti, redatto da John Prust, canonico della collegiata di St. George di Windsor (1379-85): a questa data (e comunque nel caso specifico) il lavoro non è piú eseguito nello ***s*** interno del complesso reli-

gioso che predispone l'opera, rifornito di tutto ciò che occorre e autosufficiente, ma si debbono acquistare i materiali (la pergamena, gli inchiostri, e persino il calamaio, «uno botello ad imponendum incaustum»), e bisogna ingaggiare, mantenere per alcuni mesi e poi retribuire scribi, specialisti della notazione musicale, decoratori e miniatori; uno dei manoscritti viene addirittura inviato a Londra per la legatura in oreficeria, e il conto registra infatti anche i due viaggi a cavallo della persona incaricata di portare il codice dall'orafo e poi andare a ritirarlo!

Le varie operazioni per la produzione di un manoscritto all'interno di uno ***s*** monastico sono invece documentate da un'eccezionale testimonianza figurata, un disegno colorato della prima metà del sec. XII, collocato, con funzione di scena di dedica, ad apertura di un codice prodotto nell'abbazia di Michelsberg, presso Bamberga, e contenente l'opera di sant'Ambrogio (Bamberga, Staatsbibliothek, ms Misc. Patr. 5). Tutta l'attività culturale e artistica del monastero viene sinteticamente presentata in una serie di tondi, collocati intorno a un riquadro centrale, dove è raffigurata la fabbricazione di un reliquiario sormontato da una statua di san Michele, patrono dell'abbazia ed evidentemente destinatario del codice. Nei singoli tondi ogni operazione è descritta con precisione, eseguita da un monaco che, nell'ordine, fa la punta alla penna d'oca (1), scrive con uno stilo su due tavolette cerate (2), rade e leviga, con un coltellino a mezzaluna, una pergamena tesa su un apposito telaio (3), taglia le assi di legno per formare i piatti di una legatura (4), fabbrica i fermagli per la legatura (6), taglia la pergamena in fogli (7), piega i fascicoli (9), li cuce insieme per poter procedere alla legatura (8), mostra il libro finito (10), e lo utilizza per l'insegnamento (5). Queste immagini, non tutte di sicurissima interpretazione, sono state variamente spiegate dalla critica, sia pur sempre restando nell'ambito del processo di fabbricazione del manoscritto. Tenendo conto che si tratta di una pagina di dedica, è interessante il fatto che si documenti, nel monastero, non solo l'attività dello ***s*** e della scuola, ma anche quella di un laboratorio di oreficeria: cosí infatti si direbbe, a giudicare dalla raffigurazione del riquadro centrale, dove una figuretta di monaco è intenta a rifinire con un pennello intinto di giallo, quindi forse a dorare, il reliquario (probabilmente in rame), sormontato dall'immagine di san Michele.

Alcune delle operazioni per l'esecuzione di un manoscritto, come la preparazione della pergamena, il taglio dei fogli, la rigatura di un doppio foglio per la scrittura e la miniatura, sono documentate anche nelle iniziali figurate di un manoscritto piú tardo, la *Bibbia* di Amburgo (1255: Copenhagen, Rigsbibliotek, GL. Kgl. S.4.4.2°): se il procedimento tecnico non appare mutato nell'arco di un secolo (la pergamena è sempre fissata sullo stesso tipo di telaio), cambia invece qualcosa nel processo di produzione del libro, perché il codice non sembra piú eseguito dall'inizio alla fine in uno ***s*** religioso o da personale esclusivamente religioso: la pergamena innanzi tutto è acquistata in una bottega laica, e poi mentre il taglio, la rigatura dei fogli e con ogni probabilità anche la scrittura sono eseguiti dai monaci, la miniatura è affidata invece a un miniatore laico, artista probabilmente itinerante, che si muove da una città o da un monastero all'altro, per prestare la sua opera dietro compenso. Non si tratta di un caso isolato, perché a partire dalla seconda metà del sec. XII si incontrano con frequenza, nei manoscritti, ritratti di miniatori laici, e anche i colofoni riportano sempre piú spesso nomi di copisti e miniatori non religiosi, fenomeno che senza dubbio si inquadra nel processo di laicizzazione della cultura e della produzione libraria, avviatosi con il sorgere delle Università.
Tornando alle iniziali della *Bibbia* di Amburgo, è interessante notare come in due di esse compaia la raffigurazione di un ingegnoso seggiolone, con un piano di lavoro collegato per mezzo di un braccio mobile, che ne permette l'inclinazione: un mobile del genere è spesso rappresentato, tra XII e XIII secolo, ed è anche descritto dalle fonti, segno evidente che era piuttosto diffuso. In effetti, a leggere con attenzione le fonti, sia figurate che scritte, si possono avere informazioni preziose non solo sui procedimenti e sulle fasi del processo di produzione del manoscritto, ma anche sul corredo di strumenti utilizzati, e persino sul mobilio dello **s**, che cambiano, evidentemente, col passare del tempo, ma possono anche avere lunghe persistenze. Per esempio, in un avorio del sec. X, prodotto a Metz, con Gregorio Magno che scrive sotto dettatura della colomba dello Spirito santo (Vienna, KM), sono documentati un sedile e uno scrittoio di forme classicheggianti, ben diversi dal seggiolone con piano

di lavoro incorporato, raffigurato nel codice duecentesco, mentre nella scena inferiore compare, sulle ginocchia di uno degli scribi, un piccolo scrittoio portatile, che continuerà ad essere usato e raffigurato, con poche varianti, per un lungo arco di tempo: nell'XI e soprattutto XII secolo (per esempio nella pagina con il ritratto di Plinio, del ms 263 della BM di Le Mans, 1150 ca.), e ancora nel 1375, questa volta elencato, in due esemplari, nell'inventario dei beni dello scriba e miniatore, nonché canonico di Notre-Dame des Doms di Avignone, Stephanus Generis («item I scriptorium parvurn portatile», «item aliud parvurn scriptorium modici valoris portatile»).
Si noti come sia nell'avorio, sia nel manoscritto di Le Mans, sia ancora in molti ritratti di evangelisti di età carolingia, per esempio in quello di Matteo, nei Vangeli di Saint-Riquier (800 ca.: Abbeville, BM, ms 4), compaia un corno cavo di animale, utilizzato come calamaio, e tenuto ora in mano, ora infilato nel piano dello scrittoio portatile o del leggio, posto a fianco dell'evangelista. Un piú pratico calamaio a boccia (metallico, si direbbe, e con coperchio), è documentato invece intorno al 1240, in un codice di St. Albans (Oxford, Bodleian Library, ms Ashmole 304 [251681), in una miniatura di mano di Mattew Paris, che raffigura Socrate intento a scrivere, osservato da Platone. Le rappresentazioni di personaggi che scrivono (in genere evangelisti o, come nell'ultimo caso, ritratti di autori) non sono, in ambito occidentale, molto dettagliate per quanto riguarda la descrizione degli strumenti scrittori e dei mobili dello **s**. Variano forse di piú le raffigurazioni del mobilio che non quelle del corredo scrittorio, per lo piú limitato alla penna, al raschietto e al calamaio, oppure allo stilo e alla tavoletta cerata, mentre in ambito bizantino, soprattutto tra X e XI secolo, vi è un gusto particolare per la rappresentazione dettagliata e realistica di tutti gli strumenti usati dal copista per il suo lavoro. Ne sono testimonianza le pagine coi ritratti degli evangelisti, presentati infatti come sacri scribi, dinanzi a pesanti scrivanie, fornite di scansie chiudibili, con tanto di serratura, dove sono riposti i materiali di scorta (fogli di pergamena, boccette di inchiostro), e sul cui piano è in genere sciorinata tutta una collezione di penne, pennelli, calamai, boccettini per l'inchiostro, coltelli di ogni forma e dimensione, pietre pomici, pinze fermafogli, forbici e compassi.

Strumenti, nella maggior parte dei casi, che venivano usati anche in Occidente, ma che nelle raffigurazioni di quest'area curiosamente non vengono mai documentati. (*csm*).

scrittura visiva

Nel termine di **sv** si comprendono tutte quelle forme di comunicazione artistica nelle quali si realizza la contaminazione tra mezzi espressivi propri della scrittura e mezzi espressivi tipici della visualità; in altri termini, sono opere di **sv** sia quelle che, nascendo come opere letterarie basate sulla parola, tendono anche a una ricezione visuale, sia quelle che, nascendo come opere pittoriche, esigono per una piena comprensione anche la lettura degli elementi verbali che esse contengono.

Il fenomeno della **sv** ha avuto, in Italia e nel mondo, il momento di massima diffusione e notorietà nella seconda metà del Novecento, nei decenni compresi tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, all'interno dei movimenti delle avanguardie artistiche e letterarie, le cui teorie estetiche muovono dalla constatazione della crisi espressiva a livello sociale dei linguaggi tradizionali e dalla situazione di *empasse* di fronte alla quale l'artista contemporaneo ha due sole possibilità: il sovvertimento delle regole comunicative consuete o il silenzio. Il ricorso alla contaminazione tra linguaggi verbali e linguaggi visivi diviene cosí lo strumento privilegiato attraverso il quale le avanguardie sperimentano nuovi modelli comunicativi. Si tratta comunque di un fenomeno la cui ampiezza cronologica è di grande estensione e le cui radici risiedono nella natura stessa della scrittura, intesa come visualizzazione e fissazione grafica della facoltà di linguaggio, che fin dall'antichità ha stimolato la creatività estetica di coloro che la praticavano. È però in seno alla letteratura poetica che si sviluppano gli esperienti piú organici di **sv**, proprio a causa della organizzazione spaziale tipica del messaggio poetico scritto che si fa carico, mediante la disposizione grafica, di rendere le cadenze ritmiche e metriche dell'oralità. Per la contemporanea **sv**, l'antecedente riconosciuto dalla critica e il punto di riferimento deliberatamente assunto dagli autori è costituito dalla composizione poetica di Stéphane Mallarmé dal titolo *Un coup de dès* (1897) che, scompaginando la linea tipografica ed esaltando il corpo e l'isolamento delle parole e

dei versi nello spazio della pagina, si pone come sintesi estrema della dialettica simbolista tra parola e silenzio e ad un tempo come superamento delle modalità poetiche e comunicative tradizionali. Se è vero che le suggestioni del tardo simbolismo letterario francese costituiscono la via «alta» entro la quale si inseriscono le sperimentazioni delle avanguardie, non bisogna dimenticare però che proprio negli anni compresi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, si sviluppa in Europa una nuova cultura visiva legata alla società industriale, con il diffondersi del manifesto pubblicitario e della piccola pubblicità su quotidiani e periodici.
La pratica verbale-visiva del manifesto e della tipografia pubblicitaria ottiene inoltre un importante avallo in sede pittorica dai quadri e dai collages del cubismo e del futurismo, nei quali l'introduzione di materiali grafici come fogli di giornale o carta da musica fa scattare un corto circuito tra l'opera e la realtà esterna. E proprio al futurismo va il merito di avere impresso con forza l'impulso alle sperimentazioni di **sv** tra le avanguardie artistiche del Novecento: tra il 1912 e il 1914, Filippo Tommaso Marinetti teorizza progressivamente nei suoi Manifesti letterari lo svincolamento della pagina poetica da qualsiasi norma sia di carattere linguistico che di carattere tipografico, indicando nelle tavole parolibere il nuovo modello di poesia moderna. Nel liberarsi dai consueti legami logici e spaziali che governano la scrittura tradizionale, nella tavola parolibera le parole possono fluttuare liberamente nello spazio della pagina, oppure obbedire a una organizzazione geometrica e/o astratta, per generare figurazioni diverse: resta ferma la «leggibilità» della tavola, che mediante gli accostamenti inconsueti, talora casuali, tra singole parole, è comunque portatrice di un significato verbale. La prima celebre uscita in pubblico delle tavole parolibere futuriste si ha con Zang *Tumb Tumb* (1914), di Marinetti, dove le azioni belliche culminanti nel bombardamento di Adrianopoli sono descritte mediante la prosa giustappositiva e fortemente ellittica delle parole in libertà, intercalata da esempi di tavole parolibere.
Tutti i principali esponenti del movimento futurista si sono cimentati nell'arte di comporre tavole parolibere e dunque tale produzione è copiosa anche perché si è protratta nel corso di decenni. Le opere di **sv** si diffondono già nella prima metà del Novecento, oltre che in Italia, in tutta Europa e

nel mondo: nell'Unione Sovietica grazie al futurismo russo e a Majakovskij, in Francia grazie ad Apollinaire; in Svizzera e in Germania a seguito del movimento Dada, che si propaga successivamente negli Stati Uniti.
A livello internazionale e intercontinentale si sviluppa, negli anni dell'immediato dopoguerra, una tendenza alla **sv** che, spogliatasi degli effetti impressionistici delle precedenti avanguardie, adotta un uso neutro della tipografia per puntare a una nuova sintassi topologica e spaziale. Protagonista di questa nuova tendenza, nota con il nome di concretismo, è la parola con le sue infinite pontenzialità di significato, come si afferma nel *Piano pilota per la poesia concreta* (1953) del gruppo brasiliano dei Noigandres, fondato da Augusto e Haroldo de Campos e Decio Pignatari. Sulla linea di una ricerca fondata sulla parola e sui suoi rapporti semantico-spaziali si muovono anche le «costellazioni» dello svizzero Gomringer e il tedesco Klaus Bremer, fondatore della rivista «Material». Piú attente all'aspetto materico e visuale della scrittura, fino a renderla semanticamente indecifrabile, sono sperimentazioni come quella della «poesia di superficie» di Franz Mon, dei «decollages» di Adriano Spatola e delle «cancellature» di Emilio Isgrò. Nel 1959, la rivista «Ana etcetera» con, tra gli altri, Martino e Anna Oberto, Vincenzo Accame, Ugo Carrega, arricchisce la scrittura di elementi iconici e apre verso l'esperienza della poesia visiva.
Rivolta ad esplorare i rapporti che si stabiliscono all'interno di un unico spazio tra parola e immagine, la poesia visiva nasce nei primi anni Sessanta a opera di un gruppo di artisti d'avanguardia, il Gruppo 70, che raccoglie poeti, pittori, musicisti e che si pone il problema del rapporto tra i nuovi linguaggi tecnologici (mezzi di comunicazione di massa, pubblicità) e i linguaggi estetici. Ne scaturisce la proposta di un nuovo tipo di poesia, la poesia visiva, appunto, che esce dal libro per essere fruita come un quadro e raggiunge il paradosso facendo interagire tra loro immagini usurate e stereotipi verbali; si ottiene cosí l'effetto di una forte carica polemica e demistificante nei confronti della società dei consumi. Le prime opere di poesia visiva sono dovute agli artisti del Gruppo 70 e cioè a Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Lucia Marcucci, Luciano Ori, ma anche questa

esperienza, come le altre qui accennate, ha una diffusione internazionale in artisti come Jean François Bory, Jiři Valoch, Paul de Vree e un seguito cronologico ininterrotto che arriva fino a oggi. (*sst*).

Scroppo, Filippo

(Riesi (Caltanisetta) 1910 - Torre Pellice 1993). Trasferitosi in Piemonte nel 1934, si laurea nel 1945 con A. M. Brizio. Alla sua attività di pittore affianca quella di critico militante, scrivendo sulle pagine de «l'Unità», l'«Agorà» e «La fiera letteraria»; assistente di Casorati dal 1948, insegna all'Accademia Albertina di Torino fino al 1980. Dopo i primi quadri neocubisti, espressivamente caricati, **S** vive in prima persona l'esperienza dell'astrattismo geometrico fondando insieme a Biglione, Galvano e Parisot il MAC torinese, a cui aderisce dal 1948 al 1954 (*Costruzione II verticale*: 1950), restando in seguito sempre fedele alla poetica del non figurativo (la serie degli *Ideogrammi*, anni '50-60; *Osservatorio*, 1975; *Controluce in tondo*, 1982). La sua attività di animatore culturale trova poi espressione nell'istituzione delle Mostre d'Arte Contemporanea di Torre Pellice (dal 1949) e successivamente nella fondazione della Galleria civica della stessa città. Invitato piú volte alla Biennale di Venezia (edizioni del 1950, 1952 e 1962), sue personali si sono tenute a Neuchâtel (1962), a Torino (1979; 1985), a Washington (1980). Una parziale raccolta dei suoi saggi critici del periodo 1946-90 è stata pubblicata nel catalogo della XL, Mostra d'Arte Contemporanea di Torre Pellice (1990). (*mal*).

Scrots (Stretes), William (Guillim)

(attivo a Bruxelles nel 1537 - Inghilterra 1553). Dopo essere stato pittore ufficiale di Maria d'Ungheria, verso il 1545 entrò al servizio di Enrico VIII. Subí l'influsso di Holbein, ma ancor piú quello di Seisenegger. I suoi ritratti tradiscono comunque un manierismo scipito e piuttosto convenzionale (*Eduardo VI*, 1550 ca.: Londra, Hampton Court). (*rs*).

Ščukin, Sergej I.

(1854-1936). Grande negoziante moscovita, fu lui, col suo amico Morozov, a introdurre in Russia la pittura francese moderna. S'interessò sulle prime, vedendo nel 1897 i Mo-

net della collezione Durand-Ruel, agli impressionisti e ai loro successori immediati, acquistando nelle gallerie parigine tredici Monet, cinque Degas, otto Cézanne, quattordici Gauguin, quattro van Gogh. Si appassionò poi ai fauves e soprattutto a Matisse, che fu suo ospite nel 1911; ne acquistò trentasette tele, che contano tra le opere fondamentali dell'artista, in particolare la *Danza* e la *Musica* (1910) da lui commissionate nel 1909 (oggi San Pietroburgo, Ermitage). Riconobbe in Picasso il capofila della nuova pittura; quaranta tele che ne documentano l'evoluzione dagli esordi al periodo cubista, fecero della collezione **Š** una delle piú ricche delle opere del maestro. Inoltre ben rappresentati erano: Marquet, Derain, Rousseau. La collezione **Š** e la collezione Morozov formarono nel 1918 il Museo d'arte occidentale di Mosca passando, nel 1948, al Museo Puskin di Mosca e all'Ermitage di San Pietroburgo. (*gb*).

scuola

Il termine **s** viene usato dagli storici dell'arte ogniqualvolta un'unità o continuità di stile non possa essere riferita alla stessa mano o mente organizzatrice, e acquista significati diversi a seconda del complemento di specificazione o dell'aggettivo che lo accompagna. Se in un dipinto o in un pittore si rileva l'impronta di un artista noto, ma non al punto da poter pensare alla sua bottega, si parla di «**s** di Raffaello» o di «**s** del Maestro di Flémalle». Se invece vi si nota solo il carattere di una generica tradizione artistica, ci si attiene a formulazioni piú ampie, che possono riguardare una città, una regione o un'entità geo-culturale ancora piú vasta: la «**s** veneziana» e la «**s** del Danubio», la «**s** umbra» e la «**s** dei Paesi Bassi» sono note a tutti gli studiosi del rinascimento. Per epoche piú remote, nelle quali il luogo di produzione può sfuggire non meno della personalità dell'artista, sono state coniate di recente dizioni piú complesse, come quando nella miniatura carolingia si distingue, fra le altre, una «**s** di corte di Carlomagno». Mentre in quest'ultimo caso la fama di un istituto estraneo all'arte come la «schola palatina» può aver costituito un suggerimento diretto, in tutte le altre occorrenze l'uso del termine **s** rientra in una illustre e plurisecolare tradizione specificamente figurativa. Ripercorrere questa tradizione significa affrontare in uno degli aspetti piú

interessanti alcune delle tappe principali della riflessione storica sulle arti.
Il primo scrittore di cose d'arte ad usare il termine **s** è probabilmente il medico padovano Michele Savonarola nel 1446-47. Elencando Giotto, Jacopo Avanzi, Altichiero e Stefano da Ferrara tra i piú celebri artisti già operosi a Padova, egli afferma che, grazie a costoro, la città è divenuta piú famosa come «**s** di pittori». Se si pensa che proprio a Padova il Cennini aveva rivendicato la propria discendenza da Giotto attraverso Taddeo e Agnolo Gaddi, si capisce quanto un reale o ideale rapporto di discepolato abbia determinato la scelta lessicale del Savonarola. Tuttavia, mentre il termine **s** ricorda piuttosto le arti o corporazioni che non le botteghe, il contesto in cui esso compare presso lo scrittore padovano implica anche un piú illustre riferimento. Giotto e seguaci sono ancora considerati dal Savonarola «artefici meccanici», ma «il loro sapere non è lontano dalla filosofia». È probabile che su questa convinzione si sia innestato il ricordo delle «**s** di filosofi» di cui parla Cicerone nel *De oratore*. Piú avanti nel testo, infatti, il Savonarola stesso avvicina la fama della **s** pittorica di Padova a quella della locale università. Per entrambe le istituzioni egli usa la parola «studio», ampiamente diffusa ai suoi tempi come sinonimo di «università» ma, in campo figurativo, destinata ad avere fortuna solo piú tardi, in sostituzione del piú prosaico «bottega».
Tra gli artisti attirati a Padova dalla «gloriosa fama dello studio di pittura», Michele Savonarola menziona esplicitamente «un giovane proveniente da Napoli». La cosa è curiosa, giacché il secondo autore presso cui è stato segnalato l'uso del termine **s** in un contesto artistico è l'umanista napoletano Pietro Summonte. Costui, rispondendo nel 1524 al patrizio veneziano Marcantonio Michiel che gli aveva chiesto ragguagli sulla storia delle arti a Napoli, nomina tra gli altri il pittore Paolo degli Agostini, degno rappresentante della «institutione e docta scola veneta». Non si può negare che in questa formulazione incida la memoria erudita del Summonte, vale a dire il titolo stesso di quella *Institutio oratoria* in cui Quintiliano fa pure un accenno alle antiche **s** di retorica. Piú importante è però sottolineare che Paolo degli Agostini compare in un elenco di pittori quanto mai eterogeneo per provenienza geografica. La «scola venera» non è che una delle numerose tradizioni pittoriche italiane e non, che l'os-

servatorio privilegiato della Napoli cinquecentesca permette di registrare tra il fiorentino Giotto e il lombardo-romano Polidoro da Caravaggio.
In effetti, se nel 1558-66 il Cellini può parlare di «gloriosa **s** fiorentina» per l'insieme degli scultori cui sente di appartenere, l'estraneità alle maggiori tradizioni artistiche sembra costituire un fattore di vantaggio nella loro stessa individuazione come **s**. Nel 1591 il pittore genovese Giovan Battista Paggi scrive in una lettera: «Sono in Italia tre famose scuole di pittura, in Roma, in Firenze e in Venezia. Le due prime, per la qualità delle antiche e moderne sculture, ed anche pitture nobilissime, sono ragguardevoli, e la terza per la vaghezza del colorito, ch'è stato sempre proprio di quella città...» Il tentativo di definire lo specifico di ogni singola **s** si accompagna qui al silenzio totale sugli specifici rappresentanti. Tra il 1607 e il 1615, quando, sulla falsariga dei «generi» della pittura greca ricordati da Plinio, l'erudito ecclesiastico Giovan Battista Agucchi individua i caratteri di quattro e non tre **s** pittoriche italiane, le concrete personalità artistiche tornano invece a giocare un ruolo di primo piano: la «**s** romana» fa capo a Raffaello e Michelangelo, quella veneziana a Tiziano, quella «lombarda» al Correggio e infine quella toscana a Leonardo, Andrea del Sarto, Domenico Beccafumi e il Peruzzi. L'utilità di un simile riferimento ai grandi protagonisti dello stile cinquecentesco è testimoniata dall'interessante inventario della collezione Giustiniani, dove già nel 1638 compaiono etichette oggi assai familiari come «**s** di Tiziano», «**s** del Correggio» e «**s** di Michelangelo». Nella sua partizione stilistica l'Agucchi alterna senza apprezzabili differenze la parola **s** con espressioni ampiamente diffuse nel Cinquecento quali «maniera di dipingere», «sorte della pittura» e «spezie di pittura». Analogamente, scrivendo nel 1617-25 delle principali tendenze della pittura romana contemporanea, l'archiatra pontificio Giulio Mancini le definisce «ordini, classe o ver vogliamo dire schole». Dopo queste incertezze iniziali il termine **s** s'impone nella letteratura artistica del Seicento per connotare ogni tradizione pittorica definita, alla testa della quale possano essere riconosciuti uno o piú maestri, specialmente se praticata in un centro preciso. Bologna ad esempio, culla della fortunatissima «riforma» dei Carracci, viene presto ricono-

sciuta sede di una «**s** bolognese» che proprio per la sua programmatica ripresa degli ideali del classicismo cinquecentesco merita di essere stabilmente affiancata alle sfiorenti in quella età felice. Tra queste invece la **s** toscana, che non aveva peraltro mai goduto dell'apprezzamento delle altre, viene sempre piú citata con riserva, fusa nella romana o addirittura dimenticata del tutto. Erede delle teorie italiane, l'antiquario francese André Félibien sistema tra il 1666 e il 1688 il panorama storico che il Seicento aveva della pittura moderna considerando nell'ordine la **s** romana, la veneziana, quella di Parma, la bolognese, la tedesca e la fiamminga.
Il riconoscimento di una «maniera» propria della pittura fiamminga e poi di quella tedesca compare già nelle fonti del Quattro e del Cinquecento, ma è di nuovo l'Agucchi il primo a riconoscere che «fuori d'Italia Alberto Duro [cioè il Dürer] formò la sua scuola… e la Germania, e la Fiandra, e la Francia hanno havuto molti altri artefici ch'hanno havuto fama e nominanza».
Il Settecento aggiornerà il catalogo delle **s** pittoriche europee, aggiungendo in primo luogo l'Inghilterra e quindi la Spagna. In ognuna di queste nazioni si distinguerà poi tra regione e regione, tra centro e centro. Il modello sarà dunque ancora una volta l'Italia, dove proprio alla fine del Settecento, una prima volta nel 1792 e poi ancora nel 1795-96, il concetto di **s** trova la sua piú matura applicazione storiografica nella *Storia pittorica della Italia* dell'abate Luigi Lanzi.
All'interno di una piú generale divisione dell'Italia in «inferiore» o centro-meridionale e «superiore» o settentrionale, il Lanzi distingue ben tredici **s**: la fiorentina, la senese, la romana, la napoletana, la veneziana, la mantovana, la modenese, quella di Parma, la cremonese, la milanese, la bolognese, la ferrarese e la genovese cui vanno aggiunte le varie manifestazioni pittoriche del Piemonte. Mentre un simile allargamento dei ranghi è impensabile senza la fitta pubblicistica sui «primitivi» che dal tardo Cinquecento in avanti si fa sentire contro l'ottica fiorentinocentrica del Vasari, la scansione per «epoche» di ogni singola **s** è un debito che tanto il Lanzi quanto gli antivasariani hanno con il Vasari. Ciò che nella *Storia* è veramente nuovo in rapporto alla letteratura artistica italiana precedente è la rinuncia definitiva allo schema biografico: essa è storia delle singole **s** pittoriche, non dei pittori. L'influsso dell'archeologo tedesco Johann Joachim

Winckelmann risulta a questo proposito fondamentale e viene esplicitamente riconosciuto dallo stesso Lanzi.
Dalla fine del Settecento il concetto di **s** è passato all'Otto e al Novecento senza sostanziali innovazioni rispetto alla consumatissima flessibilità spazio-temporale conferitagli nella *Storia* del Lanzi. La sua particolare adattabilità ne ha suggerito semmai l'adozione per tempi e luoghi solo di recente acquisiti agli interessi dello studio o del gusto: oggi è comune parlare di **s** non solo per il romanico europeo, ma anche per l'archeologia orientale o per le civiltà artistiche del Pacifico. Parallelamente si è andato diffondendo l'uso di definire **s** anche alcuni movimenti o gruppi di artisti contemporanei, come nell'Ottocento la «**s** di Posillipo» e nel Novecento la «**s** di Parigi».
Mentre simili etichette vengono spesso coniate dai critici con un'intenzione ironica o seriosa, gli storici tendono ad impiegare il concetto di **s** in un senso piú oggettivamente descrittivo. Non di rado tuttavia esso cessa presso di loro di indicare una relazione tra opere o artisti, per assumere i connotati di una supposta realtà espressiva sovrappersonale. In tal modo un libero rapporto di discepolato tende a trasformarsi in un destino ineluttabile. Macroscopico quando concerne lo «spirito del popolo» di certa storiografia romantica, l'equivoco non è meno grave metodologicamente se applicato a un piú circoscritto *genius loci* quale quello che qua e là traspare anche in trattazioni recenti. (*mc*).

scuola grigia

Cenacolo del paesismo verista in Liguria negli anni Sessanta dell'Ottocento, la cosiddetta **sg** rappresenta un momento di grande importanza nel rinnovamento della pittura italiana, parallelamente alle coeve scuola toscana, piemontese e napoletana. Accomunati dalla volontà di superare nella resa del paesaggio l'accademismo e il romanticismo, si raccolgono intorno a E. Rayper il ligure A. Issel, il portoghese A. D'Andrade e lo spagnolo S. De Avendaño. Nel 1863 Rayper e D'Andrade si recano insieme a Carcare: è l'inizio delle sedute *en plein air* condivise ogni estate a Carcare (incontri ricordati da A. G. Barrili nel romanzo *Amori alla macchia*); d'inverno essi si ritrovano a Genova, nel Palazzetto Doria. Segue da vicino il gruppo il piú anziano Tammar

Luxoro il quale, orientandosi verso il verismo dopo un'iniziale approccio romantico al paesaggio, comunica ai «grigi» l'ammirazione per Corot e Daubigny, per Fontanesi e per i toscani, presenti a Genova sin dalla prima esposizione della Promotrice (1850): tra i primi ad approdare in Liguria è De Tivoli, nel 1856 Signorini. Alla Promotrice del 1861, accanto a Rayper, espongono Abbati, Signorini, De Tivoli, Lega. È su queste basi che si costituisce la **sg**, in rapporti costanti con Firenze, la cui denominazione si basa su quel *ton gris*, del quale si parlava a Parigi e del quale, a detta del critico Martelli (1895), Altamura riferiva come si conseguisse attraverso l'uso di uno «specchio nero, che decolorando il variopinto aspetto della natura permette di afferrare piú prontamente la totalità del chiaroscuro, la macchia». Se anche per i «grigi» lo studio ginevrino di Calame è un passaggio obbligato, l'influsso di quest'ultimo è ben presto superato per un'adozione di un linguaggio piú diretto, attento al «vero» naturale, mediato dalla conoscenza del linguaggio fontanesiano, dal rapporto coi macchiaioli, dalle opere della scuola di Barbizon, di Corot e di Daubigny e viste all'Esposizione Universale di Parigi del 1855 e ancora dai viaggi nel Delfinato, dove sono attivi pittori lionesi e ginevrini. Essi scelgono una tavolozza chiara, luminosa e impiegata con attenzione ai rapporti tonali e alla resa delle variazioni atmosferiche. De Avendaño, stabilitosi definitivamente in Liguria nel 1866, ricerca finezze luministiche in paesaggi dai colori quasi smaltati (*En la Ria de Vigo*, 1872: Torino, GAM); cosí Rayper, dopo un viaggio in Toscana, abbandona ogni residuo sentimentale per approdare, come D'Andrade, a una visione del tutto improntata al vero, con ricerche luministe particolarmente suggestive. Verso la fine degli anni Sessanta le esperienze dei «grigi» si vengono a saldare con quelle dei rinnovatori piemontesi confluiti nella «scuola di Rivara»: insieme si trovano a dipingere a Rivara ed espongono regolarmente alle Promotrici di Torino e di Genova. Nel 1870 i «grigi» ottengono all'Esposizione di Parma un notevole successo (grazie anche al giudizio favorevole di Signorini): nel 1874 Luxoro, sostenuto da D'Andrade, insegnanti entrambi all'Accademia Ligustica, ottiene che sia istituita, presso la stessa Accademia, una Scuola del paesaggio, di cui assume la cattedra. È ormai definitivamente vinto il fronte tradizionalista e accademico, rappresentato a Genova da

personaggi come Isola, «fautore della grande pittura Storica e Sacra», come egli stesso si definisce, o lo storico Federico Alizeri. La morte prematura di Rayper (1873) e lo spostarsi degli interessi di D'Andrade all'archeologia medievale, alla tutela dei monumenti e alla didattica delle arti applicate finalizzata alla rinascita dell'industria artistica pone fine all'esperienza della **sg**, ma l'esigenza del vero era ormai diffusa anche in altri campi, come la scultura, che persegue il cosiddetto «realismo borghese», e la stessa pittura di storia, che accoglie al suo interno a partire dagli anni Sessanta istanze veristiche. (*eca*).

scuole romane

È tra la metà degli anni '20 e i primi anni '30, intorno alla casa di via Cavour della russa A. Raphaël e di M. Mafai che si forma a Roma quel nucleo di pittori, comprendente oltre ai due citati anche Scipione e M. Mazzacurati, che a lungo sarà identificato come la vera **sr**. Una fisionomia unitaria al gruppo dei giovani pittori viene data dal critico Roberto Longhi nella primavera del 1929: «Rimangono le misture esplosive. Proprio sul confine di quella zona oscura e sconvolta dove un impressionismo decrepito si muta in allucinazione espressionista, in cabala e magia, stanno difatti i paesini sommossi e di virulenza bacillare del Mafai, la cui sovreccitata temperatura – quale si misurava anche meglio dalla mostra recente al Convegno di Roma – potrebbe inscriversi al nome di un Raul Dufy nostro locale. Cosí come la pittura di Antoinette Raphaël, non tanto dal paesaggio qui contiguo a quelli del Mafai, quanto da altre cose che mi sono venute sott'occhio nel ragguagliarmi su questa, che, dal recapito, chiamerei la Scuola di via Cavour, potrebbe rivelare i vagiti o la rapida crescenza di una sorellina di latte dello Chagall; a conservar le debite distanze, s'intende» (R. Longhi, *La mostra romana degli artisti sindacati*, in «L'Italia Letteraria», Roma, 7 aprile). La straordinaria intensità della pittura di Mafai, della Raphaël e, di lí a un anno, di Scipione, nutrita dai miti di Tiziano, Goya, El Greco, in consonanza con gli espressionismi europei e in evidente rivolta contro le poetiche novecentiste, è accolta con entusiasmo, oltre che da Longhi, da C. E. Oppo e, soprattutto dai poeti Sinisgalli, de Libero, Ungaretti. Esemplari sono i reciproci

rimandi, in una Roma fosca, rossastra, barocca, tra la pittura di Scipione e la lirica ungarettiana del momento. Approdo culminante della nuova tendenza è la mostra collettiva alla Galleria di Roma di P. M. Bardi nel novembre del 1930, mostra sostenuta, tra gli altri, da Oppo, Pavolini, Falqui, Cardarelli. Nel giugno 1931 esce il primo numero della rivista d'arte e letteratura «Fronte», voce della scuola di via Cavour, alla quale collaborano soprattutto letterati e critici come Ungaretti, Savinio, Mezio, Piovene, Cardarelli, Moravia, Valery: e dove compaiono riproduzioni di opere di Scipione, Mafai, Mazzacurati, Martini, Carrà, Morandi, Bardi, De Fiori. Tuttavia la rivista esce per soli due numeri, cosí come la scuola di via Cavour, a partire dal '31, tende ad esaurirsi, con la partenza della Raphaël e di Mafai per Parigi, e con l'ingresso in sanatorio di Scipione, che morirà nel '33. Intanto l'evoluzione della pittura di Mafai tende a inserirsi nelle ricerche di quel gruppo di pittori come R. Melli, E. Cavalli, G. Capogrossi, C. Cagli che, incontratisi a Roma tra il '31 e il '32, definiscono i modi di una figuratività sintetica e trasognata, concentrata sui problemi dell'armonia tonale e della luce. Anche qui azione critica determinante è svolta da Longhi, il primo a intuire il carattere di continuità tra la scuola di via Cavour e i vari tonalismi, e che già nel 1927, con lo studio su *Piero della Francesca*, aveva gettato le basi per la riuscita storica di una pittura legata alla chiarezza della forma e al tono. Il 31 Ottobre 1931 viene redatto dal gruppo il *Manifesto del Primordialismo plastico*, firmato da Capogrossi, Cavalli e Melli. È nel 1933, in occasione di una mostra di Cagli, Capogrossi, Cavalli e Sclavi alla Galleria Jacques Bonjean di Parigi, che il critico Waldemar George conia la definizione di *Ecole de Rome*, richiamandosi esplicitamente all'Ecole de Paris. Del 1935 sono i momenti importanti che rendono il carattere variegato, ma sostanzialmente unitario di questa stagione romana: l'apertura della II Quadriennale, curata, come la I del 1931, da Oppo, dove si ritrovano tutti i pittori del periodo, e l'inaugurazione della Galleria La Cometa della contessa L. Pecci Blunt, che ha per ispiratori de Libero e Cagli, e attorno alla quale si formano pittori come Janni, Ziveri, Fazzini, Fausto Pirandello, Katy Castellucci, Tamburi, Afro e Mirko Basaldella e altri. Se un saggio di G. Castelfranco e D. Durbe, *Sguardo alla giovane scuola romana dal 1930 al 1945* (1959),

vedeva l'arte della capitale rinascere solo negli anni '30 da un contesto precedente privo di valore storico e puramente accademico, da qualche anno, per merito di critici come M. Fagiolo dell'Arco, A. Trombadori, G. Appella, si è avviata non senza polemiche, attraverso saggi e mostre, un'impostazione storiografica di segno diverso, tendente a estendere i confini delle **sr** da un lato fino al clima del *rappel-à-l'ordre* degli anni '20 creatosi attorno a riviste e gruppi come «Valori Plastici» o «La Ronda» e a personalità come quelle di Bontempelli, Carrà, Soffici, De Chirico: clima in cui si formano pittori come Donghi, Francalancia, Trombadori, Socrate, Mario ed Edita Broglio, Di Cocco, Guidi, Ceracchini, Sciltian, tutti frequentatori della famosa terza saletta del caffè Aragno; dall'altro lato fino agli anni '40, al realismo espressionista di Guttuso, Vespignani, Scialoja, e agli esiti astratti raggiunti dalla pittura di Mafai, Capogrossi, Afro. (*mdc*).

Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani, *detto*)

(Venezia 1485 ca. - Roma 1547). Della stessa generazione di Tiziano, assai vicino per età a Raffaello e di dieci anni piú giovane di Giorgione e di Michelangelo, nacque probabilmente nella stessa Venezia, a una data (1485) dedotta dall'asserzione di Vasari, che sembra verosimile, secondo la quale morí a sessantadue anni.

Nulla si sa di certo sugli esordi e s'ignora in quali circostanze abbia abbracciato il mestiere di pittore. Vasari dice che fu dapprima allievo di Giovanni Bellini, poi di Giorgione; ma poiché riferisce le stesse cose del giovane Tiziano, le sue notizie vanno prese con cautela.

Neppure le fonti veneziane antiche ci dànno maggiori informazioni sui primi passi dell'artista a Venezia e poiché sembra che non abbia firmato alcuna delle sue opere di questo periodo, si deve alla ricerca moderna di averne ricostruito in modo convincente la fase giovanile. Gli studiosi sono concordi nel ritenere che due dipinti di notevole impegno precedano la partenza per Roma nel 1511: le ante d'organo in San Bartolomeo a Rialto (*Santi Bartolomeo*, *Luigi*, *Sinibaldo*, *Sebastiano*), che appartengono sicuramente agli inizi del periodo in cui **SdP** si afferma come artista autonomo, e il quadro per l'altar maggiore di San Giovanni Crisostomo (*San Giovanni Crisostomo con sei santi*), dipinto verso la fine de-

gli anni veneziani. Sulla convinzione che a queste due opere se ne debba aggiungere una terza, il *Giudizio di Salomone* (Kingston Lacy, coll. Bankes), converge ormai la maggior parte della critica.
Tutte e tre queste opere sono notevoli per qualità e invenzione. Le facce interne delle ante di san Bartolomeo, rappresentanti i *Santi Luigi e Sinibaldo*, rivelano l'ammirazione del giovane **SdP**, verso il 1506, per lo stile di Giorgione; se gli accenti lirici evocano il Maestro di Castelfranco, il virtuosismo esecutivo è invece caratteristico di **SdP**. Nelle facce esterne delle ante troviamo una concezione molto piú eroica: è possibile che, stimolato dalla presenza di Fra Bartolomeo a Venezia nel 1508, **SdP** esprimesse già in queste parti le qualità di azione drammatica e di potente plasticismo che ne improntеranno poi l'opera romana. Il *Giudizio di Salomone* (incompiuto), il piú ambizioso fra i suoi dipinti veneziani, associa alla asimmetria della composizione un uso eccezionalmente complesso, o meglio simbolico, del colore. La *Pala di san Giovanni Crisostomo*, la piú matura fra le opere di questo periodo, rivela la ricerca di forme semplificate e monumentali, e inoltre un gusto coloristico meno vivo che in Giorgione e piú freddo che in Tiziano giovane. Caratteri analoghi si trovano nella *Salomè* (Londra, NG) del 1510.
Nel 1511 il celebre banchiere Agostino Chigi offrí a **SdP** di entrare al suo servizio; il trasferimento a Roma dell'artista fu uno degli eventi decisivi del suo percorso. Fra i suoi primi incarichi fu l'avvio della decorazione murale di una delle stanze della Farnesina, da poco costruita da Agostino. Il contributo di **SdP** alla decorazione consiste essenzialmente in una serie di lunette illustranti episodi delle *Metamorfosi* ovidiane. Il soggetto gli era probabilmente estraneo, visto che, contrariamente a Tiziano, **SdP** non era attratto dalla mitologia e, d'altra parte, la sua scarsa inclinazione per l'affresco lo indusse a sperimentare una tecnica di pittura murale a olio. L'esame delle lunette rivela le difficoltà incontrate dal pittore e che sono all'origine di una certa disomogeneità sia tecnica che stilistica. Da parte sua, il sorprendente Po*lifemo* è al tempo stesso veneziano, per la raffinata cromia, e romano nella grandiosità della figura che tradisce le prime emozioni di **SdP** davanti agli ignudi della volta sistina. Verso lo stesso periodo dipinse uno dei suoi ritratti piú

notevoli, *Ferry Carondelet* raffigurato mentre detta al suo segretario (Madrid, coll. Thyssen-Bornemisza, già Lugano, Castagnola), uno dei primi di una lunga serie di ritratti romani che gli valsero un posto accanto a Raffaello, allora il massimo pittore di ritratti nell'Italia centrale. Questa serie, eseguita tra il 1511 e il 1520, comprende inoltre il *Ritratto di giovane* (Museo di Budapest), il *Ritratto di giovane con archetto* (Parigi, coll. Rothschild), il *Ritratto di giovane donna* di Berlino (SM, GG) e un ritratto di gruppo, datato 1516, rappresentante il *Cardinale Bandinello Sauli con tre «famigliari»* (Washington, NG).
Giunto a Roma quando Michelangelo stava compiendo la prima parte della volta della Sistina, poco dopo la conclusione dell'opera (1512) **SdP** ne divenne intimo amico, e sappiamo, sia da Vasari che in base alla testimonianza di disegni superstiti, che Michelangelo fece disegni per aiutare il giovane artista a disimpegnarsi dai suoi incarichi. Primo frutto di questa collaborazione fu la *Pietà*, verosimilmente terminata nel 1515, dipinta per San Francesco a Viterbo (Viterbo, Museo). Vasari afferma che Michelangelo eseguí un cartone per i due personaggi, il che è confermato dal carattere della composizione (un disegno di Michelangelo, che è stato accostato a questo dipinto, è conservato a Vienna, Albertina). Nell'insieme dell'opera si vedono perfettamente fusi il «disegno» dell'Italia centrale e il ricco colore veneziano, su uno sfondo scuro di paesaggio che tradisce le origini di **SdP**.
Altri due capolavori, frutto dell'intesa con Michelangelo, risalgono alla seconda metà dello stesso decennio: la cappella Borgherini in San Pietro in Montorio a Roma e la *Resurrezione di Lazzaro* (Londra, NG), ad entrambe le quali devono essere riferiti disegni eseguiti da Michelangelo per **SdP**. L'intervento di Michelangelo si avverte di piú nella decorazione della cappella Borgherini, di cui la composizione centrale, a olio su muro come le altre parti, e rappresentante la *Flagellazione di Cristo*, costituisce una tappa fondamentale per la pittura romana del sec. XVI. La *Resurrezione di Lazzaro* (1519) fu, come la *Trasfigurazione* di Raffaello, commissionata da Giulio de' Medici ed eseguita per rivaleggiare con l'opera del Sanzio. La complessa grandiosità della composizione, che approfitta dell'enorme formato della tavola, e il tono alto e austero della narrazione innalzano in realtà la *Re-*

surrezione di Lazzaro a un rango tra i piú elevati nella pittura di storia e ne fanno uno dei modelli piú ammirati nei successivi sviluppi del classicismo cinquecentesco.
Dopo la morte di Raffaello nel 1520, **SdP** occupò a Roma una posizione di ritrattista ormai senza rivali. Dal 1520 al 1527, quando il Sacco pose temporaneamente fine a tutte le attività artistiche, **SdP** eseguí in questo campo i suoi capolavori. La serie comprende il ritratto, oggi quasi illeggibile, di *Pietro Aretino* (Arezzo, Palazzo Pubblico), un *Ritratto d'uomo* (Museo di Houston, Texas, coll. Kress), il *Ritratto di Andrea Doria* (Roma, Gall. Doria-Pamphilj) e quello di *Clemente VII* (Napoli, Capodimonte). Ciascuno di essi incarna un aspetto di un nuovo stile monumentale del ritratto che appare senza precedenti. Un nuovo accento drammatico nell'individualizzazione del modello, quasi tutti personaggi fra i piú emergenti del tempo, va di pari passo con un ductus piú largo che in passato: un ritratto come quello di *Clemente VII*, dipinto immediatamente prima del Sacco del maggio 1527, sembra evocare i ritratti del primo rinascimento e ugualmente i profeti della volta sistina.
Nel marzo 1528 **SdP** era a Orvieto con la corte pontificia scacciata da Roma e qualche mese piú tardi lo troviamo a Venezia. Ma fu tra i primi artisti a tornare a Roma, ove si rimise al lavoro al piú tardi nel giugno del 1530.
È opinione ampiamente diffusa che, a seguito della nomina della sinecura di custode del piombo della cancelleria papale nel 1531, l'artista trascurasse la pittura. Ma si tratta di una supposizione certamente eccessiva, che ha la sua origine in Vasari **SdP** ritrovò infatti il suo rango di ritrattista e proprio a quest'epoca appartengono il ritratto di *Baccio Valori* (Firenze, Pitti), quelli di *Clemente VII* a Vienna (KM), Parma (GN) e Napoli (Capodimonte), il ritratto del *Cardinale Rodolfo Pio* (posteriore al dicembre 1536: Vienna, KM) e quello del *Cardinale Reginald Pole* (anch'esso posteriore al dicembre 1536: San Pietroburgo, Ermitage). Per ragioni stilistiche si deve assegnare agli anni 1535-40 anche l'impressionante *Ritratto di una dama* (Longford Castle, coll. Earl of Radnor). Immagini che non rivelano uno stile omogeneo, ma sottintendono uno svolgimento verso una maniera piú morbida e idealizzata, meno eroica di quella degli anni Venti.
Negli anni Trenta **SdP** cominciò a utilizzare l'ardesia come supporto per i quadri da cavalletto, e molti dei ritratti cita-

ti, come la maggioranza delle composizioni di questo periodo, sono realizzati su tale materiale. Nella maggior parte dei quadri religiosi si avverte un'ossessiva ricerca di masse semplificate, con una conseguente eliminazione di ogni dettaglio: ciò avviene sia nel grande dipinto murale con la *Natività della Vergine* sull'altare della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, sia nelle versioni del *Cristo portacroce* (Madrid, Prado; San Pietroburgo, Ermitage e Museo di Budapest) sia nella *Pietà* per la cappella di Francisco de los Cobos a Ubeda in Andalusia. Per quest'ultima Michelangelo forní un disegno del Cristo (Parigi, Louvre). Due opere vanno datate assai tardi nel percorso di **SdP**: un vasto dipinto murale con la *Visitazione* per Santa Maria della Pace a Roma, di cui restano tre grandi frammenti oggi nella collezione del duca di Northumberland, e la *Madonna del velo* (Napoli, Capodimonte), che unisce a una grandissima delicatezza di esecuzione un senso della forma sovranamente idealizzata e una tavolozza impostata su toni freddi. Il pittore venne sepolto a Roma in Santa Maria del Popolo. (*mbi* + *sr*)

Šebuev, Vasilij Koz´mič

(Kronštadt 1777 - San Pietroburgo 1855). Prix de Rome e promotore del classicismo nello spirito di David e di Carstens, fu nominato nel 1807 professore all'Accademia di San Pietroburgo, di cui divenne rettore nel 1842. Diresse inoltre la manifattura degli arazzi e, nel 1844, i cantieri di decorazione pittorica della Cattedrale di Sant'Isacco. È autore di alcuni soffitti (Sala del Consiglio all'Accademia); tra i quadri si ricordano *La prodezza del mercante Igolkin* (1839: San Pietroburgo, Museo russo) e una notevole opera giovanile, dal forte accento romantico, *Ritratto dell'artista con una bohémienne* (1805: Mosca, Gall. Tret´jakov). (*bl*).

secco

È definito a **s** un dipinto murale eseguito su un intonaco già carbonatato, secco. Contrariamente all'*a fresco* (→ **affresco**) la tecnica a **s** si serve di pigmenti uniti a un legante, sia di natura organica – uovo, colla, gomma, olio, caseina, cera (→ **encausto**) –, che inorganica – acqua di calce, latte di calce, calce. Istruzioni piú o meno dettagliate sui diversi procedi-

menti compaiono in tutti i ricettari e manuali, la pittura murale essendo arte ininterrottamente praticata dalla preistoria ai nostri giorni, in ogni ambito culturale, e di cui la piú celebrata tecnica a fresco non è che una delle molte varianti. I metodi a **s** e a fresco, pur rigorosamente rispettando i propri canoni quanto a esecuzione, coesistevano in alcuni casi. Talvolta si dipingeva a **s** su un preesistente affresco, si hanno esempi medievali di intere scene, con l'intento di aggiornarne lo stile (ciclo duecentesco dell'abbazia di Grottaferrata) o, piú o meno estesamente, l'iconografia. In genere però l'intervento a **s**, sugli affreschi, era circoscritto a zone da ricoprire con pigmenti non compatibili con la calce quali azzurrite, cinabro, biacca, ecc.; mentre era normalmente previsto per le rifiniture e il ritocco, inevitabile per via del mutare di tono del colore durante il processo di carbonatazione. La pratica del terminare e ritoccare a tempera gli affreschi, largamente in uso nel Trecento (Cennini), dalle fonti cinque-seicentesche (Vasari, Armenini, Pozzo, ecc.) fu sconsigliata: infatti invitavano a contenerla nei limiti dell'indispensabile, sia per non «appannare» la superficie dell'affresco, sia per la caducità dei ritocchi e la propensione ad annerire, i leganti piú usati essendo colla, gomma e olio. Infine, con l'impiego sempre maggiore dell'olio come legante, nel Cinquecento (Vasari, Armenini) furono detti a **s** – ovvero tempere – tutti i dipinti eseguiti né a fresco né a olio, a prescindere dal tipo di supporto (tela, tavola, muro).
Nel Seicento e Settecento (Baldinucci, Milizia) si intendeva per **s**, fatto in *maniera secca*, un dipinto privo d'invenzione, duramente delineato, senza chiaroscuri né rilievi. (*mni*).

Secco Suardo, Giovanni

(? - 1873). Appartenente a una famiglia nobile lombarda, **SS** si dedicò all'attività di restauratore di dipinti ricollegandosi alla tradizione dei restauratori lombardi, come Molteni e Galizioli. In un periodo che, benché caratterizzato da notevoli progressi, vedeva ancora il restauratore come un artigiano geloso dei suoi segreti, **SS** si impegnò nel tentativo di dare forma sistematica alle conoscenze sul restauro. Tale impegno si concretizzò soprattutto nel suo famoso manuale, ristampato piú volte anche nel Novecento. Una prima parte di tale manuale uscí nel 1866 con il titolo: *Manuale ragiona-*

to per la parte meccanica del ristauratore; l'edizione definitiva, con il titolo *Il ristauratore dei dipinti*, uscí postuma nel 1873. Benché partecipe dell'imperante mentalità del restauro integrativo, il manuale costituisce un indubbio progresso rispetto ai testi che l'avevano preceduto, progresso individuabile nella consapevolezza da parte dell'autore della necessità di studi storici e di conoscenze scientifiche nella formazione del restauratore. Il manuale contiene anche interessanti informazioni su restauri di pitture eseguiti in Italia e all'estero. S**S** si occupò ampiamente anche del trasporto dei dipinti murali, esprimendosi a favore della tecnica dello «strappo», che implica la separazione del colore dall'intonaco, rispetto a quella del «distacco», praticata durante l'Ottocento dal famoso restauratore G. Bianchi.
Nel suo scritto *Sulla scoperta e introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio* (Milano 1858), si dimostra buon conoscitore dell'arte rinascimentale e delle recenti ricerche sull'argomento, in polemica con le quali egli sostiene che la tecnica della pittura a olio, a parte alcuni marginali cambiamenti, sia rimasta la stessa dai tempi dell'invenzione di van Eyck fino al suo tempo. (*came*).

secessione

Con questo termine si fa riferimento a una serie di movimenti di opposizione all'arte ufficiale che si sviluppano tra la fine del sec. XIX e l'inizio del XX, in ambito mitteleuropeo. Contemporaneo **all'Art Nouveau** (→), al Modern Style, al Liberty e allo Jugendstil che fioriscono negli altri paesi europei, il movimento delle **s** non può essere identificato *tout court* con queste correnti. Le **s** che vengono fondate in **Austria** (→) e in **Germania** (→), in contrapposizione a società preesistenti di artisti, sono portatrici di un nuovo orientamento culturale strettamente collegato alle condizioni storiche, politiche ed economiche del tempo e non si possono ridurre soltanto alla scelta di un nuovo repertorio stilistico. Il progresso tecnologico cresciuto sull'onda della rivoluzione industriale, il ruolo decisivo acquisito dall'iniziativa borghese in campo economico, determinano un periodo di profonde trasformazioni. Parallelamente nel campo dell'arte c'è un proliferare di idee e di movimenti che cercano di interpretate questo periodo di cambiamento. I motivi che spingono gli ar-

tisti a unirsi nelle **s** sono tra i piú disparati, da quelli ideologici a quelli stilistici, o di semplice opportunità.
Il movimento delle **s** è legato essenzialmente a una politica dell'arte. Nati come gruppi di esposizione in contrasto alla cultura accademica, promuovono il dibattito intorno all'arte moderna, nei musei, nelle gallerie, nelle riviste, tra i collezionisti e i critici d'arte. Fanno opera di diffusione portando alle loro esposizioni decine di migliaia di visitatori. Partecipano alle mostre internazionali coscienti di un'unità della produzione artistica. È la prima volta infatti che movimenti affini si trovano in Europa e in America.
Il fenomeno delle **s** si pone in un certo senso al di fuori della linea di sviluppo della pittura moderna, inaugurata dall'impressionismo, ricercando un'integrazione di tutte le arti che vada oltre l'ambito pittorico e scultoreo. La reazione all'Accademia determina il superamento della pittura da cavalletto e nei musei. L'interesse è ora rivolto soprattutto all'architettura e all'artigianato. L'arte non è piú confinata nell'attività individuale, ma vuole assumere un compito formativo della società stessa nella ricerca di una qualità decorativa che si inserisca nel contesto produttivo e diventi un correttivo anche morale alla meccanica tecnica industriale. Mentre da una parte si avvertono le immense possibilità, non ancora sfruttate, offerte dallo sviluppo tecnologico, dall'altra si è consapevoli del pericolo insito in questo progresso che rischia di far scadere la qualità dell'arte in una produzione di serie. Il rifiuto dell'uso della macchina nel campo artistico, la rivalutazione dell'attività artigianale e la ricerca di un'arte integrata all'ambiente e in armonia con la vita degli uomini, propugnata da Ruskin, Morris e dal movimento inglese delle Arts & Crafts, sono il precedente diretto di questa nuova esperienza. La volontà di creare «le condizioni preliminari per una civiltà artistica del popolo», spinge gli artisti delle **s** a ricercare uno stile che sia unificante di tutte le arti e che sia comune a tutti i campi della vita di ogni giorno, dall'abitazione all'urbanistica. L'integrazione dei vari generi artistici e la compenetrazione della vita con l'arte tendono alla realizzazione di un regno della bellezza in cui l'artista esprime la sua anima e non produce semplicemente una merce. Questo nuovo orientamento del gusto porta al superamento dell'eclettismo storico che aveva caratterizzato il sec. XIX: si sente ora il bisogno di liberarsi dalla servitú dei modelli del

passato nella ricerca di nuove forme, anche se spesso si approda a un eclettismo contemporaneo. Non si riescono però a superare le barriere tra un'arte colta e un'arte popolare.
Conferire dignità estetica al piú piccolo oggetto artigianale rappresenta il tentativo di superare la suddivisione tra arti «maggiori» e arti «minori» per sollevare quest'ultime al rango dell'arte colta. L'arte rimane cosí dominio di un'élite aristocratica che si costruisce il suo mondo d'evasione. Le premesse da cui si era partiti di un'arte come bene comune legata direttamente alla vita degli uomini non vengono mantenute a favore di una rappresentazione ideale di un mondo decadente. L'arte delle **s** non è dunque un'arte propriamente d'avanguardia. Oscilla sempre tra il progresso e il convenzionalismo. Muove dall'impressionismo, ma per rimanere ancorata come denominatore comune alle tendenze simboliste e lí dove è piú difficile staccarsi da forme di naturalismo e di verismo di fine Ottocento, nascono nuove **s**. Nuova, libera, giovane sono i termini ricorrenti per qualificare queste associazioni che si vanno successivamente costituendo, dividendo e riformando. La prima **s** è quella nata a Monaco nel 1892, a opera di F. von Stuck, W. Trübner e W. Uhde, in direzione nettamente anti-romantica. Nel 1893 esponeva opere di Böcklin insieme a quelle di Corot, Courbet, Liebermann e Millet. Di matrice naturalistica con tendenze impressioniste, si lancia meno della coeva formazione berlinese nel campo dell'avanguardia.
Le vicende che vedono la nascita della **s** di **Berlino** (→) sono contrassegnate dal clamore suscitato dalle opere di Munch all'Esposizione dell'Associazione degli Artisti Berlinesi. Lo scandalo determinatosi e il ritiro dei quadri a cui il pittore venne costretto, condussero a una scissione tra gli artisti che diede vita alla Libera Associazione degli Artisti e quasi contemporaneamente alla Munchner Sezession. I rappresentanti dell'ambiente intellettuale della città, tra cui il direttore della rivista «Pan» e vari critici d'arte, si mossero a sostegno di Munch e dal clima che venne a crearsi nacque la **S** berlinese. Anch'essa di tendenza impressionista, non mancò di presentare i maestri post-impressionisti, i nabis e i fauves, nel corso delle sue esposizioni iniziate sotto la direzione di Max Liebermann nel 1898. Nel 1902 durante una sua manifestazione ospitava opere di Hodler e Kandinsky insieme al-

lo stesso Munch, presente con un'ampia scelta di quadri.
Specchio fedele del dibattito di quegli anni sono le riviste. Oltre alla berlinese «Pan» che comincia a pubblicare nel 1895, a Monaco appare «Jugend» nel 1896 e a Vienna «Ver Sacrum» che uscirà dal 1898 al 1903. Quest'ultima rappresenta il vero e proprio manifesto della **s** di **Vienna** (→) fondata nel 1897 e guidata da G. Klimt. Anche la **s** viennese proporrà nelle sue mostre oltre alle opere dello stesso Klimt nel 1902 e di Max Klinger, quelle degli impressionisti e dei neoimpressionisti francesi e i dipinti di Hodler. È al gruppo della **s** viennese, che accoglie tra le sue fila numerosi architetti, che si devono le opere piú significative di questo periodo come il Palazzo della **S** di J. M. Olbrich a Vienna (1898), sede delle esposizioni, e la colonia degli artisti sempre di Olbrich a Darmstadt (1901-908), concepita dallo stesso come «la libera accademia di artisti», la «non accademia» per eccellenza. Niente meglio di Palazzo Stoclet a Bruxelles, costruito da J. Hoffmann (1905-11), potrebbe però interpretare quello che ha rappresentato la **s**. Commissionato da un industriale belga, è frutto della collaborazione di Hoffmann e Klimt, a cui appartiene il fregio, con la Wiener Werckstätte, un'associazione di disegnatori e di artigiani fondata nel 1903. Era questa la realizzazione dell'«opera d'arte integrale» vagheggiata dai secessionisti dove ogni elemento della costruzione, dal progetto architettonico all'oggetto d'arredamento concorrevano a interpretare quella forma unica a cui la vita avrebbe dovuto ispirarsi.
Il dibattito aperto in quegli anni a Vienna era indicativo del clima che si viveva. Non solo gli artisti, ma anche le istituzioni erano investite da questa ondata di cambiamento. Mentre l'imperatore concedeva statuti per «creazioni indipendenti», rappresentanti della **s** entravano a far parte degli organi ufficiali e ricevevano incarichi di fiducia nelle scuole e nei musei. La situazione non si era comunque ancora stabilizzata. Dai nuclei iniziali delle varie **s**, ci furono ulteriori divisioni. Nel 1905, Klimt e compagni abbandonano la **s**, pur mantenendo il programma artistico integrazionista, perché la cerchia di J. Engelhart era ancora troppo legata al naturalismo del quadro di genere. Nel 1910 si creò a Berlino la Nuova **S** sotto la guida di M. Pechstein, dopo il rifiuto della precedente di esporre le opere dei pittori del gruppo Die Brücke, in particolare *La Pentecoste* di Nolde. Le mo-

stre della **S** berlinese, infatti, pur con un volto internazionale, erano ancorate ai programmi dell'impressionismo (Liebermann, Slevogt, Corinth) e dello Jugendstil (Leistikow, L. von Hoffmann). Alla prima esposizione della Nuova **S** presso la Galleria Macht di Berlino, partecipa anche la Nuova Società di Artisti fondata a Monaco nel 1909 da Jawlensky, Kandinsky, Münther e Kubin, a testimonianza degli intensi rapporti che si vengono a instaurare in questo periodo. Il gruppo Die Brücke partecipa anche alle successive esposizioni della Nuova **S** occupandone un posto di rilievo, fino al 1912 quando solo piú Pechstein, contrariamente ai patti, viene accettato alle mostre.

Il significato della **s** si è andato affievolendo anche se non è del tutto perduto quando arriva a Roma negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale. Le mostre della **S** romana, orientata in senso tardo impressionista e simbolista, si susseguono dal 1913 fino al 1916-17. Rappresentanti delle tendenze simboliste internazionali come Meštrovič, Stuck e Klimt, che espongono a Roma in quegli anni, influenzano senza dubbio la nascita di un secessionismo in Italia. Lo stesso Klimt, nel 1910, era presente con una personale alla Biennale veneziana. Venezia faceva in quel periodo da tramite con lo spirito di rinnovamento che investiva l'area mitteleuropea. Fu animato da spirito dichiaratamente secessionista il gruppo degli artisti di Ca' Pesaro che esponeva alle mostre organizzate di N. Barbantini per la Fondazione Bevilacqua La Masa a partire dal 1908 in netta contrapposizione alle Biennali che, a loro volta, avevano preso il via nel 1895. A Bergamo, in quello stesso anno, cominciava ad uscire «Emporium», «rivista illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà», che concorreva alla formulazione di nuovi e piú moderni strumenti critici di cui dotare la ricerca artistica. Nel 1902, inoltre, veniva inaugurata a Torino l'Esposizione Universale dell'arte, dedicata alle arti decorative, appuntamento fondamentale per il modernismo in Italia, a cui solo un anno dopo doveva far eco la stessa Biennale.

La **S** romana era pronta cosí a raccogliere il dissenso giovanile di quegli anni, soprattutto degli artisti veneti che, dopo la chiusura di Ca' Pesaro, organizzarono dapprima un'esposizione all'Excelsior al Lido, per confluire poi nella seconda esposizione della **s** romana. Artisti come G. Rossi

e A. Martini che esponevano le loro opere a Ca' Pesaro nel 1913, si ritrovavano ad esporre a Roma, solo un anno dopo, insieme a L. Viani e a Modigliani.
Ma non dobbiamo tralasciare la situazione napoletana dove nel 1912 si teneva la Prima mostra d'arte giovanile che creava un collegamento tra gli artisti che operavano allora a Napoli e le forze emergenti nel resto del paese, situazione che veniva sottolineata l'anno dopo dalla Seconda Esposizione nazionale d'arte di Napoli.
Per quanto riguarda gli stranieri, la prima **S** romana aveva dato ampio spazio agli impressionisti francesi testimoniando il profondo legame con la cultura di quel paese da parte degli artisti italiani. La seconda, invece, vedeva esposti anche i quadri di Klimt e di Schiele. Il nucleo iniziale della **S** romana, formatasi in seguito a una scissione dalla Società di Amatori e Cultori di Belle Arti era costituito da una trentina di artisti di tendenza divisionista tra cui Balla, Lionne, Innocenti, Noci e Terzi. Pur non perseguendo esattamente gli stessi scopi della **S** austriaca, i criteri di scelta delle opere da esporre erano posti nei loro contenuti ideali. Nonostante le scelte moderate, che mantenevano una giusta distanza sia dalle rappresentazioni accademiche che dalle tendenze futuriste, la **S** romana venne osteggiata dalla critica e dal pubblico che premevano per un ritorno al verismo ottocentesco, ormai improponibile, e al neoellenismo.
La prima guerra mondiale operò una cesura netta in questo periodo di trasformazione e di trapasso nell'era «moderna». La Sezession che fu fondata a Dresda nel 1919 da O. Dix, F. Muller e L. Segall e altri sull'onda dell'espressionismo tedesco conservava infatti solo piú il nome in comune con le **s** storiche. (*chmg*).

Section d'or

Denominazione di un gruppo di artisti che, formatosi nel 1911, ebbe come riferimento di partenza la ricerca cubista di Picasso e Braque, Cronologicamente, la Sd'o corrisponde al diffondersi della poetica cubista e rappresenta lo sforzo di sistematizzazione teorica di alcuni artisti d'avanguardia della nuova visione razionalizzante che, in Braque e Picasso, era intuitiva. Il nome «**Sd'o**», scelto da Jacques Villon, illustra bene gli interessi visuali del gruppo. In seguito all'abbandono della prospettiva classica nella com-

posizione cubista, questi artisti pensarono di ripartire il nuovo spazio bidimensionale riferendosi alla «**sezione aurea**» (→; o «divina proporzione»), in quanto stabilente un rapporto ideale tra due grandezze. Il riferimento fu piú che altro pittorico: si trattava di organizzare lo spazio del quadro attraverso una metodica riduzione geometrica della realtà, e in particolare la complessità di questo rapporto geometrico fu per loro mediata dal *Trattato della pittura* di Leonardo.
Il gruppo si costituí casualmente. Tramite Walter Pach, pittore e scrittore d'arte americano, futuro organizzatore dell'Armory Show, Raymond Duchamp-Villon e Jacques Villon, nel 1911, incontrarono Gleizes, loro vicino a Courbevoie. Cominciarono a frequentarsi sia nello studio di Villon a Puteaux, sia presso Gleizes. Si uní loro Marcel Duchamp e František Kupka, immediato vicino di Villon. Altri pittori come Metzinger, Picabia, Léger, cominciarono ad assistere alle riunioni. Incaricato di allestire il Salon d'Automne del 1911, Raymond Duchamp-Villon raccolse le tele di questi artisti nella sala centrale del Grand Palais. L'esposizione costituí la prima manifestazione del gruppo di Puteaux, che l'anno successivo organizzava la propria mostra, il Salon de la **Sd'o**, tenutosi alla Gall. La Boétie (ottobre 1912). Tra gli espositori figuravano nuove reclute, come Marie Laurencin, Marcoussis, André Lhote. I contatti tra tutti questi artisti si erano nel frattempo moltiplicati. Si riunivano non soltanto presso Villon a Puteaux o da Gleizes a Courbevoie, ma anche a Montpamasse, alla Closerie des lilas, e ai Martedí di Paul Fort. Nel corso di tali riunioni il cubismo assunse un aspetto teorico che non aveva mai avuto negli intenti di Braque e di Picasso, e venne elevato a sistema nel libro *Du Cubisme*, che Metzinger e Gleizes pubblicarono nel 1912. Il complesso delle attività della **Sd'o**, considerata cubista, fu violentemente attaccato dalla stampa. Unici suoi difensori furono Apollinaire e il critico Maurice Raynal.
L'ultima mostra del gruppo ebbe luogo nella Gall. Vavin-Raspail nel 1925. (*dv*).

Sedlmayr, Hans

(Hornstein 1896 - Salisburgo 1984). Dopo la guerra studia storia dell'arte a Vienna con Max Dvořák e Julius von Sch-

losser. Redattore con Otto Pächt delle «Kunstwissenschaftliche Forschungen» è figura di spicco della nuova scuola di Vienna. Assistente di Schlosser dal 1934, nel 1936 gli succede nella direzione dell'Istituto di storia dell'arte.
Tra i lavori di questo periodo in cui per **S** risulta fondamentale l'apporto della *Gestalt*, in quanto capace di fornire la giusta chiave per la comprensione del mondo delle forme, sono *Die «Macchia» Bruegels*, 1933 e *Fischer von Erlach der Ältere*, München 1925 (testo su cui torna nel 1956). Nel dopoguerra pubblica uno dei suoi maggiori contributi, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948 (trad. it. *La perdita del centro*, Bologna 1967, Milano 1974), in cui le arti figurative degli ultimi due decenni del secolo, come recita il sottotitolo dell'opera, vengono assunte come sintomi e simboli di un'epoca, e l'analisi storico artistica funge da sfondo e riferimento alla ricostruzione dei caratteri spirituali di questa. Nello stesso anno pubblica *Große und Helend des Meschen*: *Michelangelo*, *Rembrandt*, *Daumier* (Wien 1948) e nel 1950 *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich-Freiburg im Br. 1950 dedicato al tema del significato iconologico dell'architettura. Nel 1951 viene chiamato a Monaco. Pubblica *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955 (trad. it. *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano 1971) seguita dalle raccolte *Kunst und Warheit*, Hamburg 1958 (trad. it. *Arte e verità*, Milano 1984) e *Der Tod des Lichtes*, Salzburg 1964 (trad. it. *La morte della Luce*, Milano 1970). Nel 1965 è chiamato a organizzare l'Istituto di storia dell'arte di Salisburgo e dal 1969 si ritirerà a vita privata. Nell'itinerario teorico di **S**, ricco di intuizioni e provocazioni geniali, capaci di grande presa sul pubblico, si segnalano il suo distacco dall'analisi stilistica di tradizione viennese, l'accordo con la teoria degli eroi creatori di Croce e Schlosser, fortemente criticata da Otto Pächt, e la riformulazione, in termini alquanto diversi da quelli classici di Dvořák, della storia dell'arte come storia dello spirito. (*ss*).

Seekatz, Johann Conrad

(Grünstadt 1719 - Darmstadt 1768). Fece apprendistato presso il proprio fratello Johann Ludwig; poi, dal 1748 al 1751, presso P. H. Brinckmann a Mannheim. Nel 1753 venne nominato pittore di corte a Darmstadt e fu in contatto con i pittori borghesi di Francoforte (Nothnagel, Trautmann e Juncker) nonché amico del padre di Goethe, per la cui col-

lezione **S** dipinse alcune tele. Passò da mitologie convenzionali di gusto aristocratico e da composizioni religiose basate sull'effetto decorativo (*La fuga in Egitto*: Dresda, GG) a scene di genere osservate con semplicità, al modo olandese: la *Chiromante* (Weimar, Kunstsammlungen), il *Falò da campo* (Oldenburg, Landesmuseum), *Scena campestre* (Düsseldorf, KM), *Consacrazione di una chiesa* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Il suo ultimo lavoro, del 1765, è una serie di diciassette sopraporte, oggi al castello di Darmstadt, provenienti dal castello di Braunshardt e rappresentanti scene galanti dal tocco fine e leggero. Il Museo di Darmstadt conserva un ampio complesso di opere: dipinti, schizzi a olio e disegni. (*jhm*).

Scele, Johann Baptist

(Messkirch 1774 - Stoccarda 1814). Figlio di un caporale al servizio dei Fürstenberg, cominciò da giovane a raffigurare soggetti militari. Inviato alla Karlsschule di Stoccarda, dove studiò pittura con Hetsch (1789-92), vi ottenne un premio nel 1790. Arrestato nel 1792 al momento della fuga di A. Koch e poi rilasciato, dal 1800 iniziò a comporre scene di vita militare; negli stessi anni (1797-98) eseguí ritratti di personaggi della corte. Dal 1798 si trasferisce a Stoccarda, dove si assicura la benevolenza del duca Federico con il teatrale *Combattimento del Ponte del Diavolo* (1802) divenendo pittore di corte del Württemberg nel 1804 e direttore della galleria privata del duca. Tale nomina gli attirò l'astio di Hetsch e il disprezzo di Schick e degli ambienti intellettuali: disprezzo a cui forse si deve anche la scarsa attenzione dedicatagli dagli storici dell'arte tedesca. Composte con molta disinvoltura, di fattura brillante, con forti effetti di chiaroscuro, le sue battaglie denunciano un'abilità troppo ostentata, ma rivelano anche doti di pittore assai notevoli, evidenti nel suo *Ganimede* (1811: castello di Ludwigsburg) e soprattutto nella *Presa di Pfennigberg* (1810: Stoccarda, SG), il suo quadro di battaglie piú importante, che molto deve a Kobell. I suoi reggimenti non sono solo una fonte preziosa per la storia dell'uniforme, ma mostrano grandi qualità di osservazione e facilità nella composizione; nei ritratti, l'acutezza della descrizione è unita alla franchezza un po' brutale della resa (la *Famiglia del Dr. Klein*, 1809: ivi). (*pv*).

Segal, Arthur

(Iaşi (Romania) 1875 - Londra 1944). Dopo gli studi all'Accademia di Berlino, nel 1896 parte per Monaco per seguire l'insegnamento di Schmidt-Reute e poi di Hoelzel (che fu anche insegnante di Schlemmer e di Baumeister) e compie viaggi, tra il 1902 e il 1903, in Italia e in Francia. Nel 1904 si stabilisce a Berlino esponendo con il gruppo della Berliner Sezession.

Nel 1910 partecipa alla fondazione della Neue Sezession e alle mostre di questo gruppo, di cui facevano parte, tra gli altri, Nolde, Heckel, Kirchner, Pechstein e Schmidt-Rottluff. Nel 1911, i membri di Der Blaue Reiter e della Münchner Künstlervereiningun si uniscono a loro per la mostra della Neue Sezession di novembre.

Per tutta la durata della guerra **S** soggiorna ad Ascona (Svizzera), dove incontra Jawlenski e Arp. Sarà questo un periodo determinante, l'occasione per una svolta definitiva. Influenzato, sino a quel momento, dall'arte di Segantini, di van Gogh, e di Matisse, **S** sentirà fortemente la crisi dei valori plastici ed estetici. Abbandonato, sin dal 1916, l'espressionismo, l'artista elabora quanto definirà in seguito «equilibrio bilanciato», sistema di equivalenza ottica del quadro, diviso in superfici pittoriche eguali e realizzato in osservanza di uno e successivamente in molteplici punti focali (*Harbour Denmark*: Chicago). In seguito giungerà ad estendere, in contrappunto, le gamme cromatiche presenti nell'opera, sino a investire la superficie della cornice e creando cosí un'impressione di sviluppo esterno dei valori ottici del dipinto. Il ritorno a Berlino, nel 1920, è segnato dalla sua prima personale alla Gall. Altmann. Da allora **S** s'impone come uno dei membri piú importanti del Novembergruppe con cui esporrà fino al 1932 ed è insieme esponente della Juryfreie Kunstschau. Nel 1923, lo studio della teoria dei colori di Goethe lo induce a realizzare pitture «prismatiche» e qualche anno dopo sculture «ottiche», dove la luce e l'ombra svolgono un ruolo plastico essenziale. Ricavando sempre i propri studi ottici dalle lezioni della natura, applicherà, sin dal 1927, il termine di «nuovo naturalismo» alle sue nuove esperienze pittoriche. Nel 1929 redige il suo testo teorico *Le leggi impersonali della pittura*. Nel 1933 lascia la Germania per la Spagna e Maiorca e, nel

1936, si stabilisce definitivamente a Londra, dove muore nel 1944. La sua opera è rappresentata nei musei di Zurigo (KH), di Ginevra (Petit Palais), dell'Aja (GM) e in Germania. (*alb*).

Segala, Giovanni

(Murano 1663 - Venezia 1720). Di nascita e formazione veneziana (suo maestro fu – ma per poco – Pietro della Vecchia e suoi punti di riferimento i contemporanei Bellucci, Bambini e Molinari), si staccò però sensibilmente dalla posizione accademizzante e 'tenebrosa' delle sue fonti per assumere un ruolo aggiornato e già anticipatore – per scelte cromatiche e impaginazione compositiva – di soluzioni settecentesche. L'esordio avviene nella città lagunare con opere per San Pantalon e per il convento di San Salvatore; verso la fine del nono decennio, ad attestare una ormai consolidata fama, viene chiamato a decorare la residenza dei marchesi von Platen, nei pressi di Hannover, con grandi tele (Hannover, KH) e affreschi (perduti). Dopo il ritorno a Venezia, la sua ricca attività si dispiega nella realizzazione di cicli di affreschi (in San Teodoro; in San Canciano; in Palazzo Correr) e di grandi tele d'altare per molte chiese della Serenissima; fra le opere commissionategli fuori dalla città lagunare, vale la pena di ricordare la pala con la *Morte di san Giuseppe* (1702) per la parrocchiale di Dossena vicino a Bergamo, opera aggiornatissima in direzione già pienamente settecentesca. (*elr*).

Segall, Lasar

(Vilna (Lituania) 1891 - San Paolo 1957). Trasferitosi in Germania nel 1906, esordisce a Berlino, dove frequenta l'Accademia di belle arti dal 1909 e riceve il Premio Liebermann. Prima di stabilirsi in Brasile (1923), paese di cui assume la cittadinanza dopo avervi soggiornato nel 1912, risiede a Dresda tra il 1916 e il 1923. Caratterizzato agli inizi dal realismo impressionista di Liebermann e di Corinth, **S** pratica a Dresda un espressionismo vicino a Die Brücke (album di litografie *la Dolce*, 1917, con forte influsso dell'arte negra), presto modificato dall'adozione di procedimenti che il Blaue Reiter (Campendonk, Feininger) aveva ripreso dal cubismo. Sono di questi anni una serie di opere con sog-

getti che illustrano la miseria sociale, il decadimento fisico e morale dell'individuo (*Interni con indigenti*, *Interno con ammalato*, 1920). In Brasile **S** si avvicinò al movimento modernista e nel 1933 concorse alla fondazione della Sociedad Pro-Arte Moderna de São Paulo. Ma gli eventi politici dovevano presto condurre il pittore, di origine ebraica, a testimoniare contro il fascismo in opere di vasto formato e necessariamente piú realistiche: *Pogrom* (1936-1937), *Nave di emigranti* (1939-41), *Campo di concentramento* (1945), quadri il cui effetto è dovuto allo scorcio prospettico e all'accumulazione dei «motivi» che gli offriva un'umanità ridotta ad oggetto. **S** ha inoltre lasciato sculture, litografie, particolarmente per *il Bubu de Montparnasse* (1921) di Charles-Louis Philippe, e un'opera scritta: *Ricordi di Vilna*. Il suo studio è stato trasformato in museo; **S** è inoltre ben rappresentato nel MAC di San Paolo. (*mas*).

Segantini, Giovanni

(Arco (Trento) 1858 - Scahfberg 1899). Molto raccontata, spesso non senza esagerazioni, è l'infanzia infelice e travagliata di **S**, che, alla morte della madre, viene mandato a Milano dalla sorellastra. Dopo aver trascorso tre anni (1870-73) in riformatorio, va a vivere a Borgo Valsugana col fratellastro, che lo prende come garzone nel suo laboratorio fotografico. Tornato a Milano, frequenta dal 1874 al 1877 i corsi serali all'Accademia di Brera, poi nel 1878-79, quelli regolari, con Bertini come maestro. Qui conosce anche Emilio Longoni, di cui sarà a lungo amico.
È del 1879 la sua prima opera significativa, *Il coro di sant'Antonio a Milano* (Milano, coll. priv.) in cui emerge l'attenzione agli effetti luministici, già ricercati tramite l'accostamento di colori puri. Con questo dipinto acquista una certa notorietà, destinata ad amplificarsi sempre piú grazie al sostegno entusiasta di alcuni tra i piú autorevoli critici italiani, tra cui Levi e Chirtani. Nello stesso anno conosce Vittore Grubicy, mercante d'arte a livello internazionale, con cui instaura un rapporto di amicizia e di lavoro che verrà troncato solo nel 1889.
Nel 1880 si trasferisce in Brianza, dove rimane fino al 1886. In questa fase **S** lavora a un graduale superamento della formazione accademica, con opere che echeggiano ancora gli influssi dell'ambiente lombardo, dalla scapigliatura (*Eroe*

morto, 1879-80: San Gallo, KM) al verismo aneddotico (*La Ninetta del Verzée*, 1879-80). Ma già si allontana nettamente dai piú triti esiti veristi in quadri come il *Tramonto a Pusiano* (1883: Milano, GAM) e soprattutto l'*Ave Maria a trasbordo* (1882: Zurigo, coll. priv.), in cui emerge un sentimento della natura non inficiato dalla retorica ed esaltato dalla particolare sensibilità luministica. Gli strascichi veristi e scapigliati, da Carcano a Cremona a Bianchi, finiscono cosí per affievolirsi (*A messa prima*, 1884-85: St. Moritz, Museo **S**) fino a scomparire in *Alla stanga* (1866: Roma, GAM), dove la materia si fa corposa, il taglio ampio e la gamma cromatica si schiarisce.

Quando nel 1886 si trasferisce a Savognino, nei Grigioni, l'attenzione al paesaggio si impone, mentre, anche in seguito ai consigli di Grubicy, sempre ben aggiornato sulle novità e sul mercato internazionali, adotta la tecnica divisionista, personalizzandola con l'uso di una pennellata striata, a fibra lunga e stretta. È lo stesso **S** a sottolineare l'importanza dell'accostamento di colori puri per ottenere «la luce, l'aria, la verità». Sono di questo periodo la *Mucca bruna* (1887: Milano, GAM), il *Cavallo al galoppo* (1888: ivi), la *Ragazza che fa la calza* (1888: Zurigo, KH), il *Ritorno all'ovile* (1888: San Gallo, coll. Fischbacher), tutte opere in cui si esplica una lucida meditazione sui rapporti spaziali e un trattamento della materia come luce che invade l'intera superficie del quadro.

Già dal 1889-90, prima del trasferimento in Engadina, a Maloja, dove resterà fino alla morte, **S** si accosta al simbolismo, in opere come *Le due madri* (1889-90: Milano, GAM, presentato con grande successo alla Triennale di Brera del 1891), *Alpe di maggio* (1890) e *La raccolta del fieno* (1890-98: St. Moritz, Museo **S**), che denotano una conoscenza delle vicende della Secessione viennese. Seguiranno i dipinti piú squisitamente simbolisti, quali *Le Lussuriose* (1891: Liverpool, WAG), *Le cattive madri* (1894: Vienna, KM), *L'Angelo della Vita* (1894: Milano, GAM), *L'Amore alla fonte della Vita* (1896: ivi) e l'incompiuto trittico con *La Natura*, *La Vita* e *La Morte* (1896-99: St. Moritz, Museo **S**), di cui si conservano anche i disegni (Lucerna, Gall. Fischer). In questo gruppo di opere, a ragione considerate le piú significative degli ultimi anni di **S**, gli echi dello Jugendstil vengono rein-

terpretati e resi con straordinaria originalità, senza implicazioni intellettualistiche fini a se stesse, ma con l'intento costante di offrire una visione soggettiva e immanente della natura. Il simbolismo di **S** assume quindi un'accezione panteistica ed è pressoché scevro da connotazioni di impegno o denuncia sociale; cosí, come **S** afferma di essere arrivato autonomamente al divisionismo, «nello studio sincero e amorosamente scrupoloso della natura», si può aggiungere che anche l'approdo al simbolismo sembra essere il risultato di una naturale evoluzione del suo sentire, tant'è che già nelle opere del periodo brianzolo, se non addirittura prima, se ne scoprono i prodromi. Appare quindi ozioso e ingiustificato il tentativo piú volte operato dalla critica di separare nettamente la fase divisionista da quella simbolista, leggendo quest'ultima esclusivamente come un'adesione acritica a una moda artistica e culturale. (*vc*).

Seghers, Daniel

(Anversa 1590-1661). Nel 1610 fu allievo ad Anversa di Jan Bruegel dei Velluti, da cui trasse la precisione e la finezza del colore. Maestro ad Anversa l'anno successivo, nel 1614 entrò nella Compagnia di Gesú a Malines, operando poi dal 1618 al 1621 ad Anversa. Nel 1625 a Bruxelles prese i voti firmando da allora i dipinti «Daniel Seghers Soc. [Societatis] Jesu». Nel medesimo anno partí per un soggiorno a Roma. Nel 1628 tornò ad Anversa. È stato di recente ritrovato un catalogo della sua opera, compilato dallo stesso artista, riguardante 239 opere con l'indicazione degli acquirenti. Le sue ghirlande e i suoi mazzi di fiori ebbero molto successo presso le grandi famiglie regnanti d'Europa. **S** ideò un nuovo tipo di ghirlande di fiori corrispondenti all'estetica e al gusto ornamentale barocco, non piú semplicemente disposte intorno a un medaglione centrale, come quelli di Jan Bruegel, ma sospendendo ammassi di fiori e rami sopra una nicchia o un medaglione, creando cosí veri e propri *trompe-l'œil*. La decorazione scultorea e illusionistica contiene di solito un'immagine pia o un ritratto, dipinti da altri artisti; cosí accade nelle numerose *Ghirlande intorno a un medaglione vuoto* (Madrid, Prado; Copenhagen, SMFK; Gand, MBA) e nel *Trionfo dell'Amore* (Parigi, Louvre), eseguito a Roma tra il 1625 e il 1627, che contiene un motivo centrale di mano del Domenichino.

Celebri opere di **S** sono anche la ghirlanda col *Cristo e santa Teresa di Avila* (Anversa, Museo) e la *Santa Teresa cinta di fiori* (Anversa, casa di Rubens). L'artista dipinse inoltre su rame o su legno semplici ed eleganti *Mazzi di fiori* (1635: Toledo, Ohio, AM; Dresda, GG; Anversa, MMB; Bamberga, Museo). I principali collaboratori di **S** ad Anversa furono Gonzales Coques, T. Willeboirts Bosschaert, Cornelis Schut, E. Quellinus.
Ai suoi *trompe-l'œil* fioriti s'ispirò un considerevole numero di imitatori, come A. Bosman, J. Ph. van Thielen, Frans Ykens e persino Jan van Kessel. (*php*).

Seghers, Hercules Pietersz

(Haarlem 1589 o 1590 - Amsterdam verso il 1633/38). La sua biografia è ancora scarsamente nota e i pochi documenti che lo riguardano non consentono di delinearne la personalità. Il giovane **S** è menzionato come allievo di Gillis van Coninxloo ad Amsterdam fino alla morte di quest'ultimo nel 1606. Nell'asta pubblica dell'eredità del maestro, egli acquista un paesaggio intitolato la *Piccola roccia*: la scelta di tale soggetto, raramente trattato da Coninxloo, sembrerebbe indicare che **S** avesse già trovato la propria strada.
Accolto nella gilda dei pittori di Haarlem nel 1612, sposato nel 1615 ad Anneken van der Brugghen, piú anziana di lui di sedici anni, si stabilí ad Amsterdam, dove acquistò nel 1619 una casa sul Lindengracht; il ricordo di questa dimora ci è giunto attraverso una sua acquaforte, *Veduta dalla finestra della casa di Seghers*. L'artista dovette godere di una certa fama durante la sua vita, come attesta la presenza di suoi quadri negli inventari delle eredità di pittori contemporanei (Louys Rocourt, Herman Saftleven, Jacob Marell). Rembrandt possedette nel 1656, otto suoi quadri, tra cui probabilmente la *Vallata in montagna* degli Uffizi. Sin dal 1621 un'opera di **S** venne proposta al re di Danimarca e, nel 1632, due altre vengono citate nella collezione dei principi d'Orange.
Dopo Samuel van Hoogstraten (1678), tuttavia, l'artista divenne il prototipo del pittore incompreso dai contemporanei, morto in miseria. Forse la leggenda imbastita da Hoogstraten va attribuita allo scarso interesse che quest'ultimo manifestò per il lavoro di **S** del quale non colse l'originalità. Nessuno degli undici quadri riconosciuti come opere di **S** è

datato, e solo quattro di questi sembrano essere firmati (la *Vallata*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Valle di un fiume*: Rotterdam, BVB; *Veduta su Rhenen*: Berlino, SM, GG; *Due mulini a vento*: Fareham, coll. B. Norton). Si tratta principalmente di paesaggi, quali erano anche, salvo una o due eccezioni, i quadri perduti attestati da antichi documenti. La decina di dipinti oggi superstiti non costituisce una serie continua, di modo che la cronologia dell'opera di **S** è particolarmente difficile da determinare. Si suppone nondimeno che i paesaggi immaginari precedano quelli realistici. I due primi dipinti conservati sarebbero la *Vallata* (Amsterdam, Rijksmuseum) e il *Paesaggio di montagna* (Ijmuiden, coll. Kessler), dove si nota qualche reminiscenza dei paesaggi fantastici di Joos de Momper, che Coninxloo poté far conoscere all'allievo.
Di poco successivo sembra il piccolo *Paesaggio fluviale con cascata* (castello di Herdringen in Westfalia, menzionato nel 1627). Vi si ritrova di fatto la stessa fattura: un impasto minuto, l'evidenza del movimento del polso, e una tavolozza dove predominano i grigi e i verdi, qua e là ravvivati da un tocco di rosso o di azzurro. Con la *Vallata di montagna* (Firenze, Uffizi), un tempo attribuita a Rembrandt, l'artista dà la misura del suo genio. Rembrandt, che sembra davvero aver posseduto questo dipinto, ha dovuto ritoccarlo, aggiungendo in particolare, sulla sinistra, una carrozza con i cavalli attaccati e due contadini, e introducendo cosí una certa dimensione umana che non si ritrova negli altri dipinti di **S**. L'originalità della composizione risalta nella giustapposizione drammatica sulla tela, di enormi montagne aride e d'una vasta e fertile pianura.
Lo schema verrà ripreso da **S**, come attestano tre altri dipinti conservati: *Paesaggio fluviale*, *Paesaggio fluviale con case* (Rotterdam, BVB), *Case e villaggio in una vallata fluviale* (già a New York, Historical Society).
Come il *Paesaggio* degli Uffizi, il *Paesaggio fluviale* di Rotterdam è dipinto su tela incollata su legno, procedimento che sembra l'artista prediligesse. Nelle tre opere si riscontrano i medesimi alberi e arbusti, il cui fogliame viene reso mediante una giustapposizione di cerchietti e di punti (come in alcune acqueforti), e, in lontananza, un grande lago su cui si stagliano profili di velieri. Il *Paesaggio fluviale con case* di Rotterdam è, in particolare, contraddistinto da un motivo

realistico – le case che il pittore vedeva dalla sua finestra ad Amsterdam – collocato in un sito immaginario, procedimento peraltro utilizzato anche da altri pittori del tempo (Salomon van Ruysdael o Albert Cuyp).
Di spirito assai diverso sono i quattro paesaggi urbani o rurali giunti sino a noi: *Bruxelles, veduta da nord* (Colonia, WRM), *Due mulini a vento* (Fareham, coll. B. Norton), *Villaggio in riva al fiume* (Berlino SM, GG), *Veduta su Rhenen* (ivi). **S** usa un formato molto allungato, che accentua l'impressione di distesa senza fine del «paese piatto».
Ci sono giunti soltanto 183 fogli, provenienti da 54 diversi rami. **S**, che non aveva un proprio stampatore, tirava infatti pochi esemplari da una medesima lastra, apportando modifiche a ogni tiratura. I soggetti delle incisioni conservate testimoniano una certa varietà di soggetti rispetto ai dipinti: tempeste, studi di barche, di alberi, di un cavallo che s'impenna, natura morta di libri, un cranio, vedute di rovine, veduta urbana e paesaggi silvestri di montagna o di pianura. Piú ancora dei paesaggi dipinti, quelli incisi vanno dall'uno all'altro estremo, dalle vallate montane fantastiche (le piú numerose) alle vedute realiste di pianure e villaggi. Tuttavia, variando le tecniche di tiratura, **S** giunse a fare del paesaggio silvestre, trattato in modo naturalistico, un genere fantastico: da un foglio all'altro le *Rovine dell'abbazia di Rijnsburg* passano da una descrizione fedele a un'immagine magica. Rocce ripide, alberi morti, un villaggio isolato, costituiscono uno dei temi preferiti; egli ne tira stampe di grande formato, in particolare *Valle di montagna con quattro alberi*, *Paesaggio con campi recintati*, *Paesaggio roccioso con cascate*. Lo stesso senso di minaccia si sprigiona dalle due *Tempeste in mare*, rappresentanti velieri che invano lottano contro gli elementi scatenati.
Oltre ai paesaggi, **S** eseguí vari studi di alberi, in un sito naturale (il *Grande albero*) o su sfondo neutro e astratto (i *Due alberi*, *l'Albero muschioso*).
I *Tre libri* sono una delle acqueforti piú singolari che **S** ci abbia lasciato. Le tecniche di tiratura usate da **S** svolgono un ruolo essenziale in ogni foglio, consentendogli di ottenere variazioni pressoché infinite partendo da uno stesso rame: tiratura in verde, giallo, azzurro o bianco su tela o su carta tinteggiata a guazzo o ad acquerello, ritoccata a risalti dopo la stampa per accentuare taluni dettagli. Anche qui l'originalità

dell'artista sta nell'uso molto personale di metodi tradizionali (vernice protettiva, puntasecca, rame asciugato in modo ineguale, incisione allo zucchero). Per il *Fondovalle*, l'incisione di cui rimane il maggior numero di esemplari, esistono tirature in verde, azzurro o nero su carta e su tela, colorate di giallo, grigio, verde, bruno o azzurro piú o meno intensi, con accentuazioni di altro colore aggiunte in un secondo tempo. Gli effetti policromi di queste incisioni sembra interessassero particolarmente **S**, che finí per farne veri e propri quadri, soprattutto se verniciate; è il caso della *Grande rovina dell'abbazia di Rijnsburg*, tirata in giallo su carta dipinta in nero, con risalti di verde nel cielo e di rosso sulle pietre.
Le due principali raccolte d'incisioni di **S** si trovano ad Amsterdam (Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe) e a Parigi (BN, Gabinetto delle stampe). Tranne che per Johannes Ruischer, l'influsso delle incisioni di **S** fu molto limitato tra i suoi contemporanei e anche la sua produzione pittorica può dirsi recepita solo da Frans de Momper; non va tuttavia sottovalutato il debito di Rembrandt e di Philips Koninck, che dovettero certo rimaner colpiti dai dipinti del loro predecessore. (*mdb*).

Seghers (Zegers), Gérard

(Anversa 1591-1651). Cugino di Daniel **S**, col quale è stato talvolta confuso, frequentò certamente le botteghe di Hendrick van Balen il Vecchio e di Abraham Janssens; nel 1608 venne ammesso in qualità di maestro nella gilda di San Luca. Tra il 1611 e il 1620 soggiornò in Italia, dove fu, in particolare, al servizio del cardinal Zapata y Mendoza a Napoli. Viaggiò ancora in Spagna e nei Paesi Bassi del nord. Operò soprattutto ad Anversa, dove ricevette incarichi importanti. Nel 1637 venne nominato pittore di corte del principe-cardinale Ferdinando, e, piú tardi, del re di Spagna. La sua opera subí agli inizi l'influsso di Caravaggio e Manfredi; poi, dopo il ritorno ad Anversa, quello di Rubens. Poche opere sussistono del periodo italiano (*Giuditta con la serva*: Roma, GN, Gall. Corsini). Tuttavia, tra i temi caravaggeschi, la *Negazione di san Pietro* sembra fosse il suo soggetto favorito, come attestano incisioni di opere perdute e numerosi dipinti a lui attribuiti (San Pietroburgo, Ermitage, Tours, MBA, coll. priv.). Nella *Flagellazione di Cristo* della chiesa di Saint-Michel a Gand, opera di transizione, **S** serba il fondo neutro ti-

pico del caravaggismo, ma abbandona l'uso della luce artificiale, e le forme si fanno prosperose. Nell'*Adorazione dei Magi* della chiesa di Notre-Dame a Bruges, e nello *Sposalizio della Vergine* (Anversa, Museo), la composizione è divenuta rubensiana. **S** partecipò, con Rubens, alle decorazioni per la *Felice entrata del cardinal-infante* ed eseguí grandi dipinti decorativi (*Ratto di Europa*, *Festino bacchico*: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Diresse un'importante bottega, aiutato, negli ultimi anni, dal figlio Giovanni Battista e da Thomas Willeboirts Bosschaert. (*wl* + *mdb*).

Segna di Bonaventura

(Siena, documentato dal 1298 al 1326 - ante 1331). Forse nipote di Duccio, fu certo suo scolaro e seguace, replicandone i modi con assai minor respiro e finezza. Il catalogo delle sue opere, si giova del fondamento di quattro dipinti firmati: una *Madonna in Maestà fra angeli e santi* (Castiglion Fiorentino, collegiata, esemplata probabilmente sul prototipo duccesco della cappella dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena, oggi perduta), un polittico smembrato tra New York (MMA) e Assisi (Museo di San Francesco), un *Crocifisso* (Mosca, Museo Puskin) e i frammenti di un polittico (n. 40 della PN di Siena). Incerta è l'identificazione della tavola che gli fu pagata nel 1317 dagli agostiniani dell'eremo di Lecceto con la *Madonna col Bambino* oggi nel Seminario vescovile (Siena), mentre è accertata la data 1319 per il *Crocifisso* della Badia aretina (Sante Flora e Lucilla), che resta tuttavia una attribuzione. Solo in tempi recenti (Padovani, 1979, 1981) il corpus di **S** ha subito, oltre che una sostanziale scrematura, un non ancora del tutto assestato tentativo di scalatura cronologica soddisfacente e di individuazione stilistica piú argomentativa, che vuole vedere all'interno di quello alcune tappe significative tra il *Polittico di sant'Antonio* a Montalcino (1300-303 ca.), i *Crocifissi* n. 21 della PN di Siena e di San Polo in Rosso (ivi), e quelli della tarda maturità (Chianciano e Pienza, San Francesco), che mostrano, come anche la *Madonna di Raleigh* (North Carolina Museum) un, seppure impacciato, avvicinamento ai modi gotici di Simone Martini. È ormai opinione di tutti che non gli appartenga la finissima *Maestà con storie di Cristo* del Duomo di Massa Marittima. (*cv* + *sr*).

Segovia

Città spagnola nella Vecchia Castiglia, ricchissima di chiese tardo-romaniche. Dovette essere, alla fine del sec. XII, sede di una scuola di pittura murale che si diffuse in tutta la regione (Maderuelo), ma, sino ad epoca recente, nella città non ne restavano che scarse testimonianze (San Millàn, San Nicolas). Dal 1964, altre chiese, sbarazzate dalle sovrapposizioni barocche che ne rivestivano le absidi, hanno rivelato tesori insospettati: il ciclo di San Justo, appartenente ancora al sec. XII, è di eccezionale importanza, col suo *Cristo in maestà* circondato dai vecchi dell'Apocalisse e, sulle pareti laterali, il *Cenacolo* e la *Cattura di Cristo*. I dipinti di San Clemente, eseguiti a tempera nel sec. XIII in un linguaggio intermedio tra romanico e gotico, sono anch'essi notevoli (*Cristo e Vergine in maestà*, *Albero di Jesse*).
In seguito **S** contò solo pittori secondari, ma talvolta curiosi: Nicolas Greco, artista cretese stabilitosi in Castiglia all'inizio del sec. XVII, produsse quadri di effetti notturni (*Adorazione dei pastori*: **S**, Museo Provincial de Bellas Artes); un po' piú tardi, l'andaluso Pedro Contreras, è l'autore dell'affascinante serie di dipinti simbolici sulla vita cristiana e la morte (1653) che adorna una cappella della Cattedrale. I dipinti piú importanti conservati a **S** sono di autori stranieri: il grandioso trittico della *Deposizione dalla Croce* nella Cattedrale, è un capolavoro di Ambrosius Benson di Bruges, che operò forse in Spagna tra il 1530 e il 1535 e le cui opere vi ebbero, in ogni caso, ampio successo. In Cattedrale vanno anche ricordate le belle vetrate del XVI-XVII secolo. I dipinti realizzati per **S** nel sec. XVII dal pittore madrileno Francisco Camillo, sono tra i migliori dell'artista (*Retablo di N. D. de la Fuencisla*, *Deposizione dalla Croce* nella Cattedrale, e soprattutto la *Conversione di san Paolo* del 1667, dinamica e brillante di colore, nel museo della città). (*pg*).

Seguí, Antonio

(Cordoba (Argentina) 1934). Interrotti gli studi artistici e giuridici, agli inizi degli anni Cinquanta parte per l'Europa visitando l'Italia e la Svizzera. Dopo un viaggio nell'Africa del Nord, prosegue gli studi di pittura in Francia (Parigi) e Spagna (Madrid). Tornato in Argentina nel 1957, dove resta fino al '61, comincia ad esporre: fissa la propria residenza

a Parigi nel 1963, dove si era affermato partecipando alla Biennale, e partecipe del clima della Nouvelle figuration. In sintonia con la tradizione spagnola la sua arte è contrassegnata da un carattere ansioso e patetico attento alle tematiche sociali, pessimista e caricaturale (*Felicitas Estado n. 12*: Parigi, coll. priv.). I colori gioiosi propri delle prime prove, sono progressivamente soppiantati da toni piú pacati (grigio, rosso scuro) come nella serie di paesaggi desolati e rigidi realizzati nel 1977; il segno diviene sempre piú graffiante e semplificato, l'iconografia ispirata ai temi sociali e urbani (*Cuando volvi de Brasil*, 1984). La stessa ironia percorre la sua opera per il teatro di marionette. (*jjl + sr*).

Sei Dinastie

Questo periodo della storia della Cina (265-581) è caratterizzato da una frantumazione feudale che favorí l'installazione dei barbari nel nord del Paese, da dove patrocinarono il buddismo, costringendo la civiltà cinese classica a rifugiarsi a sud del Fiume Azzurro. Appunto in quest'epoca tormentata, la pittura, liberandosi dalle sue origini artigianali, cominciò a divenire un'arte, codificata da teorici come Xie He e favorita dall'invenzione di un nuovo tipo di pennello.
Disponiamo soltanto di copie successive per ricostruire la pittura di questo periodo, fecondo di innovazioni: siano le ricerche compositive di Gu Kaizhi, siano le ombre di Zhang Sengyon o gli esordi del paesaggio. Quest'ultimo, se non è ancora un genere indipendente, appare in netto progresso, come si vede negli affreschi di Dunhuang, in cui le scene sono rappresentate a bande sovrapposte, e soprattutto sulle pareti incise del celebre *Sarcofago di pietra* della Gall. Nelson (Kansas City), datato intorno al 535; malgrado la mancanza di scala e le proporzioni erronee, si fa luce una sensibilità nuova sia nel tracciato fluido degli alberi scossi dal vento come nel tentativo di suggerire lo spazio mediante la disposizione delle montagne all'orizzonte superiore della composizione. (*ol*).

Seignemartin, Jean

(Lione 1848 - Algeri 1875). A Lione ebbe come maestro Guichard. La sua opera, seppure svolta in un breve torno di tem-

po, registra le influenze di Delacroix (specie nelle prove giovanili), di François Vernay nelle nature morte e nelle composizioni di fiori, ma nel periodo algerino volge già all'impressionismo (paesaggi). Il MBA di Lione conserva un nucleo importante dei suoi dipinti, presenti anche nei musei di Saint-Etienne, Montpellier, Parigi (Louvre: *Fiori*, 1874). (*ht*).

Seilern, Anton

(Frensham 1901 - Londra 1978), Storico dell'arte, dall'inizio degli anni Trenta formò una collezione accuratamente selezionata di dipinti e disegni, principalmente di scuola italiana e fiamminga. La parte italiana comprende un *Trittico* (1338) di Bernardo Daddi, una *Santa Caterina* di Tiziano e complessi di disegni di Leonardo (*Studio per una Maria Maddalena*), Carpaccio (*Vergine col Bambino*), Fra Bartolomeo (molti *Paesaggi*), Parmigianino (molti *Fogli di studi*) e Stefano della Bella (ventidue *Studi di soldati e cavalieri*). La serie veneziana è particolarmente importante, tanto per la pittura, con Giambattista Tiepolo (quattro *Modelli* per la cappella del monastero di Aranjuez, 1767) che per il disegno, con dieci Guardi, tredici Giambattista Tiepolo e quattro Giandomenico Tiepolo. Tra le opere fiamminghe spiccano il trittico della *Deposizione nel Sepolcro* del Maestro di Flémalle, una bella serie di disegni di Bruegel, nonché la sua *Fuga in Egitto* (1563) e la *Donna adultera* (1565). I dipinti di Rubens formano la sezione piú importante della collezione **S**: la *Conversione di san Paolo* (disegno, schizzo e quadro definitivo), il *Serpente di bronzo*, la *Famiglia di Jan Bruegel il Vecchio*, il *Paesaggio al chiaro di luna*, *Ritratto di Jan van Montfort*. La collezione vanta anche numerosi disegni di Rubens (la *Calunnia di Apelle*, le *Tre Grazie*, *Hélène Fourment*, *San Giuseppe*, la *Resurrezione di Lazzaro*), nonché una bellissima serie di schizzi dipinti: cinque modelli (1620) per la chiesa dei Gesuiti ad Anversa, la *Collera di Achille*, la *Morte di Achille*, la *Visitazione* e la *Presentazione al Tempio* (schizzi delle ante del *Trittico della Deposizione dalla Croce* della Cattedrale di Anversa). Tra le opere di altre scuole, una serie di disegni di Rembrandt e alcuni Kokoschka, tra cui un grande trittico, *Prometeo*. Il conte **S** ha lasciato l'intera collezione al Courtauld Institute di Londra, tranne due dipinti donati al KM di Vienna. (*jh*).

Sei pittori di Torino

Nel gennaio del 1929 sei artisti attivi a Torino, ma non tutti torinesi di nascita, esposero insieme nella Sala Guglielmi di piazza Castello, scegliendo come insegna l'*Olympia* di Manet per sottolineare il carattere antiaccademico della loro iniziativa. Il gruppo era formato da Gigi Chessa, Carlo Levi, Francesco Menzio, Enrico Paulucci, che cercavano nella pittura francese contemporanea stimoli alternativi al magistero di Casorati, da Nicola Galante, che aveva alle spalle un'interessante attività di xilografo ed era in rapporto con il gruppo fiorentino del Selvaggio, e da Jessie Boswell, un'inglese che, vissuta per molti anni come dama di compagnia nella casa del collezionista Riccardo Gualino, era stata anch'essa allieva di Felice Casorati. Il richiamo all'opera-scandalo di Manet, di cui Gualino possedeva un bozzetto, rendeva esplicito il rapporto che legava il gruppo a Lionello Venturi, che nel medesimo periodo stava approfondendo lo studio dell'impressionismo, inteso come lezione di modernità e di libertà espressiva. Edoardo Persico, animatore delle prime iniziative dei **S**, vide nella loro pittura il segnale di un rinnovamento del gusto in chiave europea, sottolineando in tal modo l'importanza della presenza torinese di Venturi cosí come quella dei viaggi di studio a Parigi ed evidenziando il significato anche morale di una presa di posizione che, con Carlo Levi, sarebbe di lí a poco approdata alla militanza antifascista. In ambito italiano, l'iniziativa si inseriva nella crisi causata dall'allargarsi del fronte del Novecento e insieme dal rafforzarsi di posizioni critiche tenacemente nazionaliste quali quelle di Ugo Ojetti, capaci di mettere in minoranza l'atteggiamento piú aperto di Margherita Sarfatti. In questo contesto le mostre del gruppo torinese – a quella d'esordio seguirono nel '29 le esposizioni al Circolo della Stampa di Genova e alla galleria di Pier Maria Bardi a Milano e la partecipazione alla seconda mostra del Novecento, nel '30 una nuova mostra a Torino e la presenza alla Biennale di Venezia – divennero occasione di polemica e la loro opera fu, comunque strumentalmente, ora annessa ora espunta dallo schieramento novecentista. Nei paesaggi, nelle nature morte, nei nudi e nei ritratti che, in dichiarata polemica con i soggetti storici costituivano i temi della loro produzione, i **S** davano spazio a una vena intimista, dissolven-

do, con Chessa, o dissociando, con Levi, Menzio, Paulucci, il rapporto tra segno e colore, mentre Galante sviluppava una rilettura primitivista di Cézanne e Jessie Boswell rimaneva legata a tassellature cromatiche post-macchiaiole. Alla Biennale del '30, in cui Venturi presentava la sala di Modigliani, emerse con nuova evidenza il rapporto che legava la pittura di Levi, Menzio e Chessa alle deformazioni lineari e cromatiche del livornese e sui **S** cadde l'anatema dei difensori di un'italianità dell'arte identificata nel classicismo. Nei mesi seguenti solo Levi, Menzio e Paulucci continuarono ad esporre insieme, presentati da Venturi a Londra e a Parigi – dove esponeva anche Chessa – e con una polemica autopresentazione alla Galleria di Roma nel '31, in concomitanza con la partecipazione alla prima Quadriennale; rifiutata la pretestuosità delle tesi e delle letture critiche tendenziose, ogni artista tornò quindi a saggiare individualmente i modi dell'espressione e del rapporto col pubblico. (*mtr*).

Seisenegger, Jacob

(Bassa Austria 1505 - Linz 1567). Nessuna notizia sulla sua giovinezza, **S** si formò forse come miniatore. Il suo stile lo dimostra in stretto contatto con la cosiddetta scuola del Danubio. Nominato nel 1531 pittore di corte di re Ferdinando di Boemia e Ungheria, imperatore dal 1558 al 1564, **S** restò per tutta la vita al suo servizio e a quello del suo successore, malgrado gli venissero mosse offerte brillanti e che avrebbero potuto migliorare le difficili condizioni finanziarie. Ritenuto alla corte d'Austria il massimo ritrattista del suo tempo, inviato in missione in tutta Europa, ha piú i tratti di un produttore instancabile di ritratti che di un artista inventivo e originale. **S** ha prodotto peraltro alcune opere ammirevoli, come il *Ritratto di nobiluomo* (San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum) o il *Ritratto di Georg Fugger* (Germania, coll. priv.), nel quale il ventiquattrenne borghese di Augusta non si fece ritrarre come tale, ma invece, grazie al suo matrimonio con una nobile austriaca, a figura intera e quale conte dell'impero, nel 1541. Questo esempio, come alcuni altri piú tardi (*Ritratto di Matthäus Suh*, 1548: Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum), dimostra inoltre la stima che lo circondava ovunque in quanto ritrattista di corte e creatore della formula del ritratto in piedi per i membri della casa d'Austria che divenne subito quella ufficiale. Nel 1530-31

infatti **S** dipinge i ritratti, perduti, della regina Anna e dei figli in una cornice di architetture anticheggianti che gli creano fama di maestro della prospettiva e che sono il primo passo per il *setting* decisamente rinascimentale e prezioso offerto dal suo *Ritratto di Carlo V con l'alano*, dipinto durante il soggiorno del sovrano a Bologna, nel 1532 (Vienna, KM). Nell'armonico contrapposto della posa bilanciata, che suggerisce insieme autorità e pacatezza, nello sguardo asciutto e lontano e nelle sue scelte cromatiche, questo ritratto non tardò a colpire Tiziano, che lo riprese nel suo celebre ritratto del Prado, lanciando cosí un modello di ritratto di stato che divenne normativo per i secoli a venire. (*pv + sr*).

Seitz, Ludovico

(Roma 1844-1908). Nato a Roma da famiglia tedesca, fu avviato all'arte dal padre Alexander Maximilian, pittore «nazareno». Dal purismo non si distaccò mai, affrescando e dipingendo alacremente per numerose chiese in Italia e all'estero. Sono da citare tra i suoi lavori romani piú impegnativi *San Tommaso e san Bonaventura* per la chiesa dell'Aracoeli e la *Vita di san Giovanni Nepomuceno* per Santa Maria dell'Anima (Roma). Dal 1892 al 1902 si dedica alla decorazione della cappella tedesca della Basilica di Loreto, dipingendovi *La destinazione*, *la vita e la gloria di Maria*. All'Accademia di San Luca a Roma, dove il **S** insegnò, si conserva il suo *Polittico della Vergine*. Sono opera sua i cartoni per i mosaici e la decorazione dell'altare sulla tomba di Pio IX nella chiesa di San Lorenzo fuori le mura a Roma. Oltre che nella Basilica di Sant'Antonio a Padova (affresco con *Santo Stefano confonde i Giudei*), lavorò nel Duomo di Friburgo e nella cappella del principe Fürstenberg a Heiligenberg sul lago di Costanza. (*mvc*).

Seiwert, Fraw-Wilhelm

(Colonia 1894-1933). Dopo aver frequentato i corsi della Kunstgewerbeschule di Colonia, Franz-Wilhelm **S** partecipa con entusiasmo alle attività dei dadaisti che operavano nella sua città natale. Nel 1919 è tra i fondatori del gruppo Stupid con Heinrich Hoerle e Anton Räderscheidt. Collabora inoltre a «Die Aktion» di Franz Pfmfert, sulla quale pubblica xilografie a carattere di denuncia sociale e politica. Nel '20 è la svolta verso l'astrattismo, sotto la spinta del costruttivismo:

partecipa al celebre Congresso degli artisti progressisti (Düsseldorf 1922), contemporaneo al congresso dadaista e costruttivista di Weimar. Sviluppa in seguito un'arte figurativa contraddistinta da forme molto stilizzate, di struttura geometrica. I suoi soggetti sono presi dal mondo del lavoro, fronteggiando spesso categorie in lotta, operai e industriali (*Discussione*, 1926: Bonn, KM). Nel corso di un suo soggiorno in Francia nel 1927, incontra Brancuşi ed Herbin. Sviluppa un interesse verso l'arte murale e decorativa, realizzando un'insegna di artigiano per il celebre fotografo August Sander nel 1925 (ora coll. priv. Rottach Egern). Nel 1929 **S** fonda a Colonia il Gruppe Progressiven Künstler, politicamente vicino al Partito comunista tedesco, che riunisce artisti come Augustin Tschinkel, Gerd Arntz e Heinrich Hoerle; lo stesso anno fonda e dirige (fino al 1933) la rivista «a bis z». Come artista, le sue opere combinano costruttivismo e figurazione; a volte vicino agli esiti di un Delaunay (*Forme*, 1929-30: Colonia, coll. priv.) e del purismo francese (*Sera di festa*, 1925: Amburgo, KM), non dimentica le proprie aspirazioni sociali e politiche. Sarà apprezzato da un precursore della Pop Art, il tedesco emigrato negli Usa, Richard Linder. (*sr*).

«Sele arte»

Rivista bimestrale di informazione artistica internazionale, edita dal 1952 al 1966 (18 numeri), e diretta da C. L. Ragghianti, è stata poi assorbita da «Critica d'arte».
Ha offerto al pubblico italiano un ampio panorama dei dibattiti artistici internazionali. La rivista ha mantenuto una serie di rubriche stabili che toccavano argomenti quali l'urbanistica, la pittura olandese e fiamminga, la storia della critica d'arte, le problematiche legate alle avanguardie e il rapporto tra arte, cinema e fotografia.
Ha pubblicato interventi di noti esponenti della cultura internazionale tra cui: Shahn, Gropius, Le Corbusier, Bill, Mann, Schlosser, Wright, Dewey, Kokoschka, Matisse, Picasso, Dufy, Rouault e Sutherland, costituendo un'importante vetrina degli orientamenti critici e della situazione culturale italiana tra il Cinquanta e il Sessanta. (*fb*).

Seligmann, Kurt

(Basilea 1900 - Sugar Loaf 1962). Svolti gli studi alla Scuola di belle arti di Ginevra, dove conosce A. Giacometti, e a Fi-

renze (1927), si trasferisce a Parigi nel '29 dove prende a frequentare l'atelier di A. Lhote. Membro del gruppo Abstraction-Création nel 1930, viene in contatto con i surrealisti. Realizza allora nelle sue tele un mondo di forme fantastiche; tra i suoi soggetti ricorrenti sono gli automi (il *Prestidigitatore*, 1932: Basilea, Kupferstich Kabinett), figure composte da oggetti reali (ruote dentellate, alambicchi), che diventeranno poi gli «oggetti» surreali con i quali si afferma alla mostra internazionale del surrealismo (1938), dove espone il suo *Ultramobile*, una sedia con le gambe da donna. Trasferitosi nel 1939 negli Stati Uniti, si mantiene in rapporto con i surrealisti in esilio. L'interesse per l'occultismo e la stregoneria (scriverà *The Mirror of Magic*, New York 1948) gli ispira numerosi quadri (*Life goes on*, 1943: Ginevra, coll. priv.), ma è soprattutto all'acquaforte che **S** affida la sua fervida fantasia (*Wrapped Landscape*, 1945: Ginevra, Gabinetto delle stampe). Insegnò incisione a Motherwell. (*sr*).

Sellaer, Vincent

(Malines, prima del 1500 - 1589). Soggiornò intorno al 1525 a Brescia, dove conobbe l'arte di Moretto. Tornato dall'Italia si stabilí a Malines, dove operava ancora nel 1544. **S** s'ispirò direttamente a Raffaello, Michelangelo, Parmigianino e soprattutto Leonardo, da cui trasse i soggetti, il gusto per il modellato e i tipi femminili. Attorno all'unico dipinto da lui firmato e datato 1538 (*Lasciate che i pargoli vengano a me:* Monaco, castello di Schleissheim) è possibile raggruppare una ventina di composizioni religiose e mitologiche: la *Sacra Famiglia* (Copenhagen, SMFK; Rouen, MBA), la *Carità* (Bruxelles: MRBA, distrutto nel 1939), *Giuditta con la testa di Oloferne* (Berna, Museo), *Giove ed Antiope* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich- Museum), *Lucrezia* (Bonn, Museo), *Susanna e i vecchioni* (Epinal, Musée Départmental des Vosges), *Leda* (Valenciennes, MBA). (*wl*).

Selleny, Joseph

(Vienna 1824-75). Studiò dal 1842 all'Accademia. Prese parte, dal 1857 al 1859, come illustratore, a una spedizione che aveva lo scopo di svolgere studi etnografici e antropologici, nonché di esplorazione nell'Oceano Indiano meridionale. Di questo viaggio **S** ha lasciato un migliaio di acquerelli e dise-

gni che ritraggono la vita di bordo, i panorami delle coste, le città e i paesaggi, gli indigeni dei paesi visitati, in gran parte utilizzati per illustrare una relazione del viaggio in tre volumi. Per la loro precisione, rivestono valore scientifico; sono comunque opere di manifesta qualità artistica, si vedano specialmente gli studi dei cieli e le marine.
Appena ritornato, **S** decise di ripartire scortando, per un viaggio di sei mesi in Brasile, l'arciduca Ferdinando Massimiliano. Di ritorno a Vienna si ispirò agli studi rimasti in suo possesso per composizioni dipinte che gli valsero un vero e proprio successo (*L'isola di San Paolo nell'Oceano Indiano*, 1868: Vienna, ÖG). **S** trascorse gli ultimi due anni della sua vita in manicomio. Grazie alle acquisizioni delle sorelle e alla vendita della sua eredità, gran numero dei suoi lavori poterono entrare nelle raccolte di Stato; sono oggi conservati a Vienna (Albertina, Museo dell'Esercito, ÖG, HM). (*g + vk*).

Sellier, Charles Auguste

(Nancy 1830-82). Contemporaneo di Manet, di modesta origine, dovette alle sue precoci doti una borsa che gli consentí di frequentare a Parigi lo studio di L. Cogniet. Prix de Rome nel 1857, trascorse sei anni in Villa Medici, legandosi a Carpeaux. Impegnato piú nella creazione di un'atmosfera evocativa di mondi fiabeschi che nella rappresentazione della realtà, seppe essere tuttavia sicuro ritrattista. A causa della scarsa qualità dei materiali da lui impiegati, non sono per noi evidenti le sue doti di luminista, lodate dai contemporanei. Sue opere sono conservate nei musei di Nancy. (*tc*).

Sellitto, Carlo

(Napoli 1581-1614). Forse allievo dell'oscuro manierista Giovan Francesco Ardito, poi inserito in una cerchia di artisti che annoverava Filippo Vitale, Filippo Napoletano, François de Nomé e Lois Croys, avvertí il peso della svolta caravaggesca forse già nel momento del primo soggiorno del pittore lombardo a Napoli (1607). Già nel 1608, infatti, la commissione delle due tele con *L'apostolo Pietro salvato dalle acque* e *La consegna delle chiavi a san Pietro* per la cappella Cortone in Sant'Anna dei Lombardi (Napoli, ora a Santa Maria di Monteoliveto) segna la presenza del pittore in

un contesto dove quasi contemporaneamente lavoravano Michelangelo Merisi e Giovanni Battista Caracciolo.
A una adesione dialettica al caravaggismo piú intenso, ma non senza marcate persistenze manieriste, appartengono anche le poche opere superstiti del periodo 1610-14: il *San Carlo Borromeo in estasi mistica* (già a Napoli, Sant'Aniello a Caponapoli; ora a Napoli, Capodimonte); la *Santa Cecilia al cembalo* (verso il 1612: già a Napoli, Santa Maria della Solitaria, cappella della Congregazione dei Musici; ora a Napoli, Capodimonte); l'*Adorazione dei pastori* (Napoli, Santa Maria del Popolo agli Incurabili); la *Visione di santa Candida* (Napoli, Sant'Angelo a Nilo); il *Cristo crocifisso* (Napoli, Santa Maria di Portanova), il cui paesaggio è assegnato a Filippo Napoletano; il *Sant'Antonio da Padova* (Napoli, già in San Nicola alla Dogana; ora a Napoli, Santa Maria Incoronata a Capodimonte). (*rla*).

«Selvaggio (Il)»

Nato come settimanale di propaganda estremista del fascismo toscano, a Colle Val d'Elsa, presso Siena, si caratterizza a partire dal 1926 come un quindicinale di tendenza artistica all'interno del piú generale quadro politico di polemica contro la centralità di Roma capitale e contro la perdita di legami con gli ideali dei primi momenti, 'rivoluzionari' del fascimo. È Mino Maccari, che lo diresse fino al 1943, con redazioni dapprima a Firenze (1926) poi a Siena (1929), a Torino (1931) e a Roma (1932), ad aprirlo alla collaborazione di letterati, scrittori e critici attenti a un certo realismo agreste, in nome di una cultura italiana e regionale contraria a idealismo, astrattismo e surrealismo, e, piú in generale ad apporti europei. Ma soprattutto la rivista ebbe il merito di seguire con attenzione le fortune della grafica, disegno e incisione, promuovendo la conoscenza delle generazioni piú mature e riconosciute come l'attività dei giovani che si venivano affacciando sulla scena artistica. La rivista ebbe un ruolo determinante, all'interno della cultura del ventennio fascista, nelle polemiche fra quanti chiedevano un allargamento degli interessi culturali alla città, all'Europa e alle relative forme espressive ('stracittà') e quanti miravano alla difesa dei valori immutabili della nazione da scoprire in sede locale e ristretta ('strapaese'). (*pfo*).

Selvatico, Lino

(Padova 1872 - Biancade (Treviso) 1924). Avviato dal padre, promotore delle mostre veneziane, agli studi giuridici e al contempo artistici, questi ultimi sotto la guida di Cesare Laurenti, **S** espone per la prima volta alla III Internazionale d'Arte veneziana nel 1899 (*Ritratto del prof. G. Bordiga*). L'arte del giovane **S** prende l'avvio dall'opera di Favretto e Tito; e mentre non seguirà il filone dell'aneddotismo alla Favretto è accostabile a Tito nella sua produzione ritrattistica, dai medesimi toni mondani ed eleganti. Accomuna i due artisti anche il gusto per il Settecento veneziano, evidente in **S**, in taluni sfondi scenografici. **S** si specializzerà nel ritratto ottenendo in questo genere una larga notorietà, nel quale raggiunge un'eleganza di accenti che lo avvicina alla moda internazionale di fine secolo e a Boldini. Ritrattista della società borghese veneziana, ne ritrae le donne, in splendidi salotti o in abito da amazzone, con tratti garbati e raffinati che tanto piacquero alla committenza.
Dove **S** riesce a conciliare profondità espressiva e idealizzazione formale, i risultati sono di forte suggestione: si vedano i ritratti di *Irma Gramatica* (1902: Venezia, GAM), della *Contessa Anna Morosini* (Venezia, coll. Morosini di Robilant), della *Signora Antonietta Treves* (Milano, GAM). Tra la sua produzione grafica, sono da ricordare le puntesecche *Ritratto di signora* e *Signora con cappello* (Venezia, coll. **S**). **S** ha partecipato a quasi tutte le Internazionali veneziane, con mostre individuali nel 1912 e nel 1922. Nel 1926 l'istituzione veneziana gli dedica un'ampia mostra postuma (45 opere); opere di **S** sono conservate, oltre che nelle collezioni citate, nel Civico Museo Revoltella di Trieste, nella GAM di Udine e nella GNAM di Roma. (*eca*).

Selvatico, Luigi

(Venezia 1873 - Fincade di Roncade 1938). Fratello minore di Lino **S**, studia con Cesare Laurenti ed espone per la prima volta alla promotrice torinese nel 1896. Un certo successo di critica è ottenuto da *Partenza mattutina* (Biennale di Venezia del 1899), acquistato dalla GNAM di Roma. La sua pittura interpreta il generismo favrettiano, sottolineando con acume e naturalezza effetti di luce, particolari e scorci

caratteristici di Venezia (*Un rio a Venezia*, 1912; *Macchine sotto pressione:* Venezia, GAM). (*sr*).

Selvatico Estense, Pietro

(Padova 1803-80). Nonostante la sua preparazione specifica di architetto (allievo di G. Jappelli), si dedicò presto alla storia pittorica e alla riflessione teorica, esercitando una profonda influenza soprattutto come docente all'Accademia di Venezia. In un primo momento, il suo contatto con gli storici dell'arte piú avanzati in ambito europeo lo spinge verso una analisi strettamente aderente alle opere (*L'Oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova e i freschi di Giotto in essa dipinti*, 1836), secondo un'impostazione che troverà un seguito in Cavalcaselle. Esponente di punta del gusto «neo-medievale» europeo, sulla traccia di Ruskin, egli asserisce per i pittori moderni il ritorno alla pratica della bottega, e una pittura di storia diretta all'utile morale (*Storia estetico-critica delle Arti del disegno*, 1852-56). Presidente della commissione per la nuova facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze (1867), **SE** è uno dei protagonisti dei dibattiti politico-culturali di quegli anni, intervenendo spesso sui temi della conservazione e la gestione del patrimonio artistico. (*sba*).

Sembat, Marcel

(Bonnières-sur-Seine 1863 - Chamonix 1922). Deputato socialista, discepolo di Jaurès, ministro nel 1916, difese gli artisti contestati all'inizio del secolo scrivendo talvolta su di loro su «La Nouvelle Revue française» e su «Les Cahiers d'aujourd'hui». Con la moglie, Georgette Agutte, pittrice, condiscepola dei futuri fauves nell'atelier di Gustave Moreau, **S** costituí una bellissima collezione, ora al Museo di Grenoble, comprendente, oltre a cinque Matisse (tra i quali la *Lettura* e il *Marocchino*), pittore al quale dedicò uno studio nel 1920, opere di Bonnard e di Marquet. (*fc*).

Semeghini, Pio

(Quistello di Mantova 1878 - Verona 1964). Nei primi anni del Novecento, **S** vive tra la Svizzera e Parigi, e nel 1904 segue i corsi all'Académie Julian, dove è ancora forte il ricordo di Gauguin «La mia accademia fu il Louvre – racconterà egli stesso – e la vita e le strade di Parigi». Mentre si esercita a di-

segnare copiando dall'antico, sceglie i suoi punti di riferimento: gli impressionisti, Cézanne e in seguito i pittori fauves. Intorno al 1907 **S** è presente in una mostra del mercante Sagot, accanto ai quadri del periodo blu di Picasso. Stringe amicizia con Gino Rossi e Medardo Rosso, anch'essi giunti a Parigi. Tra il '12 e il '14 si reca piú volte a Venezia, entrando in contatto con il gruppo di artisti della Ca' Pesaro. Risiede come molti di loro (Gino Rossi, rientrato in Italia, Moggioli, Garbari, Martini e altri) per lunghi periodi a Burano, dando vita a una pittura naturalistica (*La casa incantata*, 1913). Nel '20 organizza la storica esposizione alla Galleria Geri Boralevi di Venezia, in contrapposizione alla Biennale. Nella seconda metà degli anni Venti insegna pittura a Lucca e alla Villa Reale di Monza. Appartengono agli anni Trenta le sue vedute di Venezia, trasfigurate da un'atmosfera sognante e lirica, tratteggiate con colori tenui e intimi. Intanto partecipa alle Biennali e alle Quadriennali romane. Nel '39, con *Ponte di Chioggia*, vince il premio Bergamo. Durante la guerra, trasferitosi a Verona, resta a lungo inattivo, anche a causa di una grave malattia. Nella Biennale del '48 fa parte della commissione figurativa insieme a Casorati, Carrà, Morandi. Negli anni Cinquanta torna a dipingere con grande entusiasmo. Nel '54 gli viene assegnato il premio Marzotto e due anni dopo, Verona gli dedica una grande antologica. Fino alla morte, **S** è sempre rimasto fedele a una pittura post-impressionista e tonale, disinteressandosi di tutte le novità artistiche del dopoguerra. Per il centenario della nascita (1978), il Palazzo Te di Mantova, la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia e la Galleria Lo Scudo di Verona hanno organizzato delle importanti retrospettive. Nell'82 alla Casa d'arte di Sasso Marconi (Bologna) e nell'84 presso la Galleria Gianferrari di Milano sono state ospitate sue personali. Opere di **S** si trovano nelle GAM di Roma, Verona, Venezia, Mantova, Milano, Firenze. (*adg*).

Sementi, Gian Giacomo

(Bologna 1583 - Roma, fra il 1636 e il 1642). Appresi i primi rudimenti presso il Calvaert entra (1612 ca.) nella bottega del Reni, al quale resta sostanzialmente fedele, salvo piú forti contrasti nelle ombre e un'accentuazione della vena patetica. Collabora col Reni, fra il '15 e il '20, agli affreschi del Duomo di Ravenna. Protetto dal cardinal Maurizio di Savoia si trasferisce nel 1627 a Roma, dove opera anche

come copista del Reni, contribuendo a divulgare in quell'ambiente il gusto classicista aulico e teatrale del suo maestro. In questa fase sembra anche risentire del Lanfranco, come attestano la pala d'altare (firmata) nella chiesa di Sant'Agostino a Veroli (*Madonna*, *san Pietro e san Carlo*) e l'*Assunta* in Santa Maria Salome (ivi). (*ff*).

Semgin-Aghiz

Numerose pitture (sec. VIII) ricoprivano le pareti dei monasteri buddisti costruiti o scavati nelle scogliere di **S-A**, località archeologica e oasi del Turkestan cinese, ovvero **Serindia** (→). Queste opere si ricollegano alla produzione tarda della cosiddetta scuola di «Turfān». Numerosi complessi di buona qualità presentano alcune tematiche incontrate con meno frequenza altrove, come quella delle grandi composizioni in cui alcuni monaci, raffigurati nell'atto di leggere o di scrivere, sono inseriti in una cornice d'alberi fioriti trattati in maniera naturale e al contempo stilizzata. Altri riquadri appartengono al periodo della decadenza; mostrano lo stesso susseguirsi di monaci buddisti, motivo ora trattato con tonalità violente (verde, nero, marrone e bianco) che creano netti contrasti. Alcuni frammenti sono conservati a Berlino (SM, GG). (*mha*).

Semino, Andrea

(Genova 1526 ca. - 1594). Si formò alla scuola del padre Antonio, come il fratello minore Ottavio, con il quale compí verso la metà del secolo un'esperienza romana. Tornato a Genova, collabora nel 1552 con Cambiaso alla decorazione della cappella Centurione in Santa Maria degli Angeli. Negli anni seguenti proseguí con il fratello la produzione di pale d'altare della bottega paterna, in un ambiente dominato dalle personalità di Luca Cambiaso e di Giovan Battista Castello. Dopo il '60 **S** si afferma come frescante nella decorazione dei palazzi gentilizi, un genere di pittura celebrativa e ornamentale che, dopo le grandi prove di Perino del Vaga, conosceva una nuova fortuna con Giovan Battista Castello. Sotto la direzione di questi **S** partecipa alla impresa decorativa del Palazzo di di Tommaso Spinola (*Gesta militari di Tommaso Spinola* e *figure allegoriche*, 1565 ca.); ma subito dopo lavora autonomamente in Palazzo Cambia-

so con il fratello Ottavio; nel Palazzo Lomellino (*Episodi di storia romana*, 1569); nel Palazzo di Giovan Battista Spinola, tutte decorazioni in cui mostra di aver saputo mettere a frutto le esperienze della pittura manieristica dell'Italia centrale, in particolare di Salviati. Fra i dipinti di destinazione sacra quelli della cappella di Paride Pinelli nella chiesa dell'Annunziata di Portoria (*Natività*, *Annuncio ai pastori*, *Sogno di Giuseppe*, 1567) sono fra i pochi databili con sicurezza. Con il fratello Ottavio lavora anche a Milano in Palazzo De Marini (*Concilio degli dèi*, distrutto). Tornato a Genova nel '75 proseguí con successo l'attività di decoratore, anche di facciate; nello stesso tempo **S** seppe fra i primi rispondere alle nuove esigenze di rappresentazione dell'arte sacra (*Immacolata Concezione*, 1588: San Pietro in Banchi; il *Salvatore*, *san Matteo*, *san Mauro*, *il doge Niccolò e la principessa Aurelia Grimaldi*: Genova, San Matteo; *Immacolata Concezione*: Savona, chiesa dell'Annunciata). (*sr*).

Semitecolo, Nicoletto

(Venezia, seconda metà del sec. XIV). Personalità secondaria e tuttavia interessante della pittura veneziana della seconda metà del Trecento, **S** appartiene infatti a quegli artisti ancora legati alla maniera di Paolo Veneziano, ma che sanno cogliere le novità della terraferma con effetti molto spesso suggestivi e caratteristici. Un documento del 1353 lo dice abitante a Venezia, mentre nel 1370 firmava un'*Historia del Volto Santo* nella cappella dei Lucchesi a Venezia. **S** è conosciuto per otto tavolette nella sagrestia dei canonici del Duomo di Padova, una delle quali riporta la firma e la data 1367. Queste pitture sono caratterizzate da un'acuta narratività, da una resa vivace, specialmente nelle figure che denotano una chiara influenza dell'ambiente padovano e, in particolare, del Guariento col quale dovette essere in contatto, forse collaborando con lui negli affreschi della cappella absidale nella chiesa degli Eremitani. Un'ulteriore conferma della sua attività patavina è offerta dalla grande *Croce* stazionale nell'abside della chiesa degli Eremitani che può essergli attribuita e che, per il linearismo incisivo ed elegante e per il colore smagliante, esprime un singolare equilibrio tra linguaggio, tradizionalmente veneziano e istanze di rinnovamento. Gli affreschi molto rovinati e frammentari sulle vele della volta della cappella dei Lucchesi a Venezia, raffiguranti fasce decorative con te-

ste di *Santi* e medaglioni con *Simboli degli Evangelisti* e *Dottori della Chiesa*, confermano la tendenza a una resa piú popolaresca nella esasperata ricerca di espressionismo lineare. (*fd'a*).

Semper, Gottfried

(Altona 1803 - Roma 1879). Partecipò ai moti del 1848 e fu esule a Parigi, Londra e poi Zurigo. Qui fu chiamato a insegnare al Politecnico e fece parte della cerchia di Richard Wagner, Theodor Vischer, Gottfried Keller, Wagner Jakob Sulzer; visse poi a Vienna e Dresda, alternando periodi in Italia. I primi viaggi di studio e la prima presa di posizione *Verläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastk bei den Alten* (1834) convergono sulla questione della policromia dell'architettura antica, emersa dai progressi della ricerca archeologica del primo Ottocento, ma con implicazioni dirette sulle sorti del movimento classicista tedesco e neoclassicista europeo. **S** sarà in polemica costante per tutto il corso della sua attività tanto con il neoclassicismo di Durand e di Klenze, quanto con il protofunzionalismo di Labrouste. La teoria della policromia come rivestimento dell'architettura antica, dotato di suoi valori simbolici, viene enucleata in *Die vier Elemente der Baukunst*, 1851 (trad. it. *I quattro elementi dell'architettura*, Milano 1991) e ripresa piú specificamente in *Entwurf eines System der vergleichenden Stillehre* (1853), ispirato chiaramente ai criteri scientifico-naturalistici di Cuvier e composto dopo la grande Esposizione di Londra del 1851 alla quale aveva partecipato, riportando vivissime impressioni circa le nuove possibilità nell'uso dei materiali offerte dal progresso tecnologico. Su questa strada **S** si spingerà molto oltre, come dimostra la sua opera piú celebre rimasta incompiuta *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* del 1861-63 (trad. it. parziale *Lo stile*, Roma-Bari 1992), in cui giungerà a dare alla componente tecnico-materiale, all'interno del pieno dispiegamento ideale e simbolico della produzione artistica un ruolo decisivo, quasi come «coefficiente di attrito», secondo un'immagine che proprio Riegl conierà per criticare le ipostafizzazioni positiviste delle teorie semperiane. Tra le opere di **S** architetto si ricordano la sede del Politecnico di Zurigo, lo Stadthaus a Winterthur, l'Hofburgtheater di Dresda e con Karl Hasenauer il KM di Vienna. (*ss*).

Sempere, Eusebio

(Onil (Alicante) 1924-85). Ha studiato alla Scuola di belle arti di Valenza. Dal 1949 al 1958 ha vissuto a Parigi, frequentando Arp, Vasarely e i pittori costruttivisti della Gall. Denise René che lo portano a praticare una pittura astratta. Dal 1954 si è interessato ai meccanismi dell'arte cinetica, ideando le cosiddette «scatole», opere tridimensionali ove l'uso della luce e del movimento reali svolge un ruolo primario. In seguito ha abbandonato tali ricerche sperimentali per dedicarsi ai problemi della luce e delle vibrazioni ottiche; può collocarsi tra i rari pittori per i quali la natura e il paesaggio non si contrappongono alla geometria e alle regole ottiche. Contemporanee a una serie di opere semi-paesaggistiche e liriche, frequenta nuovamente, verso il 1964, le ricerche cinetiche creando *mobiles* di stecche d'acciaio cromato con i quali studia gli effetti ottici che derivano dal movimento dello spettatore rispetto all'oggetto (lavori al Centro di calcolo dell'Università di Madrid, realizzati con la collaborazione di scienziati e l'aiuto di un calcolatore elettronico). A Valenza ha collaborato col gruppo Antes del Arte, composto da pittori e tecnici; peraltro la sua vena piú lirica si è manifestata in altre opere, specie nella serie di serigrafie da lui eseguite nel 1969 per un libro di poesie di Gongora, edito dal Museo d'Arte astratta spagnola di Cuenca. Qui, in ogni pagina, si esprime la sensibilità per il colore e la luce. L'artista si è poi dedicato alla scultura astratta in acciaio cromato negli anni Settanta. È rappresentato particolarmente a New York (MOMA), al Fogg Museum di Cambridge (Mass.), al Museo d'Arte astratta spagnola di Cuenca, ai MAM di Rio de Janeiro, Barcellona, Atlanta, Valenza. (*abc*).

Semplice da Verona, Fra

(Verona 1589 ca. - Verona o Roma 1654 ca.). La formazione nell'ambito della cerchia tardomanierista di Felice Brusasorci e a contatto con la triade rinnovata Ottino-Turchi-Bassetti è fondamentale per il pittore, che nel 1613 entra nell'ordine cappuccino e inizia una vita di grandi spostamenti fra diverse aree culturali. Altrettanto determinante è il soggiorno emiliano (fu a Parma nel 1617, a Mantova nel 1621-23) per l'influenza dell'arte emiliana cinque e

seicentesca e soprattutto per l'incontro col Fetti (*San Francesco riceve il Bambino dalla Madonna*: Mantova, coll. D'Arco, esemplare di un'iconografia cappuccina che sarà iterata con lievi varianti in moltissimi esemplari a Padova, Bassano, Parma, Mestre; *Cristo deposto*: Firenze, Uffizi; *Pietà con san Francesco e un angelo:* Praga, NG). I successivi passaggi a Roma e in Sicilia (1646) sono meno influenti sul suo stile e nella fase tarda tende a scadere nella ripetitività (*Santissima Trinità con i santi Bartolomeo e Bernardo da Chiaravalle*, 1659: Lugano, chiesa dei Cappuccini). A lui è stata di recente assegnata la bellissima *Vestizione di santa Chiara* (Grenoble, MBA), prima attribuita anche ad Annibale Carracci. (*elr*).

Senefelder, Aloys

(Praga 1772 - Monaco 1834). Figlio di un attore di Monaco, era scrittore teatrale di scarso successo. Dotato di spirito curioso e inventivo, cercò un procedimento poco costoso per stampare i suoi testi a proprie spese: ebbe l'idea di sostituire alle lastre di rame quelle di pietra calcarea, e inizialmente immaginò un processo a metà tra l'incisione a rilievo e l'acquaforte. Il testo viene scritto con l'aiuto di un pennello carico di vernice grassa sulla superficie liscia della pietra. Questa viene in seguito sottoposta all'azione di un mordente, risparmiando soltanto le superfici coperte dalla vernice, che, cosí, appaiono in rilievo. La tiratura avviene secondo i procedimenti classici dell'incisione.
S scoprí in seguito che il rilievo non era indispensabile, e che il semplice fenomeno dell'incompatibilità tra l'acqua e le sostanze grasse consentiva di ottenere gli stessi risultati. Elaborò una formula per una matita litografica; nel 1799 la tecnica relativa era ormai messa a punto. Qualche anno dopo **S** scrisse un'opera dedicata alla sua invenzione, *Vollständiges Lehrbuch der steindruckerei* (L'arte della litografia, 1818), nella quale spiegò le sue innovazioni adattate all'incisione artistica. (*cpe*).

Sengai

(1750-1837). Monaco buddista giapponese sin da età giovanissima, nella prima metà della sua vita **S** compí viaggi in tutto il Giappone; si stabilí poi nel Kyūshū, dove divenne abate del grande monastero zen dello Shofukaji; si dimise dalla

carica a sessantadue anni per condurre vita indipendente, ed è questa la sua fase piú feconda. Innumeri sono i veloci schizzi umoristici di personaggi laici, religiosi o sacri, trattati con una mancanza di rispetto caratteristica dello zen e una freschezza apparentemente infantile. Questa pittura umoristica cela peraltro una disciplina rigorosa, e fece di **S** uno degli iniziatori della pittura zen, insieme a Hakuin. Le sue opere sono conservate in numerose collezioni giapponesi, la piú importante delle quali è la Fondazione Idemitsu di Tokyo. (*ol*).

Senzui Byōbu

(paravento con paesaggi). Paravento giapponese del sec. XI, esempio classico di «pittura alla Tang» o ***karae*** (→) (Kyoto, Tōij). Rappresenta personaggi di fattura tipicamente cinese collocati in una cornice naturale. In questa visione della natura si individua una mano giapponese, in particolare nel trattamento decorativo del fogliame e nella dolcezza di contorni delle colline in riva al lago posto sullo sfondo; il loro tracciato a linee morbide e leggere e infatti caratteristico della pittura profana giapponese della fine dell'epoca di Heian. (*ol*).

Seo de Urgel

(provincia di Lerida, Spagna). Centro di una diocesi che si estende sulla regione centrale dei Pirenei catalani, questa città ospitò numerose botteghe di pittori durante il XII e il XIII secolo. L'abside principale della chiesa di San Pedro, presso la Cattedrale, venne decorata verso la prima metà del sec. XII da uno dei migliori artisti catalani di epoca romanica (decorazione oggi al MAC di Barcellona).
Il tema è consueto: il *Cristo circondato dal tetramorfo* della volta regna al di sopra della Vergine e degli Apostoli. Il geometrismo delle forme, accentuato nelle bordure spesso costituite da greche e losanghe, non impedisce tuttavia il movimento della composizione; viticci e palmette ornano gli strombi delle aperture. Le vesti dai colori brillanti, rosse, verdi, bianche, azzurre, si distaccano su un fondo a fasce.
Lo stile non è privo di rapporti con quello del Maestro di Pedret, il cui influsso è peraltro avvertibile in luoghi assai prossimi, come Argolell e l'Andorra.
Alla stessa bottega di Urgel appartengono due antependi, il primo proveniente da questa città, il secondo dalla chiesa

di Hix (Pirenei orientali, Francia), nonché il baldacchino d'altare di Tost (tutti conservati al MAC di Barcellona). A un momento posteriore, seconda metà del sec. XIII risalgono invece gli affreschi che decorano un'absidiola del transetto nord della Cattedrale di Santa Maria (Museo di Vich e Barcellona, coll. priv.), raffiguranti il Cenacolo ed episodi della leggenda di santa Caterina. In essi, oltre a un'evidente ricerca del pittoresco, si può riconoscere lo stile italo-bizantino allora in voga in Catalogna. A questa seconda bottega di Urgel si possono ricondurre numerosi pannelli e decorazioni murali in Andorra, nelle Cerdagne e nell'Urgollet. (*jg* + *sr*).

Sequeira, Domingo Antonios

(Belém (Lisbona) 1768 - Roma 1837). Formatosi alla Scuola reale di disegno di Lisbona e seguace del pittore Francisco de Setubal, successivamente **S**, favorito da una pensione reale e dalla protezione del marchese di Marialva, prosegue i propri studi a Roma, allievo di Cavallucci e di Corvi. Membro dell'Accademia di San Luca dal 1793, esegue in questo periodo l'*Allegoria della Casa Pia di Lisbona* (Lisbona, MAA), in cui l'accademismo della composizione si unisce a una certa veemenza. Dopo aver visitato l'Italia del Nord, nel 1795 torna a Lisbona dove, nonostante l'appoggio dell'inglese Beckford, non è accolto con entusiasmo dalla società e sceglie di isolarsi alla Certosa di Laveiras, trascorrendovi alcuni anni. Nel 1802 viene nominato primo pittore di corte; incaricato di dirigere i lavori di pittura nel nuovo Palazzo Reale d'Ajuda, vi esegue numerose scene storiche e nel 1805 diventa direttore dell'Accademia di Porto. Al suo ritorno a Lisbona, dipinge nel 1808 un'Allegoria *di Junot* (Porto, Museu Soares dos Reis), capo dell'esercito francese allora occupante la città, opera che segna la sua adesione al romanticismo e agli ideali rivoluzionari. I suoi sentimenti liberali lo fecero in seguito aderire ai moti del 1820 e lo costrinsero ad allontanarsi dal Portogallo nel 1823. Presente al Salon di Parigi del 1824 con una composizione la cui atmosfera romantica fu assai apprezzata (*Morte di Camoens*, scomparsa), decise di stabilirsi a Roma, chiamatovi dalla sua formazione e dalle sue preferenze. L'*Adorazione dei Magi* e la *Crocifissione* (Lisbona, coll. Palmela), dipinti in questo pe-

riodo, testimoniano il suo interesse per gli effetti luministici, risolti con sensibilità ancora settecentesca. Fu inoltre disegnatore notevole e autore di ritratti di rivoluzionari borghesi (Lisbona, MAA). (*jaf + sr*).

Serafino dei Serafini

(documentato dal 1349 al 1393). Presente piú volte anche a Ferrara, di lui rimangono due opere firmate. L'affresco con l'*Assunzione della Vergine* (Ferrara, Casa Romei) è troppo rovinato per costituire un solido punto di riferimento. Serve invece a tale scopo il polittico del Duomo di Modena (1385). Il modo di profilare incisivo, ma avvolgente e pausato, e l'impasto cromatico sempre unito a una grande nitidezza ottica rimandano, fondamentalmente, a Tomaso da Modena. Delle aggregazioni attributive che sono state proposte, il piccolo trittico della Cattedrale di Piacenza non pone difficoltà. L'episodio fondamentale per individuare una fase piú remota di **S** è rappresentato dalla sua partecipazione (*Storie di Cristo*) agli affreschi della cappella Gonzaga in San Francesco a Mantova: nodo problematico e ideale di una traiettoria che da Tomaso da Modena va verso Altichiero. Nonostante qualche incertezza recente, conviene mantenere fra le opere di **S** il *Trionfo di sant'Agostino* della PN di Ferrara (affresco, staccato, proveniente da Sant'Andrea). (*mfe*).

Serangeli, Gioacchino Giuseppe

(Roma 1768 - Torino 1852). Allievo di David all'Ecole des beaux-arts di Parigi, lavora in seguito per l'ambiente politico e aristocratico ricevendo anche commissioni ufficiali come gli affreschi con storie napoleoniche (1808 ca.) a Versailles; sempre a Parigi espone ai *salons* dal 1796 al 1817. Rientrato in Italia si stabilisce a Milano dove figura alle esposizioni di Brera nel 1816, 1818-22 e 1847 con opere di soggetto mitologico e ritratti. Membro corrispondente del R. Istituto di Francia dal 1819, dal 1831 è inizialmente socio onorario e in seguito socio d'arte dell'Accademia di Brera. Nominato pittore di corte di Carlo Felice, nel 1828 si stabilisce a Torino. Tra le sue opere piú significative si citano il *San Severo* per il Duomo di Ravenna, i ritratti di *Giacomo Greppi* (1821 ca.: Milano, quadreria dell'Ospedale Maggiore), *Giuditta Pasta* (Milano, Museo Teatrale alla Scala) e il *Ritratto di giovane donna* (Oxford, Ashmolean Museum). (*apa*).

Séraphine (*o* Séraphine de Senlis; Séraphine Louis, *detta*)

(Arsy (Oise) 1864 - Clermont (Oise) 1942). Di origini modeste, la sua produzione comprende quadri di formato abbastanza grande, caratterizzati dalla ricchezza di un impasto traslucido, omogeneo, mescolato a lacca, simile allo smalto, e da un colore splendente. Sono composizioni floreali, nel contempo realistiche e immaginarie: corolle trasformate in conchiglie, fogliami disseminati d'occhi di uomini o animali. Profondamente religiosa, considerava le proprie opere come offerte alla santa Vergine. Fu lo scrittore d'arte Willielm Uhde a scoprirla nel 1912. È rappresentata soprattutto a Parigi (MNAM) e a New York (MOMA). Terminò i suoi giorni nell'ospedale psichiatrico presso il quale era stata ricoverata nel 1934. (*sr*).

Serfolio, Giacomo

(notizie 1494-1502). La figura storica di Giacomo **S**, il pittore che risulta dai documenti avere eseguito una tavola per la Consorzia di Santa Maria del Monte e dipinti per quella dei Santi Giacomo e Leonardo, entrambe a Genova nel 1498, è al centro di un dibattito. G. V. Castelnovi, che già precedentemente (1970 e 1984) aveva riferito al pittore, oltre ai due polittici tradizionalmente attribuitigli, quello con la *Madonna e santi* (Pontremoli, Santissima Annunziata) e quello con l'*Annunciazione* (Genova, Nostra Signora del Monte), gli affreschi con *San Vincenzo Ferrer* e *Santi Domenicani* e quello con *San Pietro martire* (Genova, Santa Maria di Castello), ha proposto piú di recente (1987) di ritenere tali dipinti opera di un artista distinto dal **S**, operante in un'epoca assai piú alta degli anni Novanta del Quattrocento. M. Boskovits (1987), ponendo l'accento sulle analogie fra il polittico del Monte e la produzione di Giovanni Mazone fra 1460 e 1470 ha suggerito di reinserire nell'iter del pittore alessandrino tale tavola e, probabilmente, quella di Pontremoli, della quale E. Brezzi Rossetti (1983) aveva sottolineato le affinità con la linea culturale Giusto di Ravensburg-Maestro della Madonna Cagnola, (*agc*).

serigrafia

(stampa per coloratura). Procedimento di stampa consisten-

te nello stendere l'elemento colorante su di un tessuto reticolare, per lo piú serico, che funge da matrice. Il colore trapassa sulla superficie unicamente in corrispondenza dell'impronta da riprodurre. Oltre agli inchiostri naturali e sintetici, possono essere utilizzati anche colori ad acqua e a olio, lacche, smalti, colori fosforescenti e fluorescenti. Al procedimento manuale di preparazione della matrice, consistente nell'intagliare l'impronta su di una robusta carta trasparente, trova corrispondenza quello fotochimico che presuppone l'utilizzazione di una speciale pellicola fotosensibile. Il procedimento serigrafico, attuabile a piú colori mediante successivi passaggi di stampa – anche su superfici ruvide, piane o curve – consente di operare su supporti di vario tipo (carta, cartone, tessuto, vetro, legno, ceramica, cuoio, gomma, materie plastiche).

La **s**, definita nei paesi di lingua anglosassone *silk screen*, affonda le sue radici nell'antichissima tecnica a stampino (*pochoir*). I ricalchi dei colori, dalla gamma spesso considerevole, erano riportati su sottili lastre di metallo e l'immagine veniva ritagliata col coltello, strumento utilizzato anche nella xilografia per incidere le linee della matrice con tagli perpendicolari e obliqui. L'inchiostro, trasparente od opaco, a base d'acqua, veniva direttamente trasferito sulla carta attraverso i vuoti, la forma dei quali poteva essere assai complessa, mentre la tempera veniva piuttosto utilizzata per la colorazione a mano. Contrariamente alla litografia e alle tecniche calcografiche, l'inchiostro non viene trasferito dalla matrice alla carta ma attraversa la matrice costituita da un tessuto sottile (seta o nylon) teso da un telaio, denominata «quadro di stampa». Il disegno da stampare viene eseguito sia direttamente, utilizzando della colla, sia indirettamente, ponendo a contatto una pellicola trasparente con tessuto preparato con emulsione fotosensibile. Parzialmente otturato e reso impermeabile mediante tecniche normali o fotochimiche, tale quadro consente il passaggio dell'inchiostro attraverso i pori del tessuto rimasti pervii unicamente in zone predeterminate. Depositato sul lato superiore del quadro, l'inchiostro viene pressato da una lama di gomma naturale montata sulla cosiddetta racla, andando in tal modo a depositarsi esattamente nelle aree definite dall'artista formando zone cromatiche paragonabili a quelle create dallo stampino. Notevole la duttilità applicativa della **s**

determinata dal fatto che attraversando il quadro, l'inchiostro serigrafico può essere applicato su di una amplissima varietà di supporti strutturalmente e formalmente differenti. Si tratta conseguentemente di una tecnica dalle molteplici e diverse eventualità di applicazione in settori artistici e grafici, ma anche industriali. Tra le peculiarità primarie della **s**, oltre alla particolare intensità cromatica, sono la possibilità di sovrastampa di colori chiari su colori scuri e l'utilizzazione di inchiostri fluorescenti. (*pgt*).

Serindia

Il termine **S** è applicato alla regione del bacino di Tarim, (Asia centrale, corrispondente al Turkestan russo-cinese), che fu, incessantemente, in contatto con l'India e con la Cina, «paesi della seta». Attraversata dalle strade carovaniere colleganti i paesi mediterranei, l'Iran e l'India, con l'Estremo Oriente, percorsa dai monaci buddisti che diffusero la loro religione a partire dal bacino del Gange fino al centro dell'impero cinese, questa zona fu un vasto crogiuolo in cui si mescolarono apporti artistici e culturali assai differenti. Un'arte originale si sviluppò nei monasteri situati in prossimità delle città sorte lungo i due itinerari principali del Nord e del Sud del deserto (la «strada della seta») che attraverso il Kansu conduceva a Lo-yang. Le pitture rinvenute nella **S** sono d'ispirazione religiosa, innanzitutto buddista, ad eccezione di qualche vestigia prodotta dalla fede manichea e nestoriana; lo sviluppo delle diverse scuole fu strettamente correlato a quello della religione (dal III all'XI, sopravvivendo qualche volta, in determinate zone, fino al Trecento). Il progredire dell'islamismo verso oriente ha progressivamente interrotto, a partire dal sec. IX, questa linea di sviluppo. Grande importanza ebbe la decorazione dipinta che ricopriva interamente le pareti, le volte e i soffitti dei santuari e degli edifici connessi. Le sculture erano anch'esse colorate e i dettagli venivano definiti a pennello. Le tematiche e le forme iconografiche, improntate alla tradizione indiana, mutarono continuamente: consacrate nelle opere piú antiche alla glorificazione del buddha Cakyamuni e al ricordo degli episodi della sua vita terrestre o delle sue esistenze precedenti, abbracciarono in seguito il piú complesso pantheon del mahayana (forma evoluta del buddismo), e qualche volta si manifestarono nel ter-

ribile aspetto dei protettori della legge buddista, secondo le concezioni propagandate dal tantrismo.

Le origini stilistiche

□ *Gli apporti indiani* Lo stile delle opere ha subito varianti a seconda delle scuole, delle epoche e degli influssi di origine diversa, provenienti da tre paesi: India, Iran e Cina. Dall'India sono pervenuti i primi modelli assieme alle credenze e ai riti buddisti. Le formule utilizzate nelle sculture dello stile del Gandhara (a nord-ovest dell'India, dal sec. I al IV) sono state adottate e rimaste a lungo alla base delle rappresentazioni dell'Asia centrale (aspetti e costumi del Buddha, scene narrative). Poiché il bacino del Gange, culla del buddismo, si prefigurava come polo d'attrazione di monaci e pellegrini, i contatti con l'India si sono rinnovati fino al momento della diffusione dell'islamismo nella zona afghana (verso il sec. VIII) che ne ha rallentato gli scambi. Tempo prima, il centro dell'Asia era stato raggiunto dal riflesso dell'estetica dello stile indiano gupta (l'estetica di Ajanta) e da alcuni motivi figurativi e decorativi di medesima origine, oppure appartenenti alla scuola indo-iraniana che si era sviluppata nei dintorni dell'Hīndu-kuč.

□ *Gli apporti irano-buddisti* La località di Bamiyan, centro della scuola indo-iraniana, ha sovente svolto un ruolo intermediario rispetto alla regione della **S**; punto d'incontro di formule indiane e iraniane che si sono mescolate prima di raggiungere il bacino del Tarim. D'altronde, le relazioni con l'Iran sasanide erano assicurate dai mercanti che percorrevano i sentieri carovanieri, trasportando oggetti che fungevano da modelli. In questo modo, per esempio, si sono trasmesse numerose forme ornamentali e alcuni particolari dell'abbigliamento. L'affinità esistente fra gli abiti e gli elementi della vita materiale (armi, tessuti) dell'Iran, della Sogdiana (Piandžikent) e della **S** è dovuta all'affinità delle condizioni di vita, all'intensità degli scambi e, qualche volta, all'immigrazione delle popolazioni o della manodopera.

□ *Gli apporti cinesi* L'influsso della Cina sull'arte della **S** compare piú tardi. Il vasto Impero di Mezzo si era sempre interessato a questa ricca regione, sulla quale, sporadicamente, esercitava un controllo per difendere le strade di comunicazione dai nomadi; ma, in campo artistico, soltanto lo

sviluppo della potente dinastia Tang, consolidò gli apporti cinesi. Questi influssi, sempre piú massicci, causarono un rinnovamento degli orientamenti stilistici, evidente soprattutto a partire dal sec. VIII e, in modo particolare, nella zona orientale della **S** (oasi di Turfān), dove l'attività dei monasteri si protrasse piú a lungo.

□ *L'unità finale* Grazie alle reazioni locali di fronte alla diversità delle influenze ricevute, l'arte pittorica dell'Asia centrale presenta pertanto un carattere indiscutibilmente originale. Una certa unità d'intenti emerge nella sua produzione, malgrado il relativo isolamento delle diverse scuole regionali e il cambio d'orientamento indotto dalla supremazia dell'influenza cinese. L'estetica, cosí creata, del centro dell'Asia è caratterizzata da uno spiccato interesse per la linea, i contorni, i giochi di colore a discapito del modello, i volumi e per ogni tipo di ricerca d'illuminazione e lumeggiatura. Il gusto per gli effetti decorativi domina nelle composizioni, nella stilizzazione dei dettagli del corpo umano, cosí come nella trasformazione degli elementi naturali in motivi ornamentali (alberi, fiori, montagne, architetture). Le varianti e l'evoluzione di quest'arte possono inizialmente essere seguite in quelle località situate sulla via del Sud (Mīrān e Khotan), poi sulla via del Nord, nei diversi centri ubicati nelle oasi di Kučā di Quarašahr e di Turfān. (*mha*).

Sermei, Cesare

(Città della Pieve 1581 - Assisi 1668). Figlio dell'orvietano Ferdinando **S**, allievo, amico e collaboratore del Nebbia a Roma e a Orvieto, il **S**, dopo un soggiorno romano, seguí il Nebbia chiamato a Pavia per la decorazione del Collegio Borromeo (1603-604).

Questa prima formazione, rispecchiata dal *Martirio di santa Caterina* (1607) per l'omonimo Oratorio di Assisi, si arricchisce con l'accostamento ad altri aspetti del tardo manierismo romano, da Zuccari a Cherubino Alberti a Faenzone, come è evidente nella decorazione della cappella del Battista a Santa Maria degli Angeli presso Assisi, di quella di Sant'Antonio nella Basilica francescana (1610), di quella del Crocifisso in Santa Maria di Montesanto a Todi (1612). L'intensa attività del **S** si estende a quasi tutte le città umbre, ma ha centro ad Assisi, dove si era stabilito. Qui la sua

formula di pittura devota, sostanziata dal recupero di antichi modelli, da Giotto all'Alunno, al Signorelli allo Spagna, assume valore testimoniale di uno specifico clima religioso, vivificato da una operazione di rilancio di uno dei maggiori luoghi della religiosità cattolica (*Martirio dei francescani*, post 1621: chiesa Nuova; *Giudizio Universale*, 1623: Basilica inferiore, perduta decorazione della sagrestia, 1630 ca., e del nartece, 1646-47; *Compianto delle clarisse*, 1631 ca.: Santa Maria degli Angeli; *Storie francescane:* Rivotorto, San Francesco).
In questi decenni il **S** si era cautamente aggiornato, prima guardando ai pittori romani chiamati a Santa Maria degli Angeli, Baldassarre Croce e soprattutto Antonio Circignani, poi ricercando un diverso controllo e qualche naturalezza, anche nell'ambito della cultura diffusa in Umbria da Baglione, Quillerier, Guerrieri. (*gsa*).

Serodine, Giovanni

(Roma 1600 ca. - 1630). Di famiglia ticinese originaria di Ascona, nacque e si formò a Roma, come hanno potuto stabilire studi recenti basati sull'esame degli «stati d'anime» romani. **S** è considerato pittore caravaggesco anche se al pari del suo contemporaneo Valentin non ebbe mai contatti diretti con il Merisi, morto nel 1610: e tuttavia, come il francese, fu uno dei piú sinceri interpreti della sua rivoluzionaria innovazione, che in nessun caso piegò alle richieste dell'ufficialità e che soprattutto non ridusse mai nei limiti della pittura «di genere», neppure nei momenti di maggiore fortuna della *manfrediana methodus*. Il giudizio espresso su di lui dal Baglione (il quale scrisse che **S** ritraeva «dal naturale, ma senza disegno e con poco decoro») assume, al di là delle intenzioni del biografo, una valenza positiva perché mette in rilievo l'assoluta libertà di **S** nei confronti del «ritorno all'ordine» perseguito nell'ambito dell'Accademia di San Luca nel secondo e nel terzo decennio del Seicento, e il rifiuto della formula di mediazione elaborata da Bartolomeo Manfredi, cui si riferirono invece tanti altri «caravaggeschi». Dopo una probabile attività di stuccatore, a fianco del fratello Giovanni Battista, **S** si dedicò alla pittura. Perduta o non rintracciabile la decorazione eseguita in Palazzo Borghese (1623), la prima opera documentata è il ciclo eseguito prevalentemente a tempera nella chiesa della Concezione

di Spoleto (1624), individuato solo di recente in seguito al ritrovamento dei pagamenti (1979). Il carattere fortemente sperimentale, tecnicamente e stilisticamente, che emerge dalla grande pittura raffigurante l'*Immacolata*, *Adamo ed Eva e personaggi dell'Antico Testamento*, sembra confermare l'ipotesi che l'educazione artistica di **S** sia avvenuta al di fuori dei tramiti consueti della bottega o dell'accademia. Il suo caravaggismo infatti consiste non soltanto nell'adesione stilistica ai modi del Merisi (dei quali egli fornisce un'interpretazione personalissima, accentuando, soprattutto nelle opere piú mature, gli effetti corrosivi della luce sulla materia), quanto piuttosto nella volontà di una «presa diretta» dal reale e nella ricerca di nuovi percorsi, anche formali. Tra i referenti culturali di **S** sono stati individuati, con differenti livelli di incisività, Borgianni, Saraceni, Terbrugghen, Vouet e Valentin; è stata inoltre letta una componente «veneziana» nella sua pittura di tocco. Resta invece difficilmente precisabile l'azione eventualmente esercitata dall'arte dei lombardi (Cerano, Morazzone), dal momento che la nascita romana di **S** indurrebbe a ritenere che la sua formazione sia avvenuta nella capitale pontificia. Tuttavia è molto plausibile che nel corso di soggiorni in Ascona egli abbia potuto conoscere a fondo anche le novità luministiche e l'appassionata religiosità espresse nell'opera dei suoi conterranei.
Dopo la scoperta del ciclo di Spoleto (che resta ancora un *unicum* in quanto a tecnica: tutte le altre opere note sono realizzate a olio su tela) e in occasione di due mostre monografiche (1987 e 1993), negli ultimi anni il percorso di **S** è stato oggetto di svariati tentativi di definizione oltre che di ampliamenti talvolta indebiti. Sembra oggi parzialmente da modificare la cronologia proposta da Longhi (1954), che poneva intorno al 1622 la datazione di due tra le opere piú intensamente caravaggesche, la *Cena in Emmaus* e *La supplica della madre dei figli di Zebedeo* (Ascona, parrocchiale, cui furono donate nel 1633 dalla famiglia dell'artista), che vanno probabilmente posticipate al 1625 ca. Di poco successive sarebbero due tele realizzate per San Lorenzo fuori le mura a Roma, l'*Elemosina di san Lorenzo* (Casamari, Museo dell'abbazia) e la *Decollazione del Battista*, tuttora nel luogo originario. Appartenevano al marchese Asdrubale Mattei (nei cui inventari figurano nel 1631) due quadri da stanza, l'*Incon-*

tro tra i santi Pietro e Paolo sulla via del martirio (Roma, GNAA) e il *Tributo della moneta* (Edimburgo, NG of Scotland). A questi va probabilmente collegaio anche il *Gesú tra i dottori* (Parigi, Louvre). Le tre tele, simili per formato e forse coeve, riflettono però ciascuna una diversa interpretazione del caravaggismo: in chiave sostanzialmente luministica la prima, e piú giocate su accesi contrasti cromatici – quasi fosse subentrato un qualche interesse per Guercino – le altre due; ma tutte connotate da un realismo febbrile e dalla scelta di tipologie direttamente tratte dall'umanità caravaggesca.
Perdute due pale ricordate dal Baglione, un *San Michele arcangelo che abbatte il demonio* (già in San Pietro in Montorio) e la *Trasfigurazione* (1627 ca.: già in San Salvatore in Lauro), documentano l'estrema produzione chiesastica del **S** la *Vergine dei Mercedari* (Londra, Matthiesen) e l'*Incoronazione della Vergine* (Ascona, parrocchiale). Quest'ultima, eseguita a Roma intorno al 1630, poco prima della morte e collocata nella chiesa nel 1633, è la sola opera pubblica espressamente realizzata dal pittore per la località d'origine della propria famiglia. Tra gli altri dipinti documentati di **S** o a lui attribuiti, si possono ricordare il *Miracolo di santa Margherita* (Madrid, Prado), in antico ritenuto di Caravaggio e che non tutti concordano nel riferire a **S** (l'ipotesi piú accreditata è che si tratti di un'opera precoce, da porsi intorno al 1625); la straordinaria *Figura allegorica* (Milano, Ambrosiana), significativamente assegnata talvolta anche al Fetti, il *Ritratto del padre* (Lugano, MC) e il *San Pietro in carcere* (Rancate, Pinacoteca Züst). (*lba*).

Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste

(Beauvais 1730 - Roma 1814). Dopo un viaggio di studio e per la raccolta di materiale illustrativo che lo portò in Inghilterra, nelle Fiandre, in Olanda e in Germania (1777), nell'Italia settentrionale e centrale (1779) e in quella meridionale (1781) si stabilí definitivamente a Roma nel 1782 dedicandovisi alla stesura della sua *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au 4^{me} siècle, jusque à son renouvellement au 16^{me}* (prima stesura 1779-89, la pubblicazione fu rinviata per le vicende della rivoluzione; edizione in parte postuma, Paris 1811-20; ed. it. a cura di S. Ticozzi, Prato 1826), seguito della *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) di J. J. Winckelmann.

L'opera rappresenta, quale reazione all'erudizione seicentesca, una tappa fondamentale nella storia delle discipline storico-artistiche, sia quale prima storia dell'arte medievale incentrata sullo sviluppo stilistico, sia per il metodo impiegato. Il **Sd'A** infatti tratta solo dei monumenti di cui può dare l'illustrazione e si serve sistematicamente dell'analisi stilistica quale mezzo d'indagine storica. Attraverso il Winckelmann, agivano sul **Sd'A** il metodo e le idee del Mengs critico d'arte.
I meriti della sua *Storia dell'arte*, vanno cercati nelle conoscenze assai vaste, e per quel suo porsi su di un piano europeo che avrebbe dovuto contribuire ad ampliare l'orizzonte mentale delle varie culture nazionali. Non manca inoltre qualche segnalazione nuova, interessante, e molti monumenti pure già noti debbono celebrità e il loro ingresso nella circolazione culturale proprio alla citazione del **Sd'A** non alieno, peraltro, da atteggiamenti alla «Musée imaginaire», con accostamenti strampalati dei monumenti medievali ad esempi di arte cinese o egiziana. Va ricordata la riscoperta, ad opera di **Sd'A**, dell'affresco col *Matrimonio della Vergine* di Lorenzo da Viterbo, oltre ai moltissimi monumenti dell'architettura gotica italiana cui egli diede per primo, per mezzo dell'incisione, quella celebrità che già avevano quelli d'oltralpe e d'oltremanica. Di lui Goethe dirà «Interessantissime le sue collezioni. Si vede come lo spirito dell'uomo è sempre stato attivo anche nel suo periodo piú confuso e oscuro. Se quest'opera arriverà in porto, sarà notevolissima» (*Viaggio in Italia*). (*gp*).

Serov, Valentin Alexandrovič

(San Pietroburgo 1865 - Mosca 1911). Allievo di Koepping a Monaco a otto anni e di Repin a Parigi all'età di nove, concluse gli studi all'Accademia di San Pietroburgo e dipinse paesaggi immersi in una luce impressionista: i *Buoi* (1885: Mosca, Gall. Tret´jakov), *Ottobre* (1895: ivi), aderendo nel 1894 ai Peredvižniki ed entrando nell'orbita del mecenate Mamontov, ad Abramzevo. Si dedicò al ritratto con raro senso psicologico, ravvivato talvolta da una punta d'ironia: *Fanciulla con pesche* (1887: ivi), *Fanciulle al sole* (1888: ivi), *I. A. Morozov davanti a un quadro di Matisse* (1910: ivi), *Contessa O. K. Orlova* (1911: San Pietroburgo, Museo russo).

Suo capolavoro in questo campo è considerato il ritratto dei figli (1899: ivi), mentre storicamente importante è la sua serie di ritratti delle personalità preminenti della cultura e della società russa del tempo (*Gor´kij*, 1904: ivi; *Ida Rubinstein in vestaglia*, 1910: ivi; *Rimskij-Korsakov*, 1898: Mosca, Gall. Tret´jakov; l'*Attrice M. N. Jermolava*, 1905: ivi). Attratto da «Mir Iskusstva», vi aderí subito e predilesse insistendo sull'aspetto tecnico, i soggetti del sec. XVIII alla corte di Russia (*Pietro* I, 1907: ivi; *Pietro I a Monplaisir*, 1911: San Pietroburgo, Museo russo) e, dopo un viaggio in Grecia e a Creta (1907), dell'antichità arcaica (*Nausicaa*, numerose varianti; *Ratto di Europa*, 1910: Mosca, Gall. Tret´jakov). La sua attività fu importante per la formazione di una nuova generazione di artisti (tra i quali Uljanov, Kusnezov, Sar´jan, Gerassimov), sia in qualità di professore della Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca (1897-1909), sia per il suo ruolo di mediatore tra la tradizione del realismo russo di fine Ottocento e le nuove correnti stilistiche dei primi del secolo successivo. Collaboratore dei Balletti russi, **S** eseguí scenografie (*Sherazade*, 1910), uno schizzo per il manifesto di *Anna Pavlona* (1909: ivi), decorazioni murali di tematica mitologica il cui tratto stilistico appare negli ultimi anni influenzato dal liberty, e varie illustrazioni per opere letterarie. (*bl + sr*).

Serpa, Ivan

(Rio de Janeiro 1923-73). Agli inizi membro importante del movimento dell'Arte concreta, che trionfa a partire dal 1951 a Rio e a San Paolo, **S** ha sempre dimostrato grandi qualità tecniche. Ha aderito in seguito alla corrente informale e alla nuova figurazione, ma con un accento lirico personale che, nelle ultime sue opere, rivela un potente carattere drammatico. **S** è rappresentato nei musei brasiliani e nordamericani. (*wz*).

Serpan, Jaroslav

(Praga 1922 - Pirenei 1976). Giunto in Francia all'età di cinque anni, presto si appassionò di pittura; le prime ricerche risalgono al 1940. Dopo una breve fase surrealista (1946-48) si orientò verso una pittura in cui la «scrittura» e il segno svolgono un ruolo fondamentale. Su sfondi chiari dai colori trasparenti, lunghi filamenti, forme quasi organiche, poi

grappoli di segni neri accavallati sembrano fluttuare in uno spazio di fluidità acquatiche o aeree (*Teutaogotmifu*, 1950). Fondò la rivista «Rixes», con Max Clarac Sérou ed Edouard Jaguer; vi pubblicò lo studio *Sur quelques points relatifs à la structure du langage* (1950). La sua prima personale ebbe luogo a Parigi nel 1951 (Gall. Breteau): sin da allora le sue opere rivelano uno studio profondo della composizione, al quale si somma l'influsso, molto padroneggiato, della calligrafia orientale (lavori del 1952-55). Dal 1956 espose regolarmente alla Gall. Stadler e la sua opera non cessò di oscillare tra la volontà di organizzazione sistematica dello spazio e il brulicare d'una scrittura che giunge talvolta al delirio, coprendo immensi pannelli o le pareti della sua casa a Le Pecq. Dal 1966-67 si avverte una recessione del grafismo, mentre prevale la ricerca sui colori. In questo periodo si dedica anche alla scultura creando forme in polistirolo, combinando elementi tagliati e dipinti (*Per un elogio ambiguo della lacerata coscienza*, Salon de Mai, 1969); sul piano pittorico sviluppa uno stile similare, giocato attraverso sistemi e rapporti tra forme.
Ampiezza, dinamicità, colori piatti caratterizzarono questa fase «non oggettiva», culminante nella *Festa* e nella *Manifestazione* (1974), dove ricompaiono forme figurative. (*gbo*).

Serra

Il panorama artistico di Barcellona è dominato nella seconda metà del sec. XIV dall'attività della famiglia **S**. Sono quattro fratelli, tutti pittori, Francisco, Jaime, Pedro e Joan che spesso collaborano in alcune commissioni o sono attivi indipendentemente l'uno dall'altro.
Francisco (documentato a Barcellona dal 1350 alla sua morte nel 1361). È il fratello maggiore, non ha lasciato alcuna opera che possa essergli attribuita con certezza. Può comunque essere identificato con l'autore di un gruppo di opere riunite attorno al *Retablo della Vergine* (Barcellona, MAC) provenienti dal monastero di Sigena. Le scene, ispirate dai Bassa, sono piú convenzionali e cariche di elementi descrittivi e vivamente colorate.
Jaime (documentato dal 1358 al 1389 o 1395). La sua personalità artistica è definibile grazie al *Retablo della Vergine* commissionatogli da Fray Martin de Alpatir nel 1361, per

la sua sepoltura nel convento del Santo Sepolcro di Saragozza. Al latente misticismo s'aggiunge un accento pittoresco come nella *Discesa agli inferi* in cui le fauci del mostruoso demonio si serrano sui peccatori. Per analogia gli è attribuito il *Retablo di santo Stefano* (Barcellona, MAC), cinque scomparti del *Retablo della Vergine* (chiesa di Palau de Cerdagne) e la *Cena* (Palermo, GN). Fedele alle formule di Destorrents, lo stile di Jaime è però addolcito e semplificato nella composizione.

Pedro (documentato dal 1357 al 1408). A partire dal 1357 compí il suo apprendistato nella bottega di Ramón Destorrents rimanendovi per quattro anni; dal 1363 al 1389 lavorò associato al fratello Jaime. Le due opere documentate da un contratto, oggi note, sono posteriori alla morte di Jaime e permettono di conoscere lo stile della sua produzione matura. Il *Retablo dello Spirito Santo* (1394: Mauresa, collegiata di Santa Maria), vasto ciclo narrativo (diciannove scomparti senza contare le circa trenta figure ornanti i pilastri) raffigura la storia del mondo dalla Creazione alla Pentecoste. La sua pittura rivela un gusto miniaturistico, qui in scala monumentale, mobile e gradevole per quanto statico, in cui il colore (rosso, malva e verde) si armonizza con il fondo oro tradizionale. *San Bartolomeo e san Bernardo* (1395: Museo di Vich), parte centrale di un retablo eseguito per i domenicani di Mauresa, rivela l'influsso di Borrassá. Prima di questa data è possibile ricostruirne il percorso stilistico attraverso numerose opere come la predella di *Sant'Onofrio* (Barcellona, Museo della Cattedrale), il *Retablo di san Giuliano e santa Lucia* (Saragozza, convento del Santo Sepolcro). È probabilmente una sua invenzione il tipo della Vergine dal viso allungato e triangolare con gli occhi a mandorla che si ritrova nell'*Annunciazione* (Milano, Brera), nel *Retablo della Pentecoste* (chiesa di San Llorenc de Morunys), e nella *Vergine in trono con angeli musicanti* (Barcellona, MAC). Vanno citati inoltre tra le sue opere il *Retablo d'Abella de la Conca* e quello di *Tutti i santi* a San Cugat del Vallès.

Joan (documentato dal 1365 alla morte nel 1386). Associato ai suoi tre fratelli, sembra aver giocato un ruolo minore nella bottega e attualmente non è possibile ancora circoscrivere la sua partecipazione nell'opera dei fratelli. (*mbe + sr*).

Serra, Bartolomeo *e* Sebastiano

Pittori pinerolesi attivi nella seconda metà del sec. XV. Solo recentemente sono stati resi noti due documenti che permettono di identificare il nome dell'artista – già definito Maestro di Jovenceaux – che operò con il figlio, e sempre con sostanziale omogeneità, sia in val di Susa (Melezet, Giaglione, Jovenceaux, Avigliana) che nei centri della piana (Pianezza, San Maurizio Canavese). Gli estremi cronologici oggi noti sono il 1466 (data di una tavola, perduta, per la parrocchiale di Bussoleno) e il 1495 (data del pagamento per gli affreschi di San Maurizio Canavese).
La loro maniera è riconducibile alla declinazione di gusto diffusa in Savoia e, in particolare, nell'area di Chambéry dove si conservano (Chambéry, Musée Savoysien) due ante di polittico con *Storie della Vergine* assai vicine alle opere dei **S**. (*erb*).

Serra, Cristoforo

(Cesena 1600-89). Capitano di milizie e nobile, esercitò la pittura da dilettante, e tutto sommato da autodidatta. Nel 1621 era a Roma, in contatto con il Guercino (rapporto che non verrà mai interrotto); ma l'occasione gli permise anche di aggiornarsi sul naturalismo. E questa è la chiave di lettura per la *Cena* dei Cappuccini di Cesena, sua prima opera nota. Non c'è traccia di altri viaggi a Roma, ma la pittura del **S** continua a svolgersi in sintonia col gusto della capitale e sui suoi sviluppi in senso barocco.
Tra i suoi allievi si ricorda Cristoforo Savolini (Cesena 1639 - Pesaro 1677), omonimo del maestro e spesso confuso con lui. Nella sua breve vita si dimostrò pittore di alto livello. Riprendendo alcuni aspetti della pittura del **S**, se ne discosta per una maggiore eleganza e per i toni luminosi meno inclini alla «macchia» di derivazione guercinesca. La sua opera piú nota è la pala coi *Santi Carlo*, *Donnino e Apollonia* in San Domenico a Cesena (1671). (*acf*).

Serra, Luigi

(Bologna 1846-88). L'apprendistato nell'Accademia bolognese (dal 1863), preceduto da un piú lungo alunnato presso il Collegio Artistico Venturoli, non sembra determinante per il **S**, che già nel 1866 a Firenze intraprende la sua per-

sonale ricerca in forte controtendenza con l'ambiente d'origine. Una documentata frequentazione dei circoli macchiaioli non lo distoglie dallo studio approfondito del Quattrocento fiorentino, che incentiva quel nitore grafico, di disegnatore potente e sicuro, cui oggi si affida prevalentemente la sua fama. La successiva trasferta romana (dal 1869) sembra facilitare contatti con la contemporanea arte napoletana, e dare un risalto anche coloristico ed emozionale alla sua pittura, senza peraltro attenuarne l'accanimento analitico, l'interesse meticoloso al particolare, che sono in qualche modo il riflesso di un temperamento connotato da una forte intransigenza morale. Il successivo soggiorno veneziano (dal 1875) lo vede ancora applicato allo studio del Quattrocento locale, mentre la trasferta viennese del '73 e la susseguente sosta a Monaco suonano a conferma di un'inquietudine sperimentale, del resto largamente alimentata dal fecondo ambiente romano, e qui bene riflessa nel grande dipinto murale dell'abside di Santa Maria della Vittoria con l'*Entrata dell'esercito cattolico a Praga* (1878-80). Le ricerche successive, volte a una progressiva idealizzazione dell'immagine, all'accentuata stilizzazione e alla raffinata ricerca coloristica, sembrano confermarlo in una posizione di netto isolamento, benché non mancassero forti segnali di consenso (massimo il gradimento manifestato dal Carducci) e qualche convergenza coi preraffaelliti inglesi, in vario modo attivi sulla scena romana. (*rg*).

Serres, Dominic

(Guascogna 1722 - Londra 1793). Dopo essere stato marinaio, giunse in Inghilterra nel 1752, dedicandosi alla pittura. Membro fondatore della Royal Academy, venne nominato pittore di marine alla corte di Giorgio III. Disegnò le navi con estrema cura, ma fu meno abile di Brooking nel rendere gli effetti meteorologici: *Gibilterra soccorsa da sir George Rodney, gennaio 1780* (Londra, RA), *Navi nella tempesta* (Londra, Tate Gall.). (*jns*).

Sert y Badía, José Maria

(Barcellona 1876-1945). Figlio di un disegnatore di arazzi e di stoffe, operò sulle prime nella bottega paterna. Attratto per natura dalla pittura murale, soggiornò in Italia (1900), studiando le opere ad affresco. Si stabilí a Parigi, dove eb-

be modo di affermare la sua natura di decoratore a contatto delle correnti artistiche spagnole o internazionali. Venne adottato dall'alta società parigina, per cui eseguí complessi pittorici riproducenti le decorazioni delle ville venete di Tiepolo (salone di musica per la principessa di Polignac, sala da pranzo per il barone de Wendel). Conquistò anche l'amicizia di Claudel, per il quale illustrò *Le Soulier de satin* (1928-29) e dal quale fu celebrato per il suo lirismo barocco (*Positions et propositions*, *L'œil écoute*). È questo infatti il periodo in cui **S** intraprese la decorazione di grandi edifici, chiese o monumenti pubblici: a Ginevra il Palazzo delle Nazioni; in Spagna il complesso della Cattedrale di Vich (*Vita e passione di Cristo*, dominato dalle figure colossali di san Pietro e san Paolo), completato nel 1930, incendiato nel 1936, e che l'artista volle rifare dopo la guerra civile, lavorando a una nuova versione. Gli vennero commissionate inoltre altre decorazioni storico-allegoriche, tra le quali, di grande impegno sociale, quelle dedicate alla gloria dei camionisti catalani, gli «Almugavares» (Salone delle Cronache del municipio di Barcellona), e del popolo basco (cappella del convento di San Telmo, oggi al Museo di San Sebastiano). La pittura di **S**, alquanto enfatica e ampollosa, mostra talora un dinamismo, un'invenzione decorativa e una potenza drammatica considerevoli. (*pg + sr*).

Sérusier, Paul

(Parigi 1864 - Morlaix 1927). Dal 1880 frequenta la prestigiosa Académie Julian. Il primo successo giunge nel 1888 con una menzione al *salon* per *Il tessitore* (1888: Senlis, Musée du Maubirgier) ispirato al naturalismo fotografico. Una svolta avviene nell'autunno dello stesso anno, quando incontra P. Gauguin a Le Pouldu (Bretagna): sotto la guida del maestro dipinge un piccolo paesaggio con colori puri, piatti e giustapposti, che definiscono le forme di una natura semplificata, *Talismano* (1888: Parigi, MO). Attorno a sé **S** raccoglie alcuni amici dell'Académie (M. Denis, P. Ranson, P. Bonnard, E. Vuillard, H. G. Ibels, K. X. Roussel) e fonda il gruppo dei Nabis. Negli anni successivi farà spesso ritorno in Bretagna. Tra il 1889 e il 1890 è con Gauguin a Le Pouldu (*Steccato fiorito*, 1889: ivi; *Lottatori bretoni*, 1890: ivi). Dal 1891 si dedica allo studio della teosofia quale sup-

porto teorico alle istanze estetiche; a fine anno è a Huelgoat con J. Verkade, che ne condivide le idee mistiche. Nelle opere di questo periodo il ductus è piú duro, le linee meno fluide (*Rocce di Huelgoat*, 1891: Stoccarda, SG). In dicembre espone alla prima mostra dei Nabis presso la galleria del mercante d'arte Le Barc de Boutteville. Attratto dalle leggi dell'armonia guarda agli artisti prerinascimentali; compie dunque viaggi in Italia (1893, 1904) e si accosta alla scuola di arte sacra, istituita – sulla base di criteri revivalistici primitivi – dall'abate Didier Lenz, presso l'abbazia benedettina di Beuron (Germania). Nelle estati del 1893 e 1894 soggiorna a Chateauneuf du-Faou, dove eseguirà con Verkade e Denis le decorazioni murali del Battistero (*Annunciazione*, *Crocifissione*, 1912; *Battesimo di Cristo*, 1915). Nel 1895 espone al *salon* il ritratto di *Marie Francisaille* (1895: Parigi, MO), mentre l'anno successivo lavora al set dell'Ubu Roy di Jarry, per il Theâtre de l'Œuvre. Dal 1900 cresce l'interesse per gli aspetti allegorici e religiosi, resi con un linguaggio pittorico arcaizzante (*Ghirlanda di rose*, 1900: Ginevra, Musée du Petit Palais; l'*Arazzo*, 1924: Parigi, Louvre). Dal 1908 insegna all'Accademia fondata da Ranson e nel 1921 pubblica l'*ABC de la peinture*. Altre opere sono conservate nei musei di Monaco, Brest, nelle collezioni Josefowitz (Losanna; New Hampshire); il MO ospita opere provenienti dalla collezione di Henriette Boutaric, moglie di S. (*gv*).

Servaes, Albert

(Gand 1883 - Lucerna 1966). Seguí i corsi serali dell'Accademia di Gand e si stabilí nel 1905 a Laethem-Saint-Martin con De Saedeleer. Pritna della guerra praticò una pittura dai temi rustici e religiosi nella tradizione di J. Smits, benché piú spoglia (*Serata santa*, 1905: Zele, coll. priv.; la *Resurrezione di Lazzaro*, 1911: Gand, coll. priv.); poi si dedicò all'esecuzione di complessi cicli figurativi (*Vita del contadino*, 1916-20: Anversa, Museo). I carboncini per la *Via Crucis* del convento di Luythaegen-lez- Anvers e i contemporanei dipinti attestano subitamente un inedito espressionismo di marca sociale, ove forme esangui e frantumate sono ancora soggette al ritmo lineare di cui il simbolismo tanto si serví e si ispirano alla pittura fiamminga e tedesca primitiva (*Pietà*, 1920: Bruxelles, MRBA). Quest'opera rivoluzionaria (proibita fino al 1937) alimentò una delle prime «dispu-

te sull'arte sacra». Toccato dalla sanzione delle autorità ecclesiastiche, da allora si attenne a maggiore obiettività (*Via Crucis* e disegni per l'abbazia di Orval, 1928-30). I suoi paesaggi, composizioni di largo respiro e ricche di materia, si distinguono per un accento lirico ed evocativo non privo di analogie con alcune opere di Permeke (*Rive della Lys*, 1933: Gand, MBA). Si ritirò in Svizzera nel 1944, dedicandosi al ritratto e al paesaggio, ma senza abbandonare del tutto i soggetti religiosi. Ottenne la nazionalità svizzera nel 1961. (*mas*).

Servranckx, Victor

(Diegem 1897 - Vilvorde 1965). Dopo studi presso l'Accademia reale di belle arti di Bruxelles, **S** praticò tra il 1917 e il 1919 una pittura dichiaratamente simbolista. Negli anni 1923-26 dipinse opere ispirate all'estetica della macchina, paragonabili ai *Mauerbilder* del tedesco Baumeister o agli esiti del purismo di Ozenfant e Jeanneret, di cui peraltro tralasciò ogni riferimento al dato figurativo per dedicarsi al gioco e al ritmo di forme e colori (*Opus* 47, 1923: Bruxelles, MRBA; *Opus* 55, 1923: Grenoble, Museo). Egli fu, in Belgio, tra i primi a seguire la via della visualità pura e pertanto, sin dalla prima mostra a Bruxelles nel 1924, seguita da numerose partecipazioni a manifestazioni d'avanguardia nei principali centri artistici d'Europa e degli Stati Uniti, fu considerato sul piano internazionale uno dei pionieri dell'astrattismo. La sua personalità venne presto riconosciuta, fra gli altri, da Marinetti, van Doesburg, Léonce Rosenberg, che lo accolse nel suo gruppo dell'Effort moderne, Marcel Duchamp, che lo fece partecipare alla mostra della Societé Anonyme di New York, Moholy-Nagy e piú tardi André Breton. Dopo il 1926 **S** si volge al surrealismo realizzando visioni fantastiche di spazi cosmici. Un ritorno all'originale esigenza di un ordine geometrico puro si verifica nei quadri eseguiti dagli anni '50, improntati alla lezione del costruttivismo. Nel campo delle arti applicate realizza, insieme all'architetto Huib Hoste, un padiglione all'esposizione delle arti decorative di Parigi nel 1925 e crea disegni per carte da parati, tessuti e cartoni per arazzi. Del 1936 è la pittura murale di 550 mq per l'ente radiofonico nazionale belga. Ha insegnato alla Scuola di arti decorative di Ixelles (Bruxelles). (*rvg*).

Sesshū

(1420-1506). Monaco zen nel tempio Shōkikuji di Kyoto, dove venne iniziato alla pittura, **S** effettuò tra il 1467 e il 1469 un viaggio in Cina, per lui fondamentale nell'accostarsi all'interpretazione della natura che ne avevano data i maestri del paese. In seguito si stabilí dapprima a Kyūshū, che lasciò nel 1481 per fare un viaggio di tre anni attraverso il Giappone, infine nel sud di Honshū.
La sua reputazione crebbe col passare degli anni e contemporaneamente si affermava la sua originalità. L'artista si liberò gradatamente dall'influsso accademizzante della scuola cinese del Tchö (che si avverte nei quattro *Paesaggi*, eseguiti durante il viaggio in Cina: ora a Tokyo, MN) per interpretare la natura giapponese in modo piú personale per la densità delle composizioni, la potenza degli accenti e la marcata angolarità delle linee, eco della fattura della scuola Ma-Xia (*Paesaggio delle quattro stagioni*, *makimono* datato 1486: Yamaguchi, coll. Mōri; *Autunno*, *Inverno*, due *kakemono* di una serie originaria di quattro *shikie:* Tokyo, MN). **S** padroneggiò in modo ineguagliabile le tecniche cinesi a inchiostro monocromo. Il suo *Habokusansui* (letteralmente *Paesaggio con albero spezzato*, *po mo*), *kakemono* a inchiostro su carta datato 1495 (ivi) è certamente tra i capolavori della pittura universale: un rapido schizzo in cui il vigore delle inchiostrature contrasta con l'evanescenza delle nebbie. Tali caratteri sono propri anche della sua ultima opera, il celebre «Ponte del Cielo», *Amano hashidate*. (*ol*).

Sesson

(alias Shūkei; 1504 ca. - dopo il 1589). Trascorse tutta la vita nell'estremo nord dell'Hondo, regione appartata dove peraltro subí l'influsso dell'opera di Sesshū, che interpretò in modo originale, affermandosi come il migliore dei suoi eredi spirituali. La sua fattura, scabra e violenta, manifesta una personalità vigorosa e intensa (*Barca sotto la tempesta*, foglio d'album montato a *kakemono*, inchiostro e colori leggeri su carta: Kyoto, coll. Nomura). **S** ha lasciato anche una rappresentazione di *Ryodōhin* (*kakemono* a inchiostro su carta: Nara, Yamato Bunkakan), cioè l'immortale taoista cinese Lu Tong-pin. Rappresentato in piedi su un drago volante, con le braccia allargate e il capo alzato in un vivo movimento,

questo personaggio incarna con foga il temperamento possente di un autore che, quantunque provinciale, padroneggiò ugualmente bene le nuove tecniche dell'inchiostro monocromo. (*ol*).

seta

Supporto tessile frequentemente utilizzato dalla pittura estremo-orientale. Conosciuta in Cina già prima dell'anno 1000 a. C., la **s** fu utilizzata inizialmente come supporto per l'arte della calligrafia, poi, almeno dal sec. III, per i dipinti (ritrovamenti archeologici a Ch'angsha, Hunan). Dapprima utilizzata in forma grezza, venne poi lavorata elaborando tecniche piú raffinate in epoca Tang e durante il periodo delle Cinque Dinastie.
Veniva appiattita con una mestola, poi stemperata in una soluzione glucosata calda dopo averla preparata con amido o talco fino a quando la superficie non fosse divenuta brillante. L'appretto propriamente detto, a base di colla e allume mescolati in soluzione, non fu inventato prima del sec. X sotto i Song, quando la **s** divenne un materiale tessile estremamente elaborato e di qualità raffinata. La lavorazione decadde sotto i Ming; la **s** veniva utilizzata allo stato grezzo e a trama molto stretta, ma sotto i Qing fu nuovamente richiesto un tipo di materiale piú raffinato e durante questa dinastia si hanno pitture su **s** senza appretto, per ottenere speciali effetti di sbavature che nel risultato sono assai simili a quelli della carta non preparata. L'esame di un pezzo di **s** può fornire numerose indicazioni sull'autenticità di una pittura, anche se le **s** prodotte sotto i Song per la loro qualità straordinaria vennero ancora utilizzate in epoca Ming; la **s** bianca in origine tende poi purtroppo a scurirsi coi tempo. (*ol*).

Sethi I, tomba di

La tomba che **S** (1306-1290 a. C.), secondo faraone della XIX dinastia, volle per sé nella Valle dei Re è degli ipogei regali tebani la piú imponente e ammirata. È un centinaio di metri, ma il progetto originale, evidentemente sospeso per la morte del re, prevedeva che essa si addentrasse nella montagna ancora piú profondamente, come indica un corridoio, che parte dalla sala del sarcofago e si interrompe dopo una cinquantina di metri. Incompiuta è anche la decorazione di

una delle camere, che permette di ammirare i disegni preparatori, dapprima tracciati rapidamente in rosso, con tratto fluido ed elegante, poi ritoccati in nero. La pianta costituisce l'amplificazione – attraverso la moltiplicazione degli ambienti, delle sale e dei corridoi – degli ipogei precedenti, ad asse rettilineo. Ad eccezione dei soffitti, solo dipinti, nel resto della tomba la decorazione è costituita da stupendi bassorilievi, dipinti con vividi colori, perfettamente conservati, nello stile di nitido classicismo che contraddistingue l'arte dell'epoca. A differenza degli ipogei della XVIII dinastia, tutti gli ambienti della tomba sono ora decorati, dai corridoi fino alla sala del sarcofago, secondo la scansione di un preciso programma decorativo che associa ad ogni ambiente, a seconda della funzionalità che riveste nel simbolismo architettonico dell'insieme, testi e scene tratti dalle composizioni esoteriche riservate al sovrano defunto: litanie solari, guide dell'aldilà, testi rituali, racconti mitologici, come il mito della distruzione degli uomini narrato nel Libro della Vacca Celeste. Celeberrima è la raffigurazione astronomica sulla volta della sala del sarcofago, dipinta in giallo su fondo blu. (*mcb*).

Seuphor, Michel (Fernand Louis Berckelaers, *detto***)**
(Anversa 1901). Dopo studi classici, fondò a vent'anni una rivista internazionale d'arte e di poesia, «Het Overzicht» (Panorama, 1921-25), presto apertasi all'astrattismo. Dal 1923 si recò piú volte a Parigi, dove si stabilí nel 1925 divenendo amico di Mondrian. In questo periodo compi numerosi viaggi in tutta Europa per prendere contatto con gli ambienti avanguardistici allora attivi. Nel 1929, col pittore Torrès-Garcia, costituí il gruppo Cercle et Carré, che tenne qualche mese dopo una grande mostra internazionale di artisti astratti. Nel 1934 decise di ritirarsi in una piccola città dei Cévennes, ove scrisse saggi, poesie, romanzi a sfondo autobiografico, traduzioni da poeti tedeschi e fiamminghi, restando cosí per quattordici anni lontano da Parigi. Al suo ritorno nel 1948 scrisse, pubblicandolo l'anno successivo presso le edizioni Maeght, il primo grande studio su l'*Art abstrait*, *ses origines*, *ses premiers maîtres*. Nel 1950-51 si recò a New York; poi viaggiò di nuovo attraverso l'Europa. Pubblicò in seguito una magistrale monografia su *Piet Mondrian, sa vie*, *son œuvre* (1956), un *Dictionnaire de la Peinture abstraite*

(1957) e, oltre a varie monografie, *La Sculpture de ce Siècle* (1959) e *La Peinture abstraite* (1962), divenendo uno tra i principali propagandisti dell'arte astratta. Come artista, fu egli stesso un esponente dell'astrattismo geometrico e spesso praticò le varie tecniche del disegno, dedicandosi anche alla produzione di cartoni per tappeti e arazzi, alcuni di grandi dimensioni. Ha realizzato decorazioni su grandi vasi alla manifattura nazionale di Sèvres. Nel 1977 il centro George Pompidou e il GM dell'Aja hanno allestito una vasta retrospettiva della sua opera. (*rvg*).

Seurat, Georges

(Parigi 1859-91). La formazione artistica di **S**, considerato il capofila del movimento neoimpressionista, seguí i canoni dell'insegnamento tradizionale e il pittore dopo essersi esercitato nel disegno con copie da dipinti, calchi e illustrazioni, s'iscrisse nel 1877 all'Ecole des beaux-arts. Sostenuto dalla famiglia e privo di preoccupazioni finanziarie sin dal 1877 affittò uno studio con Aman-Jean, conosciuto alla scuola municipale di disegno. I due compagni lavorarono sugli stessi modelli interessandosi alla pittura contemporanea. Nel maggio 1879 visitarono la IV Esposizione impressionista, restandone colpiti in maniera «inattesa e profonda». All'Ecole des beaux-arts **S** poté studiare inoltre le copie degli affreschi di Piero della Francesca eseguite ad Arezzo nel 1872-73 e il suo interesse si volse in generale alle opere antiche e dei grandi maestri classici.
La sua formazione venne indirizzata da Henri Lehmann, discepolo di Ingres, verso i principî del maestro di Montalban; una delle prime sue tele note, *Angelica sulla roccia* (Londra, coll. priv.) è la copia di un frammento del *Ruggero che libera Angelica* conservato al Louvre, museo che abitualmente frequentava. Avido lettore **S** inoltre frequentò assiduamente le biblioteche parigine studiandovi incisioni e riproduzioni e i trattati di pittura. Come lui stesso ricorda aveva «letto Charles Blanc in collegio poi aveva studiato le leggi enunciate da Chevreul, i precetti di Delacroix, le idee di Corot e di Thomas Couture. Non cessò di appassionarsi a questo tipo di ricerche, non rinunciandovi neppure durante il servizio militare, che compí a Brest dal novembre 1879 al novembre 1880, meditando allora sulle idee di Sutter.

Nel 1881, stabilitosi a Parigi, lesse le opere di Rood. Lavorava solo, accanendosi soprattutto sul disegno. Studiava i volumi, i giochi di luce, giungendo a unire alla forza delle linee la sensibilità per il chiaroscuro, tanto che piú tardi, a una delle sue mostre, Signac noterà «Dei disegni che hanno la funzione di semplici schizzi, ma tanto studiati nel contrasto e nella gradazione della luce che potrebbero essere usati per dipingere, senza rivedere il modello». Conscio della compiutezza dei suoi disegni li espose spesso nelle mostre; uno di questi, il *Ritratto di Aman-Jean* (New York, MMA), accettato dalla giuria del Salon nel 1883, fu la sua prima opera presentata in un'esposizione ufficiale. Nelle prime opere di pittura **S** si rifece, soprattutto nei soggetti, alla tradizione di Barbizon; dal 1881 al 1883 si esercitò in vedute di campagna e contadini al lavoro (New York, Guggenheim Museum; Glasgow, AG; Washington, coll. Phillips) che fanno pensare a un possibile progetto alla maniera di Millet, il quale influirà in modo determinante sulla formazione di **S**. Accanto all'attrazione per quel maestro del realismo, l'opera di **S** dimostra in questi anni un interesse profondo per la pittura impressionista di cui adotterà la tecnica, come si vede nei dipinti delle rive della Senna eseguiti nel 1883.
La sua prima tela di grande impegno, *Une baignade à Asnières* (Londra, NG), respinta al Salon del 1884, venne esposta lo stesso anno agli Indépendants. Pur nella sua innegabile originalità, mostra ancora non del tutto assimilate le numerose influenze, da quelle di Puvis de Chavannes e di Pissarro, specialmente nel modo di semplificare e «monumentalizzare» le forme, ai nuovi principî, attinti dai testi tecnico-teorici e dall'osservazione delle opere di Delacroix.
Nel 1886, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (Chicago, Art lnstitute), frutto di due anni di lavoro, segna la maturazione delle sue ricerche. Per preparare le grandi composizioni, l'artista accumulava notazioni dal vero (studi in bianco e nero di valori cromatici o dipinti eseguiti rapidamente su tavolette); in studio, lavorava alla composizione generale, o ancora sui bozzetti, oppure su tele di formato maggiore. Dopo questi studi lungamente elaborati dell'opera definitiva **S** era in grado di applicare rigorosamente la tecnica della «divisione», fondata sull'impiego di colori giustapposti secondo le teorie dei complementari e del contrasto. Perseguiva questo fine, dichiarò, fin da quando

aveva preso in mano un pennello; cercava, secondo le sue parole, «una formula di pittura ottica» precisando: «La purezza dello spettro è la chiave di volta della tecnica». Intorno a **S** e Signac, conosciuto nel 1884, si raccolse un gruppo di pittori comprendente tra gli altri Pissarro e il figlio Lucien, Dubois-Pillet, Luce, Angrand. Il neoimpressionismo stupí il pubblico parigino e venne disapprovato dalla maggior parte dei critici, ma fu sostenuto dagli spiriti irrequieti, come Félix Fénéon, che ne spiegò le basi scientifiche ai lettori di «la Vogue», o Gustave Kahn, che fu il tramite del collegamento con le ricerche degli scrittori simbolisti; le nuove ricerche si diffusero in Belgio, con van Rysselberghe, Henry van de Velde e Finch.

S frequentava i circoli letterari e artistici e nello stesso tempo lavorava accanitamente; alcune sue opere vennero esposte a New York da Durand-Ruel, altre a Bruxelles, dove fu invitato dal gruppo dei Venti; a Parigi poté usufruire degli spazi della Gall. Martinet, del Théâtre-Libre, dei locali della «Revue indépendante», partecipò all'ultima manifestazione del gruppo degli impressionisti e alle mostre degli Artistes indépendants. Qui in particolare presentò nel 1886 *Un dimanche après-midi a l'île de la Grande Jatte* (Chicago, Art Institute), nel 1888 le *Poseuses* (Merion, Barnes Foundation) e la *Parade de cirque* (New York, MMA), nel 1890 lo *Chahut* (Otterlo, Kröller-Müller) e *Giovane donna che s'incipria* (Londra, Courtauld Institute), nel 1891 il *Circo* (Parigi, MO).

Espose qui anche dei paesaggi (*Grandcamp*, 1885: Londra, Tate Gall.; *Honfleur*: Otterlo, Kröller-Müller; *Port-en-Bessin*, 1888: New York, MOMA), che, accanto ai grandi quadri con figure, costituiscono una parte importante della sua opera, in particolare vedute marittime, nelle quali il pittore unisce a un'esatta osservazione della natura una costruzione ritmica del quadro che rispecchia il suo metodo di lavoro, iniziato *en plein air* e poi terminato in studio. La sua ricerca era tesa a sottolineare le linee strutturali della composizione (*Gravelines*, 1890: Londra, Courtauld Institute, New York, MOMA), come del resto è già evidente nella *Baignade à Asnières* e nella *Grande Jatte*. Il fine era quello di scoprire un sistema «logico, scientifico e pittorico» che gli consentisse, diceva, di accordare le linee del quadro giungendo all'armonia, nello stesso modo in cui lavorava con i colori.

Fu affascinato dai lavori di Charles Henry e nel 1886 quest'ultimo, amico di Fénéon e autore di un'*Esthétique scientifique*, incontrò **S**, considerato il capo del neoimpressionismo. «Ogni direzione è simbolica», sosteneva lo studioso e inoltre cercava di fissare relazioni tra il valore espressivo delle linee e quello dei colori. Nella ricerca di una base scientifica per la sua pittura **S** seguí attentamente gli studi di Charles Henry sulle qualità del tratto, sui rapporti e le proporzioni, elaborando piú a fondo le sue composizioni. Nella *Parade*, le orizzontali sono dominanti, conferendo al dipinto una sensazione di calma, mentre lo *Chabut* e il Circo sono costruiti su diagonali che suggeriscono la gaiezza e il movimento.
Presentato agli Indépendants nel 1891, il *Circo* non era compiuto né verrà mai finito; qualche giorno dopo l'apertura della mostra una malattia fulminante portò **S** alla morte e la scomparsa dell'artista fu molto sentita nel mondo artistico; Theodor de Wyzewa, pur non nascondendo dubbi sul metodo neoimpressionista, scrisse: «... Grande era la mia gioia nel trovare in un angolo di Montmartre un esemplare tanto mirabile d'una razza che credevo estinta, la razza dei pittori teorici, che uniscono la pratica e l'idea, la fantasia incosciente e lo sforzo pensato. Ora, avvertivo chiarissimamente in **S** un affine dei Leonardo, dei Dürer e dei Poussin». Sia dal 1892 a Parigi – su «la Revue blanche» e al Salon des Indépendants – e a Bruxelles nel gruppo dei Venti vennero presentate con un certo successo retrospettive della sua opera. Nel 1899 Signac dedicò alla memoria di **S** l'opera *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme* riconoscendone la funzione di «iniziatore». Una grande retrospettiva dell'opera di **S** si è tenuta a Parigi nel 1991. (*mtf*).

Seven and Five

Società inglese di esposizioni, fondata nel 1919, comprendente in origine sette pittori e cinque scultori, inizialmente fauves i primi e neoclassici i secondi. Nel 1935 il gruppo era divenuto però totalmente astratto, grazie anche all'ingresso di Ben Nicholson, Henry Moore e Barbara Hepworth, e la mostra di quell'anno alla Galleria Zwemmer di Londra fu la prima puramente astratta in Inghilterra. L'ultima manifestazione di gruppo fu nell'anno successivo (1936). Una importante retrospettiva ha avuto luogo in Gran Bretagna nel 1980, presso la Newlyn-Orion Gallery di Penzance. (*abo*).

Severini, Gino

(Cortona 1883 - Parigi 1966). Adolescente dal carattere turbolento, **S** viene espulso a seguito di una bravata dalle scuole di tutt'Italia e nel 1899 si trasferisce con la madre a Roma. Durante il giorno lavora e la sera frequenta i corsi di disegno, stringendo amicizia con Boccioni. Il prelato cortonese Passerini lo aiuta economicamente per permettergli di dedicarsi solo alla pittura. Con Balla e Boccioni, **S** sperimenta la tecnica divisionista (*Via di Porta Pinciana al tramonto*, 1903). Nel 1906 parte alla volta di Parigi per meglio conoscere l'arte di Seurat ed entra nel circolo di intellettuali e artisti che si riuniscono al Lapin agile. A Montparnasse si lega a Modigliani e ammira le prime opere cubiste di Picasso e Braque. Nello studio di Picasso incontra Apollinaire. Nel 10 compare tra i firmatari del *Manifesto della pittura futurista*. A Parigi, in questi anni, **S** fa da tramite per gli amici pittori italiani e frequenta i cabarets, dipingendo scene di vita notturna. Nascono opere come *Le chat noir*, *La ballerina in blu* e *La danse du Pan Pan a Monico*, una tela che sintetizza fantasiosamente cubismo e futurismo (distrutta durante il nazismo e ridipinta nel '59 da lui stesso, in base a fotografie). Nell'11 Marinetti lo introduce alle Closerie des Lilas e gli presenta il poeta simbolista Paul Fort, del quale sposerà la figlia sedicenne Jeanne. La pittura di **S** si fa astratta. Il movimento e il dinamismo futurista vengono interpretati come linee geometriche nello spazio, senza piú alcun referente reale. Contemporaneamente **S** sperimenta anche i collage cubisti (*Omaggio a mio padre*, *Omaggio a mia madre*, 1912) e interpreta la scomposizione cubista come successione ritmica di piani e colori (*La donna seduta*, 1914). Nel 1916, con *Maternità*, ricompone le sue sperimentazioni in una classicità profondamente italiana, percorrendo il «ritorno all'ordine» proclamato di lí a poco in tutta Europa. Insieme al matematico Bricard si appassiona agli studi della geometria e matematica e nel '21 pubblica il testo *Du cubisme au classicisme*, una diretta filiazione di quell'interesse scientifico. **S** ricerca l'armonia e il rigore costruttivo. Nel '21-22 decora il castello di Montegufoni (Firenze), con una sfilata di maschere del teatro dell'arte. Dopo l'incontro con il filosofo Maritain, si acuiscono le sue crisi religiose e **S** si avvia a una concezione dell'arte sempre piú mistica. Vuole creare una

nuova lettura del sacro, attraverso la decorazione parietale delle chiese, recuperando all'artista il suo antico mestiere di narratore al servizio dello spirito. Tra la metà degli anni Venti e gli anni Trenta, affresca e lavora a mosaico in molte chiese svizzere (La Roche, Tavannes, Notre-Dame du Valentin a Losanna). Nel '35 riceve il premio per la pittura alla Quadriennale di Roma e l'anno successivo pubblica *Ragionamenti sulle arti figurative*. Intanto esegue mosaici per il Palazzo di Giustizia di Milano, per le Poste di Alessandria, per l'Università di Padova. Negli anni Quaranta torna a una sorta di post-cubismo e nelle decorazioni per i cappuccini di Sion in Svizzera, rimanda alle tecniche medievali e alla loro essenzialità. Nel '46 pubblica la prima parte della sua autobiografia (*Tutta la vita di un pittore*). Tra i suoi interessi figura anche il teatro e prepara alcuni bozzetti per le scenografie di teatri parigini, romani, veneziani. Abbandonata la registrazione documentaria dei fatti, la sua pittura approda a una rinnovata libertà formale (*Ritmo e architettura delle Tre Grazie*, 1949; *Pas de deux n. 1 e 2*, 1950). Nel '51 viene inaugurato il mosaico della chiesa di San Pietro a Friburgo. Nel '53-54 esegue decorazioni per la KLM di Parigi e l'Alitalia di Roma. Nel '61 la capitale gli dedica un'antologica a Palazzo Venezia e nello stesso anno, **S** compie per Cortona il mosaico di San Marco. Nelle sue ultime opere ritorna il tema della danza e dello spettacolo come vortice astratto di luci e colori.
In occasione del centenario della sua nascita, Palazzo Pitti di Firenze gli ha dedicato una grande retrospettiva (1983). Un'altra importante mostra è stata ospitata nel 1988 presso la Villa Croce a Genova. (*adg*).

Sevilla, Juan de

(Granada 1645-95). Principale pittore di Granada nella seconda metà del sec. XVII, collaborò col suo rivale Bocanegra ai dipinti illusionistici (balconi, cortine) che completarono nel 1674-75 la decorazione del coro della Cattedrale. **S** lavorò soprattutto per i conventi cittadini. La sua vasta produzione mostra l'elasticità e l'ingegnosità con cui amalgama influssi diversi – quello di Murillo (soggiornò forse a Siviglia), ma anche del suo maestro Pedro de Moya, formatosi ad Anversa, e di van Dyck – con un barocchismo moderato e un senso spesso raffinato del colore. Un'idea del suo stile

è data dai numerosi dipinti monastici passati al museo di Granada (*Comunione di sant'Agata*; ciclo agostiniano: «*Transverberatio» di sant'Agostino*, *Miracolo di san Niccolò da Tolentino*), e da quelli dell'Università (*Dottori della Chiesa latina*). Il grande *Trionfo dell'eucarestia con sant'Agostino e san Tommaso* (1685: alle agostiniane) è senza dubbio il capolavoro decorativo di **S** il cui gusto narrativo e la cui vocazione di pittore di genere sono evidenti anche in opere piú modeste come il *Riposo della Sacra Famiglia in Egitto* (Budapest, SZM) e soprattutto il *Ricco Epulone e il povero Lazzaro* (Madrid, Prado). (*pg*).

Seybold, Christian

(Magonza 1697 - Vienna 1768). Autodidatta, praticò il ritratto a olio e a pastello, utilizzando il metodo di Denner ed eguagliandolo in qualità e ricercatezza. I suoi volti sono dipinti su rame o su tela con una precisione, una minuziosità e un grado di rifinitura «che giunge alla riproduzione dei pori» (Hagedorn). Stabilitosi a Vienna, **S** divenne membro dell'Accademia, presto richiestissimo dagli aristocratici: nel 1747 dipinse cinque *Teste* per l'elettore di Sassonia (Dresda, GG), nel 1749 venne nominato pittore del Gabinetto dell'imperatrice. Ama le pieghe zigzaganti e le bordure di stoffe ondulanti, che mettono in rilievo la dolcezza del modellato dei visi (*Ritratti di fanciullo e di fanciulla*: Vienna, ÖG). Tra i numerosi *Autoritratti*, i piú riusciti sono ritenuti quelli del Louvre di Parigi e della coll. Liechtenstein (Vaduz). Con *L'uomo di formaggio* (Budapest, MNG) **S** tocca, attraverso la caricatura, la scena di genere popolare. I suoi dipinti sono stati spesso imitati da J. G. Hoch. (*jhm*).

Seyter, Daniele

(Vienna 1649 - Torino 1705). Si formò a Venezia dove fu allievo di Carl Loth che influenzò le sue opere giovanili (*San Sebastiano*, 1670: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Lasciata Venezia nel 1680, viaggiò, secondo il Pascoli, in Emilia e in Lombardia e, dopo un breve soggiorno a Firenze dove lavorò per il granduca, è documentato a Roma a partire dal 1682. La vivacità dell'ambiente romano fu particolarmente stimolante per **S** che poté riflettere sulle opere di Pietro da Cortona (*Assunzione della Vergine*: Roma, Santa Ma-

ria degli Angeli), Ciro Ferri e Maratta (*Martirio di san Lorenzo* e *Martirio di santa Caterina*: Roma, Santa Maria del Popolo; *Madonna con i santi Caterina e Giacinto*: Roma, Santa Maria del Suffragio; *Carità di san Giacomo*: Roma, Santa Maria in Montesanto). Nel 1688 **S**, chiamato alla corte sabauda, fu impegnato nella decorazione di alcuni ambienti del Palazzo Reale di Torino importandovi, attraverso una propria interpretazione, il linguaggio cortonesco: si devono a lui alcuni affreschi negli appartamenti a pian terreno detti poi di Madama Felicita (*Quattro Elementi* nella volta della sala da parata), nella camera da letto della regina, nella sala del caffè e nella volta della galleria detta appunto «del Daniele» con affreschi rappresentanti l'*Apoteosi di Vittorio Amedeo II* dove, sullo sfondo azzurro del cielo, si stagliano figure mitologiche e allegoriche in movimento rese con giochi di luce e di colori. **S** rimase fino alla sua morte nella capitale sabauda dove fu attivo anche per l'Ospedale della Carità (*Assunta* nella volta) e per la chiesa di San Francesco da Paola (altare di santa Genoveffa) tranne brevi soggiorni romani (tele per la chiesa di Santa Maria in Vallicella). Gli è stato riconosciuto anche un importante ruolo nell'arredo delle residenze reali e nelle scelte di acquisti per le collezioni sabaude. Su base cortonesca, **S** sviluppò, in parallelo con Giacinto Brandi – con cui è stato talvolta confuso – un linguaggio fortemente chiaroscurato e dall'espressività caricata. (*anb*).

sezione aurea

Nel corso dei secoli la **sa** è stata oggetto di una vasta letteratura. Rivelatrice, secondo alcuni, di un principio di armonia universale che regge il microcosmo e il macrocosmo, o chiave d'una concezione assoluta della bellezza, essa ha trovato applicazione presso i pittori nella «costruzione» della superficie pittorica, un po' al modo in cui gli architetti se ne sono talvolta serviti per le piante e gli alzati degli edifici.
L'espressione **sa** traduce la nozione *euclidea* di una ripartizione geometrica in rapporto medio proporzionale, mentre il «numero aureo» ne rappresenta l'aspetto speculativo. Essa si carica fin dall'antichità di significati mistici, estetici, esoterici, di cui ritroviamo eco nel vocabolario dei teorici del rinascimento.
Luca Pacioli parla di «divina proporzione», Keplero di «sezione divina», mentre il termine **sa** è stato verosimilmente

introdotto nel sec. XIX recuperando la definizione medievale di *regula aurea*.
Per quanto ne sappiamo, Euclide fu il primo a definire la **sa** e a corredarla di un'espressione matematica. Raccogliendo un sapere di antiche origini, e di speculazioni sul modo piú logico per ripartire asimmetricamente una retta secondo principi di economia e di armonia, egli scrive nel VI libro degli *Elementi*: «Una retta è detta divisa in ragione media proporzionale quando l'intera retta sta al segmento maggiore come il maggiore sta al minore». La definizione espressa attraverso una formula matematica da cui si ottiene il numero irrazionale 1,61803... rappresenta dunque l'incremento della **sa**, il numero aureo, e come tutti i numeri irrazionali può essere rappresentato geometricamente. Secondo il metodo descritto da Euclide, si costruisce un triangolo rettangolo con ipotenusa AC, cateto maggiore AB, cateto minore BC. Ponendo BC = 1/2 AB, esso viene prolungato fino al punto D in modo da avere la stessa lunghezza dell'ipotenusa AC. Il segmento aggiunto BD costituirà il medio proporzionale, in relazione di **sa**, rispetto al cateto AB. Un simile rapporto proporzionale è presente nelle figure geometriche derivate dal pentagono (in particolare il pentagramma) e dal dodecagono. Il pentagono regolare, ampliato nello spazio, fornisce il dodecaedro e l'icosaedro, due dei cinque corpi platonici.
La riflessione sulle origini della **sa** acquista una notevole complessità se si tiene presente che in molte forme naturali è stato possibile rintracciare rapporti proporzionali ad essa riconducibili: dal cristallo di neve, la cui rappresentazione schematica è composta da segmenti in relazione di **sa**, ai cristalli di pirite, la cui composizione è costituita da un dodecaedro contenente dodici pentagoni, alla conformazione di vari fiori e foglie, alla stella marina e cosí via. Il fascino di tale schema interpretativo è che si è rivelato appropriato alla descrizione di determinati processi di sviluppo in natura: è stato ad esempio notato come durante la crescita di un ramo di pioppo, la distanza dei germogli si colloca in rapporti di **sa**. Tutto ciò aiuta forse a comprendere il carattere misterioso, esoterico e magico che da sempre accompagna il pensiero e le speculazioni sulla *sectio divina*, non essendo tra l'altro possibile rintracciarne con sicurezza le origini. Stelle in forma

di pentagramma sono presenti in illustrazioni egizie, e non può non suscitare meraviglia il fatto che misurazioni sulla piramide di el Giza hanno dimostrato come il coseno dell'angolo di inclinazione coincida quasi precisamente con il numero aureo. A giudicare dai ritrovamenti, la forma del pentagramma doveva essere ricorrente anche nella pittura vascolare etrusca fin dal sec. VI a. C.
Nella stessa epoca, spetta però alla scuola pitagorica il merito di una corretta teorizzazione matematica delle relazioni proporzionali contenute nel pentagramma, che a quanto ci dice Luciano sarebbe stato il segno di riconoscimento degli iniziati. E vincolo del segreto e il carattere iniziatico, che contraddistinsero i seguaci di Pitagora, fecero sí che solo parzialmente e indirettamente ci siano pervenute notizie dei loro studi. Questi erano incentrati sulla definizione matematica delle relazioni proporzionali, alla ricerca di principi universali di armonia, validi sia per gli intervalli tonali che spaziali.
Di tale dottrina Platone, che sembra aver avuto interessanti rapporti con gli ambienti pitagorici, pare fornirci un riflesso. Secondo il filosofo, il numero è fattore d'ordine, di misura, di bellezza, che solo la conoscenza della matematica permette di cogliere. Il *Timeo* ci comunica le sue concezioni circa l'armonia e la proporzione, e in particolare circa il «medio proporzionale» geometrico, il legame piú forte che possa unire tre termini: «Ma che due termini formino da soli una bella composizione, ciò non è possibile senza un terzo [...], ne viene cosí necessariamente che tutti i termini abbiano la medesima funzione, che tutti svolgano gli uni in rapporto agli altri il medesimo ruolo, e che in tal caso tutti costituiscano una perfetta unità» (*Timeo*, 31a-32c), Piú avanti, per spiegare la sua cosmogonia, Platone riprende il dodecaedro pitagorico (12 pentagoni), impossibile da realizzare senza la **sa**, e di cui egli fa il simbolo dell'armonia cosmica: «Il Dio se ne servì per il Tutto, quando ne ebbe disegnato la disposizione definitiva» (*Timeo*, 55c).
Un secolo piú tardi, intorno al 300 a. C., Euclide tornerà quattro volte, nei suoi *Elementi*, sulla ripartizione media proporzionale (libro II, prop. 11; libro IV, prop. 10-14; libro VI, Prop. 30; libro XIII), mentre l'ascendente dei principî della **sa** sulle teorie cosmogoniche, già presente nel *Timeo* di Platone, torna con Tolomeo, la cui astronomia utilizza il deca-

gono, una variante del pentagono non descritta da Euclide. L'intero patrimonio matematico greco è assorbito dalla cultura araba, e con il tramite di autori come Nicomaco di Gerasa (sec. I d. C.) e Severino Boezio (sec. VI d. C.), la geometria esoterica pitagorica si trasmette al Medioevo. Riflessi di Euclide sono visibili in Gerardo di Cremona (1114 ca. - 1187) e si concretizzeranno in un consapevole recupero con Campano di Novara che nel 1354 traduce e commenta una versione araba degli *Elementi* di Euclide (il libro viene stampato oltre un secolo piú tardi a Venezia nel 1482).
Precedentemente, fin dal 1228, Leonardo da Pisa (Fibonacci), cui dobbiamo il primo trattato di algebra, aveva scoperto inoltre una serie additiva nella quale due cifre consecutive si trovano in un rapporto che tende verso il numero aureo: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, ... Sempre a Venezia, che attraverso i commerci con Bisanzio riveste un ruolo fondamentale nel recupero all'Occidente della cultura greca preservata dal mondo arabo, appare nel 1509 il trattato *De divina proportione* del monaco bolognese Luca Pacioli. Il trattato risente del rapporto con le teorie che Piero della Francesca aveva elaborato nel suo *Trattato dei corpi regolari*.
Da questo momento la trattatistica sulla **sa** sarà strettamente intrecciata all'opera degli artisti, recuperando quella ricerca applicativa dei suoi dettami proporzionali, cui contribuí il ricorso all'analisi dei monumenti antichi. Le misurazioni delle opere d'arte dell'antichità, intraprese con passione da studiosi e artisti rinascimentali, permise infatti di «rinnovare» la conoscenza dell'utilizzo sistematico dei rapporti proporzionali.
Opere chiave del mondo classico rivelano infatti l'applicazione delle proporzioni fissate dalla **sa**. È il caso del Partenone, nelle relazioni di larghezza e altezza dell'edificio, di altezza e diametro delle colonne; come anche dei Propilei, nelle proporzioni dell'architrave e dei capitelli. Anche nella scultura, la rappresentazione del corpo umano, cosí come è fissata dal canone policleteo, rivela i medesimi proporzionamenti. L'altezza della figura dell'*Apollo del Belvedere* risulta compresa in due segmenti (il maggiore in basso e il minore in alto), in relazione di sa, la cui linea orizzontale di cesura passa per il centro proporzionale dell'ombelico. Ulteriori frazionamenti in ragione di **sa** sono ravvisabili nell'analisi della scultura e la teo-

rizzazione della rappresentazione proporzionale della figura umana ha vissuto interessanti sviluppi in tempi a noi vicini con il *Modulor* di Le Corbusier.
Questo sapere si trasmise dagli artisti greci ai romani. A Napoli si conserva uno strumento, proveniente da Pompei, probabilmente utilizzato nel disegno architettonico. Si tratta di un compasso di riduzione, per proporzionare una grandezza maggiore a una minore: le riduzioni funzionano secondo rapporti di **sa**.
La presenza di questo filo che regge l'armonia delle opere dell'uomo e, come abbiamo visto, della natura fece sí che nel rinascimento la sa venisse eletta a principio universale, a *divina proportio*. Luca Pacioli espone diversi motivi per spiegarcene la natura divina. Come Dio, tale proporzione non può essere definita in modo certo, in quanto irrazionale; come Dio, è sempre presente in modo invisibile; come Dio, è una, unica, invariabile. Pacioli cita il *Timeo* e insiste sulla necessità di questa sacra proporzione che unisce i cinque corpi platonici. Leonardo da Vinci li rappresenterà sulle tavole dell'opera.
La compresenza armonica di caratteri scientifici, esoterici e mistici nei principî della **sa** trova un interprete adeguato nella complessità del pensiero leonardesco. Nella sua impostazione scientifica, «Non legga i miei principî chi non è matematico», confluiva la ricerca di principî universali che ispirassero il macrocosmo come il microcosmo, condotta attraverso un'attenta osservazione della morfologia della natura: «Tutte le parti di qualunque animale sieno corrispondenti al suo tutto… e il medesimo intendo aver detto delle piante» (*Trattato della pittura*, prop. 268: *Della proporzionalità delle membra*). Parallelamente Luca Pacioli credeva che l'uomo, sia nell'insieme che nelle singole parti, rispondesse alla proporzionalità della **sa**.
Albrecht Dürer, nel corso di uno dei suoi viaggi a Venezia all'inizio del sec. XVI, si recò a Bologna, dove Pacioli risiedeva, per apprendere «gli arcani di una prospettiva segreta».
Autore di un trattato di proporzioni (*Proportionslehre*) *e* di un trattato sulla misurazione (*Unterweisung der Messung*), Dürer si occupò tra l'altro delle figure-chiave del triangolo e del pentagramma, nonché dei fondamenti matematici della composizione pittorica. Il proporzionamento e la disposizione

dei tratti fisionomici del suo *Autoritratto* (Monaco, NP) sono un manifesto dei suoi studi sulla **sa**. Ma nella pittura rinascimentale l'applicazione alle composizioni di questi principi di proporzionamento acquista il carattere di consuetudine, dall'*Assunta dei Frari* di Tiziano alla *Madonna Sistina* di Raffaello. L'impiego della matematica nobilita la pittura conferendole un aspetto piú speculativo, soprattutto nella misura in cui l'organizzazione di un «disegno» d'insieme è comune a tutte le arti, tecnicamente e teoricamente.
Euclide è d'altronde oggetto di numerose edizioni francesi, di cui forse beneficia precisamente Poussin. La trasmissione «sotterranea» di questo sapere, la scarsità di testimonianze scritte esplicitamente collegate alla **sa** rendono però difficile seguirne lo sviluppo.
I teorici del sec. XIX riscoprono l'interesse extramatematico della **sa**. La considerano la legge fondamentale che impregna la natura e le arti, e la rielaborano in funzione delle correnti scientifica, mistica e teosofica del simbolismo della seconda metà del secolo, che spesso influenzeranno gli artisti. Cosí Seurat, che si formerà in un clima scientista, sviluppa un'opera in cui l'origine di ogni sensazione armonica è dovuta ai numeri.
«L'arte è armonia. L'armonia è l'analogia dei contrari, l'analogia dei simili» (lettera a Maurice Baubourg, 1890). Nelle tele di Seurat, in generale, i personaggi saranno disposti in base alla **sa**, ed è in tali termini che A. Lhote analizzerà la *Parade*.
A partire dal 1885, prenderà piede il simbolismo; l'influsso di Moreau s'estende non soltanto ai nabis, ma anche al gruppo esoterico dei Rosa-Croce, il cui capo sâr Péladan traduce il *Trattato della Pittura* di Leonardo, libro che influenzerà Jacques Villon. Nel 1890 l'opera *I grandi iniziati*, di Schurè, ha notevole successo. La dottrina di Pitagora e particolarmente la scienza dei numeri sacri vi sono esposte in un centinaio di pagine. Nella stessa epoca, un'estetica religiosa a tendenza pitagorica, fondata sulla matematica, il numero, la geometria, vede la luce nell'abbazia benedettina di Beuron. Padre Didier Lenz rivela al novizio Jan Verkade, amico di Gaugin e Sérusier, il progetto del numero, dell'equilibrio e dell'ordine.
Sérusier si entusiasma di questa estetica, che gli consente di raggiungere «un'arte piú grande, piú severa e sacra». Pro-

duce composizioni, figure nude, con il regolo, le squadre e il compasso proporzionali, impostati sul numero aureo. Il suo insegnamento alla Académie Ranson contribuisce a diffondere l'uso delle «misure sacre». Inoltre, Sérusier aprí in questo senso la strada al cubismo, la cui prima esposizione fu posta sotto il segno della **sa** (ottobre 1912). Tale esposizione era la conseguenza logica del gruppo di Puteaux, che riuniva presso i fratelli Duchamp, appassionati di matematica, artisti come Gleizes, Metzinger, Léger, Picabia, La Fresnaye, Apollinaire. L'organizzazione della tela era il principale argomento di discussione: «Si è radicata in noi l'idea che una tela debba essere ragionata prima di essere dipinta» confessa Villon, che rappresenta l'esempio migliore dell'impiego della **sa**, trasfigurata da un cromatismo sottile. André Lhote, col suo insegnamento e i suoi scritti contribuisce a far conoscere le leggi cui deve «obbedire l'opera d'arte per sfuggire alla sciatteria sentimentale». Il *Trattato del paesaggio* insiste sulla composizione del quadro «per sollecitare o trattenere lo sguardo». La suddivisione della superficie secondo il numero aureo possiede le maggiori virtú. Egli cerca di raggiungere il Bello ideale platonico, con l'ausilio delle regole. L'opera di Severini *Dal Cubismo al Classicismo*, comparsa nel 1921, reca un sottotitolo rivelatore dell'atteggiamento dell'artista: *Estetica del compasso e del numero*. Severini ritiene indispensabile la conoscenza della geometria per costruire una tela e torna alle idee del rinascimento: scopo supremo dell'arte è ricostruire l'Universo secondo le leggi stesse che lo reggono.
In piena sintonia con le teorie rinascimentali, Le Corbusier opera la «ricostruzione dell'Universo», ponendo la figura umana a misura del tutto: «Il Modulor è uno strumento di misura, che emana dalla figura umana e dalla matematica. Un uomo con un braccio alzato fornisce nei punti cardine dello spostamento nello spazio – piede, plesso solare, testa, punta delle dita del braccio alzato – tre intervalli, che producono una serie di **sa**, che prende il nome da Fibonacci». Nel suo libro *Il Modulor*, Le Corbusier sviluppa dei modelli applicativi della **sa** adattabili a qualsiasi sfera progettuale o livello di rappresentazione. Dal «gioco» infinito delle combinazioni di ripartizione di un quadrato in proporzione aurea discendono applicazioni che vanno dal disegno architettonico (le «Unité d'habitation» di Marsiglia), al disegno di mobili e standard tipografici. Oggi un pittore come Agam

impiega il numero aureo, servendosi di un calcolatore, per definire i rapporti tra le forme. Ottiene cosí diverse combinazioni che incorporano il tempo (quarta dimensione) nell'opera.
Va però detto che questi artisti, che fanno riferimento sempre, piú o meno, a Leonardo (il quale comunque non menziona mai direttamente la **sa**), sono forse piú legati a un mito creativo, vero garante della composizione, che ai problemi matematici sottostanti alla **sa**. L'impiego del numero aureo compare d'altronde presso alcuni pittori nel momento in cui sono attirati da personalità del Quattrocento, quali Paolo Uccello e Piero della Francesca. Ed è vero che molti artisti hanno sovrapposto il proprio punto di vista ad esempi antichi, col pretesto di riallacciarsi a una famiglia spirituale la cui definizione storica non è sempre ben formulata.
Taluni teorici, troppo spesso applicando schemi mentali senza partire dall'osservazione diretta del documento del passato, hanno spinto assai lontano la loro analisi, e propongono strutture cui gli artisti possono non aver mai pensato; in realtà non si può essere sicuri che si tratti dell'impiego autentico della **sa** in una certa composizione di Raffaello, di Tiziano o del Veronese.
Senza dubbio molti schemi proposti ci offrono alcune coincidenze, ma non sempre sufficienti. Per converso molti pittori attuali si sono immediatamente impadroniti di questi studi per la loro creazione.
Fase di una cultura, l'impiego del numero aureo sembra aver frequentemente proposto un mito creativo a coloro che avessero bisogno di tradurre una particolare concezione dell'armonia. In molti casi, inoltre, ha potuto diventare un metodo scolastico, una deformazione pedagogica.
Oggi speculazioni matematiche come quelle di Xénakis sembrano aver aperto, in rapporto a forme artistiche nuove, una ricerca diversa, benché sempre associata all'idea di una struttura superiore. (*mn + mca*).

Sfax

Città della Tunisia (l'antica Taparura, sulla costa settentrionale del golfo di Gabes, Piccola Sirte), che conserva nel suo museo un bel complesso di mosaici provenienti da ville romane della regione, e da centri come Thaenae (Thina: pa-

vimenti musivi delle terme, iscrizioni e mosaici dalla necropoli) e Acholla Butria (Boutrja): *Il poeta Ennio* (?) e le nove Muse (età severiana, dalle terme di **S**), scene di gladiatori e di banchetto funebre. (*mfb*).

Sforza

Le arti figurative lombarde della seconda metà del sec. xv sono decisamente caratterizzate dalle committenze della famiglia ducale. In architettura e in scultura il mecenatismo sforzesco dà vita a progetti di straordinaria modernità (la Cà Granda e la «Sforzincla» di Filarete, le chiese bramantesche di Milano e Pavia, il monumento equestre a Francesco **S** di Leonardo). Nella pittura, invece, il gusto degli **S** appare sostanzialmente conservatore, legato a modelli tardogotici, alla profusione di elementi araldici, alla insistita celebrazione della famiglia: significativo segnale della volontà di mantenere la linea indicata dai Visconti, è la presenza di stemmi sforzeschi nella cappella di Teodolinda del Duomo di Monza. Pittore di corte sotto Francesco **S** e Bianca Maria Visconti è Bonifacio Bembo, attivo in tutti i centri principali del ducato: il ciclo oggi meglio leggibile è quello della cappella Cavalcabò in Sant'Agostino di Cremona. Il ritrattista ufficiale, Zanetto Bugatto, viene inviato a Bruxelles per perfezionarsi nella bottega di Rogier vari der Weyden; alquanto precoci sono i contatti tra gli **S** e Vincenzo Foppa. Ancora sulla scia del mecenatismo visconteo, gli **S** favoriscono lo sviluppo della miniatura lombarda, che recenti studi stanno recuperando come esperienza autonoma e vitale, non tanto nelle sue espressioni piú pesantemente ufficiali (Ambrogio de Predis, Giovan Pietro Birago), quanto in maestri di maggior delicatezza e ricchezza di modelli (il Maestro di Ippolita, Maiteo da Milano, Antonio da Monza). Tornando alla pittura monumentale, ritroviamo Bonifacio Bembo ancora impegnato nella decorazione della cappella ducale del Castello Sforzesco di Milano, ordinata da Galeazzo Maria **S** e compiuta intorno al 1472 con la collaborazione di Stefano de' Fedeli e di altri maestri. Nel corso degli anni '80, in coincidenza con l'arrivo in Lombardia di Bramante e di Leonardo e con la salita al potere di Ludovico il Moro, si notano i segni del rinnovamento anche nel gusto degli **S**. I migliori pittori lombardi sono impegnati in una vasta e coordinata campagna di committenze: Zenale e Butinone

realizzano gli affreschi (perduti) nella Sala della Balla del castello milanese; Foppa dipinge la pala votiva con *San Sebastiano* (oggi Milano, Castello Sforzesco), Bergognone si occupa della vasta serie di affreschi e di tavole nella Certosa di Pavia. Finalmente anche Leonardo viene coinvolto nella politica figurativa degli **S**; Ludovico il Moro gli commissiona il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie e la decorazione con un finto pergolato della Sala delle Asse del Castello Sforzesco. Tuttavia, nemmeno queste opere convincono del tutto il duca ad abbandonare gli ultimi retaggi tardogotici. La programmatica e macchinosa *Pala Sforzesca* (Milano, Brera), eseguita da un anonimo maestro intorno al 1495, è la sintesi finale del gusto sforzesco, in cui precisi richiami a Leonardo e a Bramante si inseriscono in un contesto figurativo ricco di dettagli descrittivi e di decorazioni. Un capitolo ancora da approfondire è la posizione del cardinale Ascanio **S**, fratello di Ludovico il Moro. Committente di Bramante (Duomo di Pavia, chiostri di Sant'Ambrogio), bibliofilo (ricordiamo il *Liber Musices* della Trivulziana di Milano), Ascanio è forse il destinatario della *Incisione Prevedari*, uno dei massimi sforzi dell'arte lombarda di fine Quattrocento in senso prospettico. (*szu*).

sfumato

Risultato dello «sfumare», ossia di una particolare tecnica propria dell'arte pittorica e del disegno: «è quello che fanno i pittori [...] per levare tutte le crudezze de' colpi, confondendo dolcemente fra di loro chiaro con mezza tinta, o mezza tinta con lo scuro, a fine che il passaggio dall'uno all'altro venga fatto con un tal digradamento, che la pittura anche a vista vicina apparisca morbida e delicata senza colpi di pennello. Lo stesso [...] occorre ancora [...] quando colui che disegna [...] Il colpi della matita cosí bene gli unisce fra di loro, e col bianco della carta che fa apparire il termine della macchia non altrimenti che un fumo, che nell'aria si dilegua» (F. Baldinucci, 1681). L'uso di «sfumare» e dei termini da esso derivati, come appunto **s** – ma anche sfumazione, sfumamento, ecc. –, è ampiamente testimoniato nella letteratura artistica sia come termine tecnico che come concetto critico; prevalenti in Cennino Cennini (fine sec. XIV) le implicazioni «tecniche», come quando prescrive: «Va col detto

pennello tratteggiando l'andare delle pieghe maestre; e poi va' sfumando, secondo l'andare, lo scuro della piega». Nel primo rinascimento Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1436) parla dei pittori che mediante il chiaroscuro «prima quasi come leggerissima rugiada per infino all'orlo coprirebbero la superficie di qual bisognasse bianco o nero; di poi sopra a questa un'altra e poi un'altra; e cosí a poco a poco farebbono che [...] il bianco si perderebbe quasi in fummo». Di particolare interesse un precetto del *Trattato della pittura* di Leonardo, nella cui pittura è stato individuato dalla critica uno dei massimi risultati dello **s**: «che le tue ombre e lumi sieno uniti senza tratti o segni ad uso di fummo». Un preciso valore critico assume poi presso Lodovico Dolce (1557) allorché, nel segno di una poetica classicista, per esaltare l'arte di Raffaello nei confronti di quella di Michelangelo, loda il «colorito» dell'urbinate: «... le cose dipinte in muro da Raffaello [...] sono sfumate et unite con bellissimo rilevo e con tutto quello che può far l'arte». D'altronde il Dolce, con buona intuizione critica riprende il concetto anche a proposito di Giorgione, «di cui si veggono alcune cose a olio vivacissime e sfumate tanto, che non ci si scorgono ombre». Giorgio Vasari (1568) indica Leonardo e Giorgione come pittori che hanno «sfumato» le loro pitture; ma nel clima manieristico assume rilevante interesse la minuta precettistica di Giovan Battista Armenini (1587), che descrive in modo assai preciso il procedimento da seguire per «sfumare» le ombre dei disegni ad acquerello. Il termine è largamente presente presso gli scrittori del sec. XVII, ed è – come si è riportato all'inizio – precisamente esplicato nel *Vocabolario* del Baldinucci. Singolare il procedimento tecnico seguito, secondo Giovan Pietro Bellori (1672), da Carlo Maratti, che «sfumava spesso col dito grosso della mano, per unire in vece di pennello». Alla fine del sec. XVIII è ancora da segnalare quanto scrive Francesco Milizia nel suo *Dizionario* (1797), in linea con il tradizionale apprezzamento positivo del procedimento; ma la sua preoccupata sensibilità neoclassica si rivela quando afferma: «è un modo di dipingere, che lascia una incertezza nella terminazione del contorno, e ne' dettagli delle forme, quando si guarda l'opera da vicino; ma in giusta distanza sparisce ogni indecisione»; e ancor piú nella notazione: «Lo sfumato par ch'escluda il sentimento». (*mp*).

sgorbia
Strumento d'acciaio a forma di scalpello, la cui parte tagliente, dentellata e arrotondata, serve alla preparazione delle lastre da incidere a mezzotinto. Passandola obliquamente sulla lastra, alternativamente da destra a sinistra e da sinistra a destra (cioè con movimento detto «a culla»), si ottiene un effetto di puntinato. (*hz*).

sgraffiato → graffito

Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, *conte* di)
(Londra 1671 - Napoli 1713). Ebbe come precettore, tra il 1680 e il 1683, Locke, prima di recarsi a Winchester dove rimase fino al 1686; in seguito compí un viaggio in Italia e al suo ritorno in Inghilterra divenne membro del Parlamento sotto il governo di Poole (1695). Tra il 1703 e il 1704 fu in Olanda e nel 1711 salpò alla volta di Napoli dove rimase fino alla morte. I principî della sua teoria artistica vennero raccolti nei *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* pubblicato nel 1711 in cui **S** mostra una forte impronta classicistica nella comparazione tra le arti in cui il genio inventivo sia del poeta che del pittore dovrà soggiacere allo studio dei «molti oggetti della natura, e non... uno particolare» e al confronto con «le migliori statue considerandole un miglior modello che non quello che i piú perfetti corpi umani potessero fornire». La sua idea del bello e del vero trova il suo centro nella teoria degli affetti emendata da ogni descrizione mimetica e basata sulla conoscenza dell'«occhio interiore» che «nota i limiti delle passioni e conosce i loro esatti toni e misure» attraverso i quali l'artista «rappresenta precisamente, denota il sublime dei sentimenti e dell'azione, e distingue il bello dal deforme, l'amabile dall'odioso». A Napoli **S** tornò sulla sua teoria artistica nei *Seconds Characters or the Language of Forms* (1713) in cui i principî filosofici enunciati nel suo vademecum estetico vanno trasformandosi in consigli educativi per l'artista: «I miei progetti... si basano tutti su emblemi morali e ciò che è affine alla Storia Greca e Romana, alla filosofia e alla virtú. A ciò i pittori moderni sono poco propensi... spetta a me il dover mettere in moto il meccanismo e aiutare a sollevare lo spirito». L'intenzione educativa e la priorità dei dipinti di soggetto

storico che **S** raccomanda all'«artista filosofo», saranno temi assai apprezzati sia da Diderot che da Winckelmann. In *A Notion of the Historical Draught of Tablature of the Judgment of Hercules* (1712) accompagnato dalla *Letter Concerning Design*, **S** indaga sulla libertà dell'artista nella scelta di rappresentare un soggetto dato con termini che anticipano la polemica di Lessing enunciata nel *Laocoonte* e che trovano un esempio pratico nella commissione del 1711 a Paolo de Matteis dell'*Ercole al bivio* (Oxford, Ashmolean Museum), poco dopo il suo arrivo a Napoli; per l'esecuzione di un grande «soggetto... del tipo eroico» **S** aveva esposto, sulla base delle fonti disponibili, le sue idee nella citata *Letter*. (*sr*).

Shāh-nāma

(Libro dei re). L'epopea fu redatta in versi da Abū 1-Qāsim al-Firdawsī, grande poeta persiano, e dedicata al sultano Mahmūd el Ghaznavide; venne illustrata spesso durante i secoli XIV e XVII.

Gigantesca opera (60 000 versi) terminata nel 1010, racconta le avventurose imprese di Rustam, eroe mitico e favoloso della storia persiana fino alla conquista araba. Considerata quale opera capitale della letteratura nazionale lo ***S-n*** ebbe larghissima popolarità e occupò un posto predominante nella storia della pittura persiana, divenendo pretesto per numerose illustrazioni che ornavano le molteplici copie manoscritte.

L'epopea contiene alcune descrizioni di dipinti murali sasanidi, ma l'autore descrisse soprattutto l'antico cerimoniale illustrato dalle decorazioni che ornavano le pareti dei palazzi della dinastia. Nell'opera si accenna alla presenza di ritratti portatili; l'influsso di quest'opera popolare continuerà ben oltre la conquista araba orientando profondamente il gusto dei pittori che la illustrarono e costituendo una comune fonte culturale per le diverse scuole pittoriche.

Il XIV secolo Numerosi sono i manoscritti illustrati a noi pervenuti; si ignora se la prima edizione dell'opera donata al sultano fosse anch'essa ornata di miniature. Il piú antico conosciuto data al 1330 e fu probabilmente donato al visir Ghiyāt al-Dīn Mahmūd (Istanbul, Topkapi Sarayi); appartiene alla scuola di Shiraz o a quella di Tabriz e contiene novanta miniature tra le quali si segnala la prima per la particolare maestria delle tonalità che sfumano dal giallo,

all'arancio, al malva, al bianco. I personaggi piuttosto grandi rispetto agli sfondi, risaltano al modo dei dipinti murali. L'artista ricerca l'espressione del significato epico ponendo in risalto l'eroe e arriva perfino a raggruppare in una stessa scena due avvenimenti successivi denotando una volontà del racconto figurato piú espressiva che descrittiva.
In alcune miniature lo sfondo è decorato da motivi vegetali e floreali che ricordano la tradizione pittorica sviluppata dalla scuola di Baghdad. Le nuvole stilizzate nelle scene di battaglia sono motivi di chiara ispirazione cinese, influsso che si ritrova ancora nei disegni di paesaggio, di draghi e uccelli; la moda mongolica è nettamente visibile nel tipo di costumi, di pettinature, di gioielli e armature rappresentati in queste raffigurazioni. Alcuni personaggi presentano poi pettinature intrecciate come era in uso presso i selgiuchidi.
Numerosi altri manoscritti illustrati di ***S-n*** risalgono alla stessa epoca, tra cui un esemplare non datato proveniente da Isfahān, che i critici ritengono eseguito entro il 1325 e il 1335 (Washington, Freer Gall., n. 29.24), e il celebre ***S-n*** che prende il nome del suo antico proprietario, Demotte, del quale restano soltanto una sessantina di fogli miniati. I dipinti di quest'ultimo manoscritto, rappresentativi della scuola di Tabriz negli anni 1330-36, sono sparsi in vari musei (Boston, MFA, n. 30.105; Cambridge, Mass., Fogg Museum, 1955.167; Washington, Freer Gall., n. 38.3).
Altri due esemplari di ***S-n*** vennero eseguiti a Shiraz, uno del 1333 (San Pietroburgo, bibl. di Stato, n. 329), l'altro del 1341 (Baltimore, WAG, W. 477). I dipinti di questi manoscritti presentano quasi tutti fondi rossi o gialli e sono caratterizzati da composizioni architettonicbe e paesaggi sommari, e da colori dove predominano il porpora e il blu, che mescolati dànno un particolare violetto. I personaggi umani dominano tutti gli altri elementi della composizione, che sono ad essi subordinati e compaiono unicamente per riempire i vuoti. Degli anni Settanta del sec. XIV si conservano due ***S-n*** provenienti dalle scuole di Shiraz (Istanbul, Topkapi Sarayi, Hazine 1511) e di Tabriz (ivi, Hazine 2153). Il paesaggio ha qui ruolo assai maggiore che in tutte le miniature precedenti, e l'azione non si distacca su un semplice sfondo. I personaggi sono disposti in modo rigido e maldestro. Elementi di origine prettamente cinese si giu-

stappongono alle componenti consuete delle miniature persiane.

Il xv **secolo** Uno degli ***S-n*** piú celebri, piuttosto noto in Occidente (essendo stato esposto a Londra, San Pietroburgo, Parigi e Roma) è quello eseguito a Herat nel 1430 da Bāysunqur (Teheran, bibl. del Golestān). È di gran lunga il manoscritto piú sontuoso della biblioteca di questo principe. I colori sono di rara bellezza, le composizioni di notevole chiarezza, mentre i contorni dei personaggi sono rigidi e senza espressione; le prospettive architettoniche, malgrado la loro complessità, rimangono fondi scenografici senza relazione di scala con le figure umane.

Lo ***S-n*** del 1435 fu anch'esso composto per un principe, Ibrāhīm, sultano timuride figlio di Shāh Rukh e fratello di Bāysunqur; venne eseguito a Shiraz (Oxford, Ouseley Add. 176). I dipinti di quest'opera appaiono un po' rozzi in confronto a quelli del manoscritto di Bāysunqur. Le prospettive architettoniche sono goffe; è evidente il gusto per la simmetria, e per i fondi paesaggistici semplicissimi con linea d'orizzonte alta. I colori sono di tonalità in genere scura, a predominante verde. Lo splendore del manoscritto è dimostrato ampiamente nel fol. *5v*, coperto da pitture eseguite unicamente in oro e argento. Il disegno, tracciato a inchiostro e a penna, deriva piú o meno direttamente dalla decorazione delle porcellane o dei tessuti cinesi, molto di moda in quell'epoca.

Anche un altro figlio di Shāh Rukh, Muhammad Jūkī, fece eseguire un esemplare di ***S-n***, negli anni Quaranta del sec. xv (Londra, Royal Asiatic Society, ms 239). Viene di solito attribuito alla scuola di Herat, benché le miniature denotino un certo influsso di quella di Shiraz. L'artista, impegnato piú nella decorazione che nell'azione, si rivela assai minuzioso nella composizione dei paesaggi, il cui splendore cromatico, con colori che richiamano gli smalti, nuoce un poco agli attori della scena. Il pittore ha accentuato il clima «romantico» dei suoi dipinti rappresentando alberi con tronchi e rami attorti, e raddoppiando con un tocco di rosa il bordo delle nuvole per farne meglio spiccare le forme fantastiche; le cittadelle e i palazzi sono posati in precario equilibrio sul ciglio di precipizi; i cespugli sembrano trasformarsi in immensi geyser sprizzanti verso il cielo. I personaggi, subordinati al paesaggio, malgrado la loro rigidezza mostrano una certa vivacità negli atteggiamenti e nei movimenti, facendo cosí presentire le composizioni piú complesse della seconda metà del sec. xv.

Lo ***S-n*** eseguito nel 1444 da Muhammad alSultānī, calligrafo del sultano Ibrāhīm, figlio di Shāh Rukh (Parigi, bn, Sup. Pers. 494), contiene diciassette miniature. L'azione è qui as-

sai piú ardita che nei manoscritti precedenti. I personaggi umani, disposti in modo aereo, sono traboccanti di energia. Il piano di fondo, composto da una lussureggiante vegetazione e da tessuti in oro e argento sontuosi, ricorda la tessitura di un arazzo. Lo **S-n** della scuola di Herat datato 1480 (Dublino, Chester Beatty Library) non presenta grande inventività.

I secoli XVI **e** XVII Gli esemplari di ***S-n*** eseguiti nel XVI e XVII secolo sono caratterizzati dal predominio dell'elemento decorativo, che sovraccarica la composizione e riduce la dimensione delle figure. L'artista non cerca piú di provocare emozione epica. I piú famosi fra questi manoscritti vennero dipinti a Tabriz nel 1537 per il safavide Shāh Tahmāsp (Parigi, coll. E. de Rothschild) e ad Isfahān nel 1614 per lo Shāh Abbās I (New York, Public Library, coll. Spencer). Le trentanove sontuose illustrazioni di quest'ultimo esemplare sono un vero e proprio *pastiche* dello **S-n** di Bāysunqur, ma la copia è di altissima qualità. I colori tradiscono raramente la tarda datazione e fanno grande uso dell'oro e di lapislazzuli, utilizzati senza economia. Le altre illustrazioni di questo periodo, per quanto eleganti, sono piatte ripetizioni delle composizioni precedenti, totalmente prive di quella fantasia che aveva costituito il valore e il fascino di tutte le scuole dei secoli passati. (*so*).

Shahn, Ben

(Kovno (Lituania) 1898 - New York 1969). Stabilitosi nel 1906 a New York venne impiegato nel 1916 come apprendista litografo in una ditta commerciale; studiò alla National Academy of Design, nonché all'Art Students' League e compí dal 1927 al '29 un viaggio di studio in Europa dove entrò in contatto con l'espressionismo di G. Grosz e O. Dix. È l'esponente della piú forte tendenza dell'American Social Conscious Painting, fenomeno sociale e artistico degli anni della grande depressione che s'impose affiancando il movimento del Regionalism. Il realismo di **S** è basato su un consapevole impegno sociale; lo spirito di denuncia che lo conforma giunge alla deformazione della realtà nella caricatura e nella scelta di colori arbitrari, fortemente espressivi. Suo primo lavoro significativo fu una serie di dipinti illustranti il processo agli anarchici Sacco e Varizetti (1931-32:

New York, MOMA e Whitney Museum). **S**, che nel 1933 aveva operato con Diego Rivera, acquistò uno stile grafico brillante, evidente nell'esecuzione dei celebri dipinti murali del Rockefeller Center (poi distrutti). Il suo stile incisivo e l'origine fotografica delle sue immagini di vita urbana ricalca l'immediata comunicabilità delle illustrazioni giornalistiche e delle tecniche di stampa (la *Pelota*, 1939: New York, MOMA); infine le sue innovazioni, gli effetti prospettici, la semplificazione delle mani e degli abiti, la caratterizzazione dei personaggi, resa viva mediante uno o piú elementi, divennero mezzi caratteristici dell'illustrazione commerciale americana, utilizzati per scopi assai diversi da quelli perseguiti da **S**. Altri artisti americani importanti furono improntati da questi modelli tra il 1930 e il 1950, in particolare Philippe Evergood, Joseph Hirsch, Moses Soyer, William Gropper e l'artista nero Jacob Lawrence; anche le tecniche da loro inventate vennero poi impiegate a fini pubblicitari.
L'artista è rappresentato particolarmente a New York (MOMA e Whitney Museum), Philadelphia (AM: *Moglie di minatore*, 1948) e a Saint Louis nel Missouri (AM). Ha scritto un libro, *The Shape of Content* (La forma del contenuto), New York 1957. (*dr*).

Shāh Rukh

Sovrano della dinastia timuride di Persia e Transoxiana (1377-1447), che regnò dall'anno di morte di suo padre Tīmūr (Tamerlano) nel 1405 fino al 1447. Il periodo di regno di **SR** racchiuse la fase finale e la codificazione di un radicale cambiamento di stile nella pittura persiana iniziato in epoca gialairide (1356-1410 ca.) L'illustrazione del libro nell'epoca di **SR** raggiunse, per mezzo di un programma artistico controllato dagli atelier reali, una raffinatezza di esecuzione, di composizione e di uso dei colori raffigurante l'universo di bellezza e perfezione che i principi timuridi scelsero come ideale estetico. Il formalismo divenne un canone di bellezza, l'equilibrio accademico delle forme e i colori brillanti e irreali (arancione, turchese, oro) vennero a rappresentare un ideale artistico; la composizione immobile, quasi sospesa nello spazio e nel tempo, fu vista come il massimo della perfezione pittorica. Il prodotto finito, il libro illustrato, raggiunse una grande armonia ottenuta dalla fusione delle singole arti della calli-

grafia, della decorazione, della pittura e della rilegatura. Tale ideale si sviluppò durante i primi trent'anni del sec. XV e divenne un modello per la pittura persiana dei secoli a venire.
SR fu un grande patrono delle arti e, da buon musulmano ortodosso (*sunnī*), favorí la costruzione e la decorazione di moschee e altri edifici di carattere religioso nella sua capitale Herat e si circondò di artisti, calligrafi e pittori che già avevano lavorato sotto il gialairide Sultān Ahmad. La poesia illustrata divenne la massima espressione del gusto timuride insieme a lavori di carattere storico ed epico di celebrazione dinastica: eroismo, mito e amore divennero soggetti indispensabili per comporre ideali ritratti di sovrani e principi timuridi. I manoscritti illustrati prodotti per **SR** a nostra conoscenza sono un'antologia storica (*Kulliyāt-i tārīkhi* del 1415-16), una storia universale composta da Hāfiż-i Abrū prima del 1427 (*Majma' al-tawārīkh*), una raccolta poetica di Nizāmī (*Khamsa* datato 1431) e due volumi di poesia di'Aṭṭār (uno datato 1438); al suo patronato viene attribuita anche una celebre copia del *Mi'rāy-nāma* (*Ascensione di Muḥammad*) databile intorno al 1435.
Tuttavia, **SR** permise anche il decentramento delle attività artistiche nei centri controllati dai suoi figli Bāysunqur, Ibrāhīm Sulṭān e Ūlūgh Bēg e del nipote Iskandar Sulṭān, a Shiraz, Samarcanda e nella stessa Herat. Alcuni tra i piú grandi capolavori dell'illustrazione e della decorazione del libro timuride furono prodotti per tali principi, ma vanno visti in un programma artistico generale di cui **SR** fu il principale artefice: egli infatti concepiva tali attività come componenti indispensabili del potere.
Durante il periodo di **SR**, anche il disegno in inchiostro nero trovò grande espressione, cercando ispirazione soprattutto nel repertorio cinese di animali, vegetazione, rocce e nuvole reinterpretato alla maniera islamica. (*sca*).

Shaka Nyorai o Shakamuni

Il termine, trascrizione giapponese del sanscrito Çākyamuni, designa comunemente il celebre *Shaka-Nyorai in veste rossa* del Jingoji di Kyoto (*kakemono* a colori su seta, sec. XII). La divinità, seduta all'indiana su un trono di loto issato su un piedistallo ottagonale a sette livelli, viene rappresentata

mentre tiene un sermone, e fatto eccezionale per l'epoca, è isolata. L'opera è uno degli esempi piú belli della pittura buddista della fine dell'epoca di Heian. Lo splendore della corte si riflette sulla sontuosità della decorazione in oro stampato ***kirikane*** (→) delle due mandorle profilate a motivi fioreali; un'armonia molto sicura nei colori, in particolare nella porpora della veste, accresce l'effetto decorativo dell'insierne, insieme all'assenza di modellato del corpo, trattato a zone piatte giallo chiaro. Molto stilizzata, la rappresentazione testimonia un relativo declino del sentimento religioso a vantaggio della ricerca decorativa, qui tra le piú riuscite, caratteristica del lusso, anzi della stravaganza opulenta, dei nobili Fujiwara. (*ol*).

Shams al-Dīn

Pittore persiano del primo periodo dell'epoca gialairide (1356-1410 ca.). Secondo una recente traduzione di un testo di Dost Muḥammad, la fonte piú preziosa a noi giunta sul periodo formativo della pittura persiana nel sec. XIV, scritta nel 1544, **S** fu allievo del grande disegnatore Amīr Dawlatyār all'epoca del sultano gialairide Shaykh Uways (1356-74) e lavorò esclusivamente per tale sovrano (una traduzione del 1931 lo considera invece allievo di Ahmad Mūsā). A lui Dost Muḥammad attribuisce l'illustrazione di uno *Shāh-nāma* (Libro dei re) di formato quadrato. Dopo la morte del suo mecenate, **S** si dedicò all'insegnamento della sua arte al suo allievo prediletto, 'Abd al-Hayy, che si prese cura del maestro fino alla morte e che sarebbe diventato il piú celebre pittore dell'epoca dell'ultimo sovrano gialairide, Sulṭān Aḥmad (1382-1410).
Nessuna opera sicuramente attribuibile a **S** è rimasta, anche considerando il fatto che nessun pittore pare usasse firmare le sue opere prima degli ultimi anni del sec. XIV. Tuttavia, alcuni dipinti del primo periodo gialairide ora raccolti in album a Istanbul e Berlino possono essere tentativamente attribuiti a questo pittore. (*sca*).

Sharaku, *alias* Tóshúsai

(il suo vero nome era Saito Juroku; ? - 1801 o 1825). Pittore giapponese di stampe *ukiyoe*, della sua attività si sa poco; fu un celebre artista, già attore del teatro *nō*, e sembra abbia prodotto almeno 160 stampe sotto nome di Tōshūsai tra

la fine del 1794 e l'inizio del 1795; scomparve poi per cosí dire, senza lasciar traccia. È possibile però che **S** sia lo pseudonimo di un pittore non identificato che usò questo nome solo per questa serie di stampe. Resta il fatto che **S** ha creato, in uno stile di profonda originalità, ritratti di attori di solito a mezzo busto, notevoli tanto per l'emozionante profondità psicologica quanto per la qualità del tocco e l'intensità dei colori.
Il suo spirito satirico e l'intenzione realistica ne spiegano la fortuna in Occidente oltre che il numero degli imitatori in Giappone tra cui Toyokuni, della bottega di Utagawa, e Shunei, della bottega dei Katsukawa derivante da quella di Shunshō. (*ol*).

Shee, Martin Archer

(Dublino 1769 - Brighton 1850). Formatosi a Dublino, giunse a Londra nel 1788 divenendovi ritrattista in voga e dipingendo ritratti per la committenza aristocratica e della famiglia reale: *Guglielmo IV* (castello di Windsor; Londra, NPG e RA; Liverpool, municipio), la *Regina Vittoria* (Londra, RA). Nel 1830 successe a Lawrence come presidente della RA contribuendo in modo determinante all'azione svolta in quel periodo dal governo per la protezione ufficiale delle arti pittoriche. È particolarmente ben rappresentato alla RA a Londra da un ampio panorama della sua opera (il *Figlio del pittore*, *Henry Thompson*), alla NG (*William Thomas Lewis*, *Thomas Morton*) e soprattutto alla NPG (numerosi dipinti, tra cui un *Autoritratto*, 1794), nonché alla City AG di York (*Sir William Roscoe*), alla AG of South Australia di Adelaide (il *Maggiore O'Shea*) e alla WAG di Liverpool (*Peter Atkinson*). (*sr*).

Sheeler, Charles

(Philadelphia 1883 - Dobbs Ferry (New York) 1965). Incarna, piú di Charles Demuth, il tipo del pittore «precisionista» americano. Dopo una solida formazione presso la piú antica scuola d'arte degli Stati Uniti, viaggiò a Londra, nei Paesi Bassi e in Spagna col suo docente William. Merrit Chase nel 1904 e nel 1905. Nel 1909 visitò l'Italia e Parigi, ma i primi viaggi non lo convertirono, come accadde a Weber, al modernismo internazionale. Furono piuttosto l'Armory Show, dove lui stesso espose, e i suoi lavori di fotografo a stimola-

re la formazione del suo stile, riduzione cristallina di motivi industriali a immagini semi-astratte (*Astrazione di silos*, 1918, matita su carta: Philadelphia, AM). Nelle sue opere migliori la composizione è perfetta, e cosí pure la rappresentazione pungente degli aspetti disumanizzati della fabbrica moderna (*Paesaggio classico*, *Fabbrica a River Rouge*, 1931: Detroit, coll. priv.). In questi vasti dipinti non si esprime mai alcuna allusione a un impegno umano o sociale della pittura, ma vi si trova la ricerca dei mezzi formali indispensabili a ottenere un disegno senza difetto. Lo stile dell'artista, di compiuta precisione, corrisponde a quanto ha potuto definirsi come «purismo americano». I suoi paesaggi industriali ebbero successo; meno felice fu, però, quando dipinse oggetti diversi dalle macchine (*Interno americano*, 1934: New Haven, Yale University AG). Come fotografo vinse nel 1942 una borsa di studio del MOMA di New York. È rappresentato soprattutto a New York (MOMA, MMA, Brooklyn Museum e Whitney Museum), a Boston (MFA) e Cleveland (Museo). (*dr*).

Sheepshanks, John

(1787-1863). Figlio di un ricco mercante di stoffe di Leeds, partí per Londra dopo essersi ritirato dall'impresa paterna, e costituí una collezione di incisioni, soprattutto olandesi e fiamminghe, che vendette nel 1836 al mercante W. Smith; questi, a sua volta, la cedette al BM. Riuní poi una collezione di pittura aneddotica e narrativa (in particolare opere di Landseer e di Leslie), ma comprensiva inoltre di dipinti di Danby, Wilkie e Mulready, nonché arricchita da paesaggi di Turner e da sei Constable. Nel 1857 **S** offrí al Department of Science and Art la propria raccolta perché diventasse una galleria dell'arte inglese; la maggior parte della sua collezione di dipinti e disegni è ora al VAM di Londra; il resto dei disegni e delle incisioni fu venduto all'asta presso Sotheby nel marzo 1888. (*jb*).

Shemi, Menahem

(Bobruisk (Bielorussia) 1897 - Safed 1951). Compie gli studi all'Accademia di belle arti di Odessa e si trasferisce in Palestina nel 1913. Durante gli anni Venti è fautore di una pittura sobriamente realista e austera nella quale predominano i toni bruni (*Moglie dell'artista con un bicchiere di tè*, 1923); le opere eseguite durante gli anni della guerra, di piccolo for-

mato, riflettono gli sconvolgimenti del periodo, mentre le successive, realizzate a Safed, risentono dell'influenza di Cézanne, con una frenesia di colori tutta orientale. La sua attività è documentata dai principali musei di Israele; in particolare si trova esposta permanentemente al museo di Ein Harod. Nel 1966 gli è stata dedicata all'Israel Museum di Gerusalemme una ampia retrospettiva. (*mt*).

Sheng Mou

(Zhejiang 1310 ca. - 1360). Allievo di un amico di Zhao Mengfu, che lo iniziò allo studio degli antichi maestri ed era lui stesso pittore abilissimo (vicino piú al professionista che al dilettante letterato), **SM** fu assai celebre. I suoi grandi paesaggi decorativi e sereni (Gu Gong), dipinti su seta nello stile quasi accademico della scuola Ma-Xia, e i suoi piccoli paesaggi minori, accuratamente colorati su carta (rive autunnali e pescatori, alberi che si stagliano su un autunnale cielo nebbioso), rispondevano al gusto dei contemporanei, che lo preferirono a Wu Zhen. (*ol*).

Shen Quan

(nome d'arte Shen Nan-pin; 1725 ca. - 1780). Stimato presso la corte Qing per i suoi animali, i suoi fiori e i suoi uccelli eseguiti nello stile accademico di moda, **SQ** è soprattutto noto a causa del suo soggiorno in Giappone. Visse infatti dal 1731 al 1733 a Nagasaki. Qui il suo stile minuzioso e realistico esercitò grande influsso sui pittori giapponesi, i quali apprezzarono molto le sue composizioni precise e i suoi colori vistosi, considerandoli a torto tipici della pittura cinese della scuola dei letterati (*Pavoni*: Londra, BM). (*ol*).

Shen Zhou

(1427-1509). Proveniente da un'agiata famiglia di letterati cinesi dei dintorni di Suzhon, fondatore della scuola di Wu, preferí un tranquillo ritiro di studio alla carriera del mandarino, conducendo una vita da perfetto gentiluomo totalmente distaccato dal mondo, ed erudito. Fine letterato, poeta e calligrafo, si formò principalmente sullo studio dei suoi maestri preferiti, eseguendo opere «alla maniera di» pittori come Dong Yuan o dei Quattro Grandi Maestri Yuan. *Il Monte Lu*, *Passeggiando con un bastone* (ambedue al Gu

Gong), eseguiti seguendo artisti diversi tra loro come Wang Meng o Ni Zan ne rivelano bene il carattere personale, dal disegno calmo e disteso e la sua maniera spigliata ma salda. Esemplari della sua consistente opera sono conservati in raccolte private o pubbliche di tutto il mondo; **SZ** è tra i rari artisti Ming che abbia conservato uno spontaneo amore per la natura trasmesso ai suoi successori come Xie Shichen (celebre per i suoi paesaggi marittimi), attraverso un linguaggio pittorico di piú facile assimilazione di quello dei grandi maestri, e ancora praticato ai giorni nostri. (*ol*).

Sher Gil, Amrita

(Budapest 1913 - India 1941). Di padre indiano e madre ungherese, trascorse la giovinezza nell'India settentrionale; nel 1929 studiò all'Accademia di belle arti di Parigi, dove espose nel Salon del 1933. Il suo periodo parigino è fortemente contrassegnato dall'influsso di Cézanne e di Gauguin. Tornata in India nel 1934, l'artista partecipò a numerose mostre, esplorando i siti dell'antica arte indiana; studiò le pitture murali, e la scoperta di Ajaṇṭā fu per lei una rivelazione. L'arte degli antichi maestri indiani e quella di Gauguin la spinsero alla creazione di uno stile bidimensionale, di forte stilizzazione, che s'impegna nella rappresentazione della vita indiana. Parte della sua opera è esposta presso la NG of Modern Art di Nuova Delhi. (*jfj*).

Sherman, Cindy

(Glenn Ridge (New Jersey) 1954). Compiuti gli studi alla State University College di Buffalo, **S** si stabilí a New York. Dopo il 1975 iniziò a studiare la rappresentazione del corpo umano prendendo come soggetto se stessa. La prima serie di fotografie realizzata dal 1977 al 1980, «Untitled film still», s'ispira ai films americani di serie B, interpretando i vari soggetti femminili tipici del mondo americano. A partire dal 1980 realizzò immagini a colore (di grande dimensione dal 1981), in cui l'inquadratura si restringe isolando il volto. Nel 1983 per la rivista «Interview», ha eseguito delle fotografie che fanno la parodia delle foto di moda e, dal 1984 è andata intensificando il carattere drammatico dei soggetti e il valore psicologico dell'immagine, toccando i vari registri dall'angoscia alla paura. Negli anni 1985-86 la sua ricerca s'incentra sull'universo del sogno, forzando gli aspetti mostruosi del

viso, sottolineati attraverso l'uso di accessori come corna, orecchie e un trucco di tipo diabolico. Ha sperimentato diversi tipi di metamorfosi dell'immagine del suo viso ora componendolo come natura morta ora come personaggio della rivoluzione francese (*Citoyens-Citoyennes*, 1989). Sue opere sono state esposte nel 1987 al Whitney Museum di New York e nel 1989 al Museo di La Roche-sur-Yon. (*sr*).

shigajiku o shijiku

Termine della pittura giapponese che significa «rotolo di pittura e poesia».
Lo **s** è un genere particolare di rotolo verticale relativamente stretto e molto alto, dipinto a monocromo generalmente con un paesaggio, al di sopra del quale veniva lasciato libero un vasto spazio per scrivervi calligraficamente poesie in stile cinese, composte e tracciate dal pittore o dai suoi amici. Il genere fu assai di moda nel corso della prima metà del sec. xv negli ambienti dei monaci pittori zen. A tale cerchia appartennero i presunti fondatori dello **s**, Minchō (cui si attribuisce l'*Eremitaggio in montagna* del Konchiin di Kyoto, che reca una poesia datata 1413) e Josetsu. (*ol*).

Shigemasa

(nome proprio Kitao; 1739-1820). Pittore giapponese di stampe *ukiyoe*, figlio di un editore di Edo (Tokyo), di formazione sembra autodidatta, benché sia stato condiscepolo di Koryūsai nella bottega di Shigenaga, uno dei migliori maestri della stampa *ukiyoe*.
La sua attività principale fu l'illustrazione di libri, ma raggiunse una notevole notorietà per le sue stampe, tra cui quelle che descrivono luoghi celebri (*meishoe*) e soprattutto con la serie di gruppi di *geishe*, disegnate in uno stile vicino a quello di Harunobu; il suo stile sarà rispetto a quello di Harunobu piú massiccio, piú «reale», contrassegnando la produzione dei suoi allievi Kyōden (alias Kitao Masanobu), Keisai (alias Kitao Masayoshi) e Shunman. (*ol*).

shigisan'engi emaki

Rotoli illustrati di leggende locali sul monastero del monte Shigi, opera anonima giapponese della seconda metà del sec. xii, costituita da tre *makimono* a colori su carta.

Questi dipinti agiografici sono conservati sin dalla loro creazione nel monastero Chōgosonshiji del monte Shigi (nei dintorni di Nara), e narrano episodi miracolosi della vita del monaco Myōren, che restaurò il monastero nel sec. IX. I rotoli, che illustrano successivamente il prodigio della ciotola delle elemosine che vola nell'aria per cercare il nutrimento dell'asceta, la guarigione a distanza dell'imperatore morente, e la ricerca di Myōren da parte della sorella (lo ritrovò in seguito a un intervento del Grande Buddha di Nara), sono i primi noti del genere degli *engi*, in forte contrasto con quelli del *Genji monogatari*. Non si tratta piú di miniature isolate, ma di un'azione sviluppata in uno spazio continuo, narrata con un disegno saldo e morbido a linee ampie, il cui inchiostro nero è ravvivato da toni opachi a dominanti rosse e brune. I movimenti delle folle stupefatte hanno un sapore caricaturale e un dinamismo lineare specificamente giapponesi e riflettono bene le tendenze realistiche della fine dell'epoca di Heian. (*ol*).

Shikie

(dipinto delle quattro stagioni). Tema tradizionale della pittura giapponese, dove ha conosciuto particolare fortuna nella scia, sembra, della pittura cinese, benché le testimonianze antiche siano scomparse. È un genere di dipinto paesaggistico, che rappresenta le modifiche successive della natura nel corso delle quattro stagioni dell'anno; venne eseguito all'inizio in pitture murali (Hōōdō del Byōdōin di Uji, periodo Heian), poi su paraventi, su un rotolo in lunghezza (*makimono*) continuo o su quattro rotoli verticali (*kakemono*) sospesi fianco a fianco. (*ol*).

Shinn, Everett

(Woodstown (New Jersey) 1876 - New York 1953). Cominciò, come la maggior parte dei membri del gruppo degli Eight, come illustratore per la «Philadelphia Press», lavoro che proseguí dopo essersi stabilito a New York nel 1896 per il «New York World» e l'«Everybody's Magazine». Come pittore realizza una serie di pastelli esposti per la prima volta nel 1902, poi nel 1904 presso Durand-Ruel a New York. Benché la sua abilità tecnica venisse, in quel periodo, generalmente riconosciuta, il crudo realismo di **S** turbava il pubblico conservatore americano che piú apprezzava le sue do-

ti di ritrattista. Nel 1908 presentò numerose tele (*London, Hippodrome*, 1902: Chicago, Art Institute; *Montparnasse*: Buffalo, Albright-Knox AG) in occasione della famosa mostra degli Eight presso la Gall. Macbeth, che doveva lanciare l'*Ash-can School*. Influenzato da Lautrec, Degas e Daumier, i soggetti dei suoi quadri traggono spesso spunto dal mondo del cabaret, dal teatro e dai music-halls (*Revue*, 1908: New York, Whitney Museum of American Art). Nel 1911 realizzò la decorazione della City Hall di Trenton (New Jersey), tra i primi esempi di pittura murale dai temi di realismo sociale. È ben rappresentato nei musei americani, in particolare al MOMA di New York (*After Dinner Turn*), a Detroit (Institute of Arts: *Bastille Day*), a Boston (MFA: *Alexander Bridge*). (*jpm*).

Shiraz

Città dell'Iran, posta in una vasta pianura a sud di Isfahān e capitale della provincia del Fārs, che diede nome alla Persia e alla sua lingua, il *fārsī*. Un tempo cuore dell'impero di achemenide, conquistata dagli Arabi alla fine del califfato di 'Umar, **S** fu di fatto una creazione delle dinastie persiane saffaride (867-900), e buyide (933-1056), che ne fecero un grande centro di civiltà. All'arrivo dei Mongoli nel sec. xiii, e durante il loro dominio, la città non cessò di essere centro di una potente tradizione culturale. Patria di Hāfiz e di Sa'dī, due dei piú brillanti poeti persiani, fu di grande importanza per la pittura. La scuola di **S** è tradizionalmente collegata all'illustrazione dei manoscritti.

Influsso sasanide e arte naturalistica della metà del sec. XIV

La città diviene fondamentale per la storia della miniatura persiana nel sec. XIV. Mentre nel centro dell'impero il grande evento della pittura persiana fu l'incontro con l'arte cinese, **S**, nella sua provincia meridionale, lontana dalla corte e al riparo dalla sua influenza diretta, restò fedele alle piú antiche tradizioni autoctone. I quattro esemplari dello *Shāh-nāma* in essa eseguiti tra il 1330 e il 1352, sparsi in varie collezioni europee e americane, proseguono i modi della pittura sasanide e tramandano l'eredità, tuttora viva, dell'Iran piú antico. I rossi, gialli-ocra e ori delle miniature ricordano i dipinti murali dei palazzi, mentre le convenzioni impiegate per rappresentare la vegetazione (foglie simili

a piume e grandi fiori su steli sottili e sinuosi), le montagne cuneiformi, prossimi ai paesaggi che decoravano i recipienti e il vasellame d'argento dei Sasanidi, la frequente presenza di animali, il traboccare di vigore e di vita sono, sotto ogni aspetto, degni dell'Iran del passato. Lo stile si caratterizza per il contorno molto marcato e per i fondi verdeggianti d'alberi e fogliame e si può comparare a quello ampiamente diffuso prima dell'invasione mongola e attestato dalla ceramica lucida di rivestimento delle facciate.

L'antologia scientifica *Mu'nis al-Ahrār*, eseguita anch'essa a **S** nello stesso periodo ma di genere del tutto diverso, raggiunge una qualità esecutiva che supera di gran lunga le opere di **S** sino ad oggi note. L'esemplare redatto da Muḥammad b. Badr Jurjānī nel 1341, proveniente dall'antica coll. Kevorkian, è oggi diviso in vari musei (Museo di Cleveland, n. 45.385; New York, mma, n. 57.51.25; Princeton, bibl. dell'Università; Washington, Freer Gall., nn. 29.25.39 e 30-6.17). Le illustrazioni sono disposte sull'intera ampiezza della pagina, separate da una riga di calligrafia, e indipendenti, come in un dizionario illustrato. La decorazione floreale dei fondi, talvolta dipinti in rosso, talvolta lasciati del colore della carta, colma i vuoti tra le singole immagini. Il disegno del fogliame, eseguito con mano rapida e sicura, la sobrietà delle rappresentazioni animali, che mira alla resa dell'essenza stessa degli atteggiamenti, e la semplicità compositiva si adattano perfettamente a una calligrafia arcaicizzante.

Nascita del simbolismo Con lo *Shāh-nāma* del 1370 (Istanbul, Topkapi Sarayi, Hazine 1511), le rappresentazioni naturalistiche scompaiono lasciando il posto a un universo concettuale che servirà da cornice alla pittura persiana per 250 anni. Le composizioni, frutto di un'immaginazione che obbedisce a regole convenzionali, possiedono stretta unitarietà. I vari elementi sono simboli, e non piú motivi decorativi: tre uomini rappresentano un esercito; due monticelli arrotondati una catena di colline; un cerchio l'orifizio di un pozzo. Nello *Shāh-nāma*, ad esempio, il drago che assale Bahrām Gūr non è piú una bestia mostruosa grondante sangue, ma un essere di un mondo diverso, come indicano i suoi colori irreali: azzurro e oro.

Problema essenziale dell'artista diventa la relazione tra testo e illustrazione. Lo squilibrio tra i personaggi in azione e

la decorazione, proprio dei dipinti precedenti, era imputabile all'influsso esercitato dai dipinti murali, o dai disegni dei rotoli orizzontali cinesi.

Periodo timuride (sec. XV) Nel 1393, Tamerlano (Tīmūr) s'impadroni di **S** e deportò a Samarcanda gli artisti e gli artigiani originari dalle città conquistate. Tuttavia **S**, dopo aver versato somme enormi per placare la furia devastratrice del conquistatore, poté riprendere la propria attività artistica. Si possiedono persino alcuni manoscritti eseguiti vivente l'imperatore: si tratta di due tomi del *Shāhānshāh-nāma* (Londra, BM, Or. 2780; Dublino, Chester Beatty Library), che narrano la brillante epopea di Tamerlano. Vennero eseguiti nel 1397 in uno stile assai prossimo a quello dei manoscritti degli ultimi anni del periodo muzaffaride di **S**. La loro eccezionale qualità è dovuta ai notevoli mezzi messi a disposizione degli artisti da parte del nuovo regime: oro e lapislazzuli vi sono impiegati con rara prodigalità, e la carta impiegata è estremamente fine e regolare. Si ritrovano gli elementi propri della scuola di **S**: linea d'orizzonte alta, serie di montagne sul piano di fondo, cieli aurei uniformi e personaggi di grande scala rispetto al formato della pagina. Si nota peraltro qualche goffaggine nel modo di rappresentare le rocce.

Il laboratorio di Iskandar (1409-14) I Timuridi non sembra turbassero la vita artistica di **S**, anzi, molti manoscritti celebri furono eseguiti per loro sollecitazione. Due *Antologie* realizzate nel 1410-11 per Iskandar, nipote di Tamerlano e governatore del Fārs dal 1409 al 1414, possiedono miniature di alta qualità (Lisbona, Fondazione Gulbenkian; Londra, BM, Add. 27.26.1), alcune a doppia pagina, fatto piuttosto raro nell'illustrazione di manoscritti. Benché diverse per formato e grafia, sono ambedue eseguite da pittori di una stessa scuola. Vi si notano parecchi dettagli dovuti a un influsso cinese: uccelli, anatre in volo o in riposo, nuvole d'oro che decorano i margini. Proprio questi hanno una decorazione particolare, specifica di questi due manoscritti. A mezz'altezza della pagina e negli angoli mediani, piccoli triangoli sono riservati a minutissimi disegni di fiori e animali, dorati nel manoscritto di Londra, colorati delicatamente in azzurro pallido e rosa, con qualche tocco d'oro, in quello di Lisbona: i margini miniati con maggior cura sono quelli della sezione astrologica, soggetto cui il principe, che

probabilmente aveva frequentato l'osservatorio di Samarcanda fondato dal padre, era particolarmente interessato. Sui frontespizi dei due volumi si incontrano gli abituali arabeschi persiani, eseguiti con finezza estrema e simmetria perfetta. Sembra che l'esemplare conservato a Lisbona sia il piú antico. Composto da due tomi, il primo contiene ventiquattro miniature, il secondo quattordici, di stile piú originale. I colori sono ricchissimi e diviene piú frequente l'impiego dell'oro in diverse gradazioni. Tuttavia questa profusione, cui sembra sia stato sacrificato tutto, riduce talvolta la miniatura a un semplice schema, scevro di espressività e di sensibilità. Uno dei dipinti piú notevoli di tale volume rappresenta *Iskandar mentre osserva le sirene al bagno* (folio 215): l'acqua cupa e di colore indefinibile, la spiaggia color malva, le rocce blu e turchese di forma bizzarra vi figurano unicamente per inquadrare i graziosi gesti delle sirene. Una delle piú interessanti e significative per l'evoluzione della pittura in questo periodo è la rappresentazione della Mecca, con la Ka'ba al centro. Diversissima rispetto a tutti i dipinti descrittivi sino ad allora noti, la città santa è rappresentata in modo schematico secondo una prospettiva risultante da piú fuochi ottici.

L'apogeo di Iskandar fu assai breve. Ribellatosi al potere centrale, lo zio Shāh Rukh, per rappresaglia, lo fece accecare nel 1414, ponendo cosí fine al suo mecenatismo.

Il laboratorio di Ibrāhīm (dal 1414 circa in poi) Dopo la morte di Iskandar la scuola di **S** seguí strade molto personali. Il nuovo governatore, il principe Ibrāhīm, figlio di Shāh Rukh e cugino di Iskandar, fu anch'egli sensibile alle arti e alle lettere: volle apprendere la calligrafia e vi primeggiò. Gli si deve il disegno per le iscrizioni monumentali in ceramica smaltata che decorano i due istituti religiosi di cui dotò la città. Tuttavia, dopo l'avvenuto rivolgimento di potere, sembra che i migliori artisti lasciassero **S** per Herat, che divenne allora il centro principale dell'illustrazione dei manoscritti in Persia: le opere della scuola di **S** che risalgono a questo periodo non possiedono piú la potenza lirica dell'epoca precedente, e sembrano essere tornate allo stile piú ingenuo e vigoroso della fine del sec. XIV.

L'opera piú nota proveniente dal laboratorio del principe Ibrāhīm è un testo che narra la vita di Tamerlano, lo *Zafar-nāma* di Sharaf alDīn 'Alī Yazdī, condotto a termine nel

1425 e oggi diviso tra varie collezioni americane. Le sue miniature, che descrivono scene storiche, sono nettamente superiori a quelle eseguite nello stesso periodo a Herat per Shāh Rukh. Dedicato al sultano Ibrāhīm nel 1435, è uno *Shāh-nāma*. Il verso dei fogli, coperti da disegni eseguiti solamente in oro e argento, che riprendono spiccatamente la tradizione decorativa delle due *Antologie* di Iskandar, attestano la presenza a **S** di uno o piú pittori formatisi in quel laboratorio.

La stilizzazione della metà del sec. XV Della scuola di **S** della metà del sec. XV possediamo uno *Shāh-nāma* (1470 ca.: Boston, MFA, n. 19.775) le cui miniature, di formato pressoché quadrato, si accostano a quelle della scuola di Herat dei tempi di Bāysunqur, nonostante i colori piú vivi siano quelli di **S**. Le scene contengono numerosi personaggi che si aggirano in un paesaggio stilizzato: sono gli stessi caratteri che ritroviamo nelle ricche illustrazioni del *Khāvar-nāma* di Ibn Husām, la maggior parte delle quali è conservata a Teheran (Museo d'arte decorativa). Alcune miniature sono datate 1476 e 1487, e firmate. L'autenticità delle annotazioni è incerta, ma la data di esecuzione dei dipinti non pone problemi: le nuvole, irreali tanto nella forma che nel colore, appartengono senza dubbio alcuno a questo periodo, caratterizzato da un accentuato decorativismo. Tale orientamento farà perdere alle miniature di **S** degli ultimi decenni del sec. XV la forza di un tempo: troppo spesso i personaggi assumeranno l'identità di monotoni fantocci entro un immutabile scenario.

Periodo safavide (sec. XVI) Nel sec. XVI **S**, allora sotto il dominio safavide, è ancora la principale scuola della Persia. Uno dei calligrafi piú attivi dell'epoca fu Mun'im al-Dīn alAwbadī. Di lui possediamo un *Gulistān* di Sa'dī datato 1513 (Londra, BM, Or. 11.847), illustrato da dodici miniature eseguite nel nuovo stile safavide di **S**, schematico quanto lo stile timuride, ma piú attento ai valori e agli elementi decorativi. Tipico di questo periodo è la predilezione per la raffigurazione di soldati, servitori e cavalli disegnati a *silhouettes*, attinti da un repertorio piuttosto limitato: i rapporti col testo sono molto stretti. Solitamente la parte scritta si alterna a un'immagine, posta in alto o in basso rispetto a questa. Piú varia e interessante è l'illustrazio-

ne degli *'Ajā'ib al-Makhlūqāt* (Meraviglie della creazione) di al-Qazwīnī (Dublino, Chester Beatty Library). Quest'opera, eseguita nel 1545, è dovuta a un grandissimo calligrafo dell'epoca, Murshid, soprannominato al-'Attār, ed è particolarmente notevole per i suoi disegni di animali che popolano un mondo quasi soprannaturale: scimmie dotate di parola, uccelli che mutano colore come i camaleonti, uomini alati che dimorano sugli alberi. La pittura, dalle tonalità bionde, contorna qui completamente il testo, che pare soltanto un semplice spazio risparmiato alla superficie decorata.
A partire dal 1560 ca. la scuola di **S** comincia ad esaurire il proprio repertorio. Ossessionato dalla sistematicità dei suoi motivi l'artista trascura le strutture delle composizioni, che si fanno spesso indecifrabili. L'invenzione si sclerotizza entro i confini di una concezione stereotipa. Le relazioni tra miniatura e pagina del manoscritto vengono falsate definitivamente: la miniatura è ormai solo un motivo piatto che copre tutta la superficie della pagina, e tra illustrazione e testo non v'è piú equilibrio. (*so*).

Shi Tao

(nome d'arte di Zhu Reji, in religione Daoji; 1630 ca. - 1717 ca.). Fu il piú celebre, con Badashanren, dei «Quattro Monaci» e degli «Individualisti» Qing. Imparentato con la famiglia imperiale dei Ming, si fece monaco quando la dinastia cadde nel 1644; sembra che la sua condizione di religioso non l'abbia tenuto fermo troppo a lungo. Infatti effettuò numerosi viaggi attraverso la Cina, conducendo una vita da taoista errante, amante della natura. Lo si descrive come persona di carattere altero e indipendente; fu sia buon poeta che eminente calligrafo, teorico dell'arte e architetto di giardini. La sua tecnica fu la migliore del suo tempo; dava grande importanza alla «semplice pennellata» (*yi hua*), inventò i l*avis* di colori puri in azzurro o rosa, impiegando persino per la prima volta i punti (*dian*) di colore per ritmare le sue composizioni, pur insistendo sull'importanza di non avere metodi. I suoi innumeri dipinti sono principalmente fogli d'album, il cui carattere spontaneo ben riflette l'originalità di un talento che non ebbe successori, e che attingeva le sue radici in un vibrante sentimento della natura universale, ritrovata sia per diretta contemplazione che per medita-

zione profonda; il suo lavoro riflette un'appassionata protesta contro il nuovo accademismo ortodosso dei letterati Qing.
La sua copiosa opera figura in numerose raccolte pubbliche e private (*Cascata sul monte Lu*: Giappone, coll. Sumitomo; la *Fonte dai peschi in fiore*: Washington, Freer Gall.; paesaggi nei musei di Boston e di Stoccolma, al Musée Guimet di Parigi e al MN di Tokyo). (*ol*).

Shōsōin

Generalmente indica un edificio deposito annesso ad ogni tempio buddista. Il piú prestigioso è il «magazzino imperiale» del Tōdaiji di Nara (fondato nel 741), costruito per ricevere le offerte del 752 al Grande Buddha luogo di conservazione di opere d'arte antica cinese e giapponese. La vedova dell'imperatore Shōmu, zelante protettore del buddismo, vi fece porre nel 756 gli oggetti della raccolta imperiale. Da allora tenuto in ordine, lo **S** di Nara talvolta rimasto chiuso per oltre un secolo, viene regolarmente amministrato dall'epoca Meiji (1868). Una selezione dei suoi tesori è ritualmente esposta ogni anno per un periodo di due settimane, fissato tradizionalmente all'inizio di novembre, quando le condizioni igrometriche sono favorevoli.
Sia l'eccezionale stato di conservazione degli oggetti che esso racchiude, sia l'esatta nozione delle circostanze storiche in cui venne fondato, fanno dello **S** un luogo privilegiato per lo studio dell'arte giapponese dell'epoca di Nara e dell'arte cinese della contemporanea Cina dei Tang. Lo **S** contiene oltre diecimila oggetti diversi, lacche, specchi, strumenti musicali, stoffe. Tra i fondi pittorici citeremo in particolare il celebre paravento delle *Bellezze sotto gli alberi* (motivo comune nell'Asia centrale e molto di moda sotto i Tang), figure femminili che bene ci dànno il canone di bellezza delle dame di corte dei Tang attorno al 750: le sole carni, colorate un tempo con l'ausilio di piume incollate, erano dipinte. Il loro disegno ampio ed esatto, assai vicino a quello della celebre Kichiōten, valorizza quella rotondità un po' matura che si ritrova nelle statuette funerarie del tempo; il che equivale a dire che l'opera è, molto verosimilmente, di mano cinese. Particolarmente importante per lo studio del disegno di figure nel sec. VIII è un *Bodhisattva* dipinto su ca-

napa a lunghe e ampie linee sinuose la cui sicurezza richiama irresistibilmente quanto possiamo indovinare dello stile di Wou Tao-tseu. Ancora si ricorda un *biwa* (liuto) che reca sulla tavola armonica una placca di cuoio decorata da pitture che rappresentano musicisti in groppa a un elefante bianco; la decorazione paesaggistica è tipicamente cinese, come quella di un altro *biwa* incrostato di madreperla. Infine altri paesaggi in prospettiva cavaliera sono riprodotti in una serie di carte geografiche. (*ol*).

Shu

(maestri cinesi di; sec. x). Sotto questa antica denominazione della città di Chengdu (Sichuan) si raggruppa un complesso di pittori *chan*, i piú celebri dei quali furono Guan Xiu, Sun Wei e Shi Ke. Tutti dipinsero ritratti immaginari di *luohan* (in sanscrito *arhat*, santi buddisti), utilizzando una scrittura spezzata (*po mo*), affrancata dalle necessità del contorno e che, disprezzata in Cina, venne soprattutto coltivata nei monasteri zen giapponesi. Il MN di Tokyo conserva una copia dei sec. XIII, da Che K'o, dei *Due Patriarchi che mettono il loro spirito in armonia* (cioè in meditazione), che ben riflette la maniera «senza costrizioni» (*yi pin*) di questo gruppo. (*ol*).

Shūbun

(alias Tenshō Shūbun; attivo tra il 1425 e il 1460). Monaco giapponese zen nello Shōkokuji di Kyoto, dove verso il 1414 fu allievo di Josetsu che gli insegnò l'arte dell'inchiostro monocromo, **S** effettuò nel 1423 un viaggio in Corea.
Amministratore del tempio, scultore e pittore, fu presidente dell'Ufficio di pittura, dal quale esercitò grande influenza sullo sviluppo del nuovo stile pittorico. Le opere a lui attribuite (*Shokusan*, *Studio dei tre Eroi*: Tokyo, Fondazione Seikadō; *Eremitaggio in un boschetto di bambú*: Tokyo, MN), denunciano un influsso evidente della scuola cinese Ma-Xia nel trattamento panoramico dei paesaggi con sfondi nebbiosi e nel nervoso lavoro del pannello. Benché la personalità di **S** sia relativamente poco nota, è certo che lo stile dell'artista ha profondamente improntato i monaci pittori dell'epoca degli Ashikaga; a lui si ricollegano, oltre al grande Sesshū, pittori come Bunsei, Jasoku (lo pseudo-fondatore della scuola Soga) e Sōtan. (*ol*).

Shunshō

(nome proprio Katsukawa; 1726-92). Pittore giapponese di stampe *ukiyoe* (da non confondere con Hishida Mioji detto Shunsō, pittore di fiori, uccelli e personaggi di stile tradizionale e membro dell'Accademia di belle arti patrocinata da Okakura Kakuzō). Allievo di un discepolo di Chōshun, **S** divenne famoso nel 1768 per i suoi ritratti rassomiglianti di attori senza maschera, colti nella città come in scena, in reazione contro il convenzionalismo dei Torii. Il suo stile iniziale ricorda l'eleganza formale di Harunobu; in seguito s'indirizzò verso un maggior realismo attento all'espressione psicologica, cosa che ne fa un precursore di Sharaku. **S** eseguí inoltre bellissimi studi di lottatori *sumo* (tema che Hokusai riprese all'inizio della sua carriera), e la fine della sua produzione fu caratterizzata da soggetti quotidiani della donna (*Dodici Mesi*: Atami, Museo), **S** fu a capo di una bottega detta «Katsukawa» i cui membri adottarono un soprannome che comincia con «Shun», come Shunkō, Shunei, Shunjō e soprattutto Shunrō, il futuro Hokusai. (*ol*).

Šibanov, Michail

(? - dopo il 1787). Servo dei Potëmkin, dipinse nel 1787 i notevoli ritratti di *Caterina II con cappello di pelliccia* (1787: San Pietroburgo, Museo russo) e del suo favorito, *A. Dimitriev-Mamontov* (1787: ivi). In genere è ricordato come l'iniziatore della pittura di genere popolare russa: *Pranzo di contadini* (1774: Mosca, Gall. Tret'jakov), la *Festa del contratto di nozze* (1777: ivi). (*bl*).

Siberechts, Jan

(Anversa 1627 - Londra 1703 ca.). Maestro ad Anversa nel 1648 o 1649, viaggiò probabilmente in Italia, dove subí l'influsso dei pittori olandesi italianeggianti, quali Berchem, Jan Both o Karel Dujardin. Lavorò ad Anversa fino al 1672, poi si recò in Inghilterra, chiamatovi, secondo i cronisti, dal duca di Buckingham.

Si possono distinguere tre periodi nella sua evoluzione stilistica. Degli esordi (1651-61) si conoscono pochissime opere: la *Primavera italiana* (1651: Berlino, SM, GG) e la *Conversazione in riva al guado* (1660: Göteborg, Museo). Dal 1661 al 1672, la maniera dell'artista si fece piú personale: dipin-

se, con fattura ampia, paesaggi, personaggi e animali. Nutrí una predilezione per il motivo del *Guado*, che gli consentí di trattare con sottili variazioni lo scintillio della luce. Nel contempo, **S** s'interessava soprattutto dei volumi e delle forme, come nella *Toeletta di contadina* (San Pietroburgo, Ermitage) e nella *Scena pastorale* (Raleigh, North Carolina Museum). In Inghilterra si orientò piú ad esprimere il sentimento della natura, come attestano le vedute di *Chatsworth*, di *Longleat*, del *Molino di Lenton*; qui dipinse il suo capolavoro, la *Partenza per la caccia* (1684: Bruxelles MRBA). Negli ultimi anni di vita **S** si rivela di nuovo impegnato, nello studio degli effetti di luce, unico, in quell'epoca, ad Anversa, a dedicarsi a tale ricerca. (*il*).

Siberia

Numerosi graffiti e incisioni ornano le rocce che fiancheggiano le valli dei fiumi siberiani Lena e Enisej e dei loro affluenti. Appartengono a epoche molto differenti, dal periodo postglaciale ad epoche storiche. I petroglifi dello Enisej descrivono personaggi lineari schematizzati, accompagnati ad animali (alci e bovidi stilizzati); le scene con imbarcazioni e quelle di caccia potrebbero essere piú recenti. Piú diffusi sono i motivi circolari e a labirinto, dell'età del bronzo, mentre di epoca piú recente sono i segni dei clan. La regione del lago Bajkal e quella dell'alta e media valle del Lena ospitano un numero elevato di siti rupestri, sovente posti sulle falesie che dominano le sponde. Qui, con un disegno vigoroso e schematico sono state tracciate scene di vita quotidiana che ritraggono animali (uccelli, cani) e barche guidate da personaggi con delle corna, spirali e meandri. Esemplari di pitture rupestri, stilisticamente differenti e databili dal neolitico al bronzo, si ritrovano nella regione dello Jakutsk e lungo la valle della Markha, che confluisce nel Lena. (*yt*).

Sibiu

Museo Brukenthal Il museo di **S** (in Transilvania, Romania) è costituito da collezioni formate alla fine del sec. XVIII dal barone Samuel Bruckner von Brukenthal, governatore della Transilvania. Nel 1790 il barone inaugurava una vera e propria Wunderkammer (gabinetto di curiosità), poiché era composta di elementi estremamente disparati, creata negli spazi del palazzo di stile barocco che aveva fatto edifica-

re a **S**. Nel 1817 la collezione divenne pubblica: comprendeva quasi mille quadri, acquisiti principalmente a Vienna, alcuni dei quali gli erano stati senza dubbio donati da Maria Teresa. Parte di essi è oggi esposta al MN d'Arte di Bucarest: le tavole piú celebri sono l'*Uomo dal cappuccio azzurro* di Jan van Eyck e la *Crocifissione* di Antonello da Messina. Il Museo Brukenthal è stato riorganizzato con criteri moderni. La sezione belle arti comprende una parte dedicata alla pittura rumena del sec. XIX e del XX (ritratti e paesaggi di Grigorescu, paesaggi di Andreesco, fiori di Luchian, opere di Pallady, Petrasco, Tonitza, Dumitresco, Iser, Ressu, Darascu, Steriadi, Ciucourenco). L'arte dei maestri sassoni della Transilvania è illustrata da altari a portelle e antependi.
La sezione d'arte occidentale è assai ricca di dipinti delle scuole nordiche (oltre seicento quadri) di epoca manierista (Marinus van Reymerswaele, Hans von Aachen, Floris, Cornelis de Haarlem, Momper, Valckenborch, Vinckboons, Savery) e di epoca barocca (Rubens, van Dyck, Ter Brugghen, Pandiss, Liss, Loth, numerosi maestri minori olandesi). Comprende inoltre opere importanti di Tiziano (*Ecce Homo*), Paris Bordone, Bencovich, Magnasco, nonché delle scuole austriaca e ceca (Kupecky, Troger). (*gb*).

Sichem

Christoffel il Vecchio (Amsterdam 1546 ca. - 1624), attivo a Basilea dal 1570 al 1586, a Strasburgo, Augusta e infine Amsterdam a partire dal 1598, incise principalmente su legno – la sua migliore specialità – soggetti di storia e paesaggi, illustrando opere come *Die 13 Arte der läblichen Eingenossenschaft*, apparso a Basilea nel 1573, e *Contrafacturen weitberühmter Krugshelden*, pubblicato a Basilea nel 1577, che decorò con 180 tavole. Ebbe parecchi figli, tra cui **Karel** († dopo il 1604), che incise a bulino numerosi ritratti, **Cornelis** (Delft 1580 ca. - Amsterdam ?), allievo di Goltzius, che incise da opere del maestro e di Bloemaert, e **Christoffel il Giovane** (Basilea 1581 - Amsterdam 1658), allievo del padre e poi di Goltzius, che lavorò soprattutto ad Amsterdam, dove eseguí 797 incisioni per una *Biblia sacra* apparsa nel 1646.
Anche **Christoffel III** (Amsterdam 1618-59) e **Christoffel**

IV (Amsterdam 1642 - Indie olandesi 1693), furono specialisti d'incisione su legno, ma di minore talento. (*jv*).

Sicilia

Una storia pittorica della **S** deve tenere conto delle vicende storiche di cui la regione è stata teatro e delle relative stratificazioni culturali che di volta in volta ne hanno orientato le manifestazioni artistiche, non sempre caratterizzate da aspetti univoci, ma anzi, piú spesso strettamente connesse alle complesse condizioni politiche, economiche, sociali. La posizione geografica dell'isola inoltre, su una rotta obbligata tra Occidente e Oriente, e la successione delle diverse dominazioni straniere hanno contribuito a determinare una compagine figurativa i cui innesti, diversi e molteplici, dànno vita a un linguaggio che via via si assimila e si adegua alle esperienze culturali locali. (*fcc*).

Antichità La protostoria siciliana è condizionata dagli apporti culturali delle due civiltà mediterranee che per prime colonizzarono l'isola: quella dei Greci (inizialmente Calcidesi e Corinzii) che si stabilirono in **S** a partire dal sec. VIII, e fondarono le città di Nasso, Siracusa, Zancle (Messina), Selinunte e Agrigento; dall'altra parte i Fenici, che si stabilirono nella **S** occidentale, con la fondazione di Panormos e Solunto. Della produzione pittorica di questi ultimi, che dové esser certo fiorente, ci sono rimaste testimonianze modeste, limitate in sostanza alle steli dipinte puniche (sec. VI) ritrovate a Lilibeo e oggi a Palermo (MA).

La cultura siceliota, a cui appartennero poeti come Stesicoro e Teocrito, commediografi come Epicarmo, retori come Gorgia e filosofi come Empedocle, fu particolarmente vivace anche nel campo figurativo. Siciliano era il pittore Demofilo di Imera (seconda metà sec. V), che molto probabilmente fu maestro di Zeusi (come si ricava da un passo controverso di Plinio) e forse fu uno dei primi a scrivere un trattato sulla simmetria. Lo stesso Zeusi (morto prima del 394) con molta probabilità proveniva da una città siciliana, Eraclea Minoa: agli abitanti di Agrigento, secondo Plinio il Vecchio (XXXV, 36), volle donare uno dei suoi quadri «senza prezzo», identificabile probabilmente con quello raffigurante «Iuppiter... in throno adstantibus diis et Hercules infans dracones strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphytrione», descritto dallo stesso Plinio, e forse ripro-

dotto da alcuni affreschi a Pompei ed Ercolano. Si deve invece a un errore del naturalista romano l'affermazione secondo la quale fu ad Agrigento che Zeusi dipinse la celebre *Elena*, prendendo a modello le piú graziose fanciulle della città: l'episodio, come sappiamo da Cicerone, si svolse invece a Crotone. Oggi le testimonianze pittoriche lasciateci dalla civiltà siceliota sono costituite essenzialmente dai reperti ceramografici, i piú importanti dei quali sono conservati nel MA di Siracusa.

Da altre testimonianze letterarie e archeologiche ci è noto l'impiego del mosaico pavimentale. Il poligrafo Ateneo (V libro del *Deipnosophistai*, 207 a. C. ca.) dice della nave-palazzo del tiranno di Siracusa Gerone II che «aveva un pavimento in quadrelli formato da pietre di tutti i tipi, in cui era illustrato l'intero racconto dell'*Iliade*». Un mosaico pavimentale composto da ciottoli, con scene molto stilizzate e decorazioni a palmette e meandri, è stato ritrovato sull'isola di Mozia nelle Egadi: le sue caratteristiche tecnico-stilistiche inducono a pensare che si tratti di un'opera greca piuttosto che punica ed è collocabile tra il sec. IV e il III a. C., benché non manchino i critici che lo fanno risalire fino al sec. V. Inoltre, riveste un'importanza particolare in quanto è l'unico esempio finora conservatoci di mosaico a ciottoli figurato. Sicuramente greci sono i resti di mosaici nella Casa di Ganimede a Morgantina, realizzati sia con tessere irregolari che quadrangolari, e quello di via Galilei a Gela, databili alla seconda metà del sec. III. Durante la seconda guerra punica (264-241 a. C.) la **S** viene assoggettata a Roma, ed entra in una nuova fase culturale, proseguendo le tradizioni grecaniche e adattandole alle mutate esigenze della costituita provincia. Che l'isola fosse ricca di opere d'arte e di pitture in particolare ce lo testimonia quanto meno la rapacità di Verre, che, secondo l'accusa pronunciata da Cicerone, aveva al suo fianco, come consiglieri, dei pittori che gli sapevano indicare quali pitture avessero un valore tale da giustificarne il furto. L'indagine archeologica ci ha fornito, relativamente al primo periodo romano, le testimonianze di mosaici pavimentali che riflettono contemporanei modelli ellenistici a Salemi, Taormina (dove s'incontra sia il mosaico a tessere miste sia l'*opus signinum*) e nella Casa B di Tindari (attribuibili al sec. II a. C.): quest'ultimo caso, che pre-

senta raffinate invenzioni decorative pavimentali, trova dei paralleli con la produzione dell'Africa del Nord (decorazione a spirali del mosaico con i S*atiri* nel Museo di Rabat). A un periodo che oscilla tra il sec. II a. C. e la prima età imperiale appartengono i mosaici, tra cui uno con *Scene di caccia*, ritrovati nella Casa B di piazza della Vittoria a Palermo, nonché quelli con *Leda e il cigno* e il *Mappamondo astronomico* e i frammenti del mosaico con *Paesaggio acquatico* nella Casa di Leda e nelle Terme di Solunto. Ancora, si riconducono a quest'altezza cronologica il mosaico con figura d'ignudo a Milazzo, i cui contorni sottolineati mediante l'uso di lamine di piombo denunciano la conoscenza delle tecniche artigianali greche (benché sia occidentale e di origine africana la realizzazione in *opus signinum*), quello con emblema che racchiude un uccello fantastico cavalcato da una figura oggi irriconoscibile, a Cefalú, e infine quelli aniconici del MC di Castell'Ursino a Catania e del Museo di Licata.
Dopo la III guerra punica (218-201) e le guerre sociali del sec. I a. C. la **S** subisce una grave crisi economica e un forte calo demografico, incrementato dalla diffusione del latifondo e dalle numerose concessioni terriere ai veterani di Augusto. In conseguenza di questo, le fonti antiche tacciono in generale sui fatti siciliani né pertanto dànno alcuna indicazione al riguardo della produzione pittorica. Questa si riduce a quel che resta dei pavimenti musivi delle ville costruite dai potenti locali e dai ricchi senatori nella provincia insulare. Verso la metà del sec. I viene importato in **S** il mosaico imperiale a tessere bianche e nere, come testimoniano i ritrovamenti archeologici nella Casa B di Tindari e della Villa di Castroreale Bagni, con decorazioni geometriche. Altri mosaici a tessere bianche e nere dei secoli II-III sono conservati a Taormina, a Catania e nelle Terme di Tindari (con rappresentazione di animali mitici, centauri di mare, tritoni). Il mosaico policromo, preso in prestito, a quanto sembra, dall'Africa proconsolare, compare a partire dal sec. II: i primi esempi vengono riconosciuti nel pavimento a decorazioni geometriche ritrovato a Catania (via Etnea) e nell'emblema con *Europa* a Lipari. Altri mosaici policromi, assegnabile al periodo fra il sec. II e il III, sono quelli con raffinate decorazioni geometriche ed emblemi ritrovati ad Agrigento (Casa della Gazzella, Casa delle Svastiche, Casa del Maestro astrattista). Un frammento pavimentale già a Mar-

sala e oggi a Palermo (MA) mostra gli emblemi con i clipei delle quattro stagioni avviluppati da una ricca ornamentazione fitomorfica che trova rispondenze esatte nella produzione africana contemporanea. Soluzioni decorative analoghe compaiono anche in alcuni mosaici del MA di Siracusa (vedi in particolare il mosaico con l'emblema di *Venere*). Sempre nella zona di Siracusa (Santa Teresa Longarina) è stato ritrovato un frammento di pavimento con una piú ampia soluzione figurativa (vedi la *Caccia al leone*). Allo scorcio del sec. II sono databili i mosaici ritrovati nella Casa A di piazza della Vittoria a Palermo: tra questi, meritano di essere segnalati quello frammentario con il *Trionfo di Nettuno*, che è stato avvicinato all'analoga figurazione nel pavimento della Casa dell'Oued Blibane a Sousse, in Africa, e il Grande Mosaico con decorazioni a intreccio che racchiudono pesci, clipei con figure allegoriche, busti del Sole e della Luna, scene satiresche. Anche le soluzioni di quest'ultimo mostrano esatte rispondenze con mosaici dell'Africa proconsolare (Thysdrus, Volubilis, BirChana), senonché nell'esempio siciliano si fa piú marcatamente sentire l'entità ellenistica, soprattutto nella calibratura delle luci e delle ombre e nella resa di capelli e barbe. Tuttavia questa eredità ellenistica convive con stimoli di natura diversa, che ben appaiono nell'altro mosaico figurativo di piazza della Vittoria, raffigurante *Orfeo che incanta le fiere col suono della cetra*, dove l'impianto scenico viene snaturato con la negazione dei piani prospettici che vengono appiattiti sulla superficie di supporto, e sostituito da un'organizzazione centrale-simmetrica della rappresentazione. Una simile soluzione non è isolata in questo momento in **S**, in quanto viene adottata anche in un altro mosaico scoperto a Palermo (via Maqueda).
Il sec. IV ci ha lasciato in terra siciliana, oltre i resti di mosaici del Ninfeo di Comiso e quello con la *Pesca* a Termini Imerese, uno dei piú vasti complessi musivi dell'arte antica, quello della villa del cosiddetto «Casale dei Saraceni» nei dintorni di Piazza Armerina. Si tratta della decorazione pavimentale di un edificio privato che il gusto impostosi a quella data voleva che si avvicinasse il piú possibile alla magnificenza e alla dignità di un palazzo imperiale. Ne segue il proliferare delle scene mitologiche, la riproposizione all'infinito dei temi mitologici e letterari, l'inserimento di rap-

presentazioni come le *Scene del circo* e lo *Spettacolo delle mime-danzatrici*, raffigurate in abiti succinti mentre eseguono dei numeri nell'acqua. Il sistema compositivo anti-prospettico già affermatosi nell'*Orfeo* palermitano ricompare qui soprattutto nei mosaici con la *Grande* e la *Piccola Caccia*, combinato con una disposizione sequenziale per strisce orizzontali dei singoli episodi, ma ancor piú fortemente in quello con i *Giganti feriti* che decora uno degli emicicli dell'aula triabsidata. In quest'ultimo è anche interessante notare come intervenga un'attenzione alla struttura corporea che dilata la massa anatomica delle figure arrivando quasi a scomporla in unità distinte. Qualcosa di simile accade anche nelle rappresentazioni delle *Fatiche di Ercole* e del *Mito di Ambrosia*. Negli altri mosaici (soprattutto lo *Spettacolo delle mimedanzatrici* con la *Grande* e la *Piccola Caccia*) s'impongono con forza una notevole stilizzazione e una resa standardizzata delle singole figure umane: l'individuazione ritrattiva rimane solo come formula stilistica funzionale alla rappresentazione di personaggi di superiore dignità e importanza, come il personaggio in vesti di alto dignitario che osserva con distacco la *Grande Caccia*, nel quale secondo il Pace si potrebbe riconoscere il proprietario della villa. Contemporaneamente si sviluppano anche le prime manifestazioni di arte cristiana in **S**. La tradizione del mosaico pavimentale viene adottata nella decorazione della basilica primitiva di Carini, mentre mosaici parietali compaiono nell'abside esterno della chiesa di Zitone presso Lentini. Affreschi paleocristiani a imitazione di un soffitto a cassettoni compaiono invece in una catacomba a Lilibeo; ma la maggior parte decora gli ipogei del sec. IV a Siracusa: un *Salvatore* compare nella lunetta dell'arcosolio di Marcia nella catacomba Cassia, che ospita anche raffigurazioni di *Oranti* e di un *Buon Pastore*; la catacomba di San Giovanni accoglie una *Madonna col Bambino* affiancata da due clipei col monogramma di Costantino. Una rappresentazione funerario-votiva è quella delle due bambine *Alessandre* nella cripta di San Marziano, mentre nella catacomba di vigna Cassia ritroviamo una delle prime rappresentazioni dell'*Eucarestia* e un inconsueto affresco con *Giona vomitato dal mostro*; un cubicolo nella stessa catacomba è invece interamente decorato con fronde fiorite di matrice ellenistica, ma sottoposte a stilizzazione.

Periodo bizantino Verso la metà del sec. v la **S** cade in mano ai Vandali, che dopo il 476 la cedono ad Odoacre in cambio del versamento del tributo, riconosciuto piú tardi anche da Teodorico. Tuttavia gli Amali, privi di flotta, non riescono ad esercitare un potere effettivo sull'isola, che rimane in mano ai grandi latifondisti; nel 535 l'esercito bizantino guidato da Belisario non incontra difficoltà sostanziali nella riconquista della **S**. Da allora l'isola mantiene legami molto stretti col mondo bizantino, in quanto direttamente sottoposta alla giurisdizione di Costantinopoli; nel sec. VII assume un'importanza fondamentale, al momento in cui il *basileus* Costante II trasferisce la sua residenza a Siracusa (663), progettando una sorta di *translatio Imperii*.
Della floridezza dell'attività artistica nella **S** bizantina abbiamo soltanto una pallida eco nelle affermazioni del monaco Teodosio nella sua descrizione della caduta di Siracusa in mano agli Arabi nell'878, in cui esalta lo splendore della sua città piombata in una tanto misera condizione. Dalla *Vita di santo Stefano il Giovane* sappiamo che durante le lotte iconoclastiche la **S** insieme con le altre province occidentali dell'impero era rimasta fedele al culto delle immagini. Non a caso fra i piú agguerriti sostenitori della causa iconodula troviamo il vescovo siciliano san Metodio, che ebbe dal papa l'incarico di portare al *basileus* Michele II il monito romano sulla questione delle immagini, e che al momento della restaurazione del culto (843) fu premiato dall'imperatrice Teodora con l'ascesa al soglio patriarcale.
Sempre di un prelato siciliano, il vescovo di Siracusa Gregorio Asbestas, intimo amico e collaboratore del patriarca Fozio, ci è riferita (testimonianza unica a Bisanzio e nel Medioevo in generale) una singolare attività di miniatore; quando nell'861 Fozio ottenne da un concilio riunito a Costantinopoli la condanna del suo antico rivale, il patriarca Ignazio, Gregorio Asbestas si preoccupò di miniare la copia degli Atti del concilio destinata all'imperatore d'Occidente con illustrazioni che ponessero in ridicolo e rendessero odioso al lettore il personaggio condannato dalle risoluzioni dei Padri. Siffatte immagini furono giudicate estremamente pericolose e irritanti, se è vero che due anni dopo i partigiani di Ignazio risolsero di dar fuoco a quella copia degli Atti. La notizia che anche un alto prelato siciliano contemporaneo di

Fozio, il vescovo di Messina Zaccaria Cofo, si dilettava di pittura testimonia di come l'attività artistica fosse tenuta in alto pregio nelle classi alte della **S** bizantina. Nella stessa direzione va anche la notizia ricavabile dagli *Atti dei martiri lentinesi* (sec. X), secondo la quale la chiesa rupestre della Madonna Adonia presso Lentini fu affrescata di propria mano dal protovescovo Agatone ivi rifugiatosi durante una delle grandi persecuzioni: simili leggende si ritrovano non a caso anche nell'ambiente siriaco, con il quale la **S** pre-iconoclastica aveva avuto rapporti di giurisdizione ecclesiastica. All'epoca bizantina del sec. IX sono probabilmente da attribuire gli affreschi di un'oratorio nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa. Nella parete sud-orientale sono dispiegate in paratassi le figure tagliate al busto di sei santi, ognuna separata dall'altra da colonnine con base e capitello, da cui si dipartono dei festoni che riescono a dare cosí una sorta di continuità alla composizione, in cui sono evidenti le reminiscenze ellenistiche. Solo la figura del protovescovo Marziano è isolata, per la sua superiore dignità, in un'icona quadrangolare. Nel soffitto compare un soggetto iconografico interessante, che molto probabilmente dev'essere interpretato come una scelta polemica contro le idee iconoclastiche: vi campeggia la grande croce gemmata della *parousia*, quella privilegiata da Leone l'Isaurico, che era stata collocata al posto della grande icona di *Cristo* sopra la porta principale del Palazzo imperiale (la cosiddetta *Chalkí*). Tuttavia l'aniconicità della croce iconoclasta è qui negata tramite l'esplicitazione del suo significato salvifico ottenuta con l'inserimento di un clipeo che riproduce l'icona della *Chalkí* all'incrocio dei bracci, di una vergine orante (come quella miracolosa che si venerava nel complesso delle Blacherne) all'estremità inferiore, e di due arcangeli alle estremità del braccio orizzontale. Inoltre, la grande croce è contornata da un altro soggetto anti-iconoclastico, quello dei *Quaranta Martiri di Sebaste* che ricevono la corona del martirio, di cui avremmo qui una delle piú antiche rappresentazioni.
Sempre ai secoli VIII-IX potrebbe risalire quel poco che resta della ricca decorazione della chiesa di San Pietro nella stessa Siracusa. Tracce di affreschi compaiono un po' ovunque sulle pareti anche del transetto e nelle navate secondarie, sugli archi, sui sostegni e con tutta probabilità anche sulle volte. Allo stato attuale non ci rimangono che tracce minime di

figure di santi e sante. Un altro raro esempio della pittura murale siciliana di quest'epoca è costituito dai frammenti di affresco con *Sant'Elena*, *Santo Stefano* e *Santo anonimo* nella chiesa rupestre di San Nicolicchio presso Pantalica. Questi mostrano uno stile estremamente lineare che alcuni studiosi hanno avvicinato alla pittura copta; piuttosto inedita nel mondo bizantino è la peculiarità iconografica dell'aureola che va ad invadere la cornice del rettangolo dell'icona. I resti di affreschi nel San Pietro di Buscemi sono stati anch'essi attribuiti al periodo bizantino.

Periodo arabo La flotta del cadí di Kairouan sbarca a Mazara nell'827, iniziando la conquista dell'Isola, che tuttavia impegnerà gli Arabi per quasi un secolo, giacché la capitale Siracusa resisterà agli attacchi fino all'878 e Taormina fino al 902. Dello splendore della **S** e della sua capitale Palermo «dalle mille moschee» possono ancora darci un'idea le descrizioni estasiate di alcuni viaggiatori arabi come Ibn HauqaI e Ibn Giubayr. Manufatti e oggetti di ogni tipo giunsero in **S** da ogni parte del mondo islamico: sappiamo ad esempio che la figlia di un califfo portò a Palermo ben 30 000 stoffe ricamate. Allo stato attuale, tuttavia, nulla ci rimane della produzione pittorica arabo-sicula; possiamo farcene un'idea soprattutto a considerare la ripresa di questa tradizione in alcuni monumenti dell'epoca normanna: vedi ad esempio le decorazioni a intarsio con pietre colorate nelle absidi di Monreale, il ricamo con leoni affrontati sul mantello di Ruggero II oggi nella Schatzkammer di Vienna, l'arabesco geometrico nella volta della Stanza di Ruggero nel Palazzo Reale di Palermo, gli elementi decorativi adottati in diversi programmi musivi, primo fra tutti quello del Palazzo della Zisa, commissionato intorno al 1160 da Guglielmo I, che mostra un fregio a racemi e clipei con animali affrontati. Ma la testimonianza piú interessante della tradizione araba nella **S** normanna è senz'altro la decorazione del soffitto della Cappella Palatina di Palermo, che costituisce uno dei primi esempi del processo di rinnovamento dell'arte islamica verso una ripresa della rappresentazione umana e una rivalutazione della terza dimensione. Questo poteva meglio verificarsi nell'uso di peculiari contrasti cromatici, come rosso su giallo o bianco su nero, che, secondo lo storico egiziano al-Maqrizi, facevano sembrare la figura a rilievo o «in-

cavata». Peculiarità stilistiche come la resa di occhi e capelli hanno indotto alcuni studiosi (Monneret de Villard, Velmans, I. Grabar) ad avvicinare le pitture del soffitto della Palatina sia alla produzione fatimide che a quella mesopotamica.

Periodo normanno Fallito il tentativo di restaurazione bizantina in **S** con l'esautorazione e la morte accidentale del valoroso generale Giorgio Maniace (1043), la riconquista dell'isola viene intrapresa a partire dagli anni '60 del sec. XI dal normanno Ruggero d'Altavilla, e portata a termine nel 1091. La **S** diviene allora una contea del regno normanno retta dallo stesso Ruggero, che dà l'avvio alla ricostituzione dell'identità cristiana dell'isola; nel 1094 assegna a monaci greci il monastero del San Salvatore a Messina, dove si costituisce un importante scriptorium, che produrrà tra XII e XIII secolo tutta una serie di manoscritti miniati, oggi per la maggior parte conservati nella Biblioteca Universitaria di Messina. Tra i piú importanti sono da ricordare il *Metafraste* (MS 27) simile stilisticamente al *Menologio di Basilio II* della BV di Roma, l'*Octoichon* (ms 51) che presenta otto pannelli istoriati su fondo aureo, le *Omelie di san Gregorio Nazianzeno* (datate 1151, opera del monaco Bartolomeo per ordine dell'abate Pafnuzio di San Salvatore), l'*Evangeliario* (ms 73,1173 del monaco Nilo), e infine le *Omelie di san Giovanni Crisostomo sul Vangelo di Giovanni* (ms 13) decorate da un fregio in oro con medaglioni e doppie spirali fra palmette sasanidi. Il monaco Salomone da Noto miniò, nel 1167, un *Evangeliario* oggi a Parigi (BN, ms grècque 83), che mostra, a differenza del piú genuino bizantinismo dei manoscritti messinesi, delle inflessioni locali che dànno un vivace tono popolare ai soggetti del repertorio orientale.

Notevole dové essere la circolazione di prodotti bizantini grazie agli stretti contatti commerciali con l'Oriente, alla presenza dei monaci e delle comunità grecofone, alla politica dei re normanni che ambivano alla dignità imperiale di Costantinopoli e dimostravano questo loro desiderio misto di rivalità ed emulazione non solo con la promulgazione di atti ufficiali in greco, con la propria autodesignazione a *basileus* e con l'erezione di edifici monumentali di gusto bizantino, ma anche con ripetuti tentativi di invasione dell'impero orientale (Roberto il Guiscardo nel 1081, Ruggero II nel 1147, Guglielmo II nel 1185). Codici miniati bizantini

furono donati dal *basileus* Manuele Comneno; altri giunsero in **S** in seguito alle razzie di Ruggero II in Epiro: tra questi, i *Capitoli della compagnia di Naupaktos*, oggi nella cappella Palatina. Nel testamento di Scolario Saba († 1144) si prescrive la donazione al monastero del San Salvatore di Bordonaro presso Messina sia «codices pulcros et diversos» che «imagines perpulcras et coopertas auro», da lui acquistate durante un suo viaggio in Grecia. Contemporaneamente le comunità grecaniche dell'isola svilupparono una loro tradizione pittorica nella decorazione di numerose chiese rupestri soprattutto nella zona di piú antica colonizzazione bizantina, la regione di Siracusa. Resti di affreschi sono conservati nella stessa città (San Marziano), a Lentini e nel suo territorio, a Pantalica, a Noto e a Rosolini. Nella maggior parte dei casi si tratta di pitture simulanti icone a carattere votivo; troviamo dei programmi decorativi veri e propri solo nel caso della grotta di Santa Magherita a Lentini e nella chiesa rupestre di San Teodoro di Croce Santa a Rosolini (sec. XII), dove intervengono criteri tipicamente medio-bizantini a regolare la dislocazione sulle pareti dei temi iconografici, quali la ricerca di rispondenze semantiche fra due macroicone affrescate su due pareti che si fronteggiano, o la scissione simmetrica intorno a un asse di scene come l'*Annunciazione*.

Non è tuttavia dalla cultura grecanica locale, ma direttamente dai modelli della capitale bizantina, il cui fasto e splendore intendevano imitare, che attinsero i re normanni nella decorazione dei propri edifici monumentali. Furono probabilmente maestranze bizantine ad eseguire i mosaici dell'abside del Duomo di Cefalú (commissionati da Ruggero II intorno al 1148): oltre infatti alle caratteristiche stilistiche e tecniche, la natura bizantina delle figurazioni è denunciata anche dalla dislocazione nella tribuna dei soggetti, che appare chiaramente come l'adattamento all'impianto basilicale dell'edificio del sistema decorativo «ipotattico» delle chiese bizantine: il Pantocrator che in Oriente controlla dall'alto della cupola tutte le macroicone sottostanti è qui trasportato nella semiconca dell'abside, mentre l'intercessione della Vergine e dei santi che nei modelli greci viene espressa dalla scena unitaria dell'Ascensione, è scomposta nel caso siciliano su tre ordini sovrap-

posti. Negli anni '40 del sec. XII Ruggero II commissionò anche la decorazione musiva della cappella Palatina. Anche in questo caso il re normanno si avvalse di artefici molto addentro alla cultura figurativa bizantina, ma intervenì direttamente sul programma decorativo piegandolo ai propri fini di esaltazione dinastica, snaturando il significato del «sistema». Vi compare infatti regolarmente la cupola da cui si affaccia il Pantocrator, ma la Vergine orante non può inviargli la sua intercessione dall'abside centrale perché si trova spostata nell'absidiola settentrionale, dove poteva esser meglio visibile dalla tribuna reale. Sempre all'iniziativa di Ruggero sono da attribuire la sfarzosità ostentata dal largo impiego dell'oro e le scelte iconografiche che ricadono su soggetti «imperiali» come la *Trasfigurazione* e l'*Entrata a Gerusalemme*. Anche il successore di Ruggero II, Guglielmo I (1154-1166), promosse iniziative artistiche monumentali commissionando la decorazione musiva delle navate della stessa Cappella Palatina e del presbiterio di Cefalú, affidata stavolta a maestranze sicuramente autoctone che si sforzano di coniugare gli inevitabili riferimenti ai modelli bizantini con alcuni adattamenti al gusto e alle caratteristiche culturali del regno meridionale. L'impiego di scene narrative, desunte spesso dal repertorio vetero-testamentario e apostolico, la ricerca di effetti emozionali, la volontà di resa del moto pur senza abdicare al senso della monumentalità vanno decisamente in questa direzione. Nelle decorazioni profane dell'epoca di Guglielmo I o dei primi anni del regno di Guglielmo II (1153-89), vale a dire quella della Sala di Ruggero e della Torre Pisana nel Palazzo Reale, come del Palazzo della Zisa ritroviamo una tipica arte di corte, che coniuga le tre tradizioni classica, araba e bizantina in un'amalgama che è tenuta insieme soltanto dalla volontà di autoesaltazione della giovane dinastia normanna. Con la decorazione musiva dell'abbaziale benedettina di Monreale (eseguita nel periodo tra il 1180 e il 1194), tuttavia, il committente Guglielmo II – quello che tenterà la conquista dell'impero arrivando a saccheggiare Tessalonica – affida l'opera a maestranze profondamente addentro alle nuove tendenze figurative della capitale bizantina (soprattutto il cosiddetto «stile dinamico» nella resa dei panneggi, individuato dal Kitzinger), dando vita a un insieme che supera per maestosità e grandiosità qualsiasi chiesa d'Orien-

te, grazie alla scelta – inedita a Bisanzio – di un unico, ininterrotto tessuto musivo che ricopre tutte le pareti della basilica.
Accanto alle iniziative reali, ci sono rimasti esempi di committenze private di alti dignitari di corte. Verso gli anni '50 una *Expositio orationis dominicæ* in stile bizantino (oggi a Parigi, BN, Nouv. acq., Lat. 1772) è stata miniata per il grande ammiraglio Maione da Bari. Alla munificenza dell'«arconte degli arconti», l'ammiraglio di Ruggero II Giorgio d'Antiochia, protettore anche di poeti fortemente imbevuti di cultura bizantina, si deve invece la decorazione musiva (1146-51) della chiesa della Martorana (Santa Maria dell'Ammiraglio) a Palermo: i suoi mosaici sono stati avvicinati al filone di Dafní; loro caratteristica peculiare è l'uso di accorgimenti stilistici bizantini pienamente padroneggiati quali la combinazione di «classica serenità» e «vivace animazione» (Kitzinger), sottolineata dalla forte ombreggiatura delle parti del corpo in movimento. La maestranza tuttavia si rivela occidentale nel momento in cui, come ha notato Demus, fraintende le meditazioni bizantine sullo scorcio da dare alle figure, come dimostrano le gambe eccessivamente corte degli angeli nella cupola col *Pantocrator*.
Negli ultimi, convulsi anni del dominio normanno, sotto Tancredi di Lecce (1189-94) e Guglielmo III (1194), non sono documentati fatti artistici di rilievo. A questi anni, o ai primi del sec. XIII, sono forse attribuibili una *Testa d'apostolo* musiva nel Museo di Messina, già nella Badiazza (Santa Maria della Valle) e la *Madonna col Bambino* sopra l'ingresso principale del Duomo di Palermo. (*mba*).
Dal XIII al XVI secolo Dopo le grandiose creazioni musive del periodo normanno, sostanzialmente legate alla cultura bizantina, la civiltà figurativa della **S** del periodo svevo rimane saldamente ancorata alla tradizione bizantina nella produzione devozionale e aulica, aperta soprattutto quest'ultima, ad apporti gerosolomitani e islamici. Esempi significativi sono costituiti dalla Croce dipinta di Mazara del Vallo di un maestro siculo con influssi gerosolomitani, e, per la produzione miniatoria, dal *Salterio di Isabella d'Inghilterra*, terza moglie di Federico II, dove la componente gerosolomitana prevale appunto sugli elementi occidentali. Se nell'attività degli *scriptoria* isolani si intravede un'apertura

significativa verso elementi occidentali, francesi o comunque transalpini, la produzione monumentale coeva, cioè intorno alla metà del secolo, si allinea ancora su episodi di stretta osservanza bizantina, come mostrano le due tavole con la *Madonna col Bambino* già Kahn ed Hamilton (Washington, NG). Situazione figurativa che perdurerà anche nella seconda metà del sec. XIII e oltre, quando la **S**, dopo la rivolta dei Vespri contro la dominazione angioina, nel 1282, passerà nell'orbita catalano-aragonese, staccandosi politicamente e culturalmente dal meridione continentale governato dagli Angiò. Queste forme di persistenza investono i due centri maggiori dell'iniziativa artistica regia, Palermo e Messina: la *Madonna col Bambino* (Palermo, Galleria regionale della **S**) e la *Crocifissione* oggi a Berlino, entrambi in mosaico, per Palermo, la *Madonna della Ciambretta* già nel monastero di San Gregorio (Messina, Museo regionale) e le decorazioni absidali del Duomo – per la maggior parte rifatte – per Messina, rappresentano un aggancio ancora molto tenace al filone aulico di cultura bizantina, che per molto tempo costituirà una costante nella pittura devozionale ripresa e continuata nelle botteghe locali. Tracce delle penetrazioni catalane, giunte al seguito della nuova dominazione, si ritrovano invece nella **S** occidentale, a Trapani (*Crocifissione*), a Caltanissetta (*Salvator Mundi* in Santo Spirito), ad Agrigento (Cattedrale, affreschi), dove il linguaggio catalano-aragonese assume toni fortemente espressivi nel caricato patetismo delle figure. Una differenziazione maggiore, che concerne una cultura di importazione ancor prima di incidere su un nuovo linguaggio locale dotato di autonomia formale, si nota già nella prima metà del Trecento, dovuta da un lato alle preferenze della potente committenza baronale per lo piú legata alla Spagna, dall'altro all'incidenza dei traffici commerciali nelle città marinare di Trapani, Palermo, Messina, dove si registrano nel corso dell'intero secolo presenze liguri, pisane, senesi e piú tardi napoletane e, per quanto riguarda il versante orientale, anche veneto-adriatiche con inflessioni bizantine. Per quel che riguarda i rapporti con la Liguria e con la Toscana, giungono in **S** la *Madonna dell'Umiltà* firmata e datata da Bartolomeo da Camogli nel 1346 (Palermo, Galleria regionale della **S**), e l'incantevole *Madonna col Bambino* di Barnaba da Modena (Alcamo, chiesa dei Santi Paolo e Bartolomeo) seguita da altre opere del-

la sua bottega, fra cui spicca il vivacissimo *San Giorgio* di Niccolò da Voltri (Termini Imerese, chiesa di Santa Maria della Catena). Per gli apporti toscani, la presenza di Pisa, anch'essa rilevabile intorno alla metà del Trecento, si fa piú notevole con il *Tabellone della Confraternita di San Nicola* (Palermo, Museo diocesano) firmato e datato da Antonio Veneziano nel 1388, anno in cui lavorava a Pisa in Camposanto, e con la delicata *Madonna col Bambino* (Palermo, Galleria regionale della **S**) memore dell'origine veneta e dell'educazione padovana del pittore. Di provenienza pisana sono pure le opere di Iacopo di Michele detto il Gera, e la *Madonna in trono tra angeli* di Turino Vanni (ivi), pisano ma ossequioso verso formule fiorentino-senesi. Sulla corrente pisano-senese, che registrerà anche la presenza, sul finire del secolo e per il primo trentennio del Quattrocento, di Nicolò di Magio senese, seguace di Paolo di Giovanni Fei, sembra innestarsi qualche esito locale con l'opera del Maestro del Polittico di Trapani, probabilmente operoso, all'inizio della sua attività, fra le maestranze dei pittori del soffitto dello Steri, in cui è possibile registrare i segni di un linguaggio figurativo autonomo, cresciuto sul recupero di motivi appartenenti alla tradizione musulmana e ispirato a soluzioni simili ai soffitti castigliani. L'aspetto iberico, del resto, rappresenta un'altra delle componenti fondamentali delle correnti di immigrazione che lasciano un'impronta nella formazione di una cultura locale. La presenza a Palermo già tra il 1360 e il '70 del retablo del catalano Jaime Serra, di cui rimane l'*Ultima cena* (Palermo, Galleria regionale della **S**), il soggiorno del sivigliano Giacomo Sanchez e di Giovanni di Villadolid attivo nel Palazzo Steri, la commissione a Gerau Gener di un retablo per Monreale nei primissimi anni del Quattrocento (1401-407), si accostano e preludono all'espansione delle correnti valenzano-catalane emergenti nel siracusano nella prima metà del sec. XV. L'accento catalano della *Madonna col Bambino e santi* di Pedro Serra (Siracusa, Museo Bellomo), databile agli inizi del secolo, volge verso elementi valenzani nei polittici conservati a Siracusa (Museo Bellomo e chiesa di San Martino) e a Licata, appartenenti a una medesima tendenza culturale sia che possano attribuirsi a personalità diverse, o – secondo un'ipotesi piú seguita – a un unico artista, forse venuto ovvero tornato dal-

la Spagna e trapiantato a Siracusa, che negli anni '40 arricchisce questa cultura con i primi riflessi della civiltà veneto-adriatica, avvertibile nel *Polittico di san Martino* e nella *Madonna che allatta il Bambino* di Siracusa. L'influenza iberica, almeno nei caratteri valenzani, cosí marcata a Siracusa – divenuta nello stesso periodo sede della camera regionale – risulta meno evidente nel versante messinese, piú aperto alle penetrazioni veneto-adriatiche fin dalla metà del Trecento con opere come la *Madonna in trono col Bambino* (Castroreale, chiesa di Sant'Agata), il *Trittico* attribuito al Maestro del Dittico Sterbini (Messina, Museo regionale) e la *Madonna in trono col Bambino* (Santa Lucia del Mela, chiesa dell'Annunziata). Con l'avvento di Alfonso d'Aragona, la situazione è destinata a mutare, intervenendo altri fattori di grande risonanza culturale e figurativa che hanno ancora una volta origine in una circolazione mediterranea. Napoli diventa sede di corte e centro di molteplici interessi per tutto il Mediterraneo e soprattutto per i centri confederati dell'Aragona costituiti dalla Catalogna, Valenza, Maiorca e regno di S. Le preferenze culturali, orientate in senso franco-provenzale da re Renato d'Angiò, predecessore di Alfonso a Napoli, e cioè fino al 1443, si arricchiscono di apporti catalani e di altri fattori che determinano un ambiente artistico vivace e stimolante, i cui riflessi si notano anche in **S**. L'opera che compendia la molteplicità di queste esperienze di respiro europeo e mediterraneo è il *Trionfo della Morte* (Palermo, Galleria regionale della **S**), affresco una volta in Palazzo Sclafani, eseguito probabilmente per un'iniziativa dello stesso re Alfonso intorno alla metà del secolo. La compresenza di componenti catalane, franco-borgognone, fiamminghe, si stratifica o meglio si fonde in una realizzazione di alta qualità formale che pone le premesse di un rinnovamento nell'isola per lo piú orientato da caratteri borgognoni e provenzali. A queste premesse sono da collegare i deterioratissimi affreschi della cappella La Grua Talamanca in Santa Maria di Gesú a Palermo, e il *Polittico dei santi Vito e Castrense* (Palermo, Galleria regionale della **S**) per il quale è stato fatto il nome di Guglielmo da Pesaro. Per la declinazione dei valori luminosi esaltati da limpide superfici cromatiche, di ascendenza provenzale, il *Polittico di Corleone* (ivi) segna un ulteriore accostamento a quella cultura mediterranea formata, superata la metà del secolo, da elementi

provenzali, spagnoli, italiani cui appartiene il Maestro della Croce di Piazza Armerina, autore inoltre del *San Pietro in cattedra* di Militello in Val di Catania. Questa cultura, rilevabile, tra la metà e il sesto decennio del Quattrocento anche in altre opere di centri dell'interno – Agira, Petralia, Alcamo – costituisce le basi della formazione e dell'attività di Tommaso de Vigilia, palermitano, attivo tra il 1460 e il 1493-97. La sua opera, improntata nei risultati migliori a un gusto raffinato vicino ai modi dell'Huguet (*Battesimo di Cristo*: coll. Santocanale), si affianca alle tendenze catalane da cui deriva la cultura del *San Zosimo* dell'Arcivescovado siracusano – insistentemente attribuito ad Antonello – e alla fortuna dell'arte fiamminga, documentata da opere *ab antiquo* nell'isola (*Trinità* derivata da Rogier van der Weyden: Caltagirone; *Morte della Vergine* di Petrus Christus: già Santocanale e oggi a San Diego, Cal.). Contestualmente al determinarsi di questi rapporti, che uniscono chiarità luminosa all'attenzione naturalistica nordica, si afferma la personalità di Antonello da Messina. Alla diffusione del gusto rinascimentale, dai moduli decorativi a una piú sostanziale visione di sintesi formale, contribuiva negli stessi anni la presenza di Domenico Gagini e poi del figlio Antonello e della bottega operosa per piú di un secolo in tutta la **S**. Né va sottovalutata l'attività di Francesco Laurana, contemporanea e parallela al rinnovamento pierfrancescano e veneto della pittura di Antonello. L'attività di Antonello da Messina, che si irradia nella fascia centroorientale, crea una situazione pittorica che interessa l'ambito siracusano influenzando Marco Costanzo e alcuni maestri anonimi e lambendo solo marginalmente Alessandro Padovano e Giovanni Maria Trevisano legati a influenze laziali. A Messina, dove si impianta la bottega di Antonello, il piú fedele seguace, formatosi sulle opere del periodo veneziano, sembra essere stato il figlio Iacobello. Per il resto la discendenza antonelliana si svolge secondo moduli iconografici di grande fortuna ma di scarso valore formale e sensibili a formule fiamminghe miste a elementi veneti (Antonio e Pietro de Saliba, Giovannello d'Italia). Dal linguaggio antonelliano e veneto, arricchito di nuovi apporti laziali e napoletani, derivano opere ricollegabili all'attività di Antonino Giuffrè e di Alfonso Franco e soprattutto di Salvo d'Antonio. Le sue componenti culturali,

al di là di una profonda intelligenza dei problemi antonelliani, si mostrano aggiornate su Francesco Pagano e sulla cultura napoletana vivacizzata da congiunture valenzane, ferraresi, romane, che influenzano anche l'attività matura di Marco Costanzo a Siracusa e di Riccardo Quartararo a Palermo. Qui, piuttosto che su premesse antonelliane, la situazione pittorica si evolve sulla scia delle correnti internazionali del *Trionfo della Morte* fino all'adesione alla nuova cultura. Nell'ambito di un composito provincialismo si muove Pietro Rozzolone, pur interessato a impostazioni monumentali (*Santi Pietro e Paolo*; 1494: Palermo, Galleria regionale della **S**) e nella stessa orbita, con una attenzione maggiore a fatti cromatici, si collocano il *Polittico* di Castelbuono e la *Croce dipinta* di Caccamo, già appartenenti al primo ventennio del Cinquecento. La figura che maggiormente si impone e che stabilisce un punto di contatto con l'ambiente napoletano è Riccardo Quartararo, forse lo stesso «mestre Riquart» che nel 1492 lavorava a Valenza con il Pagano e Paolo da San Leocadio e che, dopo essersi trasferito a Napoli, alla fine del Quattrocento è a Palermo dove lavorerà fino al 1506, sviluppando le esperienze napoletane e iberiche.

XVI e XVII secolo Cinquecento in **S** verrà caratterizzato da avvenimenti importanti destinati ad orientare la situazione pittorica verso una cultura altamente raffaellesca, anche se l'aggiornamento sui fatti continentali deve tenere necessariamente conto delle diverse stratificazioni locali. Tra il 1514 e il '16 giunge a Messina Cesare da Sesto e il suo linguaggio lombardo-raffaellesco lascia tracce consistenti nell'ambiente pittorico tra Messina e Catania: soprattutto la *Madonna tra san Giovanni e san Giorgio* (San Francisco, M. H. De Young Memorial, Museum), e la piú matura *Adorazione dei Magi* (Napoli, Capodimonte) entrambe eseguite a Messina, costituiscono i testi su cui si eserciterà una schiera di pittori locali dibattuti tra linguaggio tardo-antonelliano e nuove formulazioni. In area messinese ne sono esempi la *Madonna col Bambino tra san Giovanni e sant'Elia* di A. Franco (Taormina, Duomo), la *Madonna tra san Francesco e san Sebastiano* di ignoto (Alcara li Fusi, chiesa Madre), o i polittici a Ficarra e Castroreale. Nel catanese e nelle zone piú interne (Adrano, Butera, Vizzini, Modica) prevale piuttosto una trascrizione piú ingenua e immediata che si combina, piú tar-

di, con le forme espressionistiche di Polidoro da Caravaggio. Un parallelo geniale di Cesare, fu a Messina Girolamo Alibrandi che traspone le analoghe premesse in una nordica incisività di segno (*Madonna dei Giardini*: Santo Stefano Medio; *Presentazione al Tempio*, 1519: Messina, Museo regionale). Il ruolo svolto da Messina nel primo ventennio del secolo sul versante centro-orientale dell'isola, non ha riscontro nell'area palermitana che vive diversamente l'esperienza raffaellesca: dopo l'arrivo dello *Spasimo* di Raffaello poco dopo il 1517, questa fu soprattutto mediata dalla circolazione delle stampe di Marcantonio Raimondi e intersecata da fattori di diversa estrazione, tra l'altro con caratteri non sempre unitari. La personalità piú interessante ed emblematica è quella di Vincenzo da Pavia, pittore di autonoma elaborazione del raffaellismo, influenzato dall'attività messinese di Cesare da Sesto e Polidoro e probabilmente anche da quel precoce espressionismo di marca iberica che un'opera come la *Deposizione* del Machuca (Madrid, Prado), già a Palermo dal 1519-20, aveva cominciato a diffondere. Ne resta in parte coinvolto Antonello Panormita, da identificarsi con il Crescenzio, che parte da premesse ancora quattrocentesche e partecipa al fenomeno di espansione della cultura lombardoiberica rifluita dall'ambiente napoletano. Assolutamente ignaro di questi aspetti piú moderni è invece Mario di Laurito, Per il manierismo in **S** fu determinante la presenza, fino alla Morte, avvenuta nel 1544, di Polidoro da Caravaggio, giunto a Messina dopo il Sacco di Roma; opere come l'*Andata al Calvario* (oggi a Napoli, Capodimonte), l'*Adorazione dei pastori* (Messina, Museo regionale) il *Polittico del Carmine*, smembrato, furono testi fondamentali su cui si esercitarono i pittori, non solo locali, almeno fino all'ottavo decennio del secolo, irradiandosi parallelamente a Napoli, anch'essa beneficiata dall'eredità artistica di Polidoro. È ancora una volta Messina ad assumere un ruolo trainante per la **S** orientale con pittori di stretta osservanza polidoresca come Stefano Giordano, Mariano Riccio, Iacopo Vignerio; ma la diffusione del linguaggio polidoresco nelle zone limitrofe e provinciali diviene, nella maggior parte dei casi, solo un'occasione di aggiornamento di schemi ritardatari con il prelievo superficiale di formule stilistiche e compositive. Si raggiunge cosí una omogeneiz-

zazione del linguaggio figurativo in bilico tra espressioni arcaizzanti e tentativi innovativi che coinvolge la maggior parte delle espressioni locali. Se ne distingue qualche artista eccentrico come lo spagnolo Johannes De Matta che lavora tra Nicosia, Polizzi, Cefalú, o Bernardino Niger attivo nelle zone tra Catania e Modica. Con l'inoltrarsi nella seconda metà del secolo, il polidorismo si dirama in diverse tendenze dipendenti dalle derivazioni del manierismo tosco-romano. Prevale in ambito messinese l'accezione misticheggiante imposta da Marco Pino e diffusa dal napoletano Deodato Guinaccia, operoso a Messina dal '70 in poi, seguito da Cesare da Napoli e Antonello Riccio che ne diffondono le formule in provincia; in ambito palermitano la stessa tendenza si afferma in maniera piú articolata e meno pateticamente caricata. Infatti da un lato il linguaggio raffaellesco di Simone di Wobreck, dall'altro l'impulso dato alle pubbliche imprese dal ceto aristocratico, coinvolgono nell'attività decorativa intere botteghe e contribuiscono alla diffusione di motivi allegorici, eruditi e mitologici, con vasti riferimenti al filone colto raffaellesco, conosciuto attraverso le incisioni del Raimondi. Un numero consistente di pittori viene impiegato nei cantieri degli apparati trionfali patrocinati dal Senato o dalla corte Viceregia: nelle decorazioni di Palazzo Pretorio lavorano il ritardatario Antonio Spatafora, il sofisticato Paolo Bramè, informato su testi del manierismo internazionale tra Roma e Napoli, Mariano Smeriglio e G. Paolo Fonduli e soprattutto Giuseppe Albino particolarmente sollecitato dal clima culturale degli ultimi decenni del Cinquecento, ormai pervaso dalla ideologia controriformista. La preziosità della sua maniera, a volte estrosa e raffinata, compendia le diverse componenti della dilagante formula figurativa che dalle case madri di Roma i gesuiti e i francescani minori diffusero capilarmente in **S**. Sulla base della diffusione sia del barocchismo sia della cultura fiamminga, impiantatasi a Napoli con lo Smet e l'Hendricks e in **S** refluita, si instaura un linguaggio permeato di colori teneri e iridati, di forme morbide, di naturalismo intimo e borghese di cui sono interpreti Gaspare Vazzano e Giuseppe Salerno, il Bazano e il Kruzer fertilissimi fino nelle piú remote province. Nell'ambito messinese la sostanziale unitarietà di indirizzi assume una variante salimbeniana con Antonio Catalano l'Antico. Rispetto all'orientamento romano

degli ordini religiosi, la committenza privata predilige altre scuole: toscana a Messina, dove arrivano opere dell'Allori, del Macchietti e del Fei; toscana e genovese a Palermo dove la classe mercantile si rivolge all'Empoli e al Sorri, o al Castello e al Masella. L'ultima espressione di questa inclinazione del gusto verso moduli toscani è costituita dalla raffinata pittura del fiorentino Filippo Paladini, legato ai piú potenti aristocratici siciliani e apprezzato in tutta l'isola. La sua maniera coinvolge quasi tutti i pittori operanti a cavallo del secolo e incide sulla formazione di Pietro d'Asaro, interessato piú tardi alle ricerche luministiche di tipo caravaggesco.

La stagione caravaggesca in **S** fu repentina e bruciante. La presenza del Caravaggio tra Siracusa, Messina e Palermo (*Seppellimento di santa Lucia*: Siracusa, chiesa di Santa Lucia; *Resurrezione di Lazzaro* e *Adorazione dei pastori*: entrambi a Messina, Museo regionale; *Natività con san Lorenzo* rubata a Palermo nel 1968 e non piú ritrovata) nel breve periodo che dall'ottobre del 1608 si spinge all'autunno del 1609, lascia un segno profondo per quel tragico realismo svelato da luci rapide in uno spazio incombente e insondabile. Ad intendere il Caravaggio per primi nel ricettivo ambiente messinese, furono Mario Minniti siracusano ed Alonso Rodriguez messinese, entrambi già informati dell'attività romana dell'artista. Il primo ne diede alcune interessanti versioni (*Storie della Passione*, perdute; *Decollazione del Battista*: Messina, Museo regionale) attraverso una maniera un po' arida e riduttiva, ma comunque sensibile ai modi del Caravaggio estremo; il secondo dette prova di reale comprensione dello spirito caravaggesco. L'attività del Rodriguez, infatti, a ridosso del soggiorno del Merisi, rivela caratteri di immediata adesione al linguaggio del maestro (*Incontro dei santi Pietro e Paolo*, *Cena in Emmaus*, *Incredulità di san Tommaso*: ivi). L'arte di Caravaggio è comunque soggetta a diverse interpretazioni prima di venire superata dalle tendenze classiciste che insorgono a Messina intorno agli anni Trenta. Il caravaggismo nell'accezione nordica e fiamminga è importato a Messina, dove agisce Giovanni van Houbracken, e a Palermo dove Matteo Stomer, lavorando fin oltre la metà del secolo, irradia la sua maniera anche in centri piú interni. Ancora a Palermo, uno stimolo in direzione naturalistica, non

caravaggesca *stricto sensu*, viene dalla cultura genovese attraverso le opere dei pittori (Castello, Fiasella) che i mercanti di quella nazione avevano commissionato per la loro chiesa, probabilmente su consiglio di Sofonisba Anguissola, che a Palermo si era trasferita dopo le nozze con il mercante genovese Lomellino. Sarà sempre la classe borghese a commissionare per l'Oratorio omonimo la *Madonna del Rosario* ad Anton van Dyck, che, chiamato a Palermo dal viceré Emanuele Filiberto di Savoia nel 1624, invierà piú tardi l'opera da Genova dove si era rifugiato per sfuggire alla peste scoppiata a Palermo. Il dipinto, opera di capitale importanza, costituisce un punto di riferimento indispensabile per la fortuna di quel naturalismo pittorico ricco di luce e di colore, che è premessa irrinunciabile dell'arte del Novelli. Al linguaggio fiammingo di van Dyck si affianca l'altro orientamento, anch'esso di matrice fiamminga ma in senso rubensiano, che si impianta sul tardo caravaggismo locale. Il filone rubensiano, come quello vandyckiano piú rilevante, determinano il carattere dominante della cultura palermitana e della **S** occidentale, i cui riflessi, in termini di verità naturali e luministiche, si colgono in opere anonime – il bel *San Sebastiano* (Catania, Castell'Ursino) – e nel fiammingo Guglielmo Walsgart, autore tra l'altro, di una *Santa Rosalia* ispirata a un modello dello stesso van Dyck. Nell'orbita vandyckiana maturò anche Pietro Novelli, il pittore piú dotato del Seicento siciliano. Un legame, questo con l'arte del van Dyck, che diverrà un elemento unificante di innesti romani – Domenichino, Lanfranco, Reni – e napoletani – Ribera – tradotti in una scala di monumentalità idealizzante, permeata di profonda umanità. La maniera geniale composita del Novelli, in concomitanza con il suo soggiorno a Messina nel '43, seduce una intera generazione di artisti che vedono nel linguaggio di chiara misura classicheggiante l'alternativa ai tardi epigoni caravaggeschi. L'adesione piú convinta si coglie in quegli artisti che nel loro aggiornamento d'impronta romana avevano compiuto analoghe esperienze. Non tanto perciò con Antonio Barbalonga Alberti, rigoroso e fedele domenichiniano, quanto con Giovan Battista Quagliata, il cui naturalismo idealizzante è memore degli esempi romani vicini soprattutto al Lanfranco. Questi aspetti si sviluppano a Messina accanto a tendenze e ad un naturalismo attento ai valori pittorici della materia, quale si era

affermato in ambito napoletano. Già una precoce diffusione dei modi ribereschi si era fusa con i piú tardi esiti del caravaggismo. E grande sviluppo del collezionismo favorisce lo stesso orientamento. Le scelte di don Antonio Ruffo, figura di mecenate illuminato, al momento di costituire la sua galleria nel 1646, si orientano soprattutto verso Napoli (Artemisia, Ribera). Da Napoli aveva fatto anche venire Nunzio Rossi ad affrescare il suo palazzo, e successivamente, in maniera coerente, aveva privilegiato il naturalismo classicheggiante del Rosa, del Guercino, ma possedeva comunque opere di Rembrandt e del Preti. Anche pittori come Giovanni Fulco e Domenico Maroli appaiono debitori dell'esperienza napoletana del Beltrano, dello Stanzione e di Artemisia. Eterodossa invece rispetto alla tipica cultura locale è la figura di Agostino Scilla. I suoi interessi scientifici e letterari conferiscono una sottile tensione intellettuale e un'espressione colta alle sue opere nate nell'ambito del classicismo sacchiano, ma arricchite dall'esperienza della tradizione meridionale, soprattutto del Novelli. La diaspora artistica seguita alla repressione spagnola della rivolta del 1674-78 determina a Messina, un'attività limitata: Onofrio Gabrieli, forse il pittore piú rappresentativo, prelude già al linguaggio decorativo settecentesco. Tra il 1690 e il '95, giunge a Palermo per l'Oratorio di Santa Cita la *Madonna del Rosario* del Maratta, che chiude una stagione segnata dalla fortuna del novellismo. L'ascendente novellesco e vandyckiano rimane comunque una costante nella fase di passaggio fra la tradizione tardoseicentesca e stagione settecentesca.

Il Settecento figurativo in **S** conosce diverse situazioni. Quando nel 1693 un terremoto catastrofico distrugge gran parte della **S** sud-orientale, un immediato moto di rinascita guidato dal clero e dalla borghesia, ricostruisce le città con assetti urbanistici chiari e razionali, arricchiti dalla scenografia barocca. In linea con le nuove forme architettoniche è l'aperta e fluida spazialità degli affreschi. La folta schiera di artisti coinvolti in questa grande iniziativa attinge direttamente agli ambienti di Roma e di Napoli. Prevale nella prima metà del secolo la corrente marattesca, favorita anche dalla committenza religiosa che da Roma importava opere dello stesso Maratta, del Passeri, del Benefial, del Conca so-

prattutto. Fu il Conca – di cui giunsero opere a Catania, Palermo, Messina – uno dei principali responsabili del dilagare del classicismo marattesco adottato dai pittori isolani: Olivio Sozzi e Antonio Manno a Palermo e in numerosi centri dell'isola, ma anche Maddiona a Siracusa, Vasta, Carasi, Interguglielmi tra Acireale e Noto. A Messina, la peste del 1743 e il terremoto del 1783 disgregano un tessuto culturale già pesantemente segnato dalla repressione spagnola del 1678. Qui la maniera marattesca, tuttavia, che Filippo Tancredi e i fratelli Antonio e Paolo Filocamo avevano divulgato ancor prima che a Palermo, dove pure lavorano, aveva conosciuto le varianti piú delicate – derivate dal Trevisani – di Giovanni Tuccari, e quelle giordanesche di Letterio Paladino. Dal linguaggio del Giordano deriva anche la raffinata maniera del Borremans, operoso a lungo in **S** (Palermo, Catania, Caltanissetta). Se il regno sabaudo (1713-28) e la dominazione austriaca (1728-34) non incidono profondamente nel panorama figurativo siciliano, l'avvento di Carlo III di Borbone e la speranza, ben presto disattesa, che fosse Palermo la capitale del regno, portarono a grandi imprese artistiche che favorirono l'esplosione del rococò siciliano. A Palermo, una folta scuola pittorica concentra le esperienze piú significative soprattutto nella decorazione delle dimore aristocratiche. Roma, specialmente l'Accademia di San Luca, e Napoli, sono ancora le tappe d'obbligo dell'aggiornamento culturale degli artisti siciliani. Accanto alle tendenze conchesche, Vito d'Anna e i suoi allievi – Crestadoro, Provenzani – diffondono una maniera raffinata, sottilmente intellettuale, derivata da Giaquinto. È Palermo il centro indiscusso e il punto di riferimento della situazione artistica dell'isola. Qui, a partire dagli anni '70, Giacchino Martorana ed Elia Interguglielmi rivelano una vena decorativa accordata al rococò internazionale diffuso in tutte le corti d'Europa e rifluito anche a Napoli e a Palermo.

Ottocento e Novecento Le scoperte archeologiche sollecitano un clima dominato dal gusto antiquario e dalla ricerca erudita. A Catania il principe Biscari e a Siracusa il Duca di Landolina si fanno promotori degli scavi. Il Museo Biscari a Catania è secondo solo a quello di Portici, e lo stesso principe pubblica, illustrandola, una *Descrizione* delle antichità del suo museo. Il gusto antiquario orienta il collezionismo e favorisce soluzioni di tipo neoclassico anche nelle scelte pit-

toriche e decorative, di cui Giuseppe Velasco è il principale interprete. A Palermo, almeno durante il periodo del viceregno illuminato del Caracciolo, la committenza pubblica favorisce le tendenze neoclassiche impegnando il Velasco, contrariamente all'aristocrazia, che soltanto alla fine del Settecento rinuncerà alle forme barocche per la sobrietà del neoclassicismo. Esempio tipico è la fortunata carriera di Giuseppe Patania, la cui pittura, tra leziosità e rococò, neoclassicismo e romanticismo di maniera, testimonia di un gusto privato, alliettato dai piú volubili orientamenti delle mode. I principî neoclassici, intesi e diffusi come postulati accademici, trovano espressione, durante e dopo la restaurazione, nel genere storico e allegorico, di cui Querci, Sciuti, coltivano gli aspetti scenografici in chiave nazionalistica e romantica. Alla proclamazione del Regno d'Italia, i circuiti di riferimento, piú espansi già nella prima metà del secolo, si identificano con quelli nazionali, ma ciò non elimina le difficoltà di collegamento e di aggiornamento con la piú avanzata cultura europea, che coinvolgono la giovane nazione. Ciò nonostante, accanto alle tendenze accademiche, privilegiate nelle commissioni ufficiali e declinate nelle accezioni di romanticismo pittorico o di realismo accademico, alcuni artisti, contestandone il ruolo culturalmente e politicamente astorico, optano per una descrizione della realtà non conformista e aperta a innovazioni. Francesco Lojacono, uno dei maggiori artisti dell'Ottocento siciliano, si distingue per un particolarismo descrittivo appreso a Napoli da F. Palizzi; Antonio Leto, per una pittura agile e sciolta maturata nell'esperienza parigina e grazie alla frequentazione di De Nittis; Michele Catti, per le stesure frantumate da effetti di luce sulla falsariga degli impressionisti.
La stagione liberty, fiorita splendidamente nella Palermo dei Florio, racchiude la vicenda del «modernismo» siciliano e si identifica sostanzialmente nell'opera di Ernesto Basile. Alla sua capacità di coordinare, nel segno dell'unità tra architettura e arti decorative, le diverse componenti piegandole a un disegno unitario, si devono le prove del repertorio di pittura «modernista» di Ettore De Maria Bergler (Villa Igiea), pittore formatosi alla scuola del Lojacono, capace di manipolare eccletticamente le figurazioni in stile (Teatro Massimo, 1893). Una manifestazione di aperta rottura con

la tradizione ottocentesca è l'opera di Pippo Rizzo, che nel 1920, sia pure tardivamente, favorisce la penetrazione del futurismo in **S**. La sua infaticabile attività galvanizza altri artisti come Vittorio Corona, Antonio Bevilacqua, Giuseppe Varvaro, e agevola intorno agli anni Trenta la formazione di giovani interessati ad altre ricerche. In questo clima si forma la prorompente personalità di Renato Guttuso e di molti altri pittori che rivitalizzano il circuito isolano. Le loro opere e quelle degli artisti successivi, legati alle problematiche maggiormente dibattute tra il '30 e il '60, si collocano in un'area di ricerche spesso implicate in istanze socio-culturali, oppure orientate a superare nelle piú attuali sperimentazioni la condizione periferica della cultura artistica locale. (*fcc*).

Siciolante, Girolamo, *detto* il Sermoneta

(Sermoneta 1521 - Roma 1575). Le grandi linee della sua biografia sono fornite da Vasari e da Baglione, che ne ricorda il primo tirocinio a Roma presso Leonardo da Pistoia. A vent'anni **S** dipinse per l'abbazia dei Santi Pietro e Stefano a Valvisciolo una *Madonna col Bambino*, *san Giovannino e i santi Pietro e Stefano* (1541: Sermoneta, Palazzo Caetani). Committente dell'opera era Camillo Caetani, signore di Sermoneta e cugino di Paolo III Farnese, che come il figlio Bonifacio ebbe un importante ruolo nella carriera del pittore.
A Roma, **S** dovette presto entrare in rapporto con Perino del Vaga, allora fra gli artisti di maggior prestigio, che lo influenzò profondamente. Nel 1543 è iscritto all'Accademia di San Luca ed è in questo periodo che **S** è chiamato a dare inizio alla decorazione dell'appartamento farnesiano in Castel Sant'Angelo (affreschi della loggia, 1543-44). Nel corso di un breve soggiorno a Piacenza nel 1545-46 presso Pier Luigi Farnese eseguí una *Sacra Famiglia con l'arcangelo Michele* (Parma, PN); si recò poi a Bologna, dove fu certamente attratto dalla dolcezza espressiva e dalle eleganti simmetrie compositive dei protagonisti del classicismo locale da Ortolano a Garofalo, come già si avverte nella monumentale *Madonna col Bambino e santi* per la cappella Malvezzi in San Martino (studio preparatorio al Louvre), compiuta nel '48, è incerto se a Bologna o a Roma. Al 1547 viene datata, infatti, la collaborazione di **S** alla decorazione della Sala Pao-

lina in Castel Sant'Angelo, diretta da Perino, che muore in quello stesso anno. Gli affreschi a lui commissionati della cappella di San Remy in San Luigi dei Francesi, vennero allora eseguiti da Jacopino del Conte, da Tibaldi e da **S** (*Battesimo di Clodoveo*, 1548). Negli anni seguenti **S** lavora per importanti committenti: per l'ambasciatore francese Claude d'Urfè (dipinti per la cappella della Bastie d'Urfè), per Girolamo Capodiferro (*Storie di Scipione l'Africano*, 1550, affreschi: Palazzo Capodiferro Spada), per i Cesi in Santa Maria della Pace e poi in Santa Maria Maggiore, per i Fugger in Santa Maria dell'Anima, per i suoi protettori Caetani (*Madonna col Bambino*, *Scene del Vecchio e del Nuovo Testamento*: Sermoneta, San Giuseppe), oltre che per Giulio III (Sant'Andrea sulla via Flaminia) e negli stessi Palazzi Vaticani sotto Pio IV (Sala regia). Intensa è la sua attività come pittore di pale d'altare nell'ultimo decennio della sua esistenza soprattutto a Roma (*Madonna col Bambino in trono e i santi Eligio*, *Martino e Girolamo*, 1563 ca.: Sant'Eligio dei Ferrari; *Crocifissione*, 1573: San Giovanni in Laterano; *Assunzione della Vergine*: Santa Maria Maggiore; *Trasfigurazione*: Santa Maria in Aracoeli), ma anche nel Lazio e nelle Marche (*Madonna Pini*, 1561: Osimo, Santa Lucia; *Madonna e santi*, 1571: Calcinate, Bergamo, Santa Maria Assunta, già Ancona, San Bartolomeo).
La pittura sacra di **S** improntata, sin dalle prime opere mature, dal recupero del classicismo raffaellesco accordato al michelangiolismo di Sebastiano del Piombo e di Jacopino del Conte, si colloca nell'ambito di quella tendenza classicista della pittura romana di cui partecipano Taddeo Zuccari, Muziano e Federico Zuccari. I semplici, grandiosi impianti compositivi, l'austera espressione sentimentale, la chiarezza narrativa, il lucido, talvolta algido rigore delle composizioni sacre di **S** sono il risultato di un processo di selezione e di semplificazione formale, che negli ultimi due decenni di attività attinge ai toni devoti e arcaicizzanti che caratterizzeranno tutta una corrente della pittura romana di fine secolo. (*sr*).

Sickert, Walter Richard

(Monaco 1860 - Bathampton (Somerset) 1942). Pittore, scrittore e docente, **S** è una delle figure piú interessanti dell'arte inglese non facilmente classificabili in una tenden-

za specifica della pittura del tempo, tanto che la sua originalità è stata spesso causa di incomprensione da parte della critica che lo ha considerato semplicisticamente un illustratore o all'opposto un pittore puro. **S** stesso ebbe a dire nel 1908 a questo proposito: «il gusto del tempo è la morte di un pittore». In realtà lo stesso artista nei suoi scritti come nella sua attività didattica tese a dare del suo lavoro un'interpretazione ambivalente, da una parte sottolineando l'influsso trasmessogli dalla cultura francese letteraria (Balzac) e pittorica e dall'altra sottolineando la sua dipendenza da Whistler e la preferenza di quest'ultimo per l'arte intesa come illustrazione. In realtà il realismo di **S** è assai poco complesso, sia nel caso di soggetti *en-plein-air* che di interni o figure come ad esempio ne *La Hollandaise* (1906 ca,: Londra, Tate Gall.) in cui l'immagine scarna cristallizza senza compromessi un momento rivelatore della realtà bruta. Nella sua produzione figurativa tra il 1880 e il 1930, l'esperienza della pittura francese da Manet, a Degas, a Toulouse-Lautrec, a Vuillard o Bonnard, è continuamente rielaborata nello stile, nei soggetti e nella tecnica insistendo su un senso drammatico e desolato (*Mamma mia Poveretta*, 1903-904: Manchester, City Art Galleries; *Ritratto di Cicely Hey*, 1923: Londra, coll. Richard Salmon), talvolta volto al comico e al grottesco (*Chicken*, 1914 ca.: coll. priv.), alla dissoluzione del soggetto (*Lazarus breaks his fast: Self-Portrait*, 1927 ca.: coll. priv.; *Sir Thomas Beecham Conducting*, 1938: New York, MMA).

Figlio di un pittore e illustratore danese, Oswald Adalbert **S**, si stabilí in modo definitivo con la famiglia a Londra nel 1868, dove frequentò la Slade School lavorando sotto la guida di Whistler che nel 1883 lo forní di una lettera di presentazione per Manet e Degas avendolo incaricato di portare il suo *Ritratto della madre dell'artista* al *salon* parigino. Di questo periodo sono una serie di piccoli paesaggi e studi di figure (*L'Homme à la palette*: Sidney, AG), dipinti «alla prima» attraverso fluide impressioni tonali. Due anni piú tardi **S** scelse come sua residenza estiva Dieppe, dove incontrò J.-E. Blanche e alla fine del 1885 visitò nuovamente Degas a Parigi.

Misurandosi con i temi dei caffè-concerto dipinti secondo la sua tecnica impressiva, **S** ebbe però modo di approfondire e trovare una mediazione tra Whistler e l'insegnamento

di Degas (*The Lion Comique*, 1887: coll. priv.; *Red, White and Blue*, 1889 ca.: coll. priv.; *Bedford Music Hall*, 1889 ca.: Sutton Place Foundation) che lo spingeva a rielaborare i soggetti in studio lontano dalla tirannia della natura (*Little Dot Hetherington at the Bedford Music Hall*, 1888-89: coll, priv.); la pennellata grassa e opaca che definisce sinteticamente gli ambienti, su cui risaltano solidi tocchi luminosi condensa l'immagine in un insieme di sensazioni psicologiche che ricostruiscono un momento della realtà come nel caso dei grumi materici ocra delle due *The Sisters Lloyd* (1888-89 ca.: Government Art Collection of the United Kingdom), dipinte con estrema libertà, che risaltano su uno sfondo di tonalità bruno-rossicce di una stanza riassunta nelle sue linee essenziali. Negli anni seguenti, ormai affermatosi come pittore, **S** collabora a numerosi periodici tra cui «The Pall Mall», «The Cambridge Observer», «The Saturday Review»; nel 1890 apre la sua prima scuola d'arte nello studio di Chelsea «The Chelsea Life School» e dopo un periodo difficile, ritiratosi a Dieppe (1898) torna nuovamente a Londra nel 1905. In questi anni continua a lavorare ai temi del music-hall nel suo personalissimo modo (*Miss Minnie Cunningham*, 1892: Londra, Tate Gall.) e ad alcuni graffianti ritratti (*Aubrey Beardsley*, 1894: ivi; *Autoritratto*, 1896 ca.: Leeds, City AG). Prima di tornare a Londra partecipa alla Biennale di Venezia (1904), licenziando numerosi ritratti della città lagunare e il nero-petrolio di *Le chale Vénitien* (1903-904: coll. priv.), oltre allo straordinario dipinto di taglio fotografico e unico nella sua produzione, *I Bagnanti, Dieppe* (1902: Liverpool, WAG). A ridosso della prima guerra mondiale l'artista si lancerà in una appassionata polemica contro il gusto puritano dell'Inghilterra su giornali come «The Fortnightly Review» o «Art News», continuando a mantenere rapporti con la Francia (Pissarro) e organizza insieme a Roger Fry le due mostre londinesi sul post-impressionismo del 1910 e del 1912 cercando di portare in Inghilterra l'esperienza di Cézanne. I suoi dipinti sebbene traggano spunto spesso da fotografie (*The servant of Abraham*: *Self-Portrait*, 1929: Londra, Tate Gall.; *King George V and his Racing Manager*: *A Conversation Piece at Aintree*, 1929-30 ca.: collezioni della Regina Elisabetta; *Hugh Walpole*, 1929: Glasgow, AG), si fanno sempre piú antidescrittivi e la su-

perficie è spesso risolta come un libero tessuto di pennellate vischiose che tendono a mescolare i toni (*Girl at a Window*: *little Rachel*, 1907: Londra, Tate Gall.), fino a far trasparire pure ombre di colore (*Summer Afternoon or What shall we do for the Rent?*, 1908 ca.: Kirkcaldy, Museum and AG). (*sro*).

Siculo, Jacopo → Jacopo Siculo

Siena

L'arte della pittura a **S** prende consistenza nel corso del sec. XIII per opera di artisti fortemente influenzati da modelli esterni, bizantini, lucchesi e fiorentini. Ma assai poche sono le opere per tutta la prima metà del secolo. Un paliotto dipinto a rilievo, col *Redentore e storie della Croce* (**S**, PN) datato 1215 e la cosíddetta *Madonna dagli occhi grossi* (**S**, Museo dell'Opera del Duomo) sono fra i piú ragguardevoli e quasi unici esemplari di una cultura legata a Lucca e ai centri artistici umbri e dell'Italia centrale, come confermano anche le piú antiche *croci* dipinte del territorio senese (Montalcino, Museo; **S**, PN, n. 597). Nel Palazzo Pubblico si conserva la *Maestà*, già in San Domenico, e un tempo corredata ai lati da *Storie di Cristo*, che reca la firma di Guido e la data 1221. Ma l'opera, che dichiara una non succube dipendenza dal fiorentino Coppo di Marcovaldo (attivo a **S** dopo il 1260), si riunisce stilisticamente ad altre, una delle quali è un dossale con *Madonna e santi* (**S**, PN, n. 7) datata 127... Ciò conferma la inattendibilità di quella data 1221, e mette in dubbio lo stesso nome di Guido. Sarà Duccio di Boninsegna il campione del pieno risorgimento pittorico senese a partire dal 1280 ca.

Pochi maestri dovettero insidiare, anche agli inizi, la sua fama presto incontrastata, poiché, oltre lo stesso «Guido», immobile sulle sue formule coppiane e bizantineggianti, soltanto l'autore del paliotto con *San Pietro e sei storie del santo* (**S**, PN, n. 15) attinge a un alto livello di stile, orientato verso una tenue gamma tonale che intenerisce le crude lucentezze della maniera bizantina. Ma tanto piú complessa e di vasto raggio culturale è l'educazione di Duccio, che, dopo l'ormai dimostrato tirocinio cimabuesco – per quanto siano sempre meno condivise le ipotesi che vorrebbero attivi nella Basilica Superiore di Assisi con lo stesso Cimabue, dei

senesi e in particolare lo stesso Duccio – nel 1285 licenzia la *Maestà* per la Compagnia dei Laudesi di Santa Maria Novella (Firenze, Uffizi). Su quella base, che Duccio sviluppa con opere sempre piú animate da fremiti gotici affioranti nella trama splendente di un sentimento dell'oro e del colore di tenera e paradisiaca gamma orientaleggiante (*Madonna dei francescani*: **S**, PN; *Madonna in trono e angeli*: Berna, KM), crescerà una tradizione pittorica gloriosa che, non insidiata dalla pur vivace fronda giottesca di Memmo di Filippuccio, culmina nei primi anni del Trecento in una omogenea e alta concordia di tutta la pittura locale, rafforzata dal risultato supremo che il maestro raggiunge con la *Maestà* per l'altare maggiore della Cattedrale (1308-11: **S**, Museo dell'Opera del Duomo). Il Maestro di Badia a Isola (Badia a Isola, Santi Salvatore e Cirino) prima, Segna di Bonaventura poi, Ugolino di Nerio, il Maestro di Città di Castello, e altri anonimi, talvolta non indegni di particolare menzione, costituiscono questo stretto rincalzo della poetica duccesca che, specialmente nella raffinatissima variante di Ugolino di Nerio rivive piú di un accento prezioso della sua piú profonda qualità di restituzione storica di un patrimonio classico riletto goticamente e riespresso con limpido e arcano rigore formale, di mistico sentimento e di ideografica perspicuità. Tanto piú potente appare perciò l'azione dell'arte di Simone Martini e di Pietro e Ambrogio Lorenzetti, i tre grandi maestri, operosi a partire dal secondo decennio del secolo, per i quali il linguaggio pittorico senese si sviluppò e si articolò con sempre piú vaste e profonde implicazioni gotiche, cosí da pervenire, in particolare con Simone, a conclusioni che furono determinanti e di portata europea per le piú tarde inflessioni del linguaggio gotico. L'attività di Simone crebbe fra **S**, Napoli e Assisi, riformando l'antica cultura di Duccio, dal quale mosse, con un vivace apprezzamento delle piú eleganti inflessioni del gotico angioino, e chiarendo i fondamenti della propria sintassi formale alla luce della razionalità giottesca, cosí come si ammira, dopo piú antiche opere quali la *Maestà* ad affresco del Palazzo Pubblico di **S** (1315, con rifacimenti autografi del 1321) e il *San Ludovico di Tolosa* (1317: Napoli, Capodimonte), negli affreschi della cappella di San Martino in San Francesco ad Assisi (probabilmente di poco anteriori). Tutto è già detto, quanto a

novità di stile rispetto alla tradizione duccesca, in queste prime opere, tanto che esse bastarono a determinare per molti decenni la cultura di una *pléiade* di seguaci, alcuni dei quali di grandissimo talento, sicché lo stesso Simone ne scavalcò le posizioni quando dopo il 1333, data della *Annunciazione* per il Duomo di **S** (Firenze, Uffizi) il grande caposcuola si orienta con fantasia inesausta verso colorite iperboli narrative, di tenero e favoloso costume, nei dipinti e nelle miniature della sua età inoltrata, consumata negli ultimi quattro anni in Avignone, dove si reca probabilmente nel 1335, morendovi nel 1344. I risultati piú eloquenti della fantastica ma umanissima fioritura dell'ultimo gotico di Simone, sollecitano l'ondata della seconda generazione martiniana, meglio legata col tessuto della contemporanea tradizione gotica francese, e capace altresí di influenzarla operando dal centro di potere spirituale e politico di Avignone. Se i maggiori protagonisti della prima generazione martiniana, muovendo dalla cultura del 1320 ca., furono in **S** Lippo Memmi e il Maestro della Madonna di Palazzo Venezia, su questa seconda generazione spicca il genio di Matteo Giovannetti, che a Simone successe nel ruolo di capo maestro papale in Avignone, il Maestro del Codice di san Giorgio, il Maestro delle Tavole di Aix e il Maestro degli Angeli ribelli, tutti artisti di primo rango e di profonda risonanza. Al primo momento della bottega, va collegato l'operare autonomo dell'autore del ciclo neotestamentario della collegiata di San Giminiano, già identificato sotto il nome ghibertiano di Barna, che impersona un'altissima tendenza espressiva con aspetti popolari e arcaizzanti.

I fratelli Pietro e Ambrogio Lorenzetti ebbero dal canto loro un raggio di azione e di influenza circoscritto alla cultura italiana, non senza però qualche riflesso in Catalogna. Pietro, forse attivo già prima del 1310, sviluppò un percorso stilistico avventurosamente aperto alle sollecitazioni del gusto gotico, da lui assimilato su Giovanni Pisano e su ogni possibile fonte nordica e locale. Ad Assisi, nella cappella Orsini e nel braccio sinistro del transetto della chiesa inferiore di San Francesco, si può seguire tutto il primo tempo del percorso di Pietro, fin dalla prima variante della sua formazione duccesca alla luce della disciplina giottesca (trittico ad affresco della cappella Orsini); e successivamente, lungo un itinerario patetico e animoso, agitato dapprima da troppo

varia e precoce cultura, cui segue una nuova e poderosa sintesi che lo solleva a un classico livello di moderna tragica potenza. Tutto il secondo periodo del grande percorso di Pietro, dopo la *Pala dei Carmelitani* del 1329 (**S**, PN) è un magistrale assestamento di gusto non scevro di attenzione verso i maggiori eventi post-giotteschi fiorentini (Maso, «Stefano»), fino alle possenti strutture delle opere degli ultimi anni, dove si rivela già pensoso di problemi di corposità plastica e di spazio che le generazioni successive tarderanno ad intendere (altare di San Savino con la *Nascita della Vergine*, 1335-42: **S**, Opera del Duomo e Londra, NG; *Polittico della Beata Umiltà*, 1340 ca.: Firenze, Uffizi; *Madonna in trono e angeli*, 1340: ivi). Ambrogio Lorenzetti per contro si affida a una ispirazione di ordine piú culturalistico, per la quale non mancò di meritarsi la fama di «umanista» *ante litteram*, curioso di letterarie concettosità e di dimenticati motivi della civiltà antica. Eppure nessuno piú di lui fu in **S** artista sensibile ad una bellezza costumata e vitalizzata, assai meno arcana di quella di Pietro e talvolta teneramente sensuale, ma sempre arricchita da idee formali e cromatiche e da un gusto della natura e del paesaggio che ne fa il maggior rappresentante del «ritratto topografico» senese (U. Feldges) nelle *Allegorie ed effetti del Buono e del Cattivo governo* (**S**, Palazzo Pubblico). Egli offrí dovizia di temi alle rielaborazioni dei discepoli e dei seguitatori, sebbene la fortuna di Ambrogio, nel seguito della vicenda senese, fu meno appariscente di quella di Simone e di Pietro, quantunque, in profondità, essa non sia stata meno feconda.

Se infatti gli episodi dell'arte in **S** che si sollevano dalla mediocrità – prima e dopo la terribile peste del 1348 che decimò la popolazione (i due Lorenzetti morirono forse nel contagio) e ne stremò la stessa vitalità culturale – trovarono un prezioso alimento per icastiche sottigliezze e verso meno convenzionali manierismi, ciò non va certo segnalato nel meccanico gergo, equamente martiniano e lorenzettiano, di Andrea Vanni o di Bartolo di Fredi e, su un livello piú alto, la dignitosa equidistanza di Lippo di Vanni dalla lezione dei maestri.

Francesco di Vannuccio e Paolo di Giovanni Fei, allievi di Ambrogio, furono certo pittori di miglior rilievo per viva sottigliezza e capziosità formale. A Francesco molto dovet-

te Taddeo di Bartolo e la cultura dei maestri minori come Biagio di Goro Ghezzi (identificato dagli affreschi firmati di Paganico del 1368, già ritenuti opera di Bartolo di Fredi), Benedetto di Binolo, Gualtieri di Giovanni e Gregorio di Cecco, con i quali un po' incertamente, e senza dubbio in tono minore rispetto alla contemporanea pittura fiorentina, la cultura artistica locale si regge fino al momento in cui ritornerà alle maggiori altezze con l'apparizione del Sassetta verso il 1420.

Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, dimostra una rigenerata coscienza della grande tradizione senese nella misura in cui avverte e domina con energia propria il rinascimento artistico fiorentino, effetto di nuove e vitali interpretazioni della vita e della storia. Il rinascimento penetra dunque in **S** filtrato dalle maglie dorate di un patrimonio linguistico di irrealistica e favolosa ispirazione. Tale è il viaggio incantato del Sassetta, la cui spazialità nuova e allargata si popola dei miraggi di una umanità ambiguamente sospesa fra storia e leggenda. Né occorre variare il senso di questa interpretazione seguendo l'arco del suo percorso, dall'*Altare della Lana* (1423-26) all'altare già nel Duomo di Borgo San Sepolcro (1437-44: Parigi, Louvre; Londra, NG; Settignano, coll. Berenson; Berlino, SM, GG). Piú dappresso al suo spirito operano il Maestro dell'Osservanza, attivo fra il terzo e il quarto decennio, nel quale alcuni vedono il primo tempo di Sano di Pietro, e Pietro di Giovanni d'Ambrogio; pittori di squisita immaginazione che, ben lungi dall'ignorare ogni sollecitazione proveniente da Firenze, ne convertono la lettera nello spirito di un linguaggio squisitamente senese, animato assai piú di antico che di nuovo. Daltronde, l'essere stati culturalmente piú problematici e inquieti non valse a far prevalere poeticamente sul Sassetta o su Pietro di Giovanni né Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, né Domenico di Bartolo, spiriti tormentati dall'ambizione di aggiornare il repertorio stilistico senese sui dati del rinascimento fiorentino, osservato nelle opere di Donatello in particolare, visibili nella stessa **S** a partire dal 1427. Domenico di Bartolo tradurrà gli esiti della scultura con la mediazione di Filippo Lippi e di Domenico Veneziano (*Madonna dell'Umiltà*, 1433: **S**, PN). Il margine piú o meno consapevole della loro autonomia è anche la loro virtú e insieme la forza di quella indipendenza mentale che produsse per

tutto il secolo episodi di incantevole evasione poetica: meno nell'aspro e vigoroso Matteo di Giovanni, che era di origine umbro-toscana, ma segnatamente con Neroccio di Lando, col grande Francesco di Giorgio, con Benvenuto di Giovanni; mentre accanto a questi pittori, che agiscono nella seconda metà del secolo, ancora opera il vecchio Giovanni di Paolo, il piú arrovellato evocatore e appassionato poeta degli antichi valori, espressi in chiave neogotica. Anche questo patriarca partecipa con Matteo di Giovanni, Vecchietta, Sano di Pietro a un'impresa significativa come l'esecuzione delle «pale all'antica» espressamente pensate per il Duomo di Pisa (1461-63).

L'ultimo ventennio del secolo vede lo sviluppo di una pittura piú moderna e aggiornata, con aperture alla cultura prospettica urbinate, della quale il grande Francesco di Giorgio si pone quale guida intellettuale: ne sono espressione Pietro di Francesco Orioli (le cui opere sono state a lungo ricondotte sotto il nome di Giacomo Pacchiarotti) e le tarsie di Antonio Barili per il Duomo (ora nella collegiata di San Quirico d'Orcia). Siffatta cultura, sofisticata nelle scelte stilistiche e iconografiche, si palesa anche nella serie di tavole con *Eroi ed eroine antichi* di autori diversi (Francesco di Giorgio, Neroccio, Pietro Orioli, il raffinato Maestro di Griselda), disperse oggi fra varie collezioni, eseguite probabilmente nel 1493, in occasione delle nozze di Antonio e Giulio Spannocchi: fra Quattro e Cinquecento i soggetti tratti dal mito e dalla storia antica (e in particolare il tema delle donne esemplari) saranno particolarmente frequentati dai pittori senesi. Questi estremi ed eleganti esiti quattrocenteschi, ai quali si affianca la preziosità visionaria del Maestro di Stratonice, ormai al limite con altre culture (se ne propone una ricostruzione lucchese con l'identificazione in Michele Ciampanti), non riescono tuttavia a prevalere sull'immiserita dimensione municipale, che era già nel Cozzarelli e piú si deprime nel Fungai e in Pietro di Domenico, cui di poco sopravanzano, incredibilmente avvinti ai loro anacronistici modelli, Andrea di Niccolò e Girolamo di Benvenuto. (*cv*).

xvi secolo La scuola senese, dopo la presenza di Luca Signorelli a Monte Oliveto Maggiore (1497-98) e in Sant'Agostino e del Pinturicchio nella Libreria Piccolomini del Duomo (1502-1509), trova nuovi stimoli nella lunga operosità

del vercellese Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, che fa conoscere la dolcezza dello sfumato leonardesco mista ad influssi di Raffaello, e in quella, piú breve ma preziosa, di Girolamo Genga da Urbino, attorno al 1510. Accanto a lui, gli studi piú recenti hanno fatto meglio conoscere personaggi come Andrea del Brescianino, Bartolomeo di David, Giorgio di Giovanni. Mentre Baldassarre Peruzzi lascia in patria testimonianze importanti piú come architetto che come pittore (ma si ricordino le decorazioni delle ville delle Volte e di Belcaro) e dà comunque il meglio di sé a Roma, Domenico Beccafumi, che condivide e persino anticipa le soluzioni dei primi manieristi fiorentini, vive e opera quasi esclusivamente a **S**. Questa posizione appartata gli consente tuttavia, in una continua e aggiornata meditazione, di mettere a punto una pittura anticlassica, dagli intensi squilli cromatici, che, nei suoi esiti estremi (*Annunciazione* di Sarteano, 1546), sembra gettare un ponte fra tradizione senese e «maniera moderna», fra Simone Martini e Michelangelo. Il suo allievo Marco Pino uscí con la sua attività dall'ambito municipale, ma continuò a firmarsi «senensis». Né si può escludere che il suo esempio, assieme all'influsso ben riconoscibile del Barocci, abbia giocato un ruolo determinante, alla fine del secolo, sulla ripresa della cultura pittorica della città (che aveva perso la propria indipendenza nel 1555), i cui protagonisti sono Alessandro Casolani, Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, mentre Pietro Sorri, attivo fuori di **S** e della Toscana, si apre a varie esperienze culturali. (*lcv*).

XVII-XVIII secolo La parabola di Rutilio Manetti, che, da un'intelligente rielaborazione della cultura locale e fiorentina, approda a una pittura naturalistica e luministicamente contrastata, segna la diffusione in città della lezione del Caravaggio, cui furono sensibili anche Francesco Rustici, attento anche ad altre esperienze fiorentine e romane, e Niccolò Tomioli. Come quest'ultimo furono attivi a Roma, per la famiglia Spada e per Alessandro VII Chigi, Raffaello Vanni e Bernardino Mei e, allo scadere del secolo, Giuseppe Nicola Nasini, appartenente a una famiglia di pittori originaria del Monte Amiata, la cui attività si può seguire bene nelle chiese cittadine e, soprattutto, in istituzioni tipiche come gli oratori delle contrade (anche se il Nasini ebbe fortuna anche fuori dell'ambito strettamente senese).

XIX-XX secolo Nell'Ottocento, il lungo soggiorno di Luigi Mussini, dal 1851 Direttore del Regio Istituto di belle arti, e di Alessandro Franchi impronta in senso purista il clima artistico senese, mentre Amos Cassioli, Cesare Maccari e Pietro Aldi, sono esponenti di una pittura a soggetto storico che trova la sua espressione piú eloquente nella Sala «risorgimentale» del Palazzo Pubblico. Né si può tacere, il clima di interesse per i «primitivi» che attira a **S** critici e artisti italiani e stranieri (da Ruskin a Burne-Jones, da Cavalcaselle a Fairfax Murray, da Nino Costa a Gabriele D'Annunzio) e che ha un importante esito nella mostra del 1904, del «pittore di quadri antichi» Icilio Federico Joni. Anche se la sua rivista «Il Selvaggio» vede la luce nel 1924 nella vicina Colle Val d'Elsa e ha sede nel 1929-30 a **S**, l'esperienza di Mino Maccari trascende i confini della città. Lo stesso si può dire di Virgilio Marchi, pittore, architetto e scenografo di formazione senese, legato al futurismo e poi al cinema neorealista italiano, e di Piero Sadun, che, dopo le opere eseguite a **S** negli anni della guerra (affreschi della Certosa di Pontignano, paesaggi, disegni della resistenza), compie a Roma il seguito di un variato percorso creativo fino alle soglie dell'informale.

Palazzo Pubblico Già residenza della Signoria e del Podestà, costruito fra a 1298 e il 1310, è fra i piú eleganti palazzi gotici del Trecento italiano; a fianco si leva l'agile torre detta del Mangia, di Muccio e Francesco di Rinaldo (1338-48), il cui coronamento è tradizionalmente attribuito al pittore Lippo Memmi. È oggi sede comunale e ospita il MC, che raccoglie anche dipinti, prevalentemente senesi, dal XIII al XIX secolo, tra cui la *Maestà* di Guido da Siena, una vetrata su cartone di Ambrogio Lorenzetti, una *Madonna col Bambino* attribuita a Matteo di Giovanni, l'affresco e la sinopia del Sodoma provenienti dalla cappella di Piazza, l'*Adorazione dei Magi* di Rutilio Manetti (già nel palazzo nel 1625). L'elemento di maggior interesse del palazzo sono tuttavia gli affreschi, dal XIV al XIX secolo, in prevalenza legati a temi politici e civili: *Presa di un castello* (1314) attribuita a Duccio di Buoninsegna, *Maestà* (1315-21) e *Guidoriccio da Fogliano* (1330) di Simone Martini, *Battaglia di Val di Chiana* (1363) di Lippo di Vanni, *Battaglia di Poggio Imperiale* (1480) di Giovanni di Cristofano e Francesco d'Andrea,

Santa Caterina (1461) del Vecchietta, *Santi Ansano e Vittore* (1529) del Sodoma (Sala del Mappamondo); *Allegorie ed effetti del Buono e del Cattivo governo* (1338-40) di Ambrogio Lorenzetti (Sala della Pace); *Episodi della vita di papa Alessandro III* (1408) di Spinello Aretino (Sala di Balia, con volte affrescate da Martino di Bartolomeo); *Uomini illustri* (1414) di Taddeo di Bartolo (anticappella); *Storie della Vergine* (1408) di Taddeo di Bartolo (cappella, con tarsie di Domenico di Niccolò dei Cori e pala del Sodoma); *Allegorie e scene di storia romana* (1529-35) di Domenico Beccafumi (Sala del Concistoro); *Episodi di storia risorgimentale* di vari pittori del sec. XIX (Sala del Risorgimento).

Duomo e Museo dell'Opera della Metropolitana Il Duomo di **S**, costruito fra la seconda metà del sec. XII e l'inizio del XIV, conserva, oltre a capolavori di scultura, importanti testimonianze pittoriche: oltre agli affreschi, in parte alterati da rifacimenti posteriori, si ricordano le vetrate (fra cui quella circolare con *Storie della Vergine*, eseguita nel 1288 su cartoni di Duccio) e il pavimento a intarsio marmoreo (eseguito su disegni di vari artisti dal sec. XIV al XVI, fra cui Matteo di Giovanni, Neroccio e soprattutto Domenico Beccafumi). I mosaici della facciata, eseguiti da Augusto Castellani su cartoni di Luigi Mussini e Alessandro Franchi, risalgono al 1877.

La **Libreria Piccolomini,** a cui si accede dalla navata sinistra, fu fondata dal cardinale Piccolomini (futuro Pio II) per conservare i libri di suo zio Pio Il (Enea Silvio Piccolomini), la cui vita è celebrata, in dieci scene fastose e colorate, da un celebre ciclo di affreschi del Pinturicchio (1502-509). Fra i manoscritti, i codici riccamente illustrati da Liberale da Verona e Girolamo da Cremona attorno al 1470 sono tra i capolavori della miniatura quattrocentesca.

Nella **Sacrestia,** si trovano tre cappelle con affreschi attribuiti a Niccolò di Naldo, Gualtieri di Giovanni e Benedetto di Bindo (1411-12).

Il **Battistero** rettangolare, situato nelle fondazioni dell'abside del Duomo, è decorato da affreschi del Vecchietta (*Articoli del Credo*, *Scene della vita di Cristo*, *Santi*, 1447-53) e di Michele di Matteo da Bologna. Gli altari della Cattedrale (dedicata all'Assunta) erano ornati di grandi tavole di soggetto mariano, nessuna delle quali si trova ancora nella collocazione originaria. Agli Uffizi sono l'*Annunciazione* (1333)

di Simone Martini e Lippo Memmi e la *Presentazione di Gesú al Tempio* (1342) di Ambrogio Lorenzetti; alla NG di Washington la *Presentazione della Vergine* (1398) di Paolo di Giovanni Fei; a Firenze (donazione Contini Bonacossi) la *Pala della Neve* (1430-32) del Sassetta.

Il **Museo dell'Opera della Metropolitana**, istituito nel 1870 e allestito in locali ricavati dalla chiusura di parte della navata destra del «Duomo nuovo», iniziato e rimasto interrotto nella prima metà del sec. XIV, conserva invece la *Maestà* (1308-11) di Duccio di Buoninsegna, già sull'altar maggiore, e la *Natività della Vergine* (1342) di Pietro Lorenzetti (parti secondarie delle due pale sono comunque andate disperse o conservate in musei stranieri). Accanto a questi due capolavori, il museo accoglie sculture, paramenti, oreficerie e corali miniati, nonché dipinti dal sec. XIII al XVIII (*Madonna dagli occhi grossi*, opere di Ambrogio Lorenzetti, Benedetto di Bindo, Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Giovanni di Paolo, Domenico Beccafumi, Luca Giordano e altri).

Pinacoteca Nazionale Il nucleo iniziale della pinacoteca risale alla collezione dell'abate Giuseppe Ciaccheri (Livorno 1723 - **S** 1804), che acquistò molti dipinti immessi sul mercato dalla soppressione dei conventi e delle confraternite ordinata dal granduca Pietro Leopoldo (1783), salvandoli cosí dalla dispersione se non dalla distruzione e donandoli in seguito alla biblioteca comunale. Analoghi effetti provocò, nel 1810, la soppressione delle nuove comunità religiose decisa dall'amministrazione napoleonica: la primitiva collezione aumentò di tanto che il sindaco di **S** dovette destinarle un locale che costituí l'embrione di un vero e proprio museo. Ma solo nel 1816 il granduca Ferdinando III concesse i locali dell'antica Sapienza (trasferita a sua volta nel convento soppresso di San Vigilio) per l'Istituto di belle arti, dove l'abate De Angelis organizzò una «sala di pubblica istruzione», catalogando le opere con attribuzioni spesso forzate e fantasiose: studi ben piú seri si ebbero nei decenni seguenti da parte di Carlo Pini e Gaetano Milanesi. Intanto, verso il 1835, la famiglia Spannocchi Piccolomini donò un cospicuo gruppo di quadri di autori non senesi e anche stranieri (che si vogliono di provenienza mantovana e trentina), mentre lo Spedale di Santa Maria della Scala ne concedeva altri in deposito. Nel 1866 il comune cedette definitiva-

mente l'istituto di belle arti alla Provincia (Galleria dell'Istituto provinciale di belle arti), mentre le collezioni si arricchivano ulteriormente per effetto della nuova soppressione dei conventi ordinata dallo stato unitario nel 1867. Nel 1930, la galleria passò allo Stato e le opere furono trasferite al Palazzo Buonsignori, un edificio del sec. XV espressamente legato da Niccolò Buonsignori nel 1915. L'inaugurazione della nuova pinacoteca, nel 1932, fu sottolineata da un importante catalogo curato da Cesare Brandi. La PN offre un panorama estremamente completo della scuola senese dalle piú antiche croci dipinte e dalle opere di Guido da Siena e dei suoi imitatori fino a Rutilio Manetti e Bernardino Mei. Tutti i piú grandi maestri sono qui rappresentati da capolavori: Duccio (*Madonna dei francescani*), Simone Martini (*Beato Agostino Novello*, *Madonna col Bambino*), Pietro Lorenzetti (*Pala dei Carmelitani*, 1328-29), Ambrogio Lorenzetti (*Annunciazione*, 1344), Sassetta (pannelli della smembrata *Pala dell'Arte della Lana*, 1423-26), Domenico di Bartolo (*Madonna dell'Umiltà*, 1433), Neroccio (*Madonna e santi*), Francesco di Giorgio (*Incoronazione della Vergine*, 1472; *Natività*, 1475); Domenico Beccafumi (*Natività della Vergine*). Le opere di Giovanni di Paolo e di Sano di Pietro occupano sale intere, e tutti gli altri artisti senesi sono rappresentati con tale abbondanza che elencarli equivale a ripercorrere la storia della pittura della città. Tra i non senesi si citano Lorenzo Monaco, Spinello Aretino, Alessandro Magnasco e, nel legato Spannocchi, Bartolomeo Montagna, Albrecht Dürer, Lorenzo Lotto, Girolamo Mazzola-Bedoli, Paris Bordon, il Cavalier d'Arpino, Bernardo Strozzi e svariati pittori fiamminghi del XVI-XVII secolo. La pinacoteca possiede inoltre una cospicua raccolta di disegni dal sec. XVI al XVIII.

Collezione Chigi-Saracini Pur essendo ancora piuttosto rilevante, conserva solo una parte della collezione raccolta da Galgano Saracini (1752-1824), che possedeva numerosissimi dipinti di varie epoche (anche molte tavole di primitivi toscani, buona parte delle quali sono andate disperse sul mercato antiquario). Acquisita negli anni Cinquanta del sec. XX dal Monte dei Paschi di Siena, comprende oggi, oltre a sculture e maioliche, svariate opere di pittura, in prevalenza senese, tra cui capolavori del Sassetta (*Adorazione dei Magi*), del Beccafumi (*Madonna col Bambino*) e di Rutilio Manetti.

Aperta alla visita degli studiosi, propone al pubblico piú vasto organiche scelte dalle collezioni con mostre periodiche.
Museo Aurelio Castelli Allestito dal 1920 presso il convento dell'Osservanza e dedicato alla memoria del francescano Aurelio Castelli (1825-80), raccoglie le numerose opere d'arte di proprietà del convento. Fra i dipinti (che non sono peraltro il nucleo piú rilevante dal punto di vista quantitativo), si rammentano il trittico che dà il nome al Maestro dell'Osservanza e un affresco staccato di Girolamo di Benvenuto con il *Giudizio Universale*; particolarmente significativo è il nucleo dei codici miniati, in prevalenza quattrocenteschi, attribuiti a Fra Giovanni da Siena, Fra Jacopo di Filippo Torelli e Francesco di Giorgio Martini.
Museo della società di Esecutori di pie disposizioni La società è un'antica confraternita, soppressa da Pietro Leopoldo nel 1783, ma in seguito ricostituitasi; le sue raccolte d'arte, frutto di lasciti e donazioni, costituiscono un interessante museo istituito nel 1938. Fra i dipinti, che vanno dal sec. XIII al XVII, una *Croce* e un *Trittico* attribuiti a Duccio, la caratteristica tavola semicircolare con *Santa Caterina da Siena che conduce il pontefice a Roma* di Girolamo di Benvenuto e la *Sacra Famiglia* del Sodoma.
Museo delle tavolette dipinte Presso l'Archivio di Stato si conserva una documentazione eccezionale (centosette esemplari) di una produzione tipica come le tavolette di Biccherna e di Gabella, copertine dei registri delle magistrature cittadine dipinte su legno, opera di artisti come Ambrogio Lorenzetti, Sano di Pietro, Francesco di Giorgio Martini e Domenico Beccafumi. Completano la raccolta documenti e codici miniati (*Caleffo dell'Assunta* di Niccolò di ser Sozzo) e alcuni dipinti del sec. XVII.
Raccolta della sede storica del Monte dei Paschi Visitabile a richiesta, è esposta nei locali dell'ex chiesa di San Donato, che si trova inglobata nel Palazzo Salimbeni, sede della notissima banca (istituita nel 1642 incorporando il Monte Pio, fondato a sua volta nel 1472). Al 1481 risale la piú antica commissione di un dipinto da parte degli amministratori del Monte (*Madonna della Misericordia* di Benvenuto di Giovanni del Guasta), che ha dato inizio a una discreta tradizione di mecenatismo artistico; ma certo la collezione si è andata arricchendo soprattutto nel nostro secolo,

mediante sistematici acquisti guidati da consulenze specialistiche, che hanno costituito un importante nucleo di capolavori, soprattutto senesi, di pittura e di scultura. Fra i pittori rappresentati, Pietro Lorenzetti, il Sassetta, Giovanni di Paolo, Domenico Beccafumi, Francesco Vanni, Rutilio Manetti. (*gra*).

Siferwas, John

(attivo dal 1380 al 1421). Miniatore britannico, è noto da documenti e dalla sua raffigurazione in veste di monaco domenicano nei suoi manoscritti, due soli dei quali firmati di sua mano: il *Messale Sherbourne* (1396-1407: Alnwick Castle, Bibl. del duca di Northumberland) eseguito per Richard Mitford, vescovo di Salisbury, e Robert Bruynyng, abate di Sherbourne; e il *Lezionario Lovell* (Londra, BL, Harley ms 7026). Nel primo viene fatto il nome del miniatore, rappresentato nella decorazione in margine; nel secondo, la miniatura della dedica mostra **S** mentre presenta il libro al suo protettore, lord Lovell, che l'aveva commissionato per farne dono alla Cattedrale di Salisbury. Lo stile di **S** si accosta molto a quello degli affreschi dell'Apocalisse di Westminster e a quello dell'*Altare di Norwich*. (*mast*).

Sigalon, Xavier

(Uzès 1787 - Roma 1837). Si formò a Nîmes, presso un allievo di David, poi a Parigi, nello studio di Guérin (1817). Pittore di genere, di storia e di ritratti, riscosse immediato successo alla sua prima esposizione al *salon* con un'opera che univa alla fattura tradizionale un sentimento già romantico (*Giovane cortigiana*, 1822: Parigi, Louvre). Si dedicò all'esecuzione di vaste composizioni storiche: *Locusta* (1824: Nîmes, MBA) e *Atalia* (1827: Nantes, MBA). In seguito all'incomprensione che incontrò quest'ultimo quadro **S**, deluso, si ritirò a Nîmes. Nel 1833 ricevette l'incarico statale della copia dei dipinti della Sistina a Roma, ma **S** fu ucciso dal colera prima di terminare il compito: venne completata soltanto la copia del *Giudizio Universale* di Michelangelo (Parigi, ENBA). Il Museo di Nîmes possiede numerosi suoi schizzi. (*ht*).

Sigena

(provincia di Huesca, Spagna). Il monastero di **S** venne fondato nel 1187 dalla regina d'Aragona, Seneha, e dal vesco-

vo di Huesca, Ricardo. Le costruzioni, iniziate alla fine del sec. XII e completate verso il 1258, patirono nel 1936 un grave incendio che danneggiò anche la bella decorazione ad affresco (ora al MAC di Barcellona) che ornava la Sala capitolare, l'abside e il coro della chiesa. La Sala capitolare è coperta da un vasto soffitto cassettonato, o «artesonado», in stile mudejar, sostenuta da cinque archi diaframma recanti sugli intradossi le immagini degli antenati di Cristo e sulle cantonature episodi dell'Antico Testamento; le quattro pareti erano dedicate alla vita di Gesú, dall'Annunciazione alla Resurrezione. L'eleganza delle figure, l'eccezionale delicatezza del modellato, l'intensità dei rossi e dei verdi, la decorazione floreale a vasti racemi conclusi da bei fioroni sono totalmente estranei alle tradizioni ispaniche, e rivelano per il pittore di **S** la conoscenza della miniatura anglosassone. In particolare questi affreschi trovano il loro riscontro piú puntuale nell'opera di uno degli illustratori della *Bibbia* di *Winchester*, la cui datazione è da collocarsi verso il terzo quarto del sec. XII. Proprio gli stretti rapporti con l'arte winchesteriana hanno indotto alcuni studiosi a proporre per l'esecuzione delle pitture di **S** gli anni intorno al 1190, mentre altri propendono per una collocazione al primo terzo o addirittura alla seconda metà del sec. XIII. Il frescante attivo nella Sala capitolare ha operato senza dubbio anche altrove nel Paese: a lui si attribuisce quanto resta delle pitture di una sala in rovina nel monastero di San Pedro de Arlanza, presso Burgos. Egli inoltre formò almeno un allievo, incaricato della decorazione – distrutta da un incendio – del coro della chiesa di **S** e che comprendeva un'*Annunciazione*, una *Deposizione*, un *Quo vadis?* e un'*Epifania*. Il suo stile deriva da quello del maestro, ma piú ancora è legato a un grafismo schiettamente romanico. (*jg + sr*).

Signac, Paul

(Parigi 1863-1935). Di famiglia agiata, si dedicò interamente alla pittura dal 1882 e la sua formazione fu sostanzialmente autodidatta. **S** tranne un breve periodo presso uno studio si misurò con la pittura degli impressionisti (la *Strada di Gennevilliers*, 1883: Parigi, MO). Nel 1884 partecipò attivamente alla creazione della Società degli Artisti indipendenti, presso la quale espose anche nell'ultimo periodo, oc-

casione in cui ebbe modo di incontrare Seurat. Delle diciotto opere presentate all'ultima esposizione impressionista, diverse furono ripresentate da **S** qualche settimana dopo, agli Indépendants. Alcune – come l'*Argine*, *Asnières* (Parigi, coll. priv.) – sono esercitazioni sulle opere degli impressionisti, altre – come la *Diramazione nel Bois-Colombes* (Leeds, City AG), le *Modistes* (1885-86: Zurigo, coll. Bührle) – introducono elementi di novità. In queste ultime è evidente l'impiego da parte di **S** di quella che Seurat chiamava la tecnica «della divisione». Approfondí questa tecnica nei suoi dipinti *en plein air*, il cui soggetto è la Senna, le coste bretoni e mediterranee. In alcune tele applicò le teorie di Charles Henry sui «ritmi e misure delle linee e dei colori». Appassionatosi alle ricerche dello scienziato, collaborò a due delle sue opere (1890-95); nel 1890 fece il ritratto di *Félix Fénéon «*su di un fondo ritmico di misure e di angoli, di toni e di tinte», il cui disegno curvilineo era ispirato a quello di un kimono (New York, MOMA). Poco dopo la morte di Seurat, **S** scoprí Saint-Tropez, vi si stabilí e, fino al 1911 ca., visse qui per una parte dell'anno. La sua passione per il mare e la navigazione che lo portò a Rotterdam e a Costantinopoli si riflette nei soggetti dei suoi dipinti.

Una certa evoluzione nella sua tecnica divisionista si avverte intorno al 1896: **S** infatti da questo momento in poi seguirà meno pedissequamente le regole scientifiche della divisione dei toni modificando i tocchi di colore tanto che in alcuni casi le sue tele sembrano composte da tasselli di mosaico. **S** si misurò anche con le ricerche dei giovani come Matisse che nel 1904 a Saint-Tropez studiò con lui i principi del neoimpressionismo.

Dal 1913 fece lunghi soggiorni ad Antibes, pur mantenendo sempre uno studio a Parigi. Il ruolo di **S** fu fondamentale per la formazione del gruppo dei neoimpressionisti. Vice-presidente nel 1903 degli Artistes Indépendants e poi presidente nel 1909, accolse con interesse la novità dei fauves e del cubismo.

Accanto ai suoi meditati quadri a olio **S** ha lasciato liberi e sensibili acquerelli (Parigi, Louvre; musei di Besançon e Saint-Tropez) oltre che alcuni fondamentali scritti come *Jongkind* (1927) nel quale è contenuto il *Traité de l'aquarelle* e *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme* (1899). Opere del pittore sono conservate in numerosi musei tra i quali

quelli di Baltimore (*Quai de Clichy*, 1887), di Besançon (*Vela gialla*, 1904), L'Aja (GM: *Cassis*, 1889), Liegi, Melbourne (NG: *Gasometri di Clicky*, 1886), Mosca (Museo Puskin: *Saint-Briac*, 1890), Otterlo (Kröller-Müller: tra cui la *Colazione*, 1887), Wuppertal (Von der Heydt Museum: *Porto di Saint-Tropez*, 1893), e soprattutto in collezioni private. (*mtf*).

Signorelli, Luca

(Cortona 1445/50-1523). Secondo Vasari «fu creato e discepolo di Pietro dal Borgo a San Sepolcro, e molto nella sua giovinezza l'osservò». Purtroppo le testimonianze della sua prima attività a Cortona e Arezzo sono in gran parte andate perdute; rimane solo, in stato assai frammentario, l'affresco per la Torre del Vescovo a Città di Castello (1474: ora PC) che nella figura di *San Paolo* mostra tracce dell'influsso di Piero. Ben piú profonda è l'impronta stilistica di Pietro Perugino e della cultura fiorentina verrocchiesca e del Pollaiuolo, probabilmente mediata tramite Bartolomeo della Gatta e direttamente – come dice Vasari – «in Fiorenza» dove «venne... per vedere la maniera di que' maestri che erano moderni». Al suo soggiorno presso la corte urbinate è legata la tavola del *Cristo alla colonna* e la tavoletta della *Vergine col Bambino* dipinte per la chiesa di Santa Maria del mercato di Fabriano (Milano, Brera). Fondamentale è il suo arrivo a Roma nel 1482 per collaborare insieme a Bartolomeo della Gatta agli affreschi della Sistina sotto la direzione del Perugino (*Storie di Mosè*); ancora all'incirca allo stesso periodo risale la sua attività nella sagrestia di San Giovanni della Basilica di Loreto (*Incredulità di san Tommaso*), mentre due anni piú tardi **S** è impegnato in una delle sue opere piú significative, la pala con la *Madonna col Bambino e santi* per il Duomo di Perugia (1484: Perugia, Museo del Duomo). La sua successiva attività gravita soprattutto in area toscana e per la committenza medicea. Come ricorda Vasari, il pittore «desiderato da Lorenzo Vecchio» dipingerà per quest'ultimo il tondo con la *Madonna col Bambino* (Firenze, Uffizi) e il dipinto, perduto durante il bombardamento di Berlino, di soggetto mitologico, l'*Educazione di Pan*. «Destro» nel disegno e «agile» nel colore **S** subirà nell'ultimo periodo un'evoluzione caratterizzata da uno stile accentuatamente espressionistico,

come mostrano opere quali la *Discesa dello Spirito Santo* (1494: Urbino, GN) o il *Martirio di san Sebastiano* (1498: Città di Castello, PC). Intensa sensibilità narrativa mostrano gli affreschi di Monte Oliveto Maggiore, risalenti agli anni tra il 1497 e il 1498, con le *Storie di san Benedetto* nel chiostro del convento e soprattutto «le istorie de la fine del mondo», il *Giudizio Finale* della cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, di «invenzione bellissima, bizzarra e capricciosa per la varietà di vedere tanti angeli, demoni, terremoti, fuochi, ruine, e gran parte de' miracoli di Anticristo, dove mostrò la invenzione e la pratica grande ch'egli aveva negli ignudi con molti scorti e belle forme di figure». Commissionati nell'aprile del 1499, gli affreschi erano conclusi nel 1504. Qui **S** conclude i lavori; dipinse anche la serie degli uomini illustri (*Ritratto di Dante*, *Virgilio*) e figurazioni tratte dalla *Divina Commedia* di Dante (tra cui *Difficile salita del monte*, *Spiegazione della posizione del sole ai neghittosi*, *Sogno di Dante*). L'attività del pittore inoltratasi fin dentro il sec. XVI dà prova della ricezione di spunti raffaelleschi, ad esempio nella *Comunione degli apostoli* (1512: Cortona, Museo diocesano), o ancora michelangioleschi. Per quanto emarginato dagli eventi stilistici del primo decennio del Cinquecento, **S** ha improntato nella sua tarda attività in modo profondo la cultura figurativa dell'alta valle del Tevere. (*sro*).

Signorini, Telemaco

(Firenze 1835-1901). Per sua stessa ammissione piú portato alle lettere che alla pittura, **S**, abbandonati nel 1852 gli studi letterari, si formò a Firenze con il padre, pittore del granduca di Toscana, poi con Vito d'Ancona e Federico Maldarelli a Venezia, dove ebbe occasione di conoscere il torinese Enrico Gamba e diversi pittori stranieri. Tornato a Firenze, si vide respingere alcune opere dalla Promotrice cittadina «per eccessiva violenza di chiaroscuro», come racconta in una lettera del 1892. È quindi ai primi anni della sua formazione che **S** fa risalire l'adesione alla poetica dei macchiaioli, di cui sarà, con Adriano Cecioni, teorico e leader spirituale, piú che artistico.
Nel 1861 espose alla Promotrice di Torino il suo quadro «piú sovversivo», *Il Ghetto di Venezia*, dominato da un'assoluta ricerca chiaroscurale, in cui la forma si annulla nella mac-

chia. Nello stesso anno un viaggio a Parigi con Cabianca e Banti gli permise di venire a contatto con Troyon e Corot, di cui assimilò le ricerche. Al ritorno in Italia vinse una medaglia all'Esposizione nazionale di Firenze del 1862 con *Un episodio della Battaglia di Solferino*. Le suggestioni francesi ebbero notevole rilevanza per la cosiddetta scuola di Piagentina, fondata nello stesso 1862 da Borrani, Abbati, Sernesi e Lega, cui **S** partecipò con grande vigore teorico. Risale infatti al 1862-63 la sua prima attività di critico; orgoglioso del duplice ruolo di artista e ideologo, fu sempre veemente e polemico fino all'estremo contro la pittura accademica e «lisciata» e altrettanto violentemente impegnato nella difesa delle ricerche realiste sulla luce e il colore tramite la distruzione del disegno.
Con Diego Martelli fondò nel 1867 «Il Gazzettino delle arti del disegno», che ebbe vita brevissima (un solo anno). Dopo aver vissuto e lavorato a Roma e Napoli (1871-72), nel 1873-74 visitò De Nittis a Parigi, dove incontrò anche Boldini, e da dove inviò diversi articoli al «Giornale artistico» di Cecioni. Si spinse anche fino a Londra, dove tornò piú volte in seguito, arrivando fino in Scozia. Continuò intanto a dipingere opere che ottennero spesso riconoscimenti ufficiali, come *L'alzaia* (1864), premiato a Vienna nel 1873, *Novembre* (1870), premiato a Firenze, *Porta Adriana* (1875), premiato a Napoli nel 1877, mentre *La Sala delle agitate* (1865), uno dei suoi dipinti piú noti, gli procurò gli elogi di Degas.
Fra 1869 e 1870 realizzò anche numerose incisioni destinate a libri scientifici e d'arte. Quando gli venne offerta una cattedra all'Accademia fiorentina (1883), rifiutò, non volendo entrare a far parte di quell'istituzione sempre aspramente criticata e avversata come fonte di mediocrità e ottusità artistica.
Gli anni successivi lo videro ancora impegnato a viaggiare tra Parigi, Londra, la Liguria e la montagna, portando avanti, anche dopo aver proclamato la morte della «macchia», le ricerche della «pittura moderna», mirata ad acquisire e riprodurre un sentimento sincero del vero e della natura, non senza guardare alla tradizione, e particolarmente all'arte del Quattrocento, sentita, nonostante la distanza temporale, vicina e affine.

Tra i suoi scritti, a parte i molti articoli su riviste artistiche e letterarie, ricordiamo le *Novantanove discussioni artistiche* (1872), *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangelo* (1893) e *Ricordi di Riomaggiore* (1909, postumo). (*vc*).

Sigrist, Franz

(Brisach Vecchia 1727 - Vienna 1803). Stabilitosi a Vienna, segue l'insegnamento di P. Troger all'Accademia, ove ottiene un secondo premio nel 1752. Le incisioni di questo periodo, la *Guarigione di Tobia* e *Loth e le sue figlie*, ne rivelano il debito con Troger e G. B. Tiepolo. La *Morte di san Giuseppe* (Vienna, ÖG), composizione carica, espressiva e assai libera pittoricamente, lo pone stilisticamente assai vicino a Piazzetta. **S** esegue i disegni per l'illustrazione grafica di una raccolta di vite di santi edita da J. Giulini (1753-55) a Vienna e ad Augusta (*Martirio di sant'Artemio*: Salisburgo, coll. Rossacher). Soggiorna per un certo periodo ad Augusta dove opera come pittore di facciate e contemporaneamente prosegue la sua attività di illustratore di soggetti biblici per Hertel (due grisailles, *Elia e i corvi* e *Saul e la pitonessa di Endor*: Vienna, Niederösterreichisches Landesmuseum). **S** dipinge nel 1759 *Il Trionfo della Vergine sulle potenze infernali* nella volta del coro della chiesa di Seekirch, poi nel 1760 tre affreschi sul soffitto del portico della chiesa del convento di Zwiefalten. Opera nel 1764 sotto la direzione di Martinus vari Mytens, con altri collaboratori, a cinque grandi quadri che narrano le feste di nozze di Giuseppe II con Isabella di Parma (Schönbrunn, salone delle cerimonie). Pittore innanzitutto religioso, dà il meglio di se stesso negli schizzi dal tratto nervoso, ove le forme si dissolvono nella luce (un insieme notevole è conservato a Praga, NG). Nelle scene mitologiche, come *Bacco e Arianna* e la *Morte di Orione* (ivi) si lascia andare a composizioni un po' stereotipate. Tra i suoi figli, il solo **Giovanni** (Augusta 1756 - Vienna 1807) è conosciuto per alcuni lavori: due *Scene di genere* (ivi). Un gruppo di opere, in particolare una serie di affreschi e di tele dei Burgenland (Austria), successive al 1780, potrebbe essere attribuita a due altri **Franz S**, un figlio e un parente dell'artista. (*jhm*).

Sikkim

Questo piccolo regno himalaiano, circondato a occidente dal Nepal, a nord dal Tibet, a oriente dal Bhutan e a sud dall'In-

dia, rimase fedele, come il Bhutan, alla tradizione della setta religiosa dei «berretti rossi» originata dal buddismo tantrico, risalente al saggio Padma-Sambliava (guru Rin-po-che), vissuto nell'ottavo secolo prima di Cristo.
Nessuna pittura anteriore all'avvento della dinastia Namgyal (sec. XVI) sembra essere sopravvissuta. L'incessante cambio della capitale – Phari, poi Gangtok all'inizio del sec. XVII, Yaksam e Rabdentsé nel secolo successivo – non pare essere stato occasione di importanti imprese artistiche. Comunque le decorazioni murali di numerosi monasteri risalgono ai primi secoli della dinastia.
Il monastero di Namchi, costruito durante la reggenza del re Tarsung Namgyal (nato nel 1644, incoronato nel 1670), conserva un intero ciclo di pitture murali, le piú antiche tra quelle conosciute rappresentanti divinità, *siddha* e personaggi religiosi del buddismo tantrico. Queste pitture denotano una forte influenza tibetano-cinese. Alcuni raffronti possono essere tentati con alcune decorazioni di Gyantsé, nel Tibet. Tuttavia le pitture di Namchi sono meno ricche: la composizione è meno abile e la decorazione floreale piú povera. Le ombre, ad anelli concentrici, restano legate alla tradizione indiana.
All'inizio del sec. XVIII venne ricostruito e decorato il monastero di Pemiangté. Nello stesso periodo si edificò quello di Tashi-dhing. La cappella principale del monastero de Sinon pare risalire al Settecento. La raffigurazione dei personaggi santi e dei *mandala* rivela una forte influenza cinese, ad esempio nelle nubi, nelle vesti e anche in certe figure intere di monaci. La rappresentazione delle «divinità terribili» sembra, a priori, risalire a un'altra tradizione: probabilmente occorre spostarci verso il Nepal.
Alla fine del sec. XVIII e per tutto il successivo, una serie di disordini politici rallentarono la produzione degli ateliers. Le pitture che decorano i monasteri di Lachem e di Laching sono meno curate e tradiscono, in una certa misura, la loro origine popolare. (*gbé*).

silhouette

Nel 1835 Augustin Edouart pubblicò il *Treatise on S Likenesses* definendo ***s*** quei prodotti di gran moda nel Settecento che in Inghilterra venivano chiamati anche *shadow por-*

traits con esplicito richiamo al racconto della «dama di Corinto», fortunato tema sviluppato in pittura tra gli altri da Wright of Derby (*La Dama di Corinto*, 1782-85 ca.: Washington, NG of Art); del resto il rapporto tra ***s*** e ritratto si trova citato anche in alcuni dipinti ad esempio di Liotard come il *Ritratto di Marie Justine Benoite Favart* (1757: Winterthur, Stiftung Osakr Reinhart), con esplicito riferimento al giudizio di P. Clement sull'attrice che a suo dire pur avendo alcuni difetti possedeva «una fisionomia propria». Il nome derivato da Etienne de Silhouette (1707-67), ministro delle finanze caduto in disgrazia per le sue eccessive economie, alludeva quindi a un genere di ritratti, o meglio profili fisionomici, «a scartamento ridotto» (Praz). La fortuna di questa tecnica – inizialmente si trattava di figure dipinte ritagliate seguendone il profilo su tavole di legno a grandezza naturale – risale al Seicento. Queste *dummy-board figures* munite di basi di legno o ferro per sostenerle verticalmente, sono ricordate dal pittore e critico Hoogstraten, il quale afferma che Cornelis Bisschop verso il 1630, era stato uno dei piú noti artisti cimentatisi in questo genere di gioco illusionistico di profili. Scrive infatti Hoogstraten: «poste in un angolo o in fondo a un vestibolo... veniva fatto di salutarle come persone vive», producendo un effetto pari all'illusionismo pittorico di quei personaggi che si scorgono in controluce negli sfondi dei dipinti di Pieter de Hooch. Hoogstraten ne documenta la diffusione, ma anche il progressivo decadimento tecnico: «Ormai si vedono soltanto croste fabbricate da storpi e da sguatteri e mal imitate dalle belle figure prima citate»; il successo di queste immagini diede sviluppo a varianti di diverso genere, tra cui quelle che lo stesso Hoogstraten ritagliava e dipingeva, a suo dire (gatti, scimmie, frutta, pesce secco e persino scarpe), con l'intento di ingannare la vista, sull'esempio volto in burla dell'antico *asaroton oikon* in mosaico di Sosos ricordato da Plinio. Figure di animali o di altro genere ritagliate in carta affascinarono il granduca Cosimo III de' Medici durante la sua permanenza ad Amsterdam, tanto da decidere di portare con sé tal «Giovanni Achelom» esperto in questo genere a Firenze nel 1668.

La fortuna di questi giochi illusionistici nel sec. XVIII è documentata in tutta l'Europa del Nord. Il *fermier général* Lalive de July si racconta avesse «posto presso una scrivania

una figura seduta, mediocremente dipinta, che aveva fatto ritagliare: rappresentava uno scrivano all'opera. Tutte le persone che aprivano la porta, colpite da quell'oggetto, si ritiravano per non disturbarlo dal lavoro». Grimm narra un analogo aneddoto: «Il signor Huber (pittore russo che dedicò gran parte del suo tempo a ritrarre Voltaire), ha dipinto Voltaire a grandezza naturale, l'ha incollato su un cartone che ha poi ritagliato, di modo che, entrando a casa sua, si viene ricevuti dal patriarca. Intende portare, uno di questi giorni, il cartone alla Comédie-Francaise per collocarlo in fondo a un palco, facendo spargere la notizia in platea che il signor Voltaire è, in incognito, alla Comédie-Française».

Se le ***s*** vennero usate generalmente per tenere aperte le porte o come decorazione per caminetti, lo spirito scientifico del sec. XVIII le considerò quali «impronte della natura» (C. Lavater) utilizzandole anche per scopi diversi dal semplice gioco di inganno citato da Grimm. Le ***s*** del profilo di un volto dovevano mettere in mostra nell'estrema concisione, l'intimo significato di un volto attraverso le caratteristiche salienti che lo avrebbero fatto identificare (particolari della fisionomia come un naso, un mento sporgente). A questo scopo Lavater le utilizzò nel suo trattato *Physiognomische Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-78), in cui veniva pubblicata anche la descrizione di una macchina «comoda e sicura per delineare ***s***», che secondo la voga del tempo dovevano essere rigorosamente nere, con evidente rimando al loro significato di «ombre» o «impronte».

Lo stesso Goethe se ne interessò facendo ritrarre la sua famiglia da Schmoll, disegnatore impiegato da Lavater, annotando che «ognuno ha preso l'abitudine di ritagliare ***s*** la sera, e non entra visitatore in casa il cui profilo non venga tracciato sulla parete: il pantografo non riposa mai» (1791). Al ricordo autobiografico è legato il ritratto di Goethe con in mano la sua ***s*** conservato in copia al Goethe-Museum di Francoforte (nel museo goethiano di Weimar è conservata la ***s*** di gruppo che ritrae il profilo della granduchessa Amalia e delle sue compagne). Le ***s*** vennero utilizzate per funzioni diverse, fino al ritrattino incollato su carta o dipinto su vetro agglomizzato e decorato con perle o turchesi, appeso al collo o a un bracciale, spesso in ricordo di un defunto; François

Gonord ritagliò ***s*** delle vittime della rivoluzione in Francia. Dall'effige in ricordo di un volto caro, all'utilizzo di ***s*** quali mezzi dimostrativi all'interno del dibattito sulla scienza fisiognomica, questo genere nel sec. XVIII venne inteso soprattutto come profilo di un volto. Il profilo ridotto in piccolo dal pantografo, strumento già in uso nel 1631, o con l'*accurate delineator* con lenti rifrangenti che mostrano il profilo ridotto (usato nel 1775 da Mrs. Harrington), o con il *Physiognomotracer* inventato da Gilles Louis Chrétien (strumento in uso prima del 1780), veniva poi riportato su carta, stucco o avorio. John Fiel fu un celebre profilista su avorio intorno al 1820, ma prima di lui in Inghilterra questa tecnica di pittura su avorio è documentata nella produzione di Bernard Lens che la sviluppò sull'esempio di Rosalba Carriera. Alcuni come P. H. Rogers usarono superfici convesse di vetro, altri fecero ***s*** a profili bianchi lavorati a merletto; dopo il 1800 le ***s*** vennero abbellite con tinte dorate o riportate su vetro agglomizzato su fondo oro (*Volo in pallone di Mario Madeleine Blanchard* del 4 luglio 1817: Roma, coll. Praz), o rispecchiarono la moda all'«etrusca».

I temi trattati andavano dai profili dei *mourning ring* (anelli da lutto), alle ***s*** di gruppo, in particolare vanno ricordate quelle di Torond in Inghilterra e di Anthing attivo alla corte di Pietroburgo. Attraverso le ***s*** è possibile documentate il gusto del secolo nei profili di scene di conversazione, di tè, ma anche lo sviluppo di altre classiche scene di genere con domestici che sbadigliano (Londra, VAM) o sbucciano pere (castello di Knole), fino a curiosi ritratti come quello di un pescatore «Jacques Soustre, detto Blair M. Dupollet in età di 55 anni» o di altri soggetti «rustici» conservati nel Museo d'arte popolare di Arnhem.

Le ***s*** di soldati costituiscono un tipo particolare, assai diffuso nel sec. XVIII, ma ancora intorno agli anni Venti del nostro secolo. Nel castello di Schonberg a Nassau, tutto intorno alla sala da pranzo, ***s*** di soldati vennero fissate a qualche pollice dal muro, affinché il castello non apparisse mai vuoto. Due ***s*** di granatieri del reggimento Royal-Suédois, conservate nel Musée de l'Armée a Parigi, sembra siano servite come insegne per il reclutamento di truppe. Vanno inoltre segnalati alcuni oggetti ritagliati (mucchio di quadri e lettere, Milwaukee, Art Center), particolarmente elaborati il piú notevole dei quali è un «Cavalletto» con natura morta, al cui bordo inferiore

sembra appoggiarsi un altro quadro capovolto dipinto intorno al 1670 da Cornelis Gysrecht (Copenhagen, SMFK). Un altro cavalletto simulato che sostiene una copia incompiuta del *Dominio di Flora* di Poussin, una tavolozza e numerosi accessori, firmato «Ant. Forbera pinxit», 1686, è conservato al Museo di Avignone. Il presidente de Brosses l'aveva già ammirato nel 1739 nella Certosa di Villeneuve e ne aveva dato, nelle sue *Lettere* un'accurata descrizione.
Con l'avvento del dagherrotipo, la ***s*** scomparve progressivamente; va ricordata la citazione filologica delle ***s*** fatta da Balthus per la messa in scena di *Cosi fan tutte* di Mozart al festival di Aix-en-Provence nel 1950, o le ***s*** femminili che Minaux ha dipinto e ritagliato nel 1972 o ancora i legni di Ceroli, opere queste che appaiono lontani parenti di un genere che ebbe grande fortuna fino alla prima metà del sec. XIX in Germania, Olanda, Francia e Inghilterra, (*jw* + *sr*).

Silistra, tomba di

Piccolo ipogeo a volta (Durostorum in Bulgaria), studiato nel 1943 dall'archeologo italiano Frova. Era decorato con pitture che presentano analogie con i motivi decorativi antichi impiegati a Roma nei secoli precedenti. La superficie della volta è ripartita geometricamente da larghe fasce rosse: al centro dei cerchi e degli ottagoni piccole figure eseguite con ampie pennellate ricordano i motivi tradizionali delle stagioni. I due defunti sulla parete di fondo, e i loro familiari su quelle laterali, presentano un contorno a tratto grosso e sono collocati entro una cornice. L'artista ha rinunciato ad ogni effetto d'illusionismo spaziale e non ha curato la definizione dei dettagli tranne che per l'incensiere che ha in mano una serva e di qualche particolare delle vesti della defunta. L'espressione del viso, è invece resa secondo i procedimenti, tradizionali, della pittura romana del sec. IV (catacombe di Trasone, via Anapo, cimitero Majus), accentuando l'immensità dello sguardo, forato da pupille scure e contornato da tratti duri, che presentano probabilmente una sopravvivenza di tradizioni pittoriche colte nella produzione provinciale. (*chp*).

Silkeborg Museum

Il Museo dello Jutland settentrionale (Danimarca) è dedicato alla preistoria, ma possiede anche una sezione artistica,

costituita grazie all'iniziativa del pittore Asger Jorn e interamente dedicata all'arte contemporanea. Vi si trovano opere di Jorn, Appel, Constant, Arp, Léger, Michaux, Picabia, Wols; Dubuffet è rappresentato da numerosi quadri e dalla quasi totalità della sua opera grafica. (*hb*).

Silos, Giovanni Michele

(Bitonto 1601 - ? 1674). Appartenente all'ordine teatino, fu autore della *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura* (Roma 1673). Il volume, diviso in due sezioni dedicate alla pittura e alla scultura, raccoglie numerosi epigrammi in latino nei quali sono descritte, talvolta minuziosamente, opere d'arte conservate allora presso chiese, luoghi pubblici e collezioni private di Roma. Preziosa sotto il profilo documentario, per la segnalazione topografica delle opere e la menzione di collezioni non altrimenti note, la *Pinacotheca*, pur ispirandosi alla *Galeria* di G. B. Marino per il titolo e la partizione in sezioni, se ne discosta per la sua valutazione dell'opera d'arte, nella quale il **S** ricerca ed esalta principî etici piuttosto che valori estetici. (*mo*).

Silva-Porto, Antonio

(Porto 1850 - Lisbona 1893). Dopo aver frequentato l'Accademia di belle arti di Porto, si specializzò nella pittura di paesaggio e di animali e usufruí di un pensionato del governo portoghese per un soggiorno di studi a Parigi (1873-79). Allievo di Daubigny, subí l'influenza della scuola di Barbizon. Tornato a Lisbona dopo aver viaggiato in Italia e Inghilterra, **S** fu nominato nel 1879 professore alla Scuola di belle arti di Lisbona, introducendo il naturalismo in Portogallo (*Paesaggi*: Lisbona, MAC e Museo di Porto). (*jaf*).

Silvestre

Israël (Nancy 1621 - Parigi 1691) ricevette i rudimenti del mestiere di disegnatore e d'incisore dallo zio, Israël Henriet **S**. La sua formazione deve molto alla conoscenza dell'opera di Callot, la cui edizione era curata dallo stesso Henriet, e ai numerosi viaggi compiuti in Francia e in Italia (1640-55). Le sue incisioni, molto numerose (piú di mille), tanto precise quanto asciutte, gli valsero un gran successo, tanto che fu accolto dall'Accademia nel 1670: esse costituiscono il piú importante e il piú completo repertorio topografico della Francia (*Vedute*

dei castelli francesi) e, in modo particolare di Parigi (i *Luoghi piú notevoli di Parigi e dei suoi dintorni*, *Vedute e prospettive della cappella della Sorbona*) e qualche volta anche dell'Italia (*Vedute di Roma*, *i Luoghi di soggiorno di Roma*, *Antiche e moderne vedute di Roma*) della seconda metà del sec. XVII.
I meticolosi disegni d'Israël **S** tradiscono il mestiere dell'incisore: *Veduta della Senna con il palazzo del Louvre* (Parigi, Istituto olandese), *Veduta della chiesa dei carmelitani* (Parigi, Museo Carnavalet), *Ballo nell'anticamera del re*, *Veduta e prospettiva del collegio delle Quattro Nazioni* (Parigi, Louvre). Sono suoi figli Charles-François, Louis il Vecchio e Louis il Giovane.
Louis il Giovane (Sceaux 1675 - Parigi 1760), allievo di Charles Le Brun, poi di Bon Boullogne, fece un viaggio in Italia passando per Roma, dove conobbe Carlo Maratta, Venezia e la Lombardia. Ritornato a Parigi venne eletto accademico nel 1702 (*Creazione dell'uomo da parte di Prometeo*: Montpellier, Museo). Pittore di storia, ricevette importanti committenze per le chiese parigine, tra cui una serie di nove tele con episodi della *Vita di san Benedetto* per la chiesa di Saint-Martin-des-Champs (una a Parigi, Louvre, un'altra a Béziers, MBA, due al museo di Perpignan, tre a Bruxelles, MRBA), che rivelano il legame con la tradizione pittorica di Le Suer e l'assonanza con la produzione di Jouvenet. Nel 1703 eseguí, per il may di Notre-Dame, un dipinto che rappresenta *San Pietro e il paralitico* (Arras, MBA), grande composizione dalle linee sinuose, mentre il *Mosè salvato dalle acque* (1708: Brest, Musée Municipal) si avvicina maggiormente al classicismo di Poussin. Di uno spirito completamente differente sono numerosi dipinti mitologici, fortemente influenzati da La Fosse: *Apollo e Dafne*, *Perseo e Andromeda* (Postdam, Sans-Souci) e probabilmente anche *La morte di Adone* (Digione, Musée Magnin).
Aiutato da numerosi allievi, lavorò per la corte di Sassonia e fu nominato direttore dell'Accademia di pittura di Dresda nel 1726. Le distruzioni belliche non hanno risparmiato le sue grandi decorazioni mitologiche o allegoriche, come quelle del soffitto della sala da ballo della residenza del conte Brühl a Dresda raffiguranti la *Vittoria di Bellerofonte sulla Chimera* (distrutta nel 1945) oppure gli episodi della *Storia di Psiche*, dipinti per il Mathematischer Pavillon di Zwin-

ger. Sopravvivono soltanto le grandi pitture su cuoio della sala da biliardo e della Monströsen Saal del castello di Moritzburg (*Storia di Diana*, *Scene di caccia reale*). Per la Sala del Trono di Augusto II dipinse delle sovrapporte (*Rinaldo e Armida*, *Venere e Adone*, *Vertumno e Pomona*: Dresda, GG) fortemente influenzate dallo stile di C. A. Coypel e L. Boullogne. Fedele alla tradizione del ritratto ufficiale stabilita da Rigaud e da Largillière, ha lasciato numerose effigi della famiglia reale di Sassonia e dell'alta società di Dresda e di Varsavia, tra cui si segnalano i ritratti equestri di *Augusto II* e del *Principe ereditiero Federico Augusto* e il grazioso ritratto della principessa *Maria Giuseppa di Sassonia nelle vesti di Flora* (1747: castello di Moritzburg): andato distrutto nel 1945 è il dipinto commissionatogli da Augusto III, *L'incontro di Neuhaus* (1737), nel quale figuravano i principali personaggi della corte sassone (bozzetti a Parigi, Louvre).
Rientrato in Francia, nel 1752 succedette a C. A. Coypel nella direzione dell'Accademia: sue opere furono presentate ai Salons del 1750 e 1752. (*mdb*).

Silvestre, Théofile

(Fossat 1823 - Parigi 1876). Nella sua *Histoire des artistes vivants français et étrangers, études d'après nature* (1856) **S** ha descritto la personalità e la carriera dei principali artisti del suo tempo; è opera dal carattere ancora romantico, ma nata dall'intenzione di tramandare la realtà di una situazione artistica effervescente, mescolando ai commenti stilistici il racconto delle conversazioni con i pittori e l'analisi della loro personalità. **S** fu un grande estimatore di Delacroix (*Eugène Delacroix, documents nouveaux*, 1864). S'interessò pure a Chenavard; difese le ricerche coloristiche di Diaz e sostenne, pur con qualche riserva, la dolcezza dei paesaggi di Corot, l'originale talento di Théodore Rousseau e l'idealismo di Millet. Se apprezzò in Courbet l'eccezionale abilità, attaccò, invece, assai severamente, il successo di Decamps e l'orgoglio di Couture. S'accanì duramente contro Ingres (l'*Apothéose de M. Ingres*, 1862), rivelandosi critico dai giudizi limitati, incline a volte a espressioni volgari. Ebbe un difficile rapporto anche con Horace Vernet, approdato, in seguito a un diverbio, a un penoso processo nel 1857. Malgrado i suoi limiti, derivati dal carattere polemico, le monografie da lui stese risultano preziose per contenere abbozzi di cataloghi. (*tb*).

Silvestro dei Gherarducci, don

(Firenze 1339-99). Praticò la sua attività di miniatore e pittore a Firenze, dopo essere entrato in giovane età nell'ordine camaldolese. L'unico documento in rapporto con la sua attività artistica lo ricorda nel 1383 in occasione di una fornitura di colori per la chiesa di San Miniato al Monte, mentre Vasari (1568) lo menziona come responsabile della decorazione degli antifonari del convento di Santa Maria degli Angeli, suo luogo di residenza. La sua pittura risente dell'influenza degli Orcagna e, in particolare, di Jacopo di Cione, ma è pure soggetta a forti suggestioni, anche iconografiche, della tradizione senese, tanto da fare ipotizzare un suo soggiorno nella città toscana. Tra le opere su tavola che gli sono state riferite si possono ricordare la *Vergine Assunta* della PV di Roma, l'*Estasi di Maria Maddalena* della NG di Dublino, la *Madonna dell'Umiltà* delle Gallerie fiorentine, oltre al trittico, disperso tra vari musei e collezioni (Roma, coll. priv.; Musée d'Histoire del Lussemburgo; Museo di Denver; MMA di New York e NG di Londra), databile in via d'ipotesi al 1372. La sua attività di miniatore trova un punto di riferimento essenziale nelle miniature del *Corale* n. 2 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, datato 1370 e 1377. Sono piú tardi i *Corali* nn. 6, 9 e 19 della stessa Biblioteca e le miniature ritagliate della Fondazione Cini di Venezia, del BM e del VAM di Londra, della PML di New York e del AM di Cleveland. (*sr*).

Silvio, Giampietro

(Sedrina (Bergamo)? 1495 ca. - Venezia 1552). La prima opera sicura è la pala d'altare della chiesa di San Martino a Piove di Sacco, del 1532. L'attribuzione al **S** della *Madonna tra i santi Giustina e Benedetto* e del *Compianto su Cristo morto* padovani (Ballarin) rilancia la presunta origine bergamasca dei pittore, che appare influenzato da motivi figurativi lombardi. A queste due opere, databili tra il 1515 e il 1520, seguono due *Sacre Conversazioni* (Baltimore, WAG e San Francisco, M.H. De Young Memorial) in cui il **S** dimostra una piú convinta partecipazione al clima della pittura venera. Prima che s'imponga il prevalente richiamo a Tiziano, il **S** studia Lotto, Bonifacio de' Pitati e Palma il Vecchio. Dopo il già citato *San Martino in trono* di Piove di Sacco

(1532), la carriera del pittore è scandita da tappe precise. La *Pala Pasqualigo* (Murano, Santa Maria degli Angeli) e il *Cristo e l'adultera* (Berlino, SM, GG) precedono il *Matrimonio della Vergine* iniziato nel 1539 per la Scuola della Carità di Venezia e oggi nella chiesa parrocchiale di Mason Vicentino. Al 1542 risale il *Ritratto d'uomo* di Vienna (KM). **S** opera in questo periodo un profondo ripensamento del proprio stile, accostandosi al manierismo e alle piú avanzate proposte di Tiziano, pur lavorando prevalentemente per la provincia. Ne rimane testimonianza nelle pale d'altare dell'*Ascensione* (1546: Aviano del Friuli, chiesa di San Zeno) e di *San Vendemiano tra i santi Gerolamo e Liberale* (1549: chiesa parrocchiale di San Vendemiano, presso Conegliano). (*szu*).

Sima, Josef

(Jaromer (Boemia orientale) 1891 - Parigi 1971). Frequentò la Scuola d'arti e mestieri e la Scuola di belle arti di Praga, dove conobbe l'impressionismo, il fauvisme, il cubismo e soprattutto Cézanne. Trasferitosi in Francia nel 1920, a Hendaye, in seguito si stabilí a Parigi. A Praga partecipò al gruppo d'avanguardia Devéstil e scrisse per la rivista «Red». La sua pittura, a metà strada tra un rude fauvisme (*Conflans Sainte-Honorine*, 1923: Museo di Praga), e un cubismo già tinto di surrealismo (*Le Havre*, 1923), passò per una breve fase costruttivista dopo l'incontro con Mondrian, van Doesburg e i membri del gruppo Esprit nouveau. Ma **S** cominciò dal 1926 a cercare in se stesso e nei ricordi delle sue visioni preferite (il fulmine, la foresta, la luce prismatica, la luminosità d'un corpo femminile) gli elementi formativi della sua opera, ripresi per tutta la vita con incessante trasformazione. Alla prima esposizione del *Gran Jeu* (1929) presentò curiosi paesaggi surreali (*Tempeste elettriche*); espose nel 1930 un complesso di ritratti, tra i quali quelli, inquietanti, dei suoi amici Daumal e Lecomte (Museo di Reims). Si dedicò spesso a temi mitologici, oscillando tra l'ispirazione surrealista, come nel *Ritorno di Teseo* (1933: Museo di Praga) e un intento di spoglio astrattismo, che meglio si avverte nei paesaggi. Una prima sua retrospettiva ebbe luogo a Praga nel 1936. Dopo aver cessato di dipingere tra il 1939 e il 1949, nel 1950 tornò alla pittura riprendendo antichi temi: pianure, rocce, foreste, mitologie (la serie degli *Orfeo* del 1957 si definisce come esperimenti sul tema della luce). Si

dedicò anche all'illustrazione e all'arte della vetrata, eseguendo in collaborazione con Charles Marcq le vetrate del coro della chiesa di Saint-Jacques a Reims. Sue opere figurano nei musei di Parigi (MNAM), Grenoble, Reims, Lione, Rouen, Saint-Etienne, Praga, Brno e Hluboka (Cecoslovacchia), nonché di Bruxelles, Vienna, Losanna, e in numerose collezioni private. (*gbo*).

Simberg, Hugo

(Hamina 1873 - Ahtäari 1917). È la figura piú importante del simbolismo finlandese. Terminati gli studi, fu allievo di Gallén. Su sua sollecitazione visitò Londra e Parigi nel 1895-96, e venne influenzato da Burne-Jones; viaggi successivi lo portarono in Italia, Spagna e nel Caucaso. Della sua produzione, realizzata prevalentemente a Kalela, sono da ricordare, per originalità, in primo luogo gli acquerelli venati di misticismo, nei quali la meditazione metafisica si accompagna a un'ammaliante fantasia e a una concezione panteistica della natura (il *Giardino della morte;* il *Gelo*; l'*Autunno*; *Povero Diavolo*; il *Contadino e la morte*, 1895-97: tutti a Helsinki, NM), che rivela profondi legami con la cultura e l'arte popolare finnica piú arcaica. Nel corso degli anni 1904-906, **S** realizzò con Magnus Enckell i monumentali affreschi del Duomo di San Giacomo a Tampere. Una interessante raccolta dei suoi dipinti (*Gelo*, 1895: Vaasa, coll. Hedman, Pohjanmaa-Museum; *Angelo ferito*, 1903: Helsinki, KM Ateneum, che fu prototipo tematico degli affreschi di Tampere) e acquerelli è stata presentata nella mostra viennese del 1973 (Österreichische Museum für Angewandte Kunst) sullo Jugendstil finlandese, che ne ha chiarito meglio il ruolo entro questo movimento. (*ssk*).

simbolismo

Definizione dei termine Nel 1886 il *Manifesto del simbolismo*, pubblicato dal poeta Jean Moréas sul «Figaro Littéraire», segna l'affermazione di un movimento che, nelle sue complesse articolazioni, dalla letteratura alla musica alle arti figurative, interessa l'intera cultura europea allo scorcio del sec. XIX. Scrive Moréas che scopo della poesia simbolista è l'espressione dell'Idea, rivestita di una forma sensibile, che, grazie alla rete delle analogie esteriori, ne renda tut-

te le potenzialità allusive; reciprocamente i fenomeni concreti non sono che «apparenze intese a rappresentare affinità esoteriche con le Idee primordiali». Si tratta di una netta inversione di tendenza rispetto al positivismo di Comte e all'intento scientista che permea sia il naturalismo letterario di Zola che le sperimentazioni cromatiche dei neoimpressionisti Seurat e Signac; movente dell'opera non è piú il dato percepito, pur se filtrato attraverso un temperamento – secondo la definizione coniata da Zola in *Mon Salon* (1866) –, ma l'interiorità, le dimensioni, già rese attuali dal romanticismo, dell'immaginazione, della visione, del sogno, estrinsecare con la mediazione, polisemica e strutturalmente ambigua, del simbolo. Il retroterra filosofico, sancito da René de Gourmont nel saggio *Idealisme* (1892), ha il suo caposaldo in Hegel, ora riletto in chiave neoplatonica, e i suoi versanti, alternativamente, nel pessimismo introverso di Schopenhauer (tradotto nel 1886) e nella fede nell'intuizione di Bergson, il cui *Essai sur les données immediates de la coscience* (1889) apre al vitalismo delle avanguardie definitesi nel primo decennio del Novecento. Questo sfondo illumina le scelte ideologiche del **s** e le pone in una fin troppo facile antitesi con i valori avanzati dalla contemporanea borghesia: il rifiuto del presente, la proiezione in ipotetici revivals del passato, sia mitico che storico, la segregazione nell'ambito di cerchie ristrette o nel culto del proprio sé, la coscienza dell'esaurimento di una civiltà tanto estenuata quanto raffinata, sono tutti dati che smentiscono lo slancio progressivo espresso dalla dinamica dei conflitti sociali, della politica espansionistica, dello sviluppo sotteso alle concentrazioni di capitale, Ma, soprattutto nell'ambito delle arti figurative, il **s** si rivela prodotto del proprio tempo: arte profondamente colta, nutrita delle piú variate suggestioni letterarie e, a livello iconografico, di reminiscenze museali e testimonianze di altre culture, essa presuppone una circolazione di idee e di manufatti, sempre piú complessa nella seconda metà dell'Ottocento ed esemplificata nell'enciclopedica scenografia delle Esposizioni Universali parigine del 1867, 1878, 1889.

I precursori La poesia di Baudelaire è la fonte per eccellenza dell'immaginario simbolista, mentre minor presa registrano le tesi espresse dal Baudelaire critico. La stessa vicenda esistenziale del poeta diviene esemplare di quell'immagine di sé cui l'artista ora tende: isolamento aristocratico,

comportamenti trasgressivi spinti fino all'esibizione, conflitti, dubbi e dolorose inerzie nella creatività, coscienza dell'inevitabile frustrazione cui è destinato l'uomo di genio. I temi dei *Fleurs du Mal* (1857), e delle novelle di E. A. Poe, tradotte da Baudelaire fra il 1856 e il 1865, la donna vittima o fatalmente malefica, le morbide fantasie suscitate dalle droghe, la morte nelle varie declinazioni del macabro, sono oggetto delle piú svariate citazioni e rifacimenti; il poema *Correspondances* diviene uno dei testi fondanti il credo simbolista, nel suo postulare sottili assonanze fra stati dello spirito e fenomeni naturali, percepibili ed esprimibili solo dall'affinata sensibilità dell'artista. Tale tesi risale al mistico svedese E. Swedenborg (1688-1772) – conosciuto del resto in Francia grazie alla novella *Seraphitus Seraphita* (1835) di Balzac –, per il tramite dei romantici tedeschi, specie Friedrich Schlegel e Novalis che interpretavano la natura in termini di «scrittura geroglifica dello spirito»; Baudelaire ne offre una versione laicizzata che, nei simbolisti, tornerà a tingersi di trascendentalismo ed esoterismo, nel quadro della fortuna, incontestata a partire dagli anni Ottanta, delle dottrine neoplatoniche e teosofiche (H. Blavatsky, *Isis unveiled*, 1878), con un'accentuazione del tema della *clairvoyance*, dell'occhio interiore dell'Ispirato, cui solo si manifesta l'Idea (Edouard Schuré, *Les grands initiées*, 1889). Speculare a Baudelaire è il secondo nume tutelare del movimento, Richard Wagner, la cui musica e i cui scritti (*Arte e Rivoluzione*, *L'opera d'arte dell'avvenire*, 1849) personificano un'esaltazione dell'individualità ai limiti del titanismo, una fede risolutiva nell'atto creativo, catalizzatore di una sintesi delle arti nello slancio verso il *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale. La «Revue wagnerienne» (1885-87), animata dai critici Edouard Dujardin e Theodor de Wyzewa, è la fucina di molti temi della cultura simbolista; dalle tesi di Wagner muove l'ammirazione di Gustave Moreau per Michelangelo e di Josephin Péladan per Leonardo; le sue opere si fanno luogo privilegiato d'ispirazione per i pittori, da Henri Fantin-Latour a Jean Delville; Parsifal, in particolare, si contrappone all'aura demoniaca dell'eroe baudelairiano, quale modello di rinuncia al mondo e di ascesi mistica. Le due anime del **s** convergono nel *Sartor Resartus* (1834) di Thomas Carlyle, altro polo di riferimento, meno citato ma

negli esiti altrettanto incisivo dei precedenti: il protagonista del libro percorre un ambiguo cammino di redenzione, in cui si perdono valori ormai esauriti e si rinasce a uno spiritualismo dai contenuti ancora elusivi. La duplicità, la lacerazione fra opposte tensioni, sembra del resto attributo distintivo dell'artista simbolista, già sofferta da Baudelaire, testimoniata dal richiamo di Mallarmé alla figura di Amleto, «presente per vizio ereditario nelle menti di fine secolo», evidente negli autoritratti di Gauguin del 1889 (*Autoritratto con l'alone*, *Autoritratto con il Cristo giallo*) e nel tema ricorrente dell'angelo caduto in Redon e nel russo Mikhail Vrubel′. Altri passi di Carlyle, la celebrazione del Segreto e del Silenzio, nel cui solo ambito può elaborarsi il Simbolo, rivelazione dell'Infinito, risultano fondanti per molte ricerche, dal poeta Maeterlinck al pittore Ferdinand Khnopff. Grande suggestione esercitano le opere degli ispiratori dell'*Aesthetic Movement* inglese, dal socialismo utopico dell'architetto e saggista William Morris, che alla produzione industriale oppone organizzazioni corporative e tecnologie artigianali, al decadentismo del poeta Charles A. Swinburne, la cui morbosa immaginazione, divisa fra Eros e Thanatos, si riflette nei quadri tardi del preraffaellita Rossetti, allo stesso pittore James McNeill Whistler, che nell'allora pluricitata conferenza *Ten'o clock Lecture* (1885), separa le ragioni dell'etica e dell'estetica, definendo sola verità dell'opera quella inerente la sua bellezza intrinseca.

Il quadro culturale Nonostante il reiterato rifiuto della contemporanea realtà socio-economica, il *milieu* simbolista ne condivide appieno l'attivismo: gli anni Ottanta e Novanta registrano, specie sull'asse Parigi-Bruxelles, tutto un fiorite di iniziative che testimoniano la raggiunta consapevolezza da parte di critici, amatori, artisti, dell'esistenza di un mercato culturale cui occorre presenziare con assiduità e interventi di richiamo, pena il rapido consumo e l'obsolescenza delle ricerche in atto. Le direttrici del movimento sono segnate dai poeti: la scrittura ermetica di Mallarmé (*Poésies*, 1887) è esemplare del suo precetto che per suscitare il simbolo occorre suggerire piuttosto che descrivere; le raccolte di Verlaine (*Sagesse*, 1881), di Laforgue (*Complaintes*, 1885), di Maeterlinck (*Serres chaudes*, 1888) evocano stati silenti e scenari di decadenza e di malinconico abbandono, poi cari a molti pittori, dai nabis Maurice Denis e Pierre Bonnard a

Edouard Aman-Jean, Lucien Levy Dhurmer, Henri Le Sidaner; piú che il disturbatore Rimbaud, un primo esempio di mitizzazione per motivi avulsi da un'effettiva comprensione dell'opera, risulta congeniale un altro *maudit*, Villiers de l'Isle Adam, con i suoi racconti macabri e fantastici. Sul piano dei procedimenti compositivi, le ricerche di René Ghil (*Traité du verbe*, 1886), sull'omologazione del linguaggio verbale al musicale, entrambi trattati come materiali astratti e autoreferenti, e di Gustave Kahn sul verso libero risulteranno importanti per le successive avanguardie pittoriche, ai fini dell'evidenza prestata all'autonomia di funzionamento dei significanti. Un libro, soprattutto, catalizza lo stile del periodo, fatto di ideologie regressive, eccentricità, misticismo ed erudizione: si tratta di *À Rebours* (1884) di Joris K. Huysmans, il cui protagonista Des Esseintes, modellato sull'Usher di Poe e sul conte Robert de Montesquiou, prefigura il tipo dell'esteta moderno, aristocratico e nevrotico, poi esemplificato dagli scrittori Oscar Wilde e Jean Lorrain. La stampa si fa veicolo privilegiato di tale flusso di idee, rendendo accessibili al grande pubblico gli esiti delle riunioni, altrimenti selettive, che si tengono alla Rive gauche, nella redazione della «Revue Indépendante», nel caffè Voltaire, il martedí a casa di Mallarmé, e che vedono insieme letterati e pittori. Quotidiani ed ebdomadari di costume contendono recensioni e interventi critici e polemici alle riviste specializzate, sempre piú numerose a partire dal 1886, dalla citata «Revue Indépendante» e «La Vogue», entrambe animate da Felix Fénéon e G. Kahn, a «Le Décadent», alla belga «La Wallonie» di Albert Mockel, che si affianca a «L'Art moderne» di Octave Maus, organo della Societé des Vingts (1884-93), alla nuova serie, dal 1890, del «Mercure de France». Dal 1891 la «Revue Blanche» segna una nuova strada, anteponendo al dibattito delle idee il preziosismo della veste grafica e l'alta qualità delle illustrazioni, affidate a Toulouse-Lautrec e ai nabis; assieme a «La Plume», essa diviene il prototipo delle riviste che, dalla metà degli anni Novanta, diffonderanno in Europa lo stile Art Nouveau. Le riviste si fanno promotrici di incontri, mostre, banchetti, che mescolano agli artisti giornalisti e politici: famosi quelli dell'inverno 1891 in onore di Moréas e poi di Gauguin al caffè Voltaire e quelli, organizzati da «La Plume», nel 1895 per Puvis de Chavannes con

500 invitati, e nel 1900 per Rodin. A tale disordinato attivismo, al definirsi e rifluire di gruppi intorno ad effimere testate, corrispondono, sul piano politico, precise simpatie per le posizioni libertarie e anarchiche: il rivolgimento dei mezzi espressivi, intrapreso nell'ambito delle diverse pratiche artistiche, non disdegna come controparte operativa lo stesso impiego del terrorismo, pur di sostituire alla disprezzata borghesia una società egualitaria, dove siano meglio assicurate le condizioni della creatività individuale.

Le fonti iconografiche e i maestri Data l'affinità con l'Aesthetic Movement, una sorta di anglomania contraddistingue la cultura simbolista: il viaggio immaginario del decadente Des Esseintes ha per meta l'Inghilterra, mentre decisivi soggiorni a Londra compiono Mallarmé e Verlaine e i pittori Carriére e Khnopff. Di conseguenza grande favore ottengono a Parigi e Bruxelles le *Sinfonie* e i *Notturni* di Whistler, ricondotti alla wagneriana analogia di musica e pittura e le filosofiche allegorie di George Watts, rese in figure femminili estenuate nei toni soffusi; soprattutto suscitano sensazione i quadri esposti da Edward Burne Jones all'Esposizione Universale del 1878, *Love among the Ruins* e *Merlin and Viviane*, come poi *King Copethua and the beggar Maid* e il ciclo del *Perseo*, presentati, rispettivamente, ai Salons del 1889 e del 1893. Da Burne Jones si risale ai primitivi, al Beato Angelico, caro a Denis, al Carpaccio studiato da Moreau, a Botticelli; la sua pittura segna la via per una dimensione spazio-temporale immota e sospesa, dove miti classici e saghe nordiche non sono rivissuti con emotività, come nel contemporaneo svizzero Arnold Böcklin, ma oniricamene evocati. Sempre provenienti dall'Inghilterra, le incisioni dei preraffaelliti Rossetti e Millais per l'edizione Moxon dei poemi di Tennyson, e i libri, preziosamente illustrati della Kelmscott Press di Morris, ribadiscono la validità dell'*Ut pictura poesis*, precetto esemplare per l'immaginario simbolista, cosí carico di suggerimenti letterari. Maestro di questa linea è Gustave Moreau, il pittore preferito da Des Esseintes: la sua opera è ispirata da Flaubert, dagli opulenti e sanguinari scenari orientali di *Salambō* (1872) e della *Tentation de saint Antoine* (1874), e soprattutto da una complessa rete di letture, dove confluiscono ricordi di civiltà antiche ed esotiche, secondo un sincretismo tipico della cultura del periodo, volta a ricondurre la religiosità alle sue radici nella psiche e nei

miti dell'inconscio collettivo. Come tutti i pittori simbolisti, Moreau predilige il nitido e saldo assetto compositivo di Ingres, ma la sua teoria del colore come equivalente astratto di stati introspettivi, di emozioni e visioni, risale a Delacroix, origine, del resto, di analoghe tesi, formulate, dal 1888, da van Gogh e Gauguin. Un'altra linea della figurazione simbolista, che trova i suoi precedenti nelle allucinazioni di Bosch e di Grünewald, nei *Caprichos* di Goya, nei desolati spazi delle litografie di Rudolphe Bresdin, dove avvengono inverosimili metamorfosi di piante e animali, ha la sua piú alta e isolata espressione nell'opera grafica di Odilon Redon. Questi è il piú libero, fra tutti i contemporanei, da ogni eventualità di inquinamento letterario: le sue creature fantastiche sono puri residui onirici, fluttuanti in spazi indefiniti, resi credibili dall'intento di porre «la logica del visibile al servizio dell'invisibile». Se Moreau e Redon sono apprezzati dai poeti e dai critici, maestro incontestabile per i pittori della generazione simbolista resta Puvis de Chavannes, un protagonista anche per gli incarichi ufficiali conferitigli dalla Terza Repubblica. Di Puvis colpiscono le atmosfere statiche e remote alla Burne Jones, ma prive di compiacimenti estetizzanti e inserite in una serrata struttura architettonica; la capacità di *decorateur*, di organizzare cioè sintetiche rappresentazioni su vaste superfici; e le tematiche affrontate, i cicli delle stagioni e delle età dell'uomo, il Bosco sacro alle Muse, l'Età dell'Oro. Se il suo influsso è diretto su un gruppo di pittori gravitante attorno ai Salons de la Rose-Croix, Jean Cazin, Henri Martin, Charles Maurin, René Menard, Alphonse Osbert, Alexandre Séon, il suo procedimento, volto a una trasposizione abbreviata e semplificata dei fenomeni osservati, è un diretto antecedente del sintetismo di Gauguin e dei Nabis. Vanno infine citati come fonti, in polare antinomia ai quotidiani contesti degli impressionisti, certi luoghi deputati, con tutta la tradizione iconografica ad essi connessa: le città vive solo del proprio passato, Firenze, Venezia, Oxford e Bruges, evocata dal poeta George Rondebach e da Khnopff; Bisanzio, cui si abbina, fin da Verlaine, il tema della decadenza; gli spazi del mito, dall'edenico giardino delle Esperidi (Hans von Marées) ai deserti abitati da Sfingi e Chimere (Moreau, Rops, Khnopff, von Stuck, Klimt); il Medioevo dei cicli arturiani (Aubrey

Beardsley, Arthur Rackam), spesso confuso, a seconda della provenienza degli artisti, con il folklore delle leggende bretoni (Edgard Maxence, allievo di Moreau, i Nabis), scandinave (Aksel Gallen-Kallela), slave (il grafico Alphonse Mucha, Mikhail Vrubel´, i pittori del gruppo moscovita Mir Iskousstva, il Mondo dell'Arte, 1898-1904).

Tendenze della pittura Nell'ambito delle arti figurative, la produzione simbolista è sostanzialmente disomogenea; controversa, a partire dagli stessi protagonisti, è l'applicazione del termine simbolista a questa o quella ricerca. Nel diversificarsi di gruppi o di società piú o meno ufficiali di artisti, di etichette, di manifesti, di iniziative espositive, emergono comunque delle linee di tendenza. La prima è riconducibile al sintetismo, originato dalle ricerche condotte da Gauguin, prima con Emil Bernard a Pont-Aven nell'estate 1888 e poi con van Gogh ad Arles nell'autunno successivo; dal 1890, e dopo la partenza di Gauguin per Tahiti nel 1891, la linea è proseguita dal gruppo dei Nabis (Profeti, in ebraico), Denis, Ranson, Sérusier, Bonnard, Vuillard. Al di là degli esiti relativi allo specifico pittorico, questa tendenza è la piú agguerrita teoricamente, per l'essere fiancheggiata dai piú avveduti fra critici e letterati del **s**, Dujardin, Kahn e Gilbert Aurier, Charles Morice, Alphonse Germain, che, in un continuo interscambio con i pittori, ne espongono ragioni e modalità operative. In una serie di contributi, in cui vanno inclusi scritti degli stessi artisti, van Gogh, Gauguin, Denis, sono cosí poste le premesse teoriche delle avanguardie e della loro acquisizione della natura convenzionale e astratta del linguaggio pittorico, una scrittura autoreferente, il cui valore consiste nella coerenza interna del sistema dei segni, e non nell'immediato raccordo fra rappresentazione ed oggetto esteriore. Fra gli altri, Aurier, in *Gauguin*, *le Symbolisme en peinture* (1891), sottolinea il carattere intellettualistico e la matrice neoplatonica della nuova arte, originata dalla memoria; di conseguenza, l'opera si configura come «ideista, simbolista, sintetica, soggettiva, decorativa». I Nabis sviluppano in cifra ornamentale, precorritrice dell'Art Nouveau, e sempre piú memore della grafica giapponese, i tratti salienti della figurazione sintetista, la referenzialità emotiva e non fenomenica del colore, la bidimensionalità, le nette linee di contorno, le arbitrarie gerarchie spaziali, caricando inoltre le opere di allusioni mistiche e occulte, deri-

vate dalle letture teosofiche. Affascinati dal mito della sintesi delle arti, collaborando con scenografie, locandine, manifesti alle rappresentazioni del *Théâtre d'Art* di Paul Fort e del *Théâtre de l'Œuvre* di Lugné-Poe: ai drammi di Maeterlinck, Strindberg, Ibsen, sono prestati scenari spogli, da cui emerge distillata la sola qualità espressiva della voce e del gesto degli attori. Un altro versante della pittura simbolista trova il suo fulcro negli annuali Salons de l'Ordre de la Rose-Croix, organizzati a Parigi, dal 1892 al 1897, dal sâr (Mago) J. Péladan: per l'affluenza di artisti e il successo di pubblico essi costituiscono una sorta di manifesto ufficiale del movimento e un punto di incontro per ricerche di provenienza diversa. Il loro promotore, scrittore e saggista (*Le vice supréme*, 1884), è un tipico esponente di quella frangia della cultura simbolista che intende opporre alla decadenza, scaturita dal materialismo, il recupero di un'ambigua spiritualità, in cui convergano un fideistico cattolicesimo, pratiche magiche connesse al vasto favore allora incontrato dalla letteratura esoterica, e la religione esclusiva dell'arte, con vertice nella musica. Gli artisti invitati ai *salons* ne dovevano condividere il programma, la rovina del Realismo, il ripristino del culto dell'Ideale, con la Tradizione per base e la Bellezza per fine; soli soggetti ammessi erano la leggenda, il mito, l'allegoria, il sogno, le parafrasi della grande poesia; la nuova arte avrebbe rigenerato l'uomo nelle forme compiute dell'androgino. I *salons* segnarono l'affermazione del citato gruppo di pittori seguaci di Puvis, ora interpretato in chiave esplicitamente onirica, e di altri piú vicini alle fonti preraffaellite, Armand Point, Carlos Schwabe, George de Feure. Fin dal 1892 emerge la rappresentanza straniera, l'italiano Previati, lo svizzero Hodler (*I delusi*), l'olandese Toorop (*Le tre spose*), e i belgi Khnopff (*La Sfinge*) e Delville l'*idolo della perversità*), emblematici, questi, delle tematiche piú distintive della produzione simbolista e che, poi, riaffioreranno nella metafisica e nel surrealismo: l'assorta dimensione della memoria e del sogno e l'estetizzante ammissione di perversioni e satanismi. Un altro punto di aggregazione è offerto dai Salons de la Libre Esthétique, organizzati a Bruxelles da O. Maus come seguito a quelli, tenuti nel decennio precedente, dalla Societé des Vingts e che avevano sancito il successo dei neoimpressionisti; ora vi si segnalano

Léon Spillaert, Degouve de Nuncques, Xavier Mellery, George Minne, mentre continua a restare isolato James Ensor. La Societé des Vingts una libera unione di artisti, accomunati dal rifiuto delle strutture accademiche e dei *salons* ufficiali, è del resto il prototipo delle secessioni, costituitesi nel 1892 a Monaco con Franz von Stuck, e a Berlino, con Max Liebermann e Max Klinger, e nel 1897 a Vienna con Gustav Klimt. In particolare, la secessione berlinese nasce come risposta alla decisione delle autorità cittadine di chiudere la mostra, ritenuta scandalosa, di Edgar Munch, il pittore che, per l'esito angoscioso dei temi e la connessa, allucinata resa spaziale, segna il raccordo, esemplare per l'area mitteleuropea, fra **s** ed espressionismo. (*mgm*).

Simone da Cusighe

(Belluno, documentato dal 1386 al 1403). È la prima personalità nota della pittura bellunese, La sua formazione dovette compiersi in sede locale tra il settimo e l'ottavo decennio del Trecento e, come attestano i documenti, la sua bottega svolse un'attività polivalente, versata sia nella pittura sia nell'intaglio ligneo; tra 1396 e 1397, per esempio, egli risulta pagato per un grande e perduto polittico destinato all'altare maggiore della Cattedrale di Belluno, con motivazioni legate solo a lavori di intaglio e doratura. La sua attività di pittore è attualmente rappresentata da due sole opere, entrambe firmate: il polittico del 1394, conservato presso la Ca' d'Oro di Venezia, e l'anconetta del MC di Belluno, databile intorno al 1400. Le caratterizza una parlata generica e conformista, piacevole per il tono di «bonomia rustica» e per un gusto ingenuo della narrazione aneddotica; la base linguistica è radicata alla cultura figurativa veneta di medio Trecento, segnata dagli apporti emiliani, mentre sono solo marginali gli aggiornamenti alle piú recenti esperienze della pittura lagunare e padovana. (*tf*).

Simone da Firenze

(documentato nel 1523). Nonostante l'origine fiorentina, risulta attivo esclusivamente nell'Italia meridionale. Il suo nome si ricava da un'epigrafe che compare nel polittico di Santa Maria degli Angeli a Senise, datato 1523. Si tratta di un'opera in cui la tipologia arcaica della pala d'altare a piú scomparti contrasta con il tentativo di ammodernamento fi-

gurativo compiuto dall'artista, il quale fa largo uso delle stampe di Marcantonio Raimondi tratte da Raffaello, cercando, pur con una mentalità ancora tardoquattrocentesca, di accostarsi allo stile delle Logge vaticane nella versione compendiaria e patetica datane da un Pedro Machuca o da un Polidoro da Caravaggio. Tra il 1515-23 ca. possono inoltre collocarsi il *Polittico di san Michele arcangelo* della parrocchiale di San Chirico Raparo, quello dell'*Annunciazione*, già nell'Annunziata di Salandra, e quello smembrato in Santa Maria del Sepolcro a Potenza, nei quali ricompare la sua propensione a basare i propri dipinti su accreditate composizioni altrui. Piú tardi sono invece il *San Pietro* e il *San Paolo* del MN di Reggio Calabria e la *Madonna del Carmine* di San Michele a Potenza, dove si colgono richiami allo stile maturo di Polidoro. È probabile che la fase piú antica di **SdF** (1505-1510 ca.) sia da identificarsi nell'opera del cosiddetto Maestro del Polittico di Angri, contraddistinta da palesi derivazioni da modelli fiorentini della fine del Quattrocento. (*rn*).

Simone di Filippo, *detto* dei Crocifissi

(Bologna, documentato dal 1355-99). Deve l'appellativo «dei Crocifissi» alla seicentesca interpretazione pietistica della sua produzione. È maestro nel 1355, in una Bologna di seconda metà Trecento nella quale la sua bottega ha posizione praticamente egemone: le sue opere sono sempre condotte all'insegna della piú grande qualità tecnica, mentre lo stile riduce a formula, a tratti convenzionale e rigida, a tratti persino artigianale, e in ogni caso discontinua nei risultati, il linguaggio di Vitale da Bologna, in epoca giovanile, e di Jacopino di Francesco in fase di piena maturità.
SdF parte dunque da Vitale (polittico smembrato con *Annunciazione* e *Incoronazione della Vergine*: Bologna, PN) al quale presto affianca certe luminosità dalmasiane (polittico 474 con *Incoronazione della Vergine*, 1365-70 ca.: ivi), subito ricomposte in cromie accese e «taglienti» per pose piú patetiche o monumentali, come nel «ritratto», firmato, in memoria di *Papa Urbano V* (ivi) o nella *Sant'Elena e una monaca donatrice* (ivi), forse proveniente dal convento delle agostiniane di Sant'Elena.
Nel 1355 ca. affrescava già, accanto a un non identificato Jacobus e firmandosi nella scena della *Guarigione del parali-*

tico, *Scene bibliche* e *Storie di Cristo* in Santa Apollonia di Mezzaratta (in parte in loco e Bologna, PN), proseguendo il ciclo iniziato dal maestro Vitale nei primi anni '40: le cinque *Storie dell'Antico Testamento* che **SdF** si impegna, secondo un documento, ad affrescarvi nel 1366 dovrebbero invece esser andate perdute, poiché non corrispondono, non fosse che per l'iconografia, a quelle conservatesi, che nel tono narrativo spigliato e rusticale appaiono non ancora infirmate dalla grossolanità spesso presente in opere piú tarde. La intensa *Pietà*, commissionata in memoria di Giovanni Elthinl, morto nel giugno 1368 (Bologna, Museo Davia-Bargellini), forzata all'asperità emotiva dal tema stesso del dipinto e il *Crocifisso* di San Giacomo, del 1370, sono ancora opere dignitose e possono servire (Ferretti, 1981), a confortare l'importante attribuzione a **SdF** non soltanto dei tabelloni del *Crocifisso* (Bologna, Collezione Comunale d'Arte, n. 1291) scolpito da un ignoto intagliatore coevo, ma della policromatura stessa della figura, cosí come del gruppo ligneo, di medesimo scultore, componente una *Adorazione dei Magi* in Santo Stefano. Opere dell'ultimo decennio del Trecento appaiono il diseguale polittico 298 con l'*Incoronazione della Vergine* al centro (Bologna, PN) forse proveniente da San Leonardo e la predella con scene dalla *Vita della Vergine* (1396-97 ca.: ivi). Queste ultime esprimono, nel loro piccolo formato, la parte migliore del linguaggio di **SdF**, come peraltro già evidente in altre opere di devozione privata, come il trittichetto-reliquiario del Louvre di Parigi, la *Trinità* di Lipsia (Akademie der bildenden Künste) e la preziosa cassettina del VAM di Londra. (*scas*).

Simonini, Francesco

(Parma 1686 - Venezia? dopo il 1753). Formatosi presso Ilario Spolverini a Parma, nonché sullo studio di Jacques Courtois e delle incisioni di Callot, **S** soggiornò a Roma e poi a Bologna; si stabilí infine a Venezia, dove è segnalato nella corporazione dei pittori tra il 1740 e il 1745. In quest'epoca operava già (almeno dal 1733) per il maresciallo von der Schulenburg, che accompagnò verosimilmente nei suoi viaggi, dipingendo per lui scene di battaglia e ritratti (un *Ritratto equestre* del maresciallo e nove delle battaglie dipinte per lui si trovano nel Museo di Hannover). Il suo linguaggio è innanzi tutto veneziano: la sua predilezione per i colori chiari, stesi

a rapidi tocchi, fa pensare a Guardi, anch'egli protetto di Schulenburg. **S** fu maestro di Casanova. La sua ricca produzione è attestata, oltre che dagli affreschi a grisaille nella Villa Pisani a Stra (dopo il 1740), da molte tele raffiguranti battaglie, cavalieri, paesaggi conservate in numerosi musei e in collezioni private in Italia e all'estero. (*sb*).

«Simplicissimus»

Settimanale satirico illustrato, pubblicato a Monaco dal 1896 al 1944 e fondato da Albert Langen, che ne fu il primo editore. Tra gli autori delle illustrazioni, di forte impatto politico e talvolta attestanti ricerche visive di notevole audacia, menzioniamo Thomas Theodor Heine, Olaf Gulbransson, Bruno Paul, Rudolf Wilke e Karl Arnold; collaborarono pure a «**S**» Käthe Kollwitz, Pascin e Steinlen. Una mostra dedicata alla storia della rivista e ai suoi illustratori si è tenuta a Monaco (Haus der Kunst) nel 1977-78. (*sr*).

simultaneismo

Il termine **s** (*Simultaneisme*) e le proposte che implicò nel dibattito teorico per una nuova forma d'arte, fu al centro di vivaci dispute tra le due correnti principalmente interessate alla questione: da un lato Robert Delaunay e dall'altro i futuristi. Occorre tuttavia ricordare, come scrive Apollinaire, che «L'idea di simultaneità [...] nel 1907 già preoccupava Picasso e Braque che si sforzavano di rappresentare figure e oggetti sotto diversi aspetti e allo stesso tempo» e in genere è presente nella ricerca cubista, in Léger, e ancora nell'arte di Picabia e Duchamp.
Ma furono, in effetti, i futuristi a impiegare per primi il termine «simultaneo» e ad inserirlo nei loro manifesti, secondo quanto dichiara Boccioni sulle pagine di «Lacerba» (gennaio 1914). Boccioni stesso, ancor prima, nel corso di una conferenza tenuta a Roma il 29 maggio 1911, impiega, nell'esposizione, il concetto di «simultaneità».
D'altro canto Delaunay fu il primo ad associare la nozione di **s** al colore e alla luce, in sintonia con un'arte che a questi elementi attribuiva assoluta centralità.
La disputa, alimentata da Apollinaire, portavoce di entrambe le parti, appare del resto futile, alla luce dei diversi metodi e fini riscontrabili nelle due ricerche. E, mentre il **s** fu-

turista è rivolto alla resa del movimento ed è inscindibile dal concetto di dinamismo, Delaunay, opponendo l'idea di simultaneo a quella di successivo, intende per **s** non una «filosofia dell'arte» bensí una maniera, un metodo. Egli è l'erede dei teorici del colore, Rood e prima ancora Chevreul, che cosí avevano definito, nella prima metà dell'Ottocento, la legge del contrasto simultaneo dei colori: due colori giustapposti appaiono, a causa di tale giustapposizione, piú diversi tra loro di quanto in realtà non siano. La vibrazione cromatica, ottenuta per giustapposizioni, è l'elemento privilegiato da Delaunay per superare la prospettiva lineare che rappresenta, per l'artista francese, il fondamento della figurazione. Il colore è, al contempo, forma e soggetto della «pittura pura», ove la rappresentazione degli oggetti non ha piú ragione d'essere e viene pertanto abbandonata. La struttura dell'opera sarà garantita dal solo colore. Delaunay definirà «costruttiva» la fase nuova dei contrasti simultanei, quella cioè delle *Finestre* e dei *Dischi*.
L'attenzione futurista è, invero, rivolta alla resa di una «sensazione dinamica» e alla creazione di un'immagine referente della «simultaneità degli stati d'animo». L'opera futurista mira al conseguimento di una sintesi e di una fusione tra «ciò che si vede» e «ciò che si prova», aspira cioè a una coesistenza tra rappresentazione dello spazio e rappresentazione del tempo.
Il **s** non riguarda soltanto la pittura ponendosi come problema anche nell'ambito della plastica. Sia Apollinaire che Boccioni rivendicano l'invenzione della simultaneità nella scultura. Ugualmente, il **s** investe la questione linguistica della scrittura poetica, come attestano *Les fenetres* di Apollinaire, e la *Prose du Transsibérien* di Cendras, il cui testo rigoroso si accompagna a una composizione simultanea di Sonia Delaunay.
Analoghi tentativi si riscontrano nella sperimentazione musicale, soprattutto con il valzer di Lanner, del 1913, *Le Sacre du Printemps*, nel quale al motivo classico si giustappongono arie e ritornelli appartenenti a canti popolari. (*hs*).

Sinai, monte

Il monte **S**, in Egitto, ospita il monastero ortodosso di Santa Caterina. Dedicato alla Vergine quando Giustiniano lo fondò, dopo la morte dell'imperatrice Teodora (548), rice-

vette la denominazione attuale nel sec. XII. L'interesse dell'imperatore per questa fondazione e l'alta qualità dell'opera consentono di supporre che la decorazione musiva sia dovuta a maestranze costantinopolitane. La *Trasfigurazione* occupa il catino dell'abside della chiesa: Cristo è in piedi in una gloria ovale; ai suoi lati sono Mosè ed Elia, con la mano levata in gesto profetico. Il monte Tabor non è rappresentato. Ai lati dell'apostolo Pietro gli apostoli Giovanni e Giacomo, in ginocchio, esprimono meraviglia levando le braccia. Il restauro ha riportato l'opera alla ricchezza originale dei colori, estremamente delicati, e ha evidenziato la qualità luministica del mosaico (specie nel particolare del drappeggio di Cristo, dove unitamente alle tessere d'argento sono impiegate tessere verdi e rosa). I ritratti degli *Apostoli*, a mezzo busto, entro medaglioni, ornano l'intradosso dell'arco contrassegnato in alto dal crisma, mentre quelli dei *Profeti*, con al centro Davide, sono rappresentati nella parte bassa del catino absidale. Alle estremità si trovano i ritratti a busto dell'igumeno Longino e del suo diacono Giovanni; due *Angeli in volo* sono raffigurati ai lati di un medaglione con l'*Agnello mistico*, mentre un po' piú in basso, sui lati, altri medaglioni racchiudono i busti della *Vergine* e di *Giovanni Battista*. La rappresentazione di episodi della vita di Mosè (*Mosè dinanzi al roveto* ardente e *Mosè che riceve le tavole della Legge*) sull'arco trionfale sono esplicitamente connesse alla localizzazione del santuario sul monte **S**. Questi mosaici, di un'arte sobria e insieme potente, rappresentano una delle rare testimonianze di epoca giustinianea conservate nel territorio dell'impero.

Completano l'insieme due scene ad encausto sulla faccia ovest dei pilastri marmorei posti dinanzi all'abside: a sinistra, il *Sacrificio di Isacco*, uno dei temi del Vecchio Testamento piú frequentemente rappresentati nell'alto Medioevo, a destra l'*Immolazione della figlia da parte di Iefte*, a compimento del voto da lui fatto prima della battaglia contro gli Ammoniti (Giudici, XI, 30-40) documenta l'uso di una rara iconografia. Entrambe le scene sembrano essere una prefigurazione della Passione, interpretazione attestata per certo per il tema iconografico del *Sacrificio di Isacco*. Lungo le pareti sud della cinta del monastero una cappella decorata verso il sec. XIV presenta sull'abside il *Tabernacolo della*

Testimonianza: Mosè e Aronne sono ai lati dell'altare che sostiene l'arca dell'alleanza; al di sopra dell'altare compare il busto della *Vergine*, conforme all'interpretazione cristiana che considera l'arca una figura della Vergine. Il busto di *Cristo* occupa il catino dell'abside.
La raccolta di icone del monastero di Santa Caterina – in numero di oltre duemila – è la piú importante del mondo e contiene opere che vanno dal sec. v ai giorni nostri preservatesi dalla furia iconoclasta grazie alla posizione isolata della comunità religiosa e alla distanza del monastero da Costantinopoli. Tra le antiche icone si distinguono due esemplari ad encausto, rappresentanti l'una *San Pietro*, l'altra la *Vergine in maestà fra due santi*, testimonianze preziose dell'arte costantinopolitana del VI e VII secolo. Piú tarde sono quelle che facevano parte dell'iconostasi delle cappelle e recano rappresentazioni corrispondenti alle principali feste dell'anno liturgico; le icone-calendario, con le immagini dei santi di tutto l'anno; infine le icone che si riferiscono a scene ambientate sul monte **S** (*Mosè dinanzi al roveto ardente*). Una parte di tali icone è di produzione locale; altre sono importate da Costantinopoli, in particolare quella dell'*Annunciazione* che è uno dei migliori esempi di pittura d'epoca comnena. Alcune icone del sec. XIII rivelano la mano di un artista straniero. Un centinaio di icone tra le piú preziose sono esposte in una sala speciale; la maggior parte delle altre si trova negli ambienti dell'antica biblioteca.
Numerose missioni scientifiche hanno catalogato e fotografato l'intera produzione del monastero; in particolare la missione svolta dall'Università del Michigan si è assunta l'onere di fotografare tutte le icone e di sottoporre alcune tra esse a un delicato trattamento di pulitura che le ha riportate al loro pieno splendore. Le icone piú antiche sono dipinte ad encausto, tecnica ben nota dai ritratti di egizi del Fayyūm; si tratta di quattro dipinti che datano probabilmente al sec. v, due dei quali trasferiti a Kiev nel secolo scorso. Il complesso della raccolta consente di compilare l'intera storia delle icone e di notare i mutamenti che quest'arte ha subito a seconda delle epoche e dei luoghi; fondamentali a proposito gli studi compiuti da K. Weitzmann (1976). Mentre è ben documentato il periodo precedente l'iconoclastia (poiché l'autorità degli imperatori iconoclasti non si esercitava sul **S**, allora in territorio musulmano), il successivo trova sul **S**

scarse testimonianze. Durante il periodo iconoclasta, le icone provengono dalla Palestina, ove è ben nota l'opposizione dei monaci di San Saba alla volontà degli imperatori. Dopo la crisi del sec. IX, con l'assurgere di Costantinopoli a centro della civiltà artistica bizantina, tutte le opere conservate risentono della pittura della capitale, che verso la fine del sec. XII presenta caratteristiche nuove, aprendo il mondo delle forme a caratteri piú intimamente umani e psicologici. Nella collezione sono anche conservate icone dell'epoca delle crociate, e del periodo successivo alla caduta di Costantinopoli, piú ispirate alla pittura cretese e delle isole greche. Il **S** ne conserva un gran numero, insieme (è una ulteriore caratteristica di questa raccolta) ad icone dipinte da artisti italiani e forse persino da francesi che risentono della cultura bizantina. Anche la biblioteca monastica è ricchissima, comprendendo circa tremila manoscritti, alcuni dei quali miniati (Cod. gr. 2123; Cod. gr. 339). (*sdn + jle*).

sincromismo

Primo movimento d'arte astratta in America, designato come **s** dai suoi fondatori Morgan Russell e Stanton MacDonald-Wright. Da *synchroma*, letteralmente «con colore», il termine gioca volutamente sull'assonanza con la voce «sinfonia» per suggerire il rapporto tra suono e colore, elementi significativi nella ricerca del pittore céco Frantisek Kupka. Il movimento nasce in occasione della visita di Russell e MacDonald-Wright alla mostra futurista allestita nel febbraio 1912, alla Galleria Bernheim Jeune di Parigi: i due artisti decidono allora di dar forma pittorica all'idea di ritmo cromatico. L'esordio del **s** avviene nel giugno del '13 a Monaco di Baviera. Nello scritto teorico contenuto nel catalogo dell'esposizione, Russell e MacDonald-Wright stabiliscono la loro distanza dal futurismo rimproverando al movimento italiano la subordinazione, nella loro arte, dell'elemento statico a quello dinamico. «Ma – scrivono – nell'arte la qualità statica e quella dinamica sono due forze che si integrano, permettendoci di sentire fortemente l'una o l'altra». Distante dal cubismo il **s** risente invece dell'influenza della poetica di R. Delaunay che sin dal 1912 aveva rifiutato l'appellativo di «cubista» per affermarsi creatore di un nuovo genere di pittura (l'orfismo, come lo definí Apollinaire) e

della «simultaneità ritmica». Il **s** ebbe vita per un anno; la sua principale manifestazione ha luogo al Salon des Indépendants di Parigi, nel 1913. Tra gli americani che ne furono profondamente influenzati figurano Thomas Hart Benton, Andrew Dasburg, Patrick Henry Bruce, Arthur B. Froste, Arthur B. Davies. (*dr*).

Singer, William Henry

(Stati Uniti 1868 - Laren 1953). Figlio del grande industriale William **S**, lasciò il suo Paese nel 1900 per recarsi a Parigi, dove trascorse un anno, stabilendosi poi definitivamente a Laren, che era allora uno dei centri artistici piú frequentati dei Paesi Bassi. Ammiratore di Boudin e di Monet, dipinse paesaggi olandesi e soprattutto norvegesi. Raccolse un'importante collezione di dipinti, acquerelli e pastelli, principalmente dell'Ottocento, olandese e francese: *Veduta di un porto* di Boudin, il *Dam* di Breitner, la *Nutrice* di J. Maris, nonché opere di Bosboom, J. e W. Dooyewaard, van Dongen, J. e I. Israels, dei Maris e di Verster.
L'intera collezione è stata donata dalla vedova di **S** alla **S** Memorial Foundation; il museo (**S** Museum) è stato aperto nel 1956 a Laren e, ingrandito nel 1962, svolge una notevole attività culturale. (*hbf*).

Singier, Gustave

(Warneton (Belgio) 1909 - Parigi 1984). La sua formazione si compie a Parigi – dove abita dal 1919 – frequentando i corsi dell'Ecole Boulle. Fino al 1936 lavora come disegnatore in un'impresa di arredi commerciali; tiene le prime mostre al Salon des Indépendants dal 1936 al 1939, al Salon d'Automne dal 1937 al 1949, e al Salon de Mai nel 1945. Di quest'ultimo fu anche il fondatore e membro del Comitato. Dal 1951 al 1954 insegna pittura all'Académie Ranson. Con Bazaine, Estève, Lapicque e Le Moal fonda nel 1941 il gruppo dei Peintres de Tradition Française che espongono alla Gall. Braun. Seguiranno altre mostre presso la Gall. Drouin, la Billiet-Caputo e la Gall. de France che divenne poi la sua espositrice regolare. **S** insegnerà anche per undici anni, dal 1967, alla Scuola Nazionale di belle arti di Parigi dove occuperà la cattedra di pittura.
L'adesione alla *tradition française* lo porta a rifiutare il naturalismo e a indirizzarsi verso forme astratte. Si liberò quin-

di dalle prime influenze di Matisse, di Braque e di Bonnard per raggiungere un'espressione piú libera. Testimonianza di questo primo periodo è l'*Estate* (1945: coll. priv.) dove unisce a una strutturazione cubista delle forme un colore vibrante. Anche nella *Notte di Natale* (1950: Parigi, MNAM), con le sue tonalità intimiste, pone l'accento sulla rinnovata importanza data alla ricerca coloristica. All'influenza di Besier si aggiunge quella di Manessier. I rapporti tra i percorsi grafici e il colore si precisarono solo in un secondo momento con la realizzazione di uno spazio dove colore e linea si uniscono per dare il ritmo all'insieme del dipinto come in *Aquathème*: *baigneuses-vestige* (1969: Parigi, coll. priv.). Le opere degli anni Settanta diventano un omaggio all'arcaismo mediterraneo e alla preistoria (*Egéenne II*, 1971; *Omaggio a Leroi-Gourban*, 1970: coll. priv.).
Parallelamente alla sua attività pittorica si dedica a realizzare scenografie, incisioni e litografie, cartoni per arazzi e vetrate. Esegue anche mosaici e decorazioni murali per vari edifici tra cui il liceo di Argelès (1959), per la casa della Radio a Parigi (1964), per la Scuola delle Arti decorative di Aubusson (1969-70), per il campo sportivo del liceo Cariat di Bourg-en-Bresse (1970).
È presente in numerosi musei in Europa, in Sud-Africa e in Nuova Zelanda, (*hn + sr*).

sinopia

Ocra rossa derivante dalla città di Sinope nel Ponto, secondo quanto affermato anche da Plinio il Vecchio (*Naturalis Historiae*) che precisa come in base al colore se ne distinguevano tre specie («rubra», «minus rubens», «inter has media»). Impiegata in epoca medievale anche dagli artigiani, essa viene descritta per le sue caratteristiche e possibilità di impiego nel capitolo XXXVIII de *Il Libro dell'Arte* di Cennino Cennini da cui il termine è stato ripreso. Nel capitolo LXVII in cui espone la tecnica in uso nella bottega tardogiottesca di Agnolo Gaddi, di cui era stato allievo, Cennini dopo aver descritto le varie fasi di preparazione dell'arricciato prosegue: «Poi togli un poco di senopia senza tempera e col pennello puntio sottile va' tratteggiando nasi, occhi, e cavellature, e tutte stremità e intorni di figure; e fa' che queste figure sieno bene compartite co ogni misura, perché queste ti

fanno cognoscere e provedere nelle figure che hai a colorire». Il termine **s**, volto in origine a indicare unicamente la materia rossa ampiamente utilizzata tra il XIII e il XV secolo dagli artisti per tracciare, sul muro intonacato, con pennello a punta sottile i disegni preparatori seguenti alla delineazione a carboncino della composizione sull'arriccio, è stato in epoca recente correlato ai disegni murali sottostanti gli affreschi, anche quando realizzati con colori affatto differenti dalla terra rossa come la terra verde o il nero di carbone. Relativamente precoce è la decadenza dell'uso di tali disegni murali, verificatasi alla metà del sec. XV contemporaneamente alla diffusione della tecnica dello spolvero, utilizzata già nel Trecento per le parti ornamentali eseguite dai garzoni e dagli aiuti di bottega (ne sono un esempio gli affreschi eseguiti da Andrea Orcagna e dalla sua scuola nella volta della cappella maggiore di Santa Maria Novella ritrovati sotto le fasce decorative della pittura di Domenico Ghirlandaio), a sua volta largamente sostituita nel corso del Cinquecento dall'uso dei cartoni, peraltro già anch'esso documentabile nel Trecento, ad esempio, attraverso gli affreschi di Giovanni da Milano della cappella Rinuccini nella chiesa fiorentina di Santa Croce (1365). Dalla fine del Duecento alla metà del Quattrocento – e tra gli esempi piú significativi della fase iniziale e terminale di tale periodo, la celebre **s** del timpano triangolare del porticato della Cattedrale di Notre-Dame des Doms di Avignone, oggi nel Palazzo dei Papi, di Simone Martini (1344) e quelle di Andrea del Castagno per gli affreschi del refettorio delle benedettine di Sant'Apollonia di Firenze (1445-1450) – le **s** parietali paiono costituire quasi esclusiva documentazione, sebbene alcuni studiosi sostengano che la **s** rappresentasse la fase intermedia tra il disegno su carta e l'opera compiuta. Diverso il parere di chi considera la fase preparatoria dell'affresco come operazione svolta unicamente sui ponti (Procacci). L'uso rarefatto del termine **s** nella letteratura artistica rinascimentale e manieristica è già documentato ne *I Commentarii* (1450 ca.) di Lorenzo Ghiberti, dove un disegno murale di Simone Martini raffigurante una *Incoronazione*, eseguito sopra una delle porte del Duomo di Siena, viene descritto come realizzato «colla cinabrese», pigmetito cromatico di differente tonalità, ottenuto mescolando **s** con calce spenta molto bianca, come si evince da Cennini, Compi-

lato alla fine del sec. XV, ma ampliato nella prima metà del secolo seguente, il *Ricettario fiorentino* riporta che «la sinopia chiamata da Dioscuride rubrica sinopide [...] è una terra rossa; oggi ne abbiamo di molti altri luoghi, e si chiama bolo armeno». Definita «rossaccio» da Giorgio Vasari (1568), della **s** vengono rilevati l'arcaismo e l'avvenuto superamento quale intervento preliminare alla tecnica della pittura murale a fresco, sia nella vita di Simone Martini (in relazione agli affreschi del convento di San Francesco ad Assisi) che di Spinello Aretino. L'avvenuta scomparsa dalla prassi artistica di tale metodologia operativa è testimoniata nel *Vocabolario dell'Arte del disegno* (1681) di Filippo Baldinucci dall'assenza del lemma **s**, al cui recupero terminologico si assiste solamente con la prima edizione moderna del *Libro dell'Arte* cenniniano – ritrovato attraverso una trascrizione del 1437, curata da Tambroni (1821).
Molteplici le operazioni preliminari all'esecuzione delle pitture a fresco parietali (→ **affresco**). La superficie dell'arriccio indurito veniva spartita per fissare quelli che Cennini definisce «i mezzi degli spazi» della composizione, delineata quindi a carboncino, che, alquanto friabile e quindi facilmente cancellabile, veniva a sua volta sostituito da «un poco d'ocria senza tempera, liquida come l'acqua» cui in ultimo veniva a sovrapporsi il color **s**. Condotta a termine questa fase l'artista ricopriva progressivamente l'arriccio con l'intonaco liscio in rapporto al lavoro che intendeva eseguire in una singola giornata. Le **s** costituiscono cosí parte primaria del patrimonio grafico conservatosi dalla fine del XIII alla metà del sec. XV quando contemporaneamente alla diffusione del disegno su carta, ampiamente favorita dalla diminuzione del costo di tale supporto, iniziò la decadenza della **s**. Il termine, ad indicare sia gli stessi disegni murali sottostanti gli intonaci affrescati che la materia con la quale venivano eseguiti, si diffonde largamente negli anni seguenti il secondo conflitto mondiale talvolta anche in riferimento a disegni preparatori eseguiti con materia di differente colore, in particolare tra i restauratori fiorentini (e fiorentini erano stati in larga parte gli studiosi che avevano rinnovato nei primi decenni del nostro secolo l'uso della parola **s** limitato però solo al pigmento cromatico del disegno) impegnati in quel momento al distacco di molti cicli di affreschi dan-

neggiati dagli eventi bellici; tra questi le celebri decorazioni parietali del Camposanto Monumentale di Pisa gravemente danneggiato nel luglio del 1944. Tale operazione che riportò alla luce le straordinarie **s** sottostanti, documenti grafici di eccezionale significato sottoposti a loro volta allo stacco, condusse alla creazione del Museo delle Sinopie del Camposanto Monumentale di Pisa inaugurato nel 1979 nel pellegrinaio dell'antico Spedale di Santa Chiara. (*pgt*).

sintetismo

Il linguaggio «sintetista» deriva dalle ricerche compiute da Paul Gauguin e da Emile Bernard durante il loro soggiorno a Pont-Aven nell'estate del 1888. L'idea di «sintesi», nata da una corrente di pensiero che investiva anche la letteratura, era già apparsa: sin dal 1886, a Pont-Aven, Gauguin parlava di «sintesi» e la parola veniva allora spesso impiegata nella letteratura simbolista. Il termine viene impiegato ufficialmente per la prima volta in occasione della mostra organizzata da Gauguin al caffè Volpini di Parigi, nel quadro dell'Esposizione Universale del 1889: *Gruppo impressionista e sintetista*. La scelta del titolo sembrava suddividere gli espositori, e infatti distingueva gli amici tuttora vicini all'impressionismo, come Guillaumin, Schuffenecker o Daniel de Monfreid, dal gruppo di Pont-Aven propriamente detto, cui poteva associarsi van Gogh. Gli schieramenti riguardavano soprattutto la concezione di sintesi plastica: sulle orme del *cloisonnisme* di Anquetin e di E. Bernard, M. Denis nel 1890 dichiara «Ricordare che un quadro, prima d'essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualsiasi aneddoto, è essenzialmente una superficie piana coperta di colori disposti in un certo ordine». Dopo le conversazioni con Emile Bernard dell'agosto del 1888, Gauguin afferma: «L'arte è un'astrazione, traetela dalla natura sognando dinanzi ad essa». Si tratta, per lui, di attingere uno «stile moderno» mediante mezzi plastici volutamente semplificati, riducendo l'immagine a forme dai colori netti, contornati da un disegno unificatore che rifiuta sia la prospettiva che la profondità, sostituendovi un arabesco guidato unicamente dalle esigenze estetiche. L'esempio era dato dalle stampe giapponesi, dalle immagini di Epinal e dalle arti che Baudelaire, nel 1865, definí «barbare», primitive per la loro semplicità. Sono questi i termini della lezione che Gauguin fornisce a Sé-

rusier dipingendo il *Talismano* e che questi trasmette ai nabis. La dimostrazione pittorica viene data nell'estate del 1888 da Emile Bernard con le *Bretoni nella Prateria* (con. priv.) e da Gauguin con la *Lotta tra Giacobbe e l'angelo* (Edimburgo, NG). Il punto di vista della composizione, il gusto per la linea ornamentale, l'arbitrarietà dei colori inventati (la prateria rossa), l'assimilazione audace di un motivo di Hokusai, tutto contribuisce a fare del quadro un manifesto. «Io credo – dice Gauguin – di aver raggiunto una grande semplicità rustica e superstiziosa».
L'artista, la cui ispirazione è allora permeata di religiosità, e che senza dubbio viene influenzato dalle idee preraffaellite, cerca infatti di fissare anche una sintesi spirituale che esprime un sincretismo piuttosto confuso, nel quale egli si attribuisce con compiacenza il ruolo di redentore umiliato, richiamando testi come il *Sartor Resartus* di Carlyle o il *Paradiso perduto* di Milton. Come i neoimpressionisti, ma seguendo una strada opposta, insieme a van Gogh riconosce ai colori un messaggio psichico specifico. Si comprende cosí che gli scrittori simbolisti vedessero in lui l'esponente principale del simbolismo in pittura. Durante i soggiorni in Bretagna, e in particolare quando si stabilisce a le Pouldu nel 1889-90, Gauguin manifesta l'impegno di abolire l'antica concezione di arti maggiori e minori per associare insieme pittura, scultura e incisione alle arti decorative, con un intento di sintesi tra tutte le arti. Tale concezione, ben presto rivendicata dai nabis e dall'Art Nouveau, è poi alla base degli sviluppi dell'arte del sec. XX. (*gv*).

Siqueiros, David Alfaro

(Chihuahua 1896 - Città del Messico 1974). Allievo dell'Accademia San Carlo a Città del Messico, nel 1914 s'arruola nell'armata della rivoluzione, presso la quale trascorre quattro anni. Nel 1919 parte per l'Europa e, a Parigi, incontra Rivera. Due anni piú tardi è a Barcellona, dove pubblica (nella «Vita americana», che uscí con quell'unico numero) il *Manifesto per un'arte messicana rivoluzionaria*. Nel settembre del 1922 fa ritorno in Messico e, l'anno seguente, fonda, assieme a Rivera, «El Machete», pubblicazione destinata a propagandare le sue idee, sia artistiche che politiche, che difese sempre con severa intransigenza. La sua partecipazione

alla decorazione della Scuola preparatoria nazionale (*Sepoltura di un operaio*, 1924) rivela, ai suoi esordi, uno stile cupo e tagliente, la cui efficacia ricorda certe opere contemporanee di C. Permeke. I suoi quadri da cavalletto mostrano in questo momento le stesse caratteristiche e tradiscono la medesima origine – il cubismo stilizzato ed espressivo del dopoguerra (*Madre contadina*, 1929: Città del Messico, Museo di San Carlos). In esilio dal 1932 al 1934, **S** lavora a Los Angeles (*L'America tropicale*, pittura murale per la Plaza Art Center), poi in Uruguay e in Argentina. Egli sperimenta allora la «pirossilina», procedimento che permette straordinari effetti della materia in altorilievo e che egli utilizza sovente con fini virtuosistici (*Esplosione nella città*, 1935: Città del Messico, coll. priv.). Dopo aver aperto un atelier sperimentale a New York (1935), nel 1936 s'unisce ai repubblicani spagnoli e, di ritorno in Messico, esegue il *Ritratto della borghesia* (1939) per il Sindacato degli elettricisti di Città del Messico. Questa composizione (fortemente connotata ideologicamente) è percorsa da un realismo epico. Questo tipo di arte didascalica (che è ripresa, durante lo stesso periodo, pur con alcune sfumature, anche da Rivera e Orozco) s'affermerà in modo esplicito nei dipinti e nelle pitture murali posteriori: *La nuova democrazia* (1945: Città del Messico, Palazzo di belle arti), *La nostra immagine attuale* (1947: Città del Messico, Museo di San Carlos). Alcuni studi di paesaggio dimostrano invece una concezione maggiormente pittorica e piú vivace. Nel 1972 fu inaugurato a Città del Messico il «poliforum culturale», vasto complesso che riunisce sale per feste, esposizioni, teatro, concetti, decorato da **S** e dai suoi collaboratori – ultimo mutamento del «muralismo messicano». (*mas*).

Siracusa

La storia pittorica dell'antica colonia greca non ha lasciato tracce consistenti per il XIII e XIV secolo, anche se un esempio di adesione ai modelli dell'impero bizantino, di cui **S** aveva a lungo fatto parte, può essere rappresentato dalla icona della *Madonna Eleusa*, del sec. XIV (**S**, Galleria regionale di Palazzo Bellomo).

Tra il XIV e il XV secolo la città segue, insieme a tutta la regione, le vicende culturali dipendenti dalla confluenza nel regno aragonese, ma mentre i rapporti mediterranei signifi-

cano per Palermo arrivi di pittura ligure e toscana, a **S** si delinea piuttosto uno scambio con la linea culturale di derivazione catalana e valenzana. È il caso ad esempio della bottega dei catalani Jaime e Pedro Serra, per i quali l'arrivo in Sicilia dipende dal loro precedente contatto con la corte; in particolare un'opera di Pedro dei primissimi anni del Quattrocento (la *Madonna col Bambino e le sante Eulalia e Caterina*: ivi) avrà una diretta influenza sulle vicende pittoriche del siracusano. Da questa sembrano infatti dipendere tutta una serie di opere che la critica variamente riferisce a uno o piú maestri di cultura valenzana; si vedano ad esempio il polittico con la *Madonna in trono e i santi Tommaso apostolo, Lucia*, *Margherita e Giovanni Evangelista*, oppure la *Madonna col Bambino tra quattro angeli* (ivi). Non mancano in questo periodo sollecitazioni in senso centroitaliano, come nel caso della *Trasfigurazione* e della *Madonna col Bambino* (ivi) riferiti alla fase giovanile di Giovanni Francesco da Rimini.
Nei decenni successivi i contatti con le coste spagnole assumono una diversa accentuazione, sensibile a un aggiornamento sulla cultura fiamminga reinterpretata in Spagna da Luis Dalmau e Jacomart Baço; è probabilmente in questo senso che va letto ad esempio il *San Zosimo* conservato nella Cattedrale, per il quale è stato fatto anche il nome di Antonello.
Proprio del grande messinese si conserva in città la *Annunciazione* di Palazzolo Acreide, del 1474 (**S**, Galleria regionale di Palazzo Bellomo), ed è chiaro che la lezione della sua bottega rimane fondamentale per **S** come per tutta la Sicilia orientale. Sono attribuite a Salvo d'Antonio, ad esempio, due delle tavolette dell'Apostolato del Duomo (le figure di *San Giovanni Evangelista* e del *Redentore*) dove lavora a fianco del siracusano Marco Costanzo, il quale nel *San Girolamo nello studio* (**S**, Arcivescovado) o nella *Trinità* (**S**, Galleria regionale di Palazzo Bellomo) si dimostra in grado di mediare il linguaggio antonellesco con aspetti della moderna cultura centroitaliana.
Non soltanto per la loro attività siracusana – ma evidentemente di formazione continentale, forse in rapporto ad Antoniazzo Romano – sono Giovan Maria Trevisano e Alessandro Padovano, i quali firmano insieme nel 1507 una *Madonna di Loreto* (ivi). Trevisano nel 1506 si era impegnato

con i padri agostiniani per una *Disputa di sant'Agostino* (ivi), ed è documentato a **S** fino al 1513. Alessandro Padovano, il cui percorso è ancora praticamente ignoto, si stabilisce in città fin dal 1481, e vi risulta attivo fino al 1529.
Tra Cinque e Seicento la pittura locale sembra ancora una volta reagire alle sollecitazioni dovute a maestri di passaggio in Sicilia. È il caso ad esempio del fiorentino Filippo Paladini, a lungo attivo a Palermo, il quale esercita una indubbia influenza in senso tardomanieristico su Daniele Monteleone, autore di una *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata* firmata e datata 1607 (**S**, chiesa del Collegio). Lo stesso Paladini appare comunque a sua volta condizionato dalla sosta che a **S** fa nel 1608 Caravaggio, di ritorno da Malta. Il frutto di questa sua tappa siciliana è costituito, oltre che dalle due pale messinesi, dalla tela raffigurante il *Seppellimento di santa Lucia*, opera eseguita nell'autunno di quell'anno per la chiesa di Santa Lucia al Sepolcro (ora alla Galleria regionale di Palazzo Bellomo).
Il passaggio in città di Caravaggio appare determinante per l'intero percorso stilistico del siracusano Marco Minniti, che pare essere stato con lui in stretti rapporti. Le scelte di questo pittore, del quale non è per ora ricostruibile il percorso iniziale, appaiono nel terzo decennio del Seicento fortemente condizionate dall'esempio caravaggesco, se pure presto rivisto nei termini di un gusto piú disegnativo; si vedano ad esempio il *Miracolo di santa Chiara* firmato e datato 1624 (ivi), oppure la pala narrativa con *San Benedetto che predispone la sua sepoltura*, dell'anno successivo (**S**, chiesa di San Benedetto).
Verso la fine del Seicento alcuni arrivi sembrano indicare una disponibilità verso i modelli della pittura barocca, come nel caso di Onofrio Gabrieli, della cui educazione al classicismo romano di Poussin e Cortona resta traccia della *Madonna della lettera* conservata nel monastero di Maria.
Galleria regionale di Palazzo Bellomo. L'edificio, risalente al periodo della dominazione sveva (sec. XIII), ha accolto nel luglio del 1940 le collezioni di arte medievale e moderna già appartenenti al Museo archeologico nazionale. La prima apertura al pubblico delle collezioni risale al 1948, ma poi la Galleria è stata ripetutamente chiusa, anche a causa di un intervento di restauro dell'edificio che ha consentito, nel 1976, la definitiva riapertura. Oltre al primo nucleo for-

mato da opere raccolte dal territorio in seguito alla soppressione degli enti religiosi, le collezioni comprendono opere di pittura acquisite o donate in seguito, ed appaiono fortemente legate alla matrice territoriale del museo. (*sr*).

Sirani, Elisabetta

(Bologna 1638-65). Le prime e piú ricche testimonianze sulla breve vita di Elisabetta, figlia del pittore Giovanni Andrea (allievo di Guido Reni), morta a soli ventisei anni per sospetto avvelenamento, si devono al Malvasia (1678), che ci ha tramandato anche la meticolosa 'nota' dei dipinti redatta dalla pittrice stessa, che consente di seguire anno per anno la sua attività. La sua abbondante produzione – a partire dalle prime opere eseguite per il contado bolognese e modenese – traduce la lezione paterna, fedele divulgatore della maniera 'chiara' di Guido Reni, nei modi di una personale sensibilità alla materia pittorica (*Battesimo di Cristo*, 1658 Bologna, Certosa). A partire dal 1600 ca. la pittrice va specializzandosi nella produzione di quadri religiosi e ritratti, adatti alla decorazione privata e graditi alla committenza. L'ultima fase della sua produzione rivela l'avvio di una evoluzione, con un nuovo accentuato interesse luministico, forse per influsso dei modi romani portati a Bologna da Cignani (*Madonna col Bambino*: Bologna, coll. priv.; *Ritratto di Anna Maria Ranuzzi*: Bologna, Cassa di Risparmio). (*cb*).

Sirato, Francisc

(Craiova 1877 - Bucarest 1953). Studiò dapprima in un atelier per incisioni e litografie (1897: il primo manifesto a colori della Romania, creato da **S** per il romanzo di T. Demetrescus *Come amiamo*), nel 1898 a Düsseldorf, poi, tra 1900-905, alla Scuola di belle arti di Bucarest. La sua attività come grafico e incisore in chiave politico-satirica proseguí sempre parallela a quella di pittore, specie con la collaborazione a riviste come «Jurnica», «Adevarul» e «Cronica», che sostennero i moti sociali e l'insurrezione contadina del 1907 (*La questione contadina*; *Una lezione di anatomia politico-contadina*), cosí come con cicli monotematici.
La carica di Conservatore al MN di Bucarest, nel 1917 (e sino al 1939), lo avvicinò comunque in modo decisivo alla pit-

tura e alle sue problematiche. Sensibile a ciò che le arti popolari e il folklore avevano prodotto in Romania, vi si lasciò ispirare profondamente, unendovi l'influsso di Cézanne. Dal 1920 al '28 crea dipinti monumentali cercando di esprimervi modi e cultura del mondo contadino (*Ritorno dal mercato*; *Il venditore di tappeti*; *Dignità e semplicità del contadino rumeno*: tutti a Bucarest, MN d'Arte), esposti nella sede del gruppo dei Quattro, da lui fondato nel 1925 (con N. Tonitza, St. Dimitrescu, O. Han) e che svolse un ruolo importante negli ambienti culturali rumeni tra le due guerre. Dopo il '30 **S** abbandona i grandi formati, concentrandosi sulle strutture dei colori e della luce, e su temi piú intimi: paesaggi, interni, nature morte (*La camicetta bianca*; *Fanciulla blu*: ivi) toccate da un sentimento lirico e delicato che dematerializza le figure ed è intessuto di luce. La luce spoglia le forme dei loro contorni, segna l'orientamento dei piani, la loro dinamica e le modulazioni calde o fredde dei toni. **S** ha tenuto mostre personali e ha partecipato a collettive a Bucarest e, dopo il 1944, a Bruxelles, Parigi, New York, Amsterdam, Stoccolma, Zurigo. Insegnò all'Accademia di belle arti (1932-39) e nel 1946 ricevette il gran premio nazionale di pittura. I suoi scritti teorici e critici sono raccolti in un volume postumo, *Prospezioni plastiche*, apparso nel 1958. (*ij + sr*).

Sirèn, Osvald

(Helsinki 1879 - Stoccolma 1966). Consegue il dottorato con una tesi sul pittore svedese Peter Hilleström. Si dedica poi al rinascimento italiano: *Don Lorenzo Monaco* (1905); *Leonardo da Vinci. The Artist and the Man* (1916). Divenuto professore all'Università di Stoccolma dal 1908, ove insegnò fino al 1923, dal 1920 inizia a studiare intensamente l'arte cinese e giapponese, recandosi a piú riprese in Estremo Oriente tra il 1920 e il 1940; nominato nel 1926 conservatore del dipartimento di pittura e scultura orientali del MN di Stoccolma, organizzerà importanti rassegne e si ritirerà a vita privata nel 1944. Continuerà a coltivare questo interesse, scrivendo opere che costituiscono importanti riferimenti per lo studio dell'arte orientale come *La sculture chinoise du V^e^ au XVI^e^ siècle* (Paris-Bruxelles 1926, 5 voll.) e *La peinture chinoise dans les collections amèricaines* (Paris-Bruxelles 1928, 2 voll.), i due primi tomi della sua *Histoire de la*

peinture chinoise (Paris 1934-35) costituiscono la cornice generale di tutti i suoi lavori successivi, mentre *The Chinese on the Art of Painting* (Peiping 1936) raccoglie e interpreta estratti dei principali trattati di pittura scritti nei secoli dagli artisti e dai critici cinesi, divenendo il principale divulgatore delle concezioni artistiche orientali. Accanto a questi studi è però notevole il suo contributo allo studio del Trecento italiano, in particolare con *Florentiner Trezentozeichnungen* (1906) e *Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei* (1908). (*mpd*).

Siria

La denominazione **S** in relazione a un'area geografica determinata, può avere un suo significato preciso fintantoché si faccia riferimento all'epoca storica precedente all'occupazione islamica del sec. VII. Approssimativamente si può dire che, a quell'altezza cronologica, la **S** comprende tutta l'area che va dal Libano e dalla regione antiochena fino alle alte valli del Tigri e dell'Eufrate, in Mesopotamia, e che comprende territori compresi nelle giurisdizioni attuali degli stati di Libano, **S**, Israele, Turchia, e Iraq. In seguito tuttavia all'islamizzazione e arabizzazione dell'intera regione, si potranno adoperare i termini **S** e *siriaco* solo in relazione alla cultura delle singole comunità cristiane nei diversi centri grandi e piccoli, che mantengono l'uso della lingua siriaca nella prassi liturgica e proseguono, spesso in situazioni estremamente precarie, le tradizioni figurative e iconografiche ereditate dal passato. La cultura siriaca perde la propria consistenza geografica nel momento in cui (secoli VII-VIII) la chiesa siro-orientale (nestoriana) tenta di espandersi al di là della Mesopotamia, raggiungendo l'India, il Turkestan e la Cina, e ricostruisce in queste regioni una propria cultura animata da una parte dalla volontà di mantenere solide le sue fondazioni e le sue basi originarie, e dall'altra dalla necessità di aprirsi alle esperienze estranee e accoglierne degli elementi.

Epoca pre-islamica La **S** è stata una delle regioni in cui si sono avute alcune delle prime esperienze figurative dell'arte cristiana. Nei secoli II-III la decorazione parietale e pavimentale a carattere illustrativo, sia musiva che ad affresco, era ampiamente impiegata dalla stessa religione ebraica, che

creò anche un'organizzazione coerente delle immagini narrative sulle pareti, come dimostra il grande ciclo della sinagoga di Dura Europos, in Mesopotamia (244-45), o il grande mosaico pavimentale della sinagoga di Beth-Alpha in Palestina (secoli V-VI). In queste prime opere appare subito chiaro come nella **S** tardoantica vengano recuperate tradizioni figurative autoctone (il cosiddetto «fondo aramaico»), caratterizzate da una spiccata tendenza alla stilizzazione lineare e all'esaltazione mediante i colori forti o altri artifici dell'impatto visivo dell'immagine: cosí nella cappella cristiana di Dura Europos (232 ca.), che risente dell'influenza dello stile presente già nelle decorazioni dei templi e delle cappelle funerarie di Palmira (secoli I-II). D'altra parte l'eredità ellenistica e romana si fa sentire soprattutto nei mosaici, dove vengono conservate peculiarità compositive e iconografiche dell'arte antica, benché vengano sottoposte a un graduale processo di riduzione alla bidimensionalità e all'accettazione della superficie di supporto. Questo processo, che sancisce l'eliminazione totale dello sfondo e della terza dimensione dalle figurazioni a mosaico, ha inizio nell'arte profana antiochena dei secoli IV-V (vedi il mosaico pavimentale con *Scene di caccia* all'AM di Worcester, Mass.; e quello con un *leone e uccelli* nel AM di Baltimore), poi trasferito alla decorazione musiva cristiana, rappresentata in **S** dai mosaici del Battistero di Seleuco di Pieria al porto di Antiochia (oggi nel Museo cittadino), tra i quali uno rappresentante il *Paradiso*, da quello col *Buon Pastore* del Museo di Beirut, e dall'altro con le *Quattro Stagioni* al Louvre di Parigi, proveniente da Kabr-Hiram, nonché dal mosaico con paesaggio nilotico nella chiesa della Moltiplicazione dei Pani e dei Pesci a Tabgha sul mare di Galilea. Si tratta di opere prodotte tutte quante nell'area costiera della **S** dove la cultura di matrice ellenistica era piú forte; nell'area piú interna si conoscono solo mosaici pagani nelle cappelle funerarie di Edessa, mentre la decorazione con due pergolati di vite che circondano sulla cima una croce dorata e due personaggi sacri (oggi perduti) nell'abside della chiesa dell'importante centro monastico di Quartāmīn nel Tūr ʿAbdīn fu eseguita da artisti bizantini inviati dall'imperatore Anastasio (sec. VI). Questi rari esempi sembrano testimoniare tuttavia di un uso comune e diffuso della decorazione dello spazio sacro con pitture illustrative, simboliche o aniconiche.

Anche l'uso delle immagini di culto dové diffondersi molto presto in **S**, soprattutto in quelle città che desiderose di affermare la propria eccellenza e superiore dignità politico amministrativa in una data zona cercavano di appropriarsi di preziose reliquie e altri cimeli dell'età evangelica facendoli venire dai luoghi santi che li conservavano. In effetti, una delle primissime immagini cristiane che abbia raggiunto uno *status* equivalente, nel culto, a quello delle reliquie, è stato il sacro *mandylion* che nel sec. VI cominciò ad essere venerato ad Edessa: si trattava di un panno sul quale si voleva che Cristo stesso avesse impresso le sue fattezze affinché per mezzo di quello il suo apostolo Taddeo potesse operare la guarigione del re di Edessa Abgar. Sempre nell'area siro-mesopotamica la pittura cristiana si sviluppò come pittura d'imitazione delle piú venerabili immagini dei luoghi santi: le rappresentazioni della cui esecuzione venivano incaricati i pittori, come sappiamo da alcune fonti siriache medievali (soprattutto il grande cronista Michele Siro, vissuto nel sec. XII), dovevano rispondere a determinate caratteristiche, quali il riprodurre fedelmente le peculiarità anatomiche delle popolazioni della Galilea e della Giudea nelle rappresentazioni dei personaggi evangelici, e il dare alle immagini l'aspetto di oggetti antichi, mediante artifici quali lo sporcare i colori sulla tavolozza, e simili.
Sempre nell'epoca precedente l'invasione araba, la regione siriaca conobbe il diffondersi delle scuole di miniatura, in cui vennero sviluppati i cicli d'illustrazione della vita terrena di Cristo. Nel *Vangelo* scritto e miniato nel 586 dal monaco Rabula del monastero di Mar Yu'annis a Zagba, in Alta Mesopotamia (oggi a Firenze, Bibl. Laurenziana, ms Sir. Plut. 156) incontriamo la rappresentazione dei principali fatti evangelici, secondo una disposizione ben precisa che richiama forse la decorazione parietale contemporanea; altri manoscritti miniati sono il *Tetraevangelo* (sec. VI) destinato alla lettura liturgica, con illustrazione dei fatti evangelici, oggi alla BN di Parigi (Syr. 33); il manoscritto siriaco della chiesa siro-ortodossa di Mar Yakub di Sarug (VI-VII secolo), a Diarbakir (Mesopotamia), in cui colpisce la persistenza di motivi di stile di origine ellenistica, e infine la *Bibbia di Parigi* (secoli VI-VII: BN, Syr. 341), dove avviene una differenziazione funzionale e strutturale dei soggetti rappresentati:

le illustrazioni narrative combinate con uno stile antichizzante sono applicate ai soggetti del Pentateuco, mentre le grandi immagini ritrattive della Vergine e dei Profeti paiono invece ispirarsi all'arte monumentale.

Dominazione araba Dopo l'invasione islamica del sec. VII, la vita delle due chiese siriache, quella occidentale o giacobita e quella orientale o nestoriana diviene piú difficile, e fra le due chiese stesse i rapporti diventano sempre meno stretti. Ricerche recenti hanno tuttavia messo in luce come il culto delle immagini sacre fosse largamente diffuso tra i cristiani del Califfato. Alcuni documenti nestoriani quali il Rituale antico di benedizione dell'altare, alcune omelie di Narsai, e il *Breviario* siriaco testimoniano dell'uso di collocare l'immagine di Cristo sull'altare insieme alla croce e al santo Vangelo, o anche alla patena e al calice; ne segue che molto grande doveva essere l'onore tributato alle icone nella cultura religiosa siro-orientale; l'importante *Interpretazione degli uffici divini* di ʿAbhràhàm bar Lîpeh (VII-VIII secolo) ci fornisce la prima testimonianza che si conosca, prima che nella prassi ortodossa (che si afferma in epoca post-iconoclastica), dell'inserimento delle icone nell'azione liturgica: col che si deve pensare che il loro impiego si fosse reso in quei secoli indispensabile, ma malauguratamente nulla ci rimane di una produzione che a suo tempo dové essere fiorente. D'altra parte, la presenza dell'immagine del crocifisso, che soleva esser venerato mediante il bacio ai piedi, nelle celle monastiche ci è testimoniata da Isacco da Nisibe e dal mistico Dadišo bar Beth Quatrayê (sec. VII), mentre l'ambasciatore di Luigi IX di Francia presso i Mongoli, il francescano Guglielmo da Rubruk (metà sec. XIII), afferma nel suo diario di viaggio di aver visto delle icone poste nel vestibolo della chiesa nestoriana nella città mobile del Gran Khan Mongka: queste venivano toccate e baciate dai fedeli durante il loro ingresso nello spazio sacro. Per uno strano caso, l'unica icona nestoriana medievale che possediamo appartiene proprio a quella comunità nestoriana che, lungo la via della seta, si era addentrata nel Turkestan cinese (attuale Sin-kiang Uighur); ritrovata agli inizi del secolo a Tun-huang, è interpretabile come una raffigurazione del *Buon Pastore*, e si può assegnare al sec. VIII; il tipo iconografico riprende chiaramente modelli buddisti, dal momento che Cristo è atteggiato alla maniera di un bodhisattva nell'atto di spiegare un insegnamento morale: l'unico

particolare che lo individua come figura cristiana è la presenza di due piccole croci, una sulla fronte, l'altra sul petto. Il fatto tuttavia che il ritratto sia tagliato al busto e la sua modalità di presentazione miri a captare l'attenzione dell'osservatore suggerisce la effettiva destinazione di tale immagine al culto e con questo dimostra la sua affinità con le convenzioni che regolano la pittura di icone della chiesa ortodossa. Di icone nestoriane destinate al culto privato abbiamo poi notizia dallo storico BarhebrŽus, che riferisce di un'immagine della Madonna di proprietà di un certo Israel da Taipur. Nella chiesa caldea medievale, cosí come in quella giacobita (di cui si conservano gli affreschi di Bosra, Antiochia, Mar Mūsa al-Habashi e Mar Ya'kub, che sappiamo apprezzati persino dai califfi e dai poeti arabi), era contemplata anche la decorazione monumentale con scene (*historiae*) evangeliche. Cosí almeno nella notizia dello storico Barhebræus (sec. XIV), secondo il quale la principessa Despina Hātūn, moglie del gran khan Abāqā (1265-82), fece decorare a pittori costantinopolitani la chiesa di Tabrīz; ancora, sappiamo che il *katholikos* di Ctesifonte Mar Denha fece decorare una chiesa di Arbela raffigurandovi, a monito degli increduli e istruzione degli indotti, tutta la storia del Salvatore Cristo. Una chiesa decorata con affreschi siro-nestoriani, del, sec. XIV, si trova a Famagosta nell'isola di Cipro, mentre resti di affreschi con l'*Entrata a Gerusalemme* reinterpretata come una cerimonia della Domenica delle Palme sono stati rinvenuti nell'oasi di Turfān nel Sin-kiang: anche in quest'ultimo caso è evidente il rapporto con la pittura buddista centroasiatica, e l'azione di reinterpretazione e ricalibratura del soggetto in base a criteri liturgici che viene promossa dalla cultura ecclesiastica nestoriana, allo stesso modo di come avviene nell'Oriente bizantino. Una considerevole attività miniatoria giacobita si sviluppa nel periodo di tempo che va dall'XI al XIII secolo, e nel triangolo formato dai grandi monasteri di Beth 'Arbayê, Tūr 'Abdīn e Beth Rumayê. Tra gli esemplari piú antichi ricordiamo la *Bibbia qarqaftiana* del 1013 nella chiesa di Mar Tuma dei Giacobiti a Mossul, e un manoscritto datato 1054 nel patriarcato di Homs; loro caratteristica peculiare è il recupero degli schemi decorativi islamici combinati con le figurazioni dei santi e degli eventi evangelici che imitano sia iconograficamente che stilisticamente dei modelli bizantini:

un caso evidente è il ms Syr, 559 della BV di Roma miniato a Mossul nel 1219-20, dove è dispiegata l'intera storia sacra di Cristo, solo che, coerentemente con l'idea bizantina della funzione liturgica delle immagini delle tappe fondamentali della storia sacra, le immagini delle Feste della chiesa giacobita come l'*Ascensione* o la *Trasfigurazione* sono individuate come «icone» grazie all'introduzione del fondo oro. L'ambiente nestoriano ha lasciato solo pochi esemplari di un'attività fiorente; i principali sono i manoscritti frammentari di Berlino (Preußliche Bibliothek, ms Syr. Sachau 304) e del patriarcato caldeo di Mossul, databili al sec. XIII, e già chiaramente influenzati dalla miniatura islamica, specie dalla scuola di Mossul con i suoi forti accostamenti di colore incuranti dei valori tonali.

In seguito ai rivolgimenti politici e alle invasioni turco-mongole dei secoli XIII-XV, con il tramonto politico del califfato di Baghdad e l'imporsi del dominio ottomano, la vita dei cristiani di **S** sembra essersi fatta sempre piú difficile, e la prassi culturale e liturgica delle due chiese nestoriane e giacobita è caduta in una profonda decadenza. Nel corso del sec. XIII l'influenza della cultura figurativa islamica si fa sempre piú forte, agendo in particolare sulla scuola di miniatura di Mossul, come in un manoscritto di Londra del 1220 ca. (BL, ms Syr. Add. 7170), in cui si introducono artifici propri della tradizione araba quali la moltiplicazione delle decorazioni architettoniche, l'introduzione di paesaggi naturali fantastici, la sottolineatura di abiti e fisionomie arabe, l'impiego sempre piú diffuso di arabeschi. Solo la scuola del Tūr ʿAbdīn continua a mantenersi fedele alle tradizioni bizantine per tutto il sec. XIII, ma col definitivo decadere delle relazioni con Costantinopoli nel corso del secolo successivo l'islamizzazione dell'arte siriaca diviene pressoché totale, come mostra chiaramente un manoscritto conservato nella chiesa di Mar Giwargis a Qaraqos (sec. XIV). L'unica altra tradizione figurativa a cui si attinge, a questa data in alternativa, alla corrente islamizzante è quella dei monasteri cristiani dell'Armeria, ma essa serve prevalentemente come serbatoio di temi iconografici per una tradizione cristiana che rischia spesso di dimenticare del tutto gli schemi venerabili ereditati dall'iconografia paleocristiana e palestinese: in un tardo manoscritto nestoriano, miniato a Mossul nel 1499,

oggi a Londra (BL, Rich. 7174), le rappresentazioni delle scene evangeliche non seguono piú nessun modello della tradizione cristiana orientale, ma si ispirano invece alle illustrazioni coraniche della vita di Gesú. (*mba*).

Sironi, Mario

(Sassari 1885 - Milano 1961). Iscrittosi alla facoltà di Ingegneria di Roma, per seguire la professione del padre, interrompe ben presto gli studi per frequentare la Scuola libera di nudo dell'Accademia, dove incontra Balla e, attraverso questi, Boccioni, con i quali condivise l'esperienza futurista. Con la partecipazione al movimento marinettiano **S** inizia a focalizzare il proprio interesse sulle tematiche urbane, esplorando la dimensione del nuovo tempo industriale, che interpreta attraverso un dinamismo, severamente bloccato da masse squadrate, che, insieme a colori dai toni cupi, sottolinea il rigore della composizione, già denunciando quell'incompatibilità verso ogni forma di intimismo, che caratterizzerà tutta la vicenda artistica di **S** (*Cavallo e Cavaliere*, 1915; *Il ciclista*, 1917). Dopo un breve periodo di adesione alla metafisica, di cui utilizza alcuni elementi formali, senza peraltro condividerne gli assunti programmatici (*Manichino*, 1917-18; *La lampada*, 1917), si trasferisce definitivamente a Milano (1919), dove inizia la serie delle periferie urbane. L'interesse di **S** si concentra sulla città, concepita come agglomerato di masse geometriche e ricostruita, in un silenzio assoluto, attraverso dispositivi prospettici sfalsanti, come sintesi suprema dell'opera dell'uomo costruttore (*Sintesi di paesaggio urbano*, 1919-20; *La Cattedrale*, 1921). Nel 1920 firma il manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura*, insieme a Dodreville, Funi e Russolo, con i quali partecipa a una mostra alla Galleria degli Ipogei di Milano, curata da Margherita Sarfatti, inaugurando un sodalizio che sfocerà nell'invenzione del Novecento italiano. All'inizio degli anni Venti torna ad affrontare il tema della figura umana: *L'Architetto* (1922), *L'Allieva* (1924), *La Solitudine* (1925), nella loro prepotente essenzialità e nella severa ambientazione, riconducono, ancora una volta, al mito del costruttore che silenziosamente, con solennità e profonda dedizione, diviene l'eroe classico della modernità. Nel 1923 alla Galleria Pesaro di Milano si inaugura la prima mostra dei sette pittori del Novecento, seguita l'anno successivo da una presenza del grup-

po alla Biennale di Venezia e quindi, nel 1926 e nel 1929 rispettivamente, dalla Prima e dalla Seconda mostra del Novecento italiano alla Permanente di Milano; membro attivo del gruppo, **S** inizia a lavorare nell'ambito dell'organizzazione culturale, nel tentativo di riportare l'arte a quella dimensione sociale che aveva caratterizzato l'epoca comunale, quando pittura, scultura e architettura si erano unite per narrare l'ideologia del proprio tempo. Alla fine degli anni Venti **S** affronta con sempre maggiore insistenza il tema del lavoro, rappresentando uomini dai corpi solidamenti volumetrici, intenti nella faticosa esplicazione, fisica o mentale, della propria attività (*L'Aratro*, 1928; *I Costruttori*, 1929). Nel 1932 **S** inizia, con un articolo che compare sul «Popolo d'Italia», a teorizzare la necessità di una unità globale delle arti, che può essere realizzata attraverso la pittura murale. Questi primi assunti teorici vengono da lui sperimentati in occasione della *Mostra della rivoluzione fascista* (1932), dove interviene organizzando la regia di tutto l'allestimento, in collaborazione con gli architetti razionalisti e realizzando quattro ambienti. L'anno successivo, come responsabile delle arti figurative, chiede a una trentina di artisti di eseguire per la V Triennale di Milano, pitture murali e sculture decorative, che sanciscano la rinascita della collaborazione fra le arti, e partecipa direttamente realizzando diversi interventi che vanno dai sei archi isolati, sistemati di fronte alla facciata del palazzo, ad alcuni bassorilievi per gli ambienti interni, fino al grande dipinto raffigurante *Il Lavoro* per la Sala delle cerimonie, inaugurando una composizione a registri sovrapposti, che sviluppa una narrazione che si snoda fra cupole e ciminiere, fra centauri e lavoratori in una dimensione senza tempo. Nonostante le numerose riserve da parte di pubblico e critica, **S**, dopo aver pubblicato, insieme a Campigli, Carrà e Funi, il *Manifesto della pittura murale* si dedica, per tutto il decennio, quasi esclusivamente a questa attività, realizzando diversi interventi in numerose città italiane: *L'Italia fra le Arti e le Scienze* (1934, affresco per l'aula magna dell'Università di Roma), *Giustizia tra la Legge e la Forza* (1936, mosaico per il Palazzo di Giustizia di Milano), *L'Italia, Venezia e gli Studi* (1937, affresco per l'Università di Venezia). Negli anni della guerra torna nuovamente al quadro da cavalletto ripercorrendo tutte quelle tematiche che aveva affrontato durante la sua carriera. I paesaggi urbani propongono volumetrie architettoniche dai bor-

di sfrangiati, mentre nelle rappresentazioni dei costruttori, fregi e capitelli dalle dimensioni gigantesche sovrastano figure umane pietrificate in bassorilievi. Consunto dalla storia e dalle tragedie familiari, dedica gli ultimi anni della sua vita al tema dell'Apocalisse, raffigurando ancora una volta la città, ora non piú nella fase della sua costruzione, ma in quella della sua distruzione. L'interesse che **S** dimostra nei confronti dell'architettura, tema e fonte di ispirazione fondamentale di tutta la sua pittura, trova un'ennesima conferma nelle numerose collaborazioni che intraprende con i maggiori protagonisti della cultura architettonica degli anni Venti e Trenta: il Palazzo del Popolo d'Italia (1939), a Milano con Giovanni Muzio, il concorso per il Palazzo del Littorio (1934-37) e il Danteum (1938) entrambi a Roma, con Giuseppe Terragni ed altri; oltre ai numerosi allestimenti in occasione di Fiere ed Esposizioni. Occorre inoltre ricordare la sua instancabile attività di disegnatore grafico, e quella di scenografo. (*et*).

Šiškin, Ivan Ivanovič

(governatorato di Vjatka 1832 - San Pietroburgo 1898). Formatosi nelle scuole di San Pietroburgo, di Düsseldorf e della Svizzera, membro fondatore dei Peredvižniki, riscosse ampi successi con le sue immagini delle foreste russe, rese con precisione e realismo fotografico: *Mattino in una pineta* (1889: Mosca, gall. Tret´jakov), *Fusti d'alberi* (1898: San Pietroburgo, Museo russo). (*bl*).

Sisley, Alfred

(Parigi 1839 - Moret-sur-Loing 1899). Il padre, di origine inglese, che a Parigi dirigeva una ditta di esportazioni, lo inviò a Londra a fare apprendistato commerciale tra il 1857 e il 1861. Qui **S** passò il tempo visitando i musei soffermandosi in particolare sulle opere di Constable, di Bonington e di Turner. Tornato a Parigi nel 1862, entrò nello studio di Gleyre per studiarvi pittura; qui incontrò Bazille, Monet e Renoir. Dopo la chiusura dello studio di Gleyre nel 1864, trascorse l'inverno a Parigi, ospitando amici in difficoltà come Renoir, e l'estate in campagna, dipingendo paesaggi influenzati da Corot. Raggiunse Monet a Chailly, dipinse con Renoir sulla Senna, poi a Marlotte, presso Fontainebleau. I primi paesaggi, come *Strada di paese a Marlotte* (1866: Buf-

falo, Albright-Knox AG) o la *Veduta di Montmartre* (1869: Grenoble, MBA), sono ancora piuttosto scuri, ma dimostrano attenzione per la composizione e la propensione per i cieli immensi e gli spazi profondi. Nelle nature morte, come l'*Airone dalle ali spiegate* (1867: Museo di Montpellier), si notano inoltre sottili armonie tonali. Frequentò piuttosto poco il caffè Guerbois, dove i suoi amici si riunivano intorno a Manet. Dal 1870, schiarí la tavolozza e dipinse utilizzando la tecnica della giustapposizione dei toni: *Chiatte sul canale Saint-Martin* (1870: Winterthur, coll. Oskar Reinhart), ad esempio, rivela un modo di osservare i riflessi dell'acqua e di dipingerli per rapidi tocchi vicino a quello che Renoir e Monet sperimentavano alla Grenouillère.
Rovinato economicamente dalla guerra del 1870, si ritirò nei dintorni di Parigi, a Louveciennes, dipingendo paesaggi spezzati dalla prospettiva di una strada, come *Louveciennes, la strada di Sèvres* (1873: Parigi, MO), e ritraendo il mutare delle stagioni (*Louveciennes d'autunno*, 1873: Tokyo, coll. priv.; *Louveciennes d'inverno* 1874: Washington, coll. Phillips). Partecipò alla prima mostra impressionista con cinque paesaggi. Fruí peraltro dell'aiuto del mercante Durand-Ruel, di Duret, del cantante Faure, che nell'estate del 1874 lo condusse con sé a Londra. Dipinse regate (le *Regate di Molesey*: Parigi, MO), e numerose vedute della campagna inglese, come il *Ponte di Hampton Court* (Colonia, WRM). Da Louveciennes si trasferí a Marly, dove dipinse numerose vedute dell'abbeveratoio posto di fronte alla sua casa, e divenne il cronista del paese, come nella *Fonderia a Marly* 1875: Parigi, MO), veduta d'interno piuttosto infrequente nella sua opera, o l'*Inondazione a Port-Marly* (1876; ivi e Rouen, MBA), presentata alla seconda mostra impressionista, insieme ad altri sette dipinti. Nel 1877 partecipò anche alla terza mostra impressionista, dove presentò diciassette tele.
Il mancato riconoscimento da parte del pubblico e della critica lo trattenne dall'esporre i suoi dipinti per qualche anno. Stabilitosi a Sèvres nel 1877, poi tornato a Louveciennes, continuò a dipingere numerosi quadri *en plein air*, nei quali è predominante il vasto orizzonte del cielo.
L'equilibrio e la leggerezza della qualità atmosferica della sua pittura sono gli elementi fondanti delle sue composizioni (la *Neve a Louveciennes*, 1878: Parigi, MO).
Dopo il 1880 l'artista si trasferí presso Moret-sur-Loing, poi

nella stessa Moret, sempre piú isolato. Sotto l'influsso di Monet la sua tecnica pittorica andò modificandosi verso una pittura d'impasto materico e dal tocco largo. Eseguí sotto la suggestione di Monet numerose serie di paesaggi dei dintorni, prima a Saint-Mammès: la *Croce bianca a Saint-Mammès* (1884: Boston, MFA), *Saint- Mammès e le rive della Celle*, *mattino di giugno* (1884: Tokyo, coll. Ishibashi), *Saint-Mammès* (1885: Parigi, MO). In seguito dipinse soprattutto vedute di Moret: il *Ponte di Moret - Effetto di tempesta* (1887: Museo di Le Havre), *Mucchi di fieno a Moret - Effetto mattutino* (1891: Melbourne, NG), il *Canale del Loing* (1892: Parigi, MO), la *Chiesa di Moret* (1893: Rouen, MBA), la *Chiesa di Moret dopo la pioggia* (1894: Detroit, Institute of Arts).
Una personale presso Durand-Ruel nel 1883, e una seconda presso Georges Petit nel 1897, non ebbero alcun successo, e **S** venne conosciuto e stimato dal grande pubblico per la sua pittura che combina equilibrio monumentale e semplicità dei soggetti paesistici prescelti solo dopo la sua scomparsa. (*app + nb*).

Sittanavasal

Tempio rupestre jaina in India (stato di Madras), fondato nel sec, VII. La decorazione ad affresco che lo ornava quasi interamente è stata probabilmente eseguita nel sec. IX, in occasione di un banchetto menzionato da un'iscrizione. Il frammento meglio conservato è l'ampia composizione del soffitto della veranda che rappresenta uno stagno di fior di loto entro il quale si trastullano pesci, uccelli acquatici, bufali, elefanti e nel quale tre uomini tengono in mano un fiore; due di essi sono di color rosso scuro, il terzo è giallo. Questa poetica evocazione, il cui significato continua a restare controverso, deve il proprio fascino al naturalismo, alla spigliatezza e alla leggerezza delle pose, caratteri che addolciscono la saldezza dei contorni e la pienezza dei volumi, suggeriti da digradazioni di colore. In un altro frammento due danzatrici dalle pose piene di grazia e morbidezza, prive di affettazione, traducono la maestria tecnica raggiunta dagli artisti dell'India meridionale. (*jfj*).

Sittow, Michel

(Tallin 1469 ca. - 1525/26). Detto a volte Maestro Michel, era originario di Reval (oggi Tallin), città anseatica collegata agli altri importanti centri commerciali del Mare del

Nord, e figlio di un pittore. Compí il proprio apprendistato a Bruges, dal 1484, senza dubbio presso la bottega di Hans Memling, la cui influenza, liberamente reinterpretata, sarà segno caratteristico di tutta la sua opera (*Madonna col Bambino*: Berlino, SM, GG). Nel 1492, Michel **S** compare in Spagna (soggiorno che alcuni vogliono successivo a quello francese, presso il Maestro di Moulins), al servizio della regina Isabella la Cattolica († 1504), per la quale dipingerà, in collaborazione con Juan de Flandes, varie scene di un retablo raffigurante la vita di Cristo e la glorificazione della Vergine (*Assunzione*: Washington, NG; *Incoronazione della Vergine*: Parigi, Louvre). Unici esempi documentati di tematica religiosa, queste piccole tavole rivelano i contatti che **S** intrattenne con gli ambienti miniatorii fiamminghi – come il Maestro delle Ore di Dresda o il Maestro di Maria di Borgogna – cosí come il suo gusto particolare per certi effetti cromatici, luministici e il suo senso dello spazio.
Dopo l'esperienza spagnola, **S** si pone al servizio di vari principi e nobili apparentati alla dinastia spagnola, da Filippo il Bello in Fiandra, dal 1504 al 1506, a, forse, Caterina d'Aragona a Londra, nel 1505, indi (dopo un soggiorno nella città natale di Reval tra 1507-14) di Cristiano II di Danimarca, a Copenhagen, nel 1514, di Margherita d'Austria a Malines, nel 1515, del futuro Carlo V in Fiandra, nel 1516. Ritornato a Reval nel '18, **S** vi pone stabile residenza (ante dell'*Altare di sant'Antonio* per la chiesa di San Nicola), morendovi nel 1525-26. Pittore di qualità e intensità ineguale, ha lasciato qualche bel ritratto, dal tocco sobrio e attento, di modellato denso e dal colore intenso e smaltato, testimoni, nel contesto del moto generale di ritorno alle fonti antiche, di quanto egli si sia orientato su Jan van Eyck. Il carattere cosmopolita della sua attività, inoltre, fu responsabile di quella originale e speciale combinazione della tecnica pittorica e del senso d'osservazione fiammingo con il gusto «latino» per le forme chiare, per la stilizzazione e il vigore plastico che gli valsero l'ammirazione di Dürer (Ca*valiere di Calatrava*, forse Diego de Guevara: Washington, NG; *Caterina d'Aragona*: Vienna, KM; *Ritratto di gentildonna nei panni della Maddalena*: Detroit, Institute of Arts). (*scas*).

Situation

Denominazione conferita a un gruppo di artisti che fece proprio il titolo dato alla mostra di pittura astratta organizzata nelle gallerie R.B.A. a Londra nel 1960. Sotto tale sigla si radunò una nuova generazione di pittori astratti operanti su formati molto grandi; respingevano il tradizionale uso del pennello, ispirandosi piú alle nuove tendenze americane, in particolare alla «colour field painting», che a quelle francesi loro contemporanee. Per **s** s'intende lo stato di coinvolgimento dell'osservatore; l'idea di far intervenire lo spettatore rendendolo partecipe all'evento estetico ebbe poi largo seguito negli anni successivi. Tra i diciotto esponenti si ricordano Harold & Bernard Cohen, Richard Smith, Robin Denny, John Hoyland e William Turnbll. (*abo*).

Siviglia

Fino al sec. XVI il ruolo di **S** nella storia della pittura è assai scarso. Le rare opere conservate del XIV e dell'inizio del XV secolo non dimostrano caratteri locali: la *Vergine de la Antigua* Cattedrale, la *Madonna di Rocamador* in San Lorenzo, la *Vergine con angeli musici* firmata da Juan Hispalense (1420 ca.: Madrid, Museo Lázaro Galdiano), i dipinti murali (santi e sante) di Santiponce (1430 ca.) riflettono, rigidamente, gli influssi italo-francesi comuni in quell'epoca. La stessa cultura impronta i curiosi dipinti di soggetto cortese e cavalleresco, con mori e cristiani, che decorano la Sala della Giustizia all'Alhambra di Granada dovuti a maestranze probabilmente sivigliane, anche se non è possibile documentarlo con certezza. Solo verso il 1480 nella città è documentata l'attività di numerosi pittori; le loro personalità sono male individuabili, ma tutti – Juan Sánchez de Castro (*Madonna della Misericordia*: Cattedrale) e il suo collaboratore, l'anonimo pittore dei dittici dei santi del retablo degli *Ordini militari* (MC), Juan Núñez (*Madonna addolorata*: Cattedrale), Pedro Sánchez (*Deposizione nel Sepolcro*: Museo di Budapest) – rivelano un influsso fiammingo, particolarmente profondo a **S** a causa dei rapporti commerciali e marittimi con Anversa e Bruges pur recepito da una cultura ancora arcaizzante. D'altronde, fu grazie a un artista settentrionale, aggiornato sulle novità rinascimentali, Alejo Fernández, che la pittura sivigliana maturò delle sue proprie caratteristiche.

Fernández, menzionato come «Aleman» da alcuni documenti, venne a **S** da Cordova nel 1509, chiamato dal Capitolo, al seguito del fratello scultore che lavorava al grande retablo della Cattedrale. Diresse fino alla morte, nel 1545, una fiorente bottega. Il suo stile (retablo dell'*Epifania* nella Cattedrale, retablo di Maese Rodrigo nella cappella del seminario, retablo di San Giovanni a Marchena), connotato da una grazia pensosa, spesso malinconica (*Madonna della rosa*: Santa Ana), con un senso dello spazio e della prospettiva del tutto nuovi per **S** e un miscuglio di architetture gotiche e italiane, richiama spesso Gérard David. L'avvento di questa personalità coincide con l'ascesa di **S**, divenuta grande porto internazionale per il monopolio del commercio con l'America (1503); per la cappella della Casa de Contratación Fernández dipinse verso il 1520 la sua opera piú popolare, la *Madonna dei naviganti* (Alcázar). Intorno a lui gravitano pittori degni di stima – i Mayorga, Cristóbal de Morales (*Deposizione*: MBA), Pedro Fernández de Guadalupe (*Deposizione dalla Croce*, 1527: Cattedrale) – sebbene dalla personalità meno definita. Per un'altra via, quella dei romanisti fiamminghi, il rinascimento dotto entrerà in **S** un po' prima della morte di Fernández. Il piú importante di loro è Peter de Kempener (Pedro de Campaña di Bruxelles), artista «polivalente» e internazionale, matematico, architetto, astronomo, che aveva soggiornato a Bologna e a Venezia e che rimase a **S** dal 1537 al 1562. La sua opera è di alta qualità, con un senso monumentale e patetico non riscontrabile in nessun fiammingo del sec. XVI (*Deposizione dalla Croce*, 1547: Cattedrale, a lungo studiata e ammirata da Murillo). Nei ritratti fa mostra di realismo (donatori del retablo della *Purificazione* nella Cattedrale). L'olandese Sturm, piú secco e angoloso (retablo della *Resurrezione*: Cattedrale), il fiammingo Frutet (trittico del *Calvario*: MBA) svolsero anch'essi un ruolo apprezzabile, e cosí pure fiamminghi come Pereyns di Anversa, i quali esportarono la cultura romanista da **S** nel Messico.

Nell'ultimo terzo del secolo l'influsso italianizzante si fa sentire ancora una volta attraverso l'Andalusia con artisti interessanti pur se non equiparabili a Kempener: nel 1553 Luis de Vargas torna a **S** dopo il lungo soggiorno romano durato ventotto anni; profondamente improntato da Raffaello, sapiente e freddo (*Genealogia di Cristo*, *Adorazione dei pasto-*

ri: Cattedrale; *Madonna addolorata*: Santa Maria la Blanca) avrà un seguace in Villegas Marmolejo (*Vergine dell'intercessione*: San Vicente). (*pg*). Diversamente un ultimo gruppo di pittori attivo verso il 1575 e fino ai primi anni del sec. XVII, divulga l'influsso di Michelangelo anche se il loro tormentato manierismo non è alieno dal crescente interesse per il naturalismo. è il caso del portoghese Vasco Pereyra (*Martirio di san Sebastiano*: Sanlúcar de Barrameda, Santa Maria; *Sant'Onofrio*: Dresda, GG) e di due pittori piú importanti, Alonso Vázquez e Pacheco. Il primo, nato a Ronda, partí per Città del Messico nel 1603 morendovi poco dopo, non senza aver lasciato a **S** composizioni di una certa novità (*Vita di san Pietro Nolasca* e *Morte di sant'Ermenegildo*: MBA), ritratti di intensa vitalità e nature morte influenzate dai fiamminghi. Il suo amico e contemporaneo F. Pacheco, noto soprattutto come autore del trattato *Arte de la pintura* (1649) e come suocero di Velázquez, fu pittore assai attivo pur se modesto, di formazione in parte fiamminga. È interessante in particolare come ritrattista (*Cavaliere di Saint Jacques*: Detroit, Institute of Arts). Fu personalità centrale per la scuola sivigliana non solo come teorico, ma anche come maestro dei principali artisti della generazione successiva, Herrera il Vecchio, Velázquez, Alonso Cano.

Accanto a questo gruppo di artisti rappresentanti di un gusto arcaicistico, le novità italiane vengono introdotte da Juan de las Roelas, che porta a **S** la ricchezza del colore e la morbidezza della tecnica veneziana. Antonio Mohedano dipinge un'*Annunciazione* (chiesa dell'Università di **S**) il cui stile si apparenta a quello del pittore madrileno Carducho, con il quale ha in comune l'assimilazione dell'apporto fiorentino, bolognese e romano. Tra gli artisti minori di questo periodo vanno citati Legote, seguace di Ribera, e Juan del Castillo, che s'ispira alle composizioni animate della scuola bolognese. Personalità di spicco è Herrera il Vecchio la cui composizione talora maldestra non annulla le intense qualità espressive della sua pittura. L'opera giovanile di Velázquez, nature morte e quadri religiosi, e tutta la produzione piú caratteristica di Zurbarán conferiscono alla pittura sivigliana un accento «tenebrista», sfumato peraltro dal gusto della bellezza serena e dall'equilibrio pressoché classico della composizione. Gli imitatori di Zurbarán, tuttora poco no-

ti (i Polancos, Bernabé de Ayala), ne continuano lo stile in un momento in cui già si conoscono le novità della seconda metà del secolo. Cosí Sebastián de Llanos y Valdés – attivo tra il 1648 e il 1675 – dalla forte personalità, parte da schemi di Zurbarán (*Madonna del Rosario*, 1667: Dublino, NG) per realizzare poi quadri religiosi (teste di santi, come il *San Laureano* del Museo di El Greco a Toledo), che riflettono lo stile vigoroso di Valdés Leal.
L'influsso piú profondo subito dalla pittura sivigliana nella seconda metà del sec. XVII è essenzialmente quello della pittura di van Dyck. Il tenebrismo di Zurbarán cede il passo al cromatismo sereno di Murillo, o ai toni infiammati e drammatici di Valdés Leal dominatori della vita artistica sivigliana. Dopo la loro morte, costituiranno il piú importante riferimento per i pittori della generazione successiva. Valdés Leal non lasciò allievi, tranne il figlio Lucas de Valdés, decoratore abile (ospedale dei Venerabili a **S**) e Matias de Arteaga y Alfaro, che non fu peraltro insensibile all'arte di Murillo. Gli allievi di quest'ultimo assai numerosi, furono autori di numerose tele a torto in passato attribuite al maestro. Negli ultimi anni del sec. XVII e nei primi dei XVIII i soggetti della «Vergine» e dell'«Infanzia di Cristo» furono particolarmente richiesti e ricalcarono i modelli iconografici di Murillo; è il caso ad esempio di Sebastián Gómez, lo schiavo mulatto di Murillo, di Francisco Meneses Ossorio ed Estebán Marquez. Elaborazioni piú personali sono quelle di Bernardo German Llorente, creatore del tema della «Divina Pastora» e autore di *trompe-l'œil* curiosissimi, genere che sembra esser assai ricercato dai sivigliani dell'epoca, nonché di Alonso Miguel de Tovar, notevole ritrattista. Un posto a parte hanno Pedro Núñez de Villavicencio, che viaggiò in Italia e il cui murillismo si limita ai temi (*Bambini che giocano a dadi*: Madrid, Prado), e Francisco Antolinez. Questi diffuse un tipo particolare di paesaggio e di architetture nelle quali si muovono piccoli personaggi biblici che, pur richiamando Murillo, conservano una certa originalità. Un caso interessante è quello di Cornelis Schut, pittore fiammingo stabilitosi a **S**, il cui stile s'identifica – soprattutto nei disegni – con quello di Murillo, al punto da confondersi talvolta con questi. La pittura di genere svolse un ruolo minore a **S**; come pittore di nature morte va citato solo Camprobin, artista toledano stabilitosi a **S** almeno dal 1630, il cui

delicato stile dimostra l'influsso di Zurbarán; va poi citata l'attività del paesaggista basco I. Iriarte che dovette collaborare frequentemente con Murillo: *Paesaggio* (1665: Madrid, Prado). (*aeps*).
Se il sec. XVIII rappresenta un'epoca di decadenza economica per **S**, privata del monopolio della flotta a profitto di Cadice e ridotta alla condizione di metropoli provinciale, la vita artistica fu però ancora attiva, e la pittura sivigliana del periodo meriterebbe uno studio piú sistematico. Va notata la nuova vivacità degli affreschi decorativi, che coprono le pareti delle chiese, delle composizioni allegoriche o storiche, incorniciate da ghirlande di fiori e da personificazioni angeliche, nonché la gradevolezza delle scene di genere e di attualità. Domingo Martinez è nel contempo il piú interessante dei decoratori barocchi della Cattedrale, e il piacevole cronista delle feste e delle mascherate in occasione dell'inaugurazione della manifattura dei tabacchi; suo genero, Juan d'Espinal, ripropone per il monastero di Buenavista la tradizione dei grandi cicli narrativi, apportandovi però una nota nuova, aneddotica e talvolta umoristica (*Vita di san Girolamo*: MBA).
Nel XIX e nel XX secolo la Scuola di belle arti di Santa Isabel de Hungria, fondata durante il regno di Carlo III, continua ad essere un vivaio di pittori spesso brillanti; non si può però piú parlare di «scuola sivigliana», dato che la maggior parte degli artisti migra verso il centro madrileno stabilendovisi durevolmente. Si può sostenere peraltro che sussista una «corrente sivigliana» romantica molto netta, una tecnica colorista e «chiaroscurista», murilliana e antiaccademica – rappresentata da un Gutierrez de la Vega, e anche da Esquivel – e nel contempo caratteri della tradizione pittorica sivigliana nella pittura di costume e popolare, che si ritrovano in particolare in Valeriano Bécquer. Si può inoltre notare, in pieno sec. XX la permanenza a **S** di alcuni artisti indipendenti come Gonzalo Bilbao, illustratore dei paesaggi urbani e dei mestieri sivigliani (le *Sigaraie*: MBA), Gustavo Bacarisas, che ha celebrato i giardini di **S** con rutilante lirismo, o Alfonso Grosso, pittore in minore dell'intimità dei chiostri e degli ospedali sivigliani.
Ricchissimo era il patrimonio artistico conservato nelle chiese e nei palazzi sivigliani; purtroppo le testimonianze pittoriche dell'apogeo economico e culturale di **S**, punto di par-

tenza della flotta delle Indie, emporio della penisola iberica e uno dei maggiori porti del mondo, venne saccheggiato all'inizio del sec. XIX durante l'occupazione francese (il maresciallo Soult mise insieme una magnifica collezione a spese dei conventi sivigliani) e in seguito dalla vendita di numerosi Murillo sul mercato inglese, oltre che dalla soppressione dei conventi maschili durante la guerra carlista (1835). La perdita di opere d'arte si riflette sulle collezioni del Museo di **S** che non riesce a dare un'idea completa ed equilibrata della pittura sivigliana.

Nella **Cattedrale** è conservato il piú folto gruppo di opere dai primitivi fino al sec. XVIII anche se non facilmente visibili. Le due sagrestie raccolgono alcune opere fondamentali (dominate dalla maestosa *Deposizione dalla croce* di Pedro de Campaña), e cosí le cappelle (*Retablo del Maresciallo* di Campaña, *Retablo della Resurrezione* di Sturm, *Adorazione dei Magi* di Vargas, *Retablo di san Pietro* di Zurbarán), e i grandi quadri d'altare di Roelas (*San Giacomo a cavallo*, *«matamoros»*), di Murillo (*Apparizione del Bambino Gesú a sant'Antonio di Padova*), di Herrera il Vecchio (*Trionfo di san Francesco*).

Altre importanti opere sono conservate in alcune chiese, parrocchiali o conventuali: **Santa Ana de Triana** (*Vergine della rosa* di Alejo Fernández, grande retablo di Campaña), **San Pedro** (opere di Campaña, *Liberazione di san Pietro* di Roelas), **San Isidoro** (*Morte di sant'Isidoro*, capolavoro di Roelas). L'ex **chiesa dei Gesuiti** (oggi dell'Università) possiede uno dei complessi piú maestosi dell'inizio del sec. XVII (*Circoncisione* di Roelas, opere di Pacheco e Mohedano); **San Pablo**, ex chiesa dei Domenicani, in gran parte distrutta da un terremoto alla fine del sec. XVII e provvista di un nuovo arredo, presenta un bel complesso decorativo barocco (Lucas de Valdés, Cl. de Torres). Infine, e forse soprattutto, l'**Ospedale de la Caridad**, fondato da un celebre penitente, Miguel Mañara, conserva un gruppo notevole di dipinti dell'epoca d'oro (*Santa Elisabetta*, *San Giovanni di Dio*), dipinti eseguiti da Murillo sui temi della carità, e le spettacolari *Allegorie della morte* di Valdés Leal. Va aggiunto che **l'Alcázar real** presenta una testimonianza essenziale sulla scuola sivigliana all'epoca delle grandi scoperte marittime: la *Madonna dei naviganti* di Alejo Fernández, nell'antica cappella della casa de Contratación, nonché un'interessante raccolta di pittura romantica negli Appartamenti reali.

Infine, il **Museo delle belle arti**, antico convento de la Merced, possiede una raccolta di primitivi e del sec. XVI sivigliano che se pur lacunosa presenta alcuni interessanti dipinti andalusi (Cristóbal de Morales, *Dittico degli ordini militari*) e ispano-fiamminghi (Frutet), nonché opere dal manierismo al realismo (ciclo della Merced di Pacheco e Alonso Vázquez). Per il secolo d'oro, sono presenti opere di Roelas e Herrera, il primo col *Martirio di sant'Andrea*, il secondo con la *Visione di san Basilio*. Il museo che non possedeva alcun Velázquez, ha acquisito nel 1970 un'opera fondamentale della sua giovinezza sivigliana: la *Vergine che dona la pianeta a san Ildefonso*, proprietà dell'Arcivescovado, dove era assai difficilmente visibile. Le opere monastiche di Zurbarán sono assai numerose: il grande *Trionfo di san Tommaso d'Aquino*, le tre *Storie dei Certosini* di Triana, i *Santi domenicani* di Porta Coeli, cui si aggiungono quattro patetici *Cristi in Croce* e l'affascinante serie delle otto *Sante* dell'Ospedale del Sangue. Murillo è rappresentato dalla quasi totalità dei quadri dei Cappuccini (*San Giuseppe*, *San Leandro e san Bonaventura*, le *Sante Giustina e Rufina*, e le meno riuscite estasi di *Sant'Antonio da Padova* e di *San Felice di Cantalice col Bambino Gesú*). La sala del tumultuoso e malinconico Valdés Leal conserva la *Rotta dei Saraceni* e la *Processione di santa Chiara*, col ciclo geronimita, dal brillante colore e dalla movimentata composizione (*San Girolamo flagellato dagli angeli*, i dottori dell'ordine, tra cui *Fra Gonzalo de Illesca*, *Fra Hernando de Talavera*). Il museo possiede inoltre un ritratto di El Greco (*Ritratto di un pittore*, forse il figlio del maestro, Jorge Manuel), interessanti serie narrative sacre o profane del sec. XVIII sivigliano (Lucas de Valdés, Domingo Martinez, Espinal) e una collezione considerevole di pittura del sec. XIX spagnolo, dove in particolare si nota il ruolo dei sivigliani Esquivel (una sessantina di opere), Gutierrez de la Vega (ritratti), Gonzalo Bilbao. Vi si conservano anche alcune opere non spagnole, tra cui il *Calvario* di Cranach (1538), opera fondamentale di recente ritrovamento. (*pg*).

Six, Jan

(Amsterdam 1618-1700). Signore di Vromade e di Wimmenum, fu personalità eminente della città di Amsterdam, di

cui divenne borgomastro nel 1691. Apparteneva a una famiglia di origine francese; suo nonno, Charles **S** de Saint-Omer, calvinista, si era rifugiato in Olanda alla fine del sec. XVI, fondandovi una tintoria e una manifattura per la seta. Jan **S** s'interessò dell'industria di famiglia fino al 1652, data in cui si ritirò per intraprendere la carriera di magistrato. Dopo brillanti studi all'Università di Leida, nel 1641 si recò in Italia, interessandosi all'arte.
Uomo di grande cultura, spirito curioso, era aggiornato su tutte le novità intellettuali, conobbe Cartesio e Spinoza, scrisse poesie e lavori teatrali, tra cui una tragedia, *Medea*. Va ricordato però in particolare per il suo sagace gusto artistico e per le sue collezioni di quadri, disegni e stampe di maestri italiani, tedeschi e olandesi. Sposò nel 1655 la figlia del prof. Tulp (il maestro della *Lezione di anatomia* di Rembrandt). Fu Rembrandt appunto a immortalarlo nello stupendo *Ritratto*, tuttora di proprietà della famiglia (coll. **S** di Amsterdam). Già nel 1641 Rembrandt ne aveva ritratto la madre, *Anna Widmer*, e nel 1647 incise il celebre rame *Jan Six alla finestra*. L'amicizia con Rembrandt, che egli talvolta aiutò, è stato uno dei motivi della sua fortuna nella storia dell'arte.
L'asta, nel 1702, della collezione da lui costituita dà un'idea dell'importanza del suo gabinetto; comprendeva 160 quadri di tutte le scuole, e 57 tra disegni e stampe. I disegni erano per la maggior parte dei maestri italiani. Vi si trovano citati anche i nomi di van Dyck e di Rembrandt. Tra le serie d'incisioni vanno citate quelle di Luca di Leida, Dürer, Aldegrever, nonché fogli di primitivi tedeschi. L'asta disperse la raccolta di **S**, tranne i ritratti, ancora conservati nel palazzo di famiglia, abitato dai discendenti del borgomastro, le cui collezioni, che fanno parte di una fondazione, sono accessibili al pubblico. A parte i ritratti di Rembrandt, vi si trovano i ritratti di Ter Borch e Govert Flinck. L'attuale coll. **S** comprende anche altri dipinti olandesi di qualità, acquisiti dagli eredi di Jan **S**. tra cui il *Chiaro di luna sul* mare di Cuyp e un *Paesaggio invernale* di Ruisdael. (*gb*).

Skagen

Skagens Museum Posto nello Jutland settentrionale (Danimarca), il Museo, fondato nel 1908, ospita una notevole raccolta di dipinti nordici. In particolare conserva tele dei pio-

nieri della pittura all'aperto scandinava che si raccolsero a **S** dal 1870 in avanti, attratti dalla qualità della luce e ispirati dalla vita solitaria e austera dei pescatori. Citiamo in particolare le opere di Christian Krohg (*Ritratto di Tine Gaihede e di sua figlia*), di P. S. Krøyer (*Colazione*, 1883), di Michael Ancher e di sua moglie Anna (*La signora Brøndum nella camera azzurra*, 1913). (*sr*).

Skapinakis, Nikias

(Lisbona 1931). Pittore realista, ha sempre rifiutato l'astrattismo, che peraltro ne ha penetrato la pittura. Il suo realismo poetico affiora nelle immagini trasfigurate della sua città natale. Ha licenziato intorno al 1968 dipinti erotici, fortemente condizionati dalla messa in immagine dei manifesti pubblicitari. Ha esposto a Parigi (Fondazione Gulbenkian) nel 1972 e ha realizzato uno dei pannelli dell'importante complesso che decora, dal 1972, il caffè A Brasileira a Lisbona. È rappresentato nella Fondazione Gulbenkian e in varie collezioni private. (*jaf*).

Skoczylas, Wladyslaw

(Wieliczka 1883 – Varsavia 1934). Allievo della Scuola di arti applicate di Vienna (1901) e dell'Accademia di belle arti di Cracovia (1904-906), nel 1910 frequentò a Parigi lo studio di Bourdelle. Nel 1922 venne nominato docente presso l'Accademia di belle arti di Varsavia. Membro del gruppo dei «formisti», fu tra i fondatori dei gruppi Rytm (1922) e Ryt (1925). Le sue incisioni su legno, monumentali e decorative, s'ispirano all'arte medievale popolare e al folklore polacco, soprattutto quello degli abitanti dei Tatra. Grazie alla sua attività didattica e ai suoi numerosi allievi, T. Cieślewski, S. Ostoja-Chrostowski, T. Kulisiewicz, S. Mroźewski, **S** viene considerato il fondatore della scuola polacca moderna d'incisione su legno. Praticò anche la scultura. (*wj*).

Skorodumov, Gavrila Ivanovič

(San Pietroburgo 1755-92). Figlio di un pittore scenografo, allievo di Losenko all'Accademia di San Pietroburgo, soggiornò a Londra dal 1773 al 1782, apprendendovi da Bartolozzi la tecnica dell'incisione colorata a puntinato (*Clarissa Harlow* da Reynolds; *Sacrificio a Cerere* da A. Kauffmann,

1778). Rimpatriato, praticò anche la miniatura, decorando tabacchiere e anelli con ritratti dei sovrani (San Pietroburgo, Museo russo). (*bl*).

Skovgaard

Peter Christian (Hammershus (Ringsted) 1817 - Copenhagen 1875) fece parte di un gruppo di artisti che interpretarono il paesaggio danese secondo un ideale romantico e patriottico. Eseguí soprattutto paesaggi boschivi, ponendo l'accento sul carattere monumentale della composizione e la ricchezza della vegetazione. È ben rappresentato a Copenhagen (SMFK).
Joakim (Copenhagen 1856-1933), suo figlio maggiore, dal talento molteplice, si diede alla pittura a olio, alla ceramica, all'illustrazione. Suo capolavoro è la decorazione a fresco della Cattedrale di Viborg (1895-1906).
Niels (Copenhagen 1858 - Lyngby 1938), fratello di Joakim, si specializzò in scene bibliche. Gli si devono inoltre illustrazioni per la *Chanson de Roland* (1897) e per racconti popolari (*Danske Sagn og Eventyr*, 1913-29). (*kb*).

Škréta, Karel Šotnovki, *detto* Carlo Skreta

(Praga 1610-74). Intraprese gli studi a Praga, poi si trasferí in Sassonia (1628) prima di recarsi in Italia (1630-35), dove ricevette la sua vera formazione a contatto con le opere del Veronese e di Bernardo Strozzi a Venezia, poi con quelle dei Carracci e di Poussin durante il soggiorno romano (1634). Dopo il ritorno a Praga, verso il 1635, divenne richiestissimo come pittore tanto da poter essere considerato il fondatore del barocco boemo. Dalla sua bottega, assai produttiva, uscirono scene bibliche e mitologiche, dipinti destinati agli edifici religiosi di Praga (Nostra Signora di Týn, Santo Stefano, San Nicola); tra le opere piú brillanti è il *San Martino che divide il mantello*, dipinto per l'omonima chiesa praghese (ora Praga, NG), ispirato al *San Martino* di vari Dyck (Windsor) per la composizione, per il colore a Veronese e per i costumi al caravaggismo romano. Del ciclo (perduto) con le trenta lunette raffiguranti episodi della *Vita di san Venceslao*, incise nel 1643, si sono conservati solamente sette pezzi, ora al castello di Melník. Si è espresso al meglio come ritrattista (l'*Imperatrice Eleonora*, moglie di Ferdinando

III; *Presunto ritratto di Poussin*, 1632-35: Praga NG; *Presunto ritratto di Sandrart*: ivi; *Il tagliapietre D. Miseroni nella sua bottega con la famiglia*: ivi; *Il Cavaliere di Malta Bernard de Witte*, 1651: Dresda, GG), frequentando anche il ritratto mitologico, allora in voga (*Didone ed Enea*, 1652: Praga, NG). Il *Giovane Cacciatore* (1653 ca.: castello di Castolovice) rivela la sua conoscenza della ritrattistica di van Dyck e ricorda la figura di giovane che impersonifica il mese di *Novembre* nel ciclo dei mesi di Sandrart. **S** ha saputo conciliare nella sua opera il classicismo al sensualismo vitale del barocco, il gusto dell'osservazione all'attitudine a una vibrante espressività. Dei suoi numerosi disegni, alcuni furono incisi da Merian il Vecchio e W. Hollar. (*bl*).

Slaviček, Antonin

(Praga 1870-1910). Si formò all'Accademia di belle arti di Praga presso il paesaggista J. Mařák, il cui insegnamento era impregnato dallo spirito del tardo realismo romantico. Però fu soprattutto l'esempio di Chittussi, formatosi alla scuola dei pittori di Barbizon, che esercitò su di lui un'influenza determinante; da segnalare è la sua presenza all'Esposizione Universale del 1900 e il suo viaggio a Parigi avvenuto nel 1907. **S** evitò le secche della descrizione naturalista per tendere, nei suoi paesaggi, a una visione globale in cui la resa dell'atmosfera attraverso un tocco frammentario, netto e pulito, svolge un ruolo di primo piano. La sua preoccupazione per i volumi e la struttura delle cose non lo porta alla dissoluzione delle forme nello spazio, ma dona loro, in compenso, un ritmo particolare e talvolta simbolico (*La foresta di betulle*, 1897: Praga, NG; *Giornata di giugno*, 1898: ivi). Si evolve quindi, attorno al 1904, verso un senso del grandioso, tralasciando di fermare quell'impressione fuggitiva cercata negli anni precedenti. Questo secondo periodo è inaugurato da una serie di paesaggi eseguiti a Kameničky, località in una sperduta regione delle alture ceco-morave (*A Kameničky*, 1904: ivi) e culminò con le monumentali vedute di Praga, eseguite con una pennellata impetuosa (*Piazza della Vergine*, 1906: ivi; *La Cattedrale di San Vito*, 1909: ivi): il tocco libero, ma fortemente strutturato, contribuisce con il colore scuro e saturo a una resa pittorica espressiva che negli anni Trenta sarà apprezzata da Kokoschka. Le ultime te-

le di **S** sono consacrate al tema delle strade di campagna battute dal vento e dalla pioggia (*La strada di Žamberk*, 1906: ivi; *Il sentiero attraverso i campi*, 1909: ivi). Tra tutti i pittori cecoslovacchi, **S** è colui che piú si è avvicinato all'impressionisino. (*ivj*).

Slevog, Max

(Landshut 1868 - Neukastel (Francoforte) 1932). Si formò dal 1885 al 1890 nell'Accademia di Monaco con Wilhelm Diez, la cui maniera realista ne segnò gli esordi. Nel 1889-90 si recò a Parigi, dove frequenta l'Académie Julian, e in Italia: in seguito si stabilí a Monaco (1890-1900). Dopo un soggiorno a Francoforte, lavorò soprattutto a Berlino e nella sua proprietà di Neukastel. Nel 1898 visitò l'Olanda ammirandovi l'opera di Rembrandt, che lo influenzerà profondamente; anche l'ascendente di Leibl e di Trübner si dimostrerà per lui determinante. Durante gli anni Novanta, dipinse di preferenza, con virtuosismo, figure entro composizioni movimentate, di solito a soggetto biblico o mitologico (*Danae*, 1895: Monaco, SC). Solo verso l'inizio del secolo abbandonò il colore pesante della scuola di Monaco e la pittura di storia, dagli effetti spettacolari.
Nuovamente a Parigi, è attratto da Manet. Adotta cosí una tecnica di stile impressionista, delicata, ma solida (la *Pantera*, 1901: Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum) unendo alla ricchezza della luce e del colore, ulteriormente caricatosi al seguito di un viaggio in Egitto (1913-14), la spontaneità della scrittura (*Uomo in bianco*, 1902; *Il cantante d'Andrade nel ruolo di Don Giovanni*: Stoccarda, SG). Oltre ad eseguire ritratti (*E. Fuchs*, sua *Moglie* e sua *Figlia*, 1903-905: ivi) si dedicò al paesaggio e alla natura morta, temi da lui favoriti (*Natura morta di fiori*, 1917: Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie). L'affresco del *Golgota* nella Friedenskirche di Wawigshafen (distrutta nel 1943-44) è la sua opera tarda piú importante. **S** collaborò spesso a riviste importanti come «Jugend» e «Simplicissimus», risentendo delle ricerche della Secessione e dal 1903 eseguí cicli d'illustrazioni litografate e incise su rame (*Alí Babà e i quaranta ladroni*): in particolare il *Lederstrumpf* (1906-909) di Cooper rivela in pieno la levità della sua fantasia e la sicurezza del disegno. È rappresentato in tutti i principali musei d'arte moderna tedeschi e austriaci. (*kbs*).

Slewiński, Wladyslaw

(Byalynin (sulla Pilica) 1854 ca. - Parigi 1918). Giunse a Parigi nel 1888, frequentò l'Accademia Colarossi e fece parte del gruppo di artisti che si raccoglievano intorno a Gauguin. Apprezzato da quest'ultimo col quale intrattenne una buona amicizia (ritratto a Tokyo, MAM) decise di dedicarsi seriamente alla pittura. Accompagnò Gauguin in Bretagna nel 1890 e vi si stabilí, divenendo un assiduo di Pont-Aven, abitando a Bas-Pouldu, dove nella primavera del 1894 ospitò Gauguin e Annah la Giavanese. A partire dal 1896 espose al Salon des Indépendants; nel 1897 e 1898 alla Gall. Georges Thomas di Parigi. In questi anni si legò a Munch, Alfons Mucha e Strindberg (il cui ritratto è al Museo di Varsavia, 1896 ca.). Dal 1905 al 1910, rientrato in Polonia, insegnò alla Scuola di belle arti di Varsavia (1908-10): è a questo periodo che risale il suo dipinto piú noto, *Orfano di Poronin* (1906: Varsavia, Museo). Tornò a risiedere in Bretagna nel 1910 (Pont-Aven e Doëlan) .

Le tonalità profonde e armoniose e il carattere sintetico delle sue opere dimostrano che, pur influenzato dalla scuola di Pont-Aven, **S** pone l'accento piú sulla vita interiore che sull'aspetto decorativo del quadro. La luce diffusa, i colori sobri ma luminosi conferiscono un carattere enigmatico alle sue composizioni (*Libri e maschere*, 1897: Varsavia, MN), concepite come giustapposizioni di piani (*Bambino col berretto*, 1902: Pont-Aven, Museo). Le opere di **S** sono conservate nei musei polacchi di Varsavia, Cracovia, Poznan, Parigi (MNAM), nei musei di Rennes e di Quimper, e in collezioni private polacche e francesi. (*wj*).

Slingeland, Pieter Cornelisz van

(Leida 1640-91). Allievo di Gerrit Dou, operò a Leida, dove risulta iscritto alla gilda di San Luca nel 1661, divenendone decano nel 1691. Dipinse ritratti (*Autoritratto*, 1656: Parigi, Louvre; la *Famiglia Meerman*: ivi e Museo di Saint-Omer; *Johannes van Crombrugge*, 1677: Rotterdam, BVB; *Ritratto d'uomo*, 1688: Amsterdam, Rijksmuseum), e scene di genere, di fattura molto rifinita, tipica della Scuola di Leida (*Utensili da cucina*: Parigi, Louvre; *Donna che cuce*, 1688: Karlsruhe, Museo), direttamente derivanti dallo stile di Dou. Fu maestro di Jacob van der Sluys. (*jv*).

Slingelandt, Govaert van

(? - L'Aja 1767). La collezione **S** si distingueva visibilmente dalle altre raccolte d'arte olandesi dei suoi tempi, generalmente ricche di centinaia di quadri. Govaert van **S**, tesoriere generale d'Olanda, collezionista dal gusto piú raffinato, scelse infatti di limitare la sua raccolta a quaranta opere, di altissima qualità. Egli inseguí quest'obiettivo per tutta la vita, cercando di accrescere il valore e il prestigio della raccolta senza mai esitare di vendere un dipinto per acquistarne uno piú pregiato; arrivò persino a mettere in vendita ripetutamente l'intera collezione – come affermano i suoi contemporanei – per un solo quadro. Dopo la morte di van **S**, si presentarono numerosi acquirenti, data la celebrità e la preziosità della collezione, ammirata dal marchese di Marigny, e da Cochin: tra questi il duca di Choiseul e l'imperatrice di Russia. Gli eredi, fedeli alle volontà dell'antico proprietario, che aveva espresso il suo desiderio per una vendita all'asta della quadreria, rifiutarono le proposte e la data dell'asta fu fissata al 18 maggio 1767. Il catalogo fu pubblicato su sollecitazione dello *stathouder* Guglielmo V che acquistò l'intera collezione per 50 000 fiorini. Le opere, ora passate al Mauritshuis (L'Aia) con le altre collezioni di Guglielmo V, figuravano tra i capolavori del museo: si ricordino *La lettera* di Ter Borch, *Il calzolaio* di Metsu, Frans Mieris (le *Bolle di sapone*; *Ritratto dell'artista con la sua sposa*), Paulus Potter (*Pascolo*), Rembrandt (*Susanna al bagno*), van Dyck (numerosi *Ritratti*), Rubens (ritratti di *Isabelle Brant* e di *Hélène Fourment*), Antonio Moro (*Ritratto di un orafo*). (*gb*).

Sloan, John

(Lock Haven (Pennsylvania) 1871 - Hanover (New Hampshire) 1951). Come Luks, Shinn e Glackens, esordí come illustratore per la «Philadelphia Press». Nel 1892 seguí i corsi di T. Anshutz alla Pennsylvania Academy of Fine Arts; nello stesso anno frequentò la cerchia di Robert Henri. In questo periodo imitò in modo piuttosto ingenuo l'impaginazione delle stampe giapponesi (*Night on the Board-walk*, 1894: Wilmington, Delaware AM). Cominciò a dipingere dal 1897, ma, contrariamente agli altri pittori che con lui presero parte al gruppo The Eight, non operò mai in Europa.

Nonostante ciò, sotto molti aspetti il suo stile sembra spesso piú aggiornato di quello di altri artisti che, nello stesso periodo, si recavano a Parigi. Acquistò rapidamente una certa notorietà, tanto che nel 1900 esponeva al Carnegie Institute di Pittsburgh e all'Art Institute di Chicago, nel 1908 alla mostra degli Eight, nel 1910 alla prima mostra degli Indipendenti e, nel 1913, all'Armory Show (tra le opere: *McSorleys Bar*, 1912: Detroit, Institute of Arts), dove ebbe modo di conoscere la pittura di van Gogh (sotto la cui influenza dipinse tele come *Twin Lights = Purple rock*, 1915: John **S** Trust) e dei fauves. Alla grafica tornò in occasione dell'illustrazione di alcuni romanzi di Paul de Kock, eseguendo la sua piú celebre serie di incisioni. Insegnò nel 1916 all'Art Students' League, e in seguito all'Archipenko's Art School; dal 1918 al 1919 fu il presidente della Society of Indipendent Artists. Tra i suoi allievi furono Gottlieb, Newman, Calder e David Smith. Dal 1900 al 1925 la sua opera, collocabile nell'ambito del realismo sociale americano, presenta caratteri pressoché costanti nella scelta dei soggetti – scene di genere e paesaggi urbani – e nell'esecuzione rapida e fresca, con effetti brillantemente contrastati (*East Entrance*, *City Hall*, *Philadelphia*, 1901: Columbus, Gall. of Fine Arts; *Hairdresser's Window*, 1907: Hartford, Wadsworth Atheneum). Dagli anni Trenta **S** sperimenta uno stile pittorico nuovo, in cui le forme sono sottolineate e amplificate da una tessitura di linee oblique che richiamano i modi dell'incisione (*Monument in the Plaza*, 1948-49: John **S** Trust). È ampiamente rappresentato nei principali musei americani, soprattutto nel Delaware AM di Wilmington. La sua produzione è stata criticamente ripercorsa nel corso della retrospettiva itinerante del 1971-72 (Washington – Athens – San Francisco – St. Louis – Columbus – Philadelphia) e nell'antologica del 1980 (Whitney Museum of American Art). (*jpm*).

Sluyters, Jan

(Bois-le-Duc ('s-Hertongenbosch) 1881 - Amsterdam 1957). Si formò alla Scuola normale per l'insegnamento del disegno, poi all'Accademia di belle arti di Amsterdam (1896), ed è sulle prime influenzato dal simbolismo allora declinante. Si recò a Parigi nel 1904 con Léo Gestel, viaggiò in Ita-

lia e in Spagna, tornò a Parigi nel 1906. Per una decina d'anni la sua evoluzione riflette quella della pittura contemporanea: conobbe una fase di fauvisme (vicina a quella di van Dongen, suo conterraneo), scoprí van Gogh e, nel 1913, adottò la tecnica *pointilliste*. A partire dal 1908 elaborò uno stile luminoso, con giochi astratti di colore secondo un principio di «orchestrazione colorata» (*Paesaggio al chiaro di luna II*, 1911: L'Aja, GM). Nel 1913 aderí al cubismo (*Ritratto cubista di una donna*, 1914: Amsterdam, coll. priv.). Il suo periodo piú originale è quello di Staphorst (1915-17), nel corso del quale le stilizzazioni derivanti dalla disciplina cubista vengono umanizzate dall'espressione patetica, ispirata dal van Gogh di Nuenen (*Famiglia di contadini a Staphorst*, 1917: Haarlem, Museo Frans Hals). Stabilitosi ad Amsterdam nel 1919, l'artista rinunciò a questa austerità praticando nuovamente il colore chiaro degli esordi. Pittore di ritratti, nudi, interni, il suo intimismo è una variazione olandese (cui non è estranea l'arte di Matisse) del linguaggio disteso e amabile che in parte caratterizza il periodo tra le due guerre, e che **S** ha prolungato fino al termine della sua carriera: *Ritratto dello scabino Wibaut* (1932), la *Gioia di dipingere* (1946: Amsterdam, SM). Nel 1927 e nel 1952 gli sono state dedicate due retrospettive allo SM d'Amsterdam. (*mas*).

smalto *e* **pittura**

L'arte dello smaltista medievale è concepita essenzialmente come l'arte di inserire il colore nelle oreficerie, quasi alla stregua di pietra preziosa. Con il rinascimento compare invece una nuova tecnica che permette allo **s** di concorrere con la pittura nella creazione di superfici interamente colorate. È a questo **s** che la presente voce è dedicata. Si tratta dello «**s** dipinto», che utilizza come supporto il rame, coperto da una serie di strati di **s** stesi con una spatola e quindi cotti, con effetti di modellato ottenibile raschiando parzialmente uno di questi strati. Questa tecnica, il cui uso è limitato dalla intrinseca difficoltà, possiede rispetto alla pittura il vantaggio della brillantezza (se non mescolati allo stagno – necessario però per ottenere il bianco – gli **s** sono traslucidi) e, almeno in apparenza, quello della robustezza (in realtà sono molto fragili, ma i colori non subiscono variazioni nel tempo).

L'origine L'apparire di questa tecnica in Francia durante il sec. XV non è documentata e si sono ipotizzate per essa origini borgognone o fiamminghe o italiane; in quest'ultimo caso sarebbe stato un pittore francese a fare da tramite tra i due paesi: Jean Fouquet. Al Louvre di Parigi si conserva infatti un medaglione a **s** nero e monocromo oro, con un ritratto d'uomo e l'iscrizione «Johes Fouquet», ritenuto generalmente un autoritratto. Poiché Fouquet era a Roma intorno al 1445 e vi incontrò Filarete, che per testimonianze contemporanee sappiamo impegnato anche nell'elaborazione di **s**, quest'incontro sarebbe all'origine del medaglione del Louvre, il primo **s** dipinto francese, di qualità indubbiamente superiore a quella delle opere piú tarde.

Gli smalti dipinti lombardi Un significativo esempio di elaborazione tecnica interpretabile come momento di transizione dalla tradizione dello **s** traslucido all'affermarsi dello **s** dipinto si ha in Lombardia con una serie di placche in cui le figurazioni sono eseguite a **s** opaco, con tocchi in oro, dipinto su un fondo a **s** traslucido azzurro. Le prime testimonianze omogenee di uno sviluppo locale di questa tecnica – evidenziato in particolare dallo Steingräber – si condensano però solo intorno all'ultimo decennio del sec. XV, anche se già in oggetti di grande imponenza e di prestigiosa committenza e con un'abbastanza diffusa presenza territoriale. Tra gli esemplari piú interessanti ricordiamo gli **s** del grandioso ostensorio del Duomo di Lodi, donato nel 1495 dal Vescovo Pallavicino, e gli altri – databili intorno al 1490 – del reliquiario donato da Papa Alessandro VI Borgia a una chiesa di Gandia (in Valenza), accostati anche a quelli presenti nella base del *Calvario* appartenuto a Mattia Corvino.

Gli smalti dipinti di Limoges

u *Il cosiddetto Monvaerni* La tecnica dello **s** dipinto si sviluppa di fatto a Limoges durante il regno di Luigi XI. In questo periodo opera un artigiano erroneamente identificato nell'Ottocento col nome di «Monvaerni», che pare essere stato il primo a trattare lo **s** come pittura, tracciando le sue composizioni in nero su uno strato opaco di **s** bianco, raschiandone via una parte prima di coprirlo con **s** policromi. L'artista introdusse anche l'uso delle stampe come modello compositivo, estrapolandone alcuni elementi e adattandole al proprio gusto.

u *I modelli a stampa* Marquet de Vasselot ha individuato le incisioni usate come modello dalla seconda generazione di smaltisti, quelli cioè attivi tra la fine del sec. XV e l'inizio del successivo nella cerchia di Nardon Pénicaud, il migliore fra tutti. Egli rimase sempre fedele all'iconografia religiosa e legato agli esempi grafici di ambito francese, anche se talvolta utilizzò fonti diverse, tra cui ad esempio un'incisione di Israel van Meckenem per una *Natività* eseguita intorno al 1510 (Baltimore, WAG). I suoi contemporanei si comportano in maniera analoga, e ad esempio il Maestro del Trittico di Luigi XII utilizza un modello provenzale per una *Pietà* conservata nello stesso Museo. Comunque in questo periodo la copia non è ancora mai letterale.
Il Maestro dell'Eneide che, attorno al 1535-40, eseguí una serie di *unicum* riproducenti in settantaquattro placche le illustrazioni di un'edizione di Virgilio edita a Strasburgo nel 1502 da Sébastien Brant e stampata da Johann Gruninger, fu a suo modo un innovatore: non solo infatti utilizzò lo **s** trasparente non colorato, giocando quindi col colore del rame come se si trattasse di un colore supplementare, ma soprattutto fu assai piú fedele ai modelli, aprendo cosí la strada al periodo seguente, in cui la sottomissione al modello divenne sempre maggiore.
u *L'incisione e lo smalto in grisaille* Il modello dello smaltista non è un dipinto ma un'incisione, anche se la stampa può riprodurre un dipinto. Lo smaltista cerca di imitarne l'effetto e, in parte, lo raggiunge utilizzando il chiaroscuro. Tuttavia qui è il fondo a essere nero e anche i tratti del disegno lo sono, perché ottenuti raschiando gli strati di smalto bianco stesi sul fondo. In pratica l'effetto nero-bianco risulta invertito rispetto all'incisione. Inoltre gli strati di bianco, a seconda del loro spessore, possono passare dal grigio scuro al bianco piú puro: lo sfumato non è dunque vietato allo smaltista, anche se tutto affidato alla sua abilità. Ne è un esempio l'*Adorazione dei Magi* (Parigi, Petit Palais) di Jean II Pénicaud (attivo 1531-49), che traduce alla perfezione, con un eccezionale virtuosismo tecnico, una stampa di Luca di Leida. Questa tecnica fiorí particolarmente tra il 1540 e il 1560 ca. grazie a una generazione di grandi smaltisti: Couly Nouailher, che talvolta utilizzò ancora qualche tocco di colore per lumeggiare le sue *grisailles*, Jean II, Jean III e Pierre Pénicaud, il Maestro M. D.

Pape, Pierre Reymond. Ciascuno di loro adoperò questa tecnica con assoluta padronanza. Alcuni si distinsero per l'originalità dei modelli (come Couly Nouailher con le sue placche di cofanetti con giochi d'infanzia, o Pierre Pénicaud quando si ispira a una perduta incisione di Juste de Juste raffigurante alcuni acrobati); altri per la qualità del disegno (caratteristica non ricorrente, ma Jean II, Pierre Pénicaud e il Maestro M. D. Pape sono capaci di disegni veramente fedeli ai modelli); altri infine per la capacità di adattare a oggetti di forma complessa composizioni in genere pensate entro una cornice rettangolare (come Pierre Reymond, specialista in grandi servizi con brocche, piatti, coppe, saliere ecc.). Malgrado il desiderio di fedeltà al modello, le loro copie non sono mai prive di originalità. Nell'insieme, se fino al 1540 ca. le piú utilizzate dagli smaltisti sono le stampe nordiche (specie le serie della *Piccola Passione* e della *Vita della Vergine* di Dürer), a partire dalla metà del sec. XVI sono le stampe italiane a dominare l'artigianato limosino, poi dopo il 1560 vengono reiteratamente ripetute le incisioni di Bernard Salomon, Jacques Androuet du Cerceu ed Etienne Delaune. Le incisioni della scuola di Fontainebleau, non concepite del resto per un'ampia commercializzazione, non furono praticamente utilizzate.

u *Léonard Limosin* L'arte di Léonard Limosin è l'eccezione che conferma la regola. Artista almeno in parte innovatore, grazie al vescovo Jean de Langeac entrò in contatto con il creativo ambiente della corte di Fontainebleau. Egli è l'autore delle serie di placche raffiguranti gli *Apostoli*, i *Profeti*, le *Sibille*, gli *Eroi antichi*, di cui ha sicuramente inventato le fattezze. Capace di creare libere composizioni, nel 1544 incise delle stampe con scene della *Vita di Cristo* che ricopierà numerose volte in **s** su rame. Inoltre, per commissioni reali, utilizza cartoni disegnati appositamente per lui dai migliori pittori di corte: nel 1547 smalta dodici placche raffiguranti gli *Apostoli*, i cui volti sono quelli di personaggi contemporanei, ripresi da cartoni di Michel Rochetel ispirati a disegni del Primaticcio; nel 1553 impiega invece direttamente cartoni di Niccolò dell'Abate per le pale d'altare con la *Crocifissione* e la *Resurrezione* destinate alla Sainte-Chapelle (le pale sono ora al Louvre, i disegni all'ENBA di Parigi). Sappiamo inoltre che partecipò alla decorazione delle tribune e degli archi di trionfo per l'ingresso a Bordeaux di

Carlo IX e Caterina de' Medici: compito questo generalmente affidato a pittori, ciò che Léonard Limosin riteneva appunto di essere, dal momento che nel Museo di Limoges si conserva un suo dipinto raffigurante *L'incredulità di san Tommaso* (datato 1551) in cui si firma «pittore smaltista» e «cavalletto di camera del re».
Una serie di sue opere lo mette in effetti in rapporto diretto non solo con gli incisori, ma proprio con i pittori: i ritratti a **s**, conservatisi in numero di ben centotrentuno, sono in tutta evidenza ispirati ai disegni dei Clouet e della loro scuola, di cui ripetono anche – con prodigioso virtuosismo tecnico – le cornici a grottesche.
u *La fine del XVI secolo e la decadenza* La seconda metà del Cinquecento registra il protrarsi della produzione delle ormai tradizionali opere a grisaille, ma a partire dal 1560-65 fa la sua ricomparsa la moda della policromia: una policromia attratta non solo dalla pittura (mentre la grisaille era attratta dall'incisione), ma soprattutto dalla gioielleria, con la frequente inclusione sotto lo **s** traslucido di *paillons*, lamelle d'oro destinate ad accrescere lo splendore dello **s**. All'inizio del secolo lo **s** dipinto voleva competere con la pittura, alla fine vuole superarla. Pierre Courteys – già autore nel 1559 di una serie di placche con gli Dèi tratte da stampe *d'aprés* Rosso Fiorentino e Luca Penni – è ancora capace di una certa discrezione. Ma con Suzanne Court niente è piú impossibile per lo smaltista: le sue opere sfavillano.
Gradatamente si rompe il legame tra l'evoluzione delle arti grafiche e quella, assai piú lenta, degli **s** dipinti. Alcuni smaltisti, come il Maestro I.C., mantengono contatti con la corte, ma ciò non si rivela sufficiente, sia perché durante le guerre di religione la corte non è piú un centro artistico propulsivo, sia perché i capi atelier, troppo spesso lontani da Limoges, non hanno piú un ruolo dominante. Nel 1580 Bernard Palissy stigmatizza il declino dell'arte dello **s** e ne constata il basso valore commerciale. In breve lo **s** cessa di essere traslucido, lo stagno viene mescolato con tutti i colori, che perdono cosí qualsiasi brillantezza. La produzione si limita a ripetitive immagini devozionali, anche se i Limosin, i Court, i Laudin crearono ancora qualche pezzo pregevole.
u *Il XIX secolo* Lo **s** dipinto rinascimentale affascinò la cultura francese per tutto il corso dell'Ottocento, dal romanticismo fino al simbolismo, con giudizi entusiasti come quel-

lo di Théophile Gauthier che esaltò l'*immarcescible émail*. Alcuni storici dell'arte trasformatisi in artigiani tentarono anzi di riportare in vita quest'arte ormai morta. Louis Bourdery e Claudius Popelin sono i piú famosi tra questi imitatori: la loro abilità tecnica è prodigiosa ed essi si vantavano del fatto che le loro opere potevano essere confuse con i capolavori del Cinquecento. In effetti quel che colpisce nella loro produzione è la tendenza ad ispirarsi alla pittura, sia fiamminga (come dimostra la *Madonna col Bambino* di un trittico di Bourdery conservato al MN de l'Evéché di Limoges), sia italiana, generalmente raffaellesca.
Piú originale si rivela l'opera di Grandhomme: non essendo limosino, subí meno questa tradizione anche quando si ispirò ai *Giochi d'infanzia* di Couly Nouailher. Assolutamente originali sono poi le sue copie dei quadri di Gustave Moreau.

La miniatura su smalto in Francia e a Ginevra

u *Il XVII secolo* La miniatura su **s** pertiene a una tecnica diversa da quella dello **s** dipinto, nella misura in cui tutti i colori sono opachi, in quanto mescolati con lo stagno, e vengono stesi non con la spatola ma col pennello: lo smalto può dunque rivaleggiare in questo caso con la pittura su avorio. Félibien attribuisce a Jean Toutin la scoperta di questa tecnica e la data al 1632. Al riguardo sappiamo solo che egli era in grado di realizzare incisioni e che all'epoca l'arte dello **s** era senza dubbio praticata a Blois. Ma il primo dei grandi miniaturisti su **s** è Pétitot: in contatto in Inghilterra, piú che con van Dyck, con i modesti miniaturisti su pergamena che sono Hilliard, Oliver, Hoskins, in Francia copierà anche i grandi pittori come Mignard, Le Brun, Philippe de Champaigne, Honthorst. Morí in Svizzera nel 1691, soprannominato il «Raffaello dello smalto».
Pétitot donò dunque nobiltà a un'arte che per sua stessa natura sembra dover ricercare grazia e minuzia, ma che sovente si pone sulla scia della grande pittura: Charles Boit copia la *Carità* di Jacques Blanchard e *Venere e Cupido* di Luca Giordano. Uno dei piú importanti atelier ginevrini del sec. XVII, quello degli Huaud, non teme la monotonia dei modelli e copia incessantemente le *Metamorfosi* di Ovidio e le *Storie della Bibbia*: e ciò non toglie nessun fascino agli oggetti da loro prodotti.
u *Il XVIII secolo* Questa tradizione franco-ginevrina prose-

gue nel sec. XVIII e un personaggio come Diderot non manca di apprezzarla: nel suo *Salon* del 1761, a proposito de *La fidanzata di paese* di Greuze, scrive: «Un ricco che voglia possedere un bello **s** dovrebbe far copiare questo dipinto di Greuze da Durand, che è abile nell'uso dei colori scoperti da M. de Montany. Una buona copia a **s** è quasi considerata come un originale, e questo tipo di pittura è particolarmente destinata alla copia …», cosa che gli smaltisti non hanno in effetti mancato di fare.
Una ricevuta datata 1787, relativa alla commissione di quindici **s** destinati a Caterina II di Russia ed eseguiti da J. H. Hurter, indica quali erano i dipinti che allora si amava copiare: *Arianna abbandonata* di Angelica Kauffmann, l'*Inverno* di Rosalba Carriera, il *Cardinale Infante* di Rubens, *Enrico IV* di Frans Pourbus il Giovane, la *Madonna* di Guido Reni. Questi piccoli oggetti sono dunque testimonianze dell'evoluzione del gusto a favore di un genere o l'altro di pittura.
u *Il XIX secolo* All'epoca dell'impero, la tecnica della miniatura torna a conoscere un momento di favore, soprattutto in Svizzera: Soiron, ad esempio, replica a **s** il *Ritratto di Madame Récamier* di Gérard, e copia anche **s**, tra cui quelli di Pétitot. Quanto a Counis, il MC di Torino conserva ben diciotto **s** di sua mano, *d'aprés* Correggio, Andrea del Sarto, Rubens, Raffaello e Tiziano. Ma con la restaurazione si ha il trionfo della pittura su porcellana e il declino di quella a **s**. Quest'ultima diviene appannaggio delle donne artista, come Adèle Chavassieu d'Haudebert, che debutta al Salon del 1810 con la *Madonna della Seggiola* e *Jeanne d'Albret*. Dal 1813 al 1824 la Chavassieu riproduce 78 dipinti della collezione Sommariva, ora al Castello Sforzesco di Milano. La produzione diventa una questione di quantità. Spesso gli smaltisti dipingono – su **s** o porcellana – per la Manifattura di Sèvres: e la concorrenza della Manifattura uccide l'artigianato.
La miniatura su smalto inglese Comparsa piú tardi che in Francia, verso la metà del sec. XVIII, rivela di conseguenza gusti diversi e, essendo considerata un'arte francese, si ispira molto appunto alla pittura francese: le *Fêtes galantes* di Watteau (tra cui *La mosca cieca* incisa da Brion), il *Maestro galante* di Lancret, gli *Amanti* di Nattier, la *Bella Avventura* di Boucher sono i modelli ripetuti centinaia di volte con innumerevoli varianti.

Per i ritratti gli smaltisti non ricercano invece i prototipi sul continente: Reynolds, Gainsborough, Worlidge, Ramsay, Hoare sono i principali pittori le cui opere, copiate dagli incisori, divengono la fonte per gli **s** inglesi. Le stampe infatti sono sempre, come già era accaduto in Francia, l'intermediario necessario tra pittore e smaltista: è attraverso N. de Larmessin e J. P. Le-Bas che gli smaltisti conoscono Lancret, attraverso Purcell e McArdell i ritratti di Reynolds, attraverso Le Veau e Vivares i paesaggi neoclassici. Alcune raccolte di stampe, come *The Ladies Amusement* o *Whole Art of Japaning made Easy*, edite intorno al 1760, erano direttamente destinate agli smaltisti e ai pittori su porcellana. Gli inglesi inventarono una tecnica di impressione meccanica che permetteva un impiego reiterato degli stessi modelli, e le opere originali esistenti sono dunque troppo poco numerose. Alla fine del sec. XVIII le difficoltà economiche dell'Inghilterra costrinsero alla chiusura le manifatture di **s**: ma ad ogni modo a quell'epoca i metodi meccanici di riproduzione si erano cosí perfezionati che l'aspetto artigianale, se non artistico, era ormai scomparso. (*afh*).

Smargiassi, Gabriele

(Vasto 1789 - Napoli 1882). Compí i primi studi a Napoli dapprima alla Scuola di Figure di Giuseppe Cammarano e poi sotto la guida dell'olandese Anton Pitloo. L'influenza della veduta obiettiva ed esatta di Philip Hackert contemperata con il romanticismo di Pitloo, insieme alla scelta di soggetti paesaggistici en plein air secondo i dettami della poetica posillipista a cui **S** in un primo tempo aderí, sono le componenti sulle quali si fonda la sua produzione iniziale. Nel 1824 ottenne il pensionato a Roma dove rimase fino al 1828 allacciando quei rapporti che gli permisero di diventare pittore ufficiale in diverse corti europee. Nel decennio di permanenza all'estero, in Svizzera a Parigi a Londra, fino al 1838, approfondí lo studio del Seicento e dell'opera di Poussin e Ruysdael ma ignorò le contemporanee ricerche di Turner, Constable e Bonington, impegnato com'era ad assecondare le richieste di una committenza aristocratica orientata verso un ideale aulico del paesaggio di composizione. Ritornato a Napoli e vinto il concorso per la cattedra di paesaggio già diretta da Pitloo, visse un periodo di ampia noto-

rietà e di riconoscimenti ufficiali. Nei dipinti posteriori al 1838 si servì di una tavolozza dai toni chiari e luminosi che aveva desunto dagli artisti della scuola di Barbizon, introducendo una pratica inedita per l'ambiente napoletano (*Napoli da Mergellina*: Napoli, coll. priv.). Tradusse il vivo interesse a dipingere dal vero in numerosi studi di alberi e rocce (*Studio di pianta*: Napoli, Gall. dell'Accademia di belle arti) – tuttavia rimase sempre legato a schemi accademici, del resto rilevabili anche nella sua attività d'insegnante. Dopo il '45 si indirizzò decisamente verso il genere del paesaggio storico (*Pinabello e Bradamante*, la *Partenza del coscritto*: entrambi Napoli, Capodimonte). La produzione tarda, di cui è esemplificativa la serie delle grandi tele di carattere religioso dell'Appartamento storico di Palazzo Reale, si presenta caratterizzata da ampie vedute paesistiche d'invenzione; in esse ancora una volta è evidente la predominanza della componente seicentesca del resto presente nei suoi due scritti teorici: *Nota sugli studi e le opere di Niccolò Pussino* (1863) e *Cenno storico sul paesaggio e i paesisti napoletani* (1875). (*rt*).

Smith, Jack

(Sheffield 1928). Si forma presso la Saint Martin School of Art (1948-50) sotto la guida di John Minton, Ruskin Spear e Carel Weight. Riceve il primo premio nella prima manifestazione della John Moores Liverpool Exhibition nel 1956, lo stesso anno in cui è invitato alla Biennale di Venezia. La sua pittura descrive con stile neorealista scene quotidiane e d'interno, nature morte e marine (*Madre che fa il bagno al suo bambino*, 1953: Londra, Tate Gall.). Dal 1956, **S** si è dedicato allo studio degli effetti di luce sulle forme e gli oggetti (*Bottiglie in luce ed ombra*, 1959: ivi). La Whitechapel AG di Londra ne ha presentato una retrospettiva nel 1959: è rappresentato oltre che alla Tate Gall., alla NG di Sydney, Melbourne e Adelaide, e nel Museo di Göteborg. (*mri*).

Smith, John Raphael

(Derby 1752 - Doncaster 1812). Figlio e allievo del paesaggista Thomas Smith of Derby, si trasferí a Londra dal 1767 e pubblicò la sua prima incisione nel 1769. Lavorò da solo dopo aver collaborato con Carington e Bowles. **S** contribuí a comunicare alle nuove generazioni la corretta tecnica dell'incisione

a mezzatinta, mantenendosi nella tradizione di James Mac Ardell (1729-65) o Valentine Green (1739-1813), e suscitando l'ammirazione di Reynolds. Dalla bottega di **S** uscirono numerosi allievi; l'artista però dal 1802 abbandonò l'incisione dedicandosi al disegno, specie ritratti. Venne nominato «Mezzotinto Engraver to the Prince of Wales» nel 1784. (*sr*).

Smith, Joseph

(1682-1770). Stabilitosi a Venezia durante i primi anni del sec. XVIII vi esercitò la professione di mercante e uomo d'affari. Allargata la sua cerchia di influenza nel 1744, il suo governo lo nominò console. Dal 1730, inoltre, **S** aveva iniziato ad occuparsi di editoria.
Durante questi anni non cessò di accumulare quadri, libri e oggetti preziosi proteggendo noti artisti veneziani come Marco e Sebastiano Ricci, che eseguí per lui nel 1726 un'*Adorazione dei Magi*, Rosalba Carriera, Zuccarelli e Canaletto di cui fu agente per venticinque anni procurando all'artista numerosi incarichi sul mercato inglese.
Il suo palazzo veneziano fu un luogo di ritrovo per numerosi artisti e intellettuali tra cui padre Lodoli; inoltre **S** aveva intrattenuto rapporti con Apostolo Zeno, Francesco Algarotti e Anton Maria Zanetti oltre che Goldoni il quale gli dedicò *Il filosofo inglese*. Ma il suo salotto fu anche meta di *connoisseurs* e artisti inglesi quali John Breval, Horace Walpole, Richard Wilson, sir Joshua Reynolds, James Wyatt e Robert Adam. Tra i dipinti posseduti dal console **S** va ricordata la presenza di oltre cinquanta te le e cento disegni del Canaletto, ma anche di maestri antichi come Giovanni Bellini (l'*Orto degli Ulivi*: Londra, NG) o di Vermeer (*Dama al Virginale*: Londra, Buckingham Palace). Dimessosi nel 1760 dalla sua carica e volendo tornare in Inghilterra dopo aver «dedicato tutto il mio tempo libero al piacere di ammirare le belle arti e di possedere notevoli collezioni», riuscí per rimettere in sesto le proprie finanze a vendere la maggior parte delle sue raccolte a re Giorgio III. (*jh + sr*).

Smith, Leon Polk

(Chikasha (Oklahoma) 1906 - 1996). Dopo una prima esperienza come insegnante, **S** si dedica alla pittura in seguito a

un suo soggiorno newyorkese. Le sue prime opere nascono sotto il segno del surrealismo, ma ben presto il pittore subirà il fascino dell'arte di Mondrian, che scopre visitando la collezione Gallatin a New York. Intrapreso cosí il cammino dell'arte astratta, si qualifica come erede di Mondrian insieme a Ilya Bolotowsky, Harry Holtzmann, Burgoyne Diller, Fritz Glacner e Charmion von Wiegand. Il neoplasticismo che segna la sua opera a partire dagli anni Quaranta, rappresenta per Leon Polk **S** un modo per indagare i problemi di organizzazione formale della tela; le sue soluzioni lo conducono a liberarsi progressivamente dalla rigorosa costruzione secondo griglie ortogonali propria delle tele di Mondrian, ideando un particolare tipo di composizione basato su campiture di due colori puri divise da una linea curva, a volte sagomando la tela (serie di *Shaped canvas*: *Sun*, 1958-59). Tra i protagonisti dell'Hard Edge (*Yellow Edge*, 1954: coll. dell'artista), l'artista prosegue il proprio percorso con la serie delle *Corrispondences* nella quale ricerca relazioni fra le forme colorate (dette «colori-forme»: il formato delle tele è nuovamente rettangolare).
Sono i colori, complementari gli uni agli altri, a dare il titolo alle opere (*Corrispondence Blue-Yellow*, 1963; *Corrispondence Yellow-Violet*, 1967: coll. dell'artista). Con la *Constellations* torna alle *Shaped Canvas*, e contemporaneamente realizza delle sculture e dei rilievi in legno e metallo. Le ultime opere degli anni Ottanta sono monocromi dalle forme geometriche semplici; nelle Form Space Senes, l'artista associa delle tele sagomate di uno stesso colore o dei pannelli di colore differente che possono essere variamente combinati.
A partire dal 1984 introduce nelle sue opere delle aste nere di lunghezza superiore alla tela, coinvolgendo cosí lo spazio del muro (*Americas*, 1986: coll. dell'artista).
S ha partecipato a tutte le grandi esposizioni sull'arte geometrico-astratta americana; in particolare gli è stata dedicata una retrospettiva al Wilhelm-Hack Museum di Ludwigshafen, poi proposta al museo di Grenoble. (*sr*).

Smith, Matthew

(Halifax (Yorkshire) 1879 - Londra 1959). Studiò a Manchester (1901-905), alla Slade School di Londra (1905-908) e in Francia, trascorrendo nel 1911 un breve ma significativo periodo nello studio di Matisse. Tornato a Londra nel

1912, dopo aver esposto al Salon des Indépendants (1911 e 1912), si legò a Sickert ed Epstein e fu fortemente segnato dalla maniera fauve. I due *Nudi di Fitzroy Street* (1916: Londra, Tate Gall.) e i numerosi paesaggi della Cornovaglia, eseguiti nel 1920-21, rivelano un espressionismo intenso, ignoto sino a quel momento nell'arte inglese. **S** visse soprattutto in Francia fino al 1940, anno nel quale ritornò a Londra. La sua opera – nudi, nature morte, paesaggi – rivela grande ricchezza di colore e una rara sensibilità per la materia pittorica: qualità che trovarono un ammiratore in Francis Bacon. Sue retrospettive hanno avuto luogo a Londra alla Tate Gall. nel 1953 e alla RA nel 1960. È rappresentato soprattutto a Ottawa (NG) e, in Inghilterra, a Oxford (Ashmolean Museum) e Londra (Tate Gall., Courtauld Institute); una vasta collezione dei suoi dipinti è nella Guildhall AG di Londra. (*abo + sr*).

Smith, Richard

(Letworth (Hertfordshire) 1931). Si è formato presso la Scuola d'Arte di St. Alban (1952-54) e il Royal College of Art di Londra (1954-57). È stato tra i principali esponenti del gruppo Situation nel 1960; a New York negli anni 1959-61 (dove tornò nel 1963 per altri due anni, per poi stabilirvisi dal 1976) intrecciò strette relazioni con i pittori americani della sua generazione. Segue con coerenza dai primi anni '60 una personale ricerca sulle possibilità di articolare la superficie pittorica, tesa su telai dai contorni irregolari, in strutture tridimensionali, solitamente reiterate in elementi seriali non omogenei. Dai monumentali e pesanti *shaped canva*ses (*Staggerly*, 1963: coll. Stuyvesant; *Maryland*, 1972: di proprietà dell'artista), le opere realizzate dagli inizi degli anni '70 differiscono per la struttura piú aerea, quasi membranacea, piú incline alla bidimensionalità e ad ospitare il colore e la pittura, con inserti di cordame, nastri, aste metalliche che le rendono simili a vele immaginarie. Nel 1966 ha ottenuto il premio Scull della Biennale di Venezia e nel 1967 il gran premio della Biennale di San Paolo; sue retrospettive si sono svolte alla Biennale veneziana del 1970 e alla Tate Gall. di Londra nel 1975. È rappresentato a Londra (Tate Gall. e VAM), New York (MOMA), Philadelphia (AM) e, in Italia, a Roma (GNAM). (*abo + sr*).

Smits, Jakob

(Rotterdam 1855 - Achterbos 1928). Dopo un esordio come decoratore, si formò frequentando le Accademie di Rotterdam e di Bruxelles, poi di Monaco, Vienna e Roma; per un breve periodo fu direttore della Scuola di arti applicate e decorative di Haarlem. Prima influenzato dalla scuola dell'Aja, si fece interprete del paesaggio olandese a Blaricum, a Laren, nella Drenta e nel Limbourg. Infine, nel 1888, si stabilí ad Achterbos, nei pressi di Anversa, in seguito all'incontro – per lui decisivo – con Neuhuys, pittore di impegno sociale della scuola dell'Aja che lo spinse ad abbandonare tutti i suoi beni.
Praticò sulle prime quasi esclusivamente tecniche grafiche, acquerello, pastello e carboncino; per gli acquerelli ricorse all'uso del fondo d'oro. Espose a Monaco e a Dresda nel 1897; nel 1900 prese la nazionalità belga. S'ispirò alla Bibbia, ma fu autore anche di composizioni a carattere profano: interni, paesaggi, ritratti, scene contadine. I suoi dipinti sono spesso influenzati dalle ricerche luministiche e psicologiche di Rembrandt (*Ritratto di Malvina*, 1912: Bruxelles, MRBA), ma **S** è noto innanzitutto per essere uno dei principali esponenti di quel simbolismo rustico e religioso in auge alla fine del sec. XIX in Belgio (il *Simbolo de la Campine*, 1901-906: ivi; il *Padre del condannato*, 1901: ivi). La sua evoluzione lo condusse peraltro a trattare la luce in modo originale, mediante impasti grumosi che ricoprono l'intera superficie della tela (*Giovane Sposa*, *Josina Smits*, 1910-1920: Museo di Anversa) giungendo a volte a smaterializzare la realtà del soggetto (*A passeggio*, 1920-25 ca.: Vilvorde, coll. priv.). Durante la prima guerra mondiale, rinunciò alla pittura per dedicarsi al servizio sociale. I disegni a gesso, nero o rosso, indicano una concezione ampia della forma; ha lasciato acqueforti influenzate da Rembrandt. È rappresentato nei musei belgi e soprattutto a Bruxelles e ad Anversa. (*mas*).

Snayers, Pieter

(Anversa 1592 - Bruxelles? 1667 ca.). Allievo di Sébastien Vrancx, iscritto come maestro ad Anversa nel 1612-13, fu pittore dell'arciduca Alberto e si stabilí a Bruxelles nel 1628. In seguito entrò al servizio del cardinal-infante d'Austria,

poi dell'arciduca Leopoldo Guglielmo. La sua opera è ampia; dipinse soprattutto soggetti militari, *Combattimenti di cavalieri* (Bruxelles, MRBA; Madrid, Prado) o *Scene di saccheggio* (Roma, Gall. Spada), ove la composizione, i colori e i personaggi ricordano Vrancx. Illustrò pure con numerosi dipinti di grandi dimensioni (Bruxelles, MRBA; Madrid, Prado) vari episodi della guerra dei Trent'anni, lavorando probabilmente sulla base di documenti militari.
S immortalò anche altri eventi della sua epoca, come la *Festa al Sablon in presenza dell'arciduca Leopoldo Guglielmo* (Bruxelles, MRBA), il *Pellegrinaggio dell'infanta Isabella a Laeken* (ivi), o scene di caccia che raffigurano ora Filippo IV, ora il cardinal-infante (Madrid, Prado). Fu maestro di Adam François van der Meulen. (*jl*).

Snyders, Frans

(Anversa 1579-1657). Nel 1593 entrò nella bottega di Peter Bruegel II, dove strinse amicizia con il fratello, Jan. Maestro nel 1602, si recò in Italia, a Roma e a Milano, grazie alla generosità dell'amico, come indica la corrispondenza col cardinal Borromeo, che ne fu protettore. Tornato ad Anversa un anno dopo, si specializzò nella pittura di nature morte; la sua reputazione attirò l'attenzione di Rubens, che ricorse a lui tra il 1611 e il 1616. Nel 1611 sposò Margherita de Vos, sorella di Cornelis e di Paul (sul quale esercitò in quel periodo un notevole influsso). Membro della Società dei Romanisti ad Anversa nel 1619, ne divenne decano nel 1628. I ritratti di **S** dipinti da van Dyck (New York, coll. Frick), l'apprezzamento dei contemporanei, gli incarichi conferitigli, i suoi testamenti e la ricchezza delle sue collezioni ne attestano la fama.
Sin dalla prima opera nota, *Selvaggina*, *frutta e verdura* (1603: Bruxelles, coll. priv.), **S** impone una nuova interpretazione di un tema ereditato da P. Aertsen e J. Beuckelaer. Senza modificare l'impianto della natura morta di grande scala, la rende però piú decorativa. Gli consentono di innovare la sua concezione i contatti con l'Italia e l'influsso di Rubens; quest'ultimo gli fornisce persino modelli, come quello di *Filopemene*, *generale degli Achei*, *riconosciuto da una vecchia* (Parigi, Louvre). Trasponendo nelle sue nature morte la grandiosità e la foga di Rubens, **S** afferma la propria originalità:

nobilita il soggetto, lo anima di un soffio barocco e ne ritma le masse secondo schemi semplici, scanditi da qualche diagonale impostata sulle orizzontali. Amplia lo spazio e lo riempie, in ogni senso. Senza nulla perdere né in chiarezza né in monumentale evidenza, contrappone alla tendenza descrittiva una visione dinamica (*Natura morta con la signora dal pappagallo*: Dresda, GG; *Natura morta con gatto*: Berlino, SM, GG) accentuata dal colore. Infatti, in contatto con Rubens **S** ravviva la sua tavolozza e, pur serbando dal soggiorno italiano il gusto per le tonalità saturate, non dimentica l'equilibrio compositivo, che organizza in genere intorno a una zona centrale chiara: un cigno ad ali spiegate (la *Dispensa*: Bruxelles, MRBA), biancheria o carni livide. Ampi piani vermigli, suoi caratteristici, sottolineano le orizzontali: un arazzo di sfondo, gamberi o quarti di carne. Dipinse anche scene di caccia (ivi; Gand, Museo; Milano, Brera; Dresda, GG), nature morte con fiori e frutta (Torino, Gall. Sabauda; Stoccolma, NM; Bruxelles, MRBA) e studi di animali (*Concerto degli uccelli*: San Pietroburgo, Ermitage; *Tre cani da caccia*: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum).
Innovatore nelle concezioni, poco lo è nella fattura, regola(re, accurata, precisa, come dimostrano i numerosi disegni, assai elaborati e trasposti senza mutamenti nei dipinti. Malgrado le numerose copie di sue opere, ebbe pochi imitatori diretti, tuttavia il suo lirismo influenzò non solo i contemporanei, come Paul de Vos, Arthur Claessens, Adriaen van Utrecht, Jan Fyt, ma anche pittori francesi del sec. XVIII (Oudry e Desportes) e ginevrini (Castiglione).
Tra i suoi numerosi dipinti noti, soltanto una sessantina sono firmati. È particolarmente ben rappresentato al Prado e all'Ermitage (in particolare, quattro dipinti per il vescovo di Gand: *Verdura*, *Frutta*, *Selvaggina*, *Pesci*). (*hl*).

Snyers, Hendrik

(Anversa 1615 ca. - ?). Dal 1635 fu apprendista presso l'incisore-editore Nicolaes Lauwers. Appartenne al gruppo d'incisori della scuola di Rubens, ma la sua opera a bulino contiene solo quattro incisioni originali (Anversa, Museum Plantin-Moretus). Operò poi per il pittore Abrahm van Diepenbeek e per l'editore Jan Meyssens (*Theatrum principum Virorum*). (*wl*).

Snyers, Pieter

(Anversa 1681-1752). Studiò disegno all'accademia della sua città natale, formandosi come pittore nella bottega di Alexander van Bredael, dove entrò nel 1694. Divenne maestro della gilda di San Luca ad Anversa nel 1707; in seguito effettuò un viaggio in Inghilterra. Possedeva una vasta collezione di dipinti fiamminghi e olandesi, venduta ad Anversa nel 1752. Le sue opere, per la maggior parte di piccolo formato, rappresentano paesaggi, ritratti, scene di genere, fiori e nature morte: *Pellegrino* (Abbeville, Museo), il *Nido* (Anversa, Museo), *Cervo che divora una testa di bue* (Liegi, Museo), *Mercantessa* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Verdura e frutta* (Parigi, Louvre).
Suo allievo fu il nipote **Pieter-Jan** (Anversa 1696-1757). Specialista in soggetti di caccia, possedette come lo zio una ricca collezione di dipinti di scuola fiamminga. (*wl*).

Sobrero, Emilio

(Torino 1890 - Roma 1964). Compiuti gli studi all'Accademia Albertina di belle arti, partecipa alla Biennale di Brera del 1914 e alla Esposizione nazionale della Promotrice torinese del 1919 (*Vendemmia*, pannello decorativo). A partire dal 1920 è critico d'arte alla «Gazzetta del Popolo» e fonda con Felice Casorati la Società di belle arti A. Fontanesi, la cui finalità è promuovere scambi artistici e culturali a raggio europeo. **S** partecipa nel 1924 alla Mostra di Venti Artisti Italiani a Milano, e nel 1926 alla I Mostra del Novecento Italiano aderendo alle istanze novecentiste dichiarate nei suoi dipinti, che evidenziano peraltro un approccio naturalistico di matrice prettamente piemontese, e una particolare sensibilità per i valori della luce (*Monte dei Cappuccini*, 1924: Pescara, coll. famiglia **S**). Folta è la sua presenza alle esposizioni del periodo tra cui la Biennale di Venezia (1928: *Donna che legge*; *Autoritratto*) con una modernità «aliena da intrusioni intellettualistiche, trucchi decadentistici e deformazioni volontarie». Trasferitosi, nel 1927, a Roma (*Piazza del Popolo*, 1932 ca.: Torino, GAM), sue personali vengono allestite nel 1932-33 dal Museo di Roma e nel 1937 dalla Galleria di Roma. Nei dipinti esposti da **S** alla VI Quadriennale romana (1935), emerge un'evoluzione dell'artista verso una piú solida monumentalità (*Dormiente*,

1934; *Nudo e paesaggio*, 1934; *Colosseo*). **S** si è dedicato anche alla scenografia e all'arredamento. (*eca*).

Societé Anonyme (La)

La **SA**, o piú esattamente, la «Societé Anonyme: A Museum of modern Art» venne fondata nel 1920, a New York, da Marcel Duchamp, Man Ray e Katherine S. Dreier, non esistendo in America un organismo che si occupasse di arte moderna. La maggior parte delle raccolte pubbliche e anche dei collezionisti privati erano allora, se non ostili, quanto meno indifferenti nei riguardi delle formule nuove importate dall'Europa. La **SA** svolse funzione di museo ed agí come «organizzazione internazionale per sviluppare lo studio dell'evoluzione artistica in America». Si assicurò il concorso della maggior parte dei giovani artisti di valore, che incoraggiò senza distinzione di nazionalità: Gorky, Lipchitz, J. Stella (con *Battle of Light*, *Coney Island*), Braque, Léger, Duchamp (*Tu m'*), Villon (*Natura morta*, 1912-13), Ernst, Schwitters, Klee, Baumeister, Malevič, Vantongerloo. Cosí pure esposero fianco a fianco costruttivisti ed espressionisti, Boccioni e Picabia, Miró e Matta. La **SA** inoltre espose e acquisí opere di Mondrian (*Fox-trot A*), Picasso, Gris, Pevsner, e può pertanto considerarsi come organo precursore del MOMA di New York. Pur con qualche difficoltà, portò avanti la tradizione iniziata dalla 291 Gallery di Stieglitz (negli anni precedenti l'Armory Show), e tra il 1920 e il 1940 organizzò piú di ottanta mostre (la piú importante nel 1926, al Brooklyn Museum), portando alla formazione di una coscienza dell'arte contemporanea mondiale in America. Le sue raccolte furono donate nel 1941 alla Yale University (New Haven). La **SA** venne sciolta nel 1950. (*dr* + *jpm*).

Society of Artists (The)

Istituzione britannica del sec. XVIII fondata con il compito di patrocinare mostre di pittura. Incoraggiati dall'afflusso del pubblico che era accorso a vedere le opere appositamente realizzate per il Foundling Hospital (ospizio dei trovatelli), prima vera mostra di opere di artisti inglesi, i principali pittori decisero di organizzare una manifestazione annuale per vendere le proprie opere; la prima si aprí il 21 aprile 1760 sotto gli auspici della **SA**; dal 1761 al 1771, venne utilizza-

ta la sala vendite di Cock, negli Spring Gardens. La **SA** of Great Britain venne istituita con documento reale nel gennaio 1765; ebbe come presidente George Lambert e come segretario F. M. Newton; tuttavia, in seguito a dissensi intestini, gli artisti piú importanti si dimisero nel 1768, fondando la Royal Academy. Da quel momento la **SA** perdette prestigio; le esposizioni annuali durarono fino al 1778, ma quella del 1779 non ebbe luogo; ve ne furono due nel 1780; l'ultima si tenne nel 1791. (*jh*).

Society of Painters in Watercolours (The)

Fondata nel 1804, quest'associazione, denominata anche «The Old Watercolour Society», segnò il trionfo della tecnica dell'acquerello, già adottata da un gruppo di artisti come A. e J. R. Cozens, Sandby, Dayes, Girtin e Turner. L'acquerello, verso il 1800, trovò un pubblico pronto ad apprezzarne i risultati, mentre per gli acquerellisti restava interdetto l'ingresso all'Accademia, quando la pratica non era accompagnata da opere dipinte a olio. La prima mostra della **S** nel 1805, ebbe successo e malgrado alcuni contrasti le adesioni aumentarono. I primi importanti artisti a iscriversi furono Cristall (tre volte presidente), Barret jr, Sawrey Gilpin, Havell, e J. e C. Varley. Acquerellisti di maggiore importanza non poterono farne parte a causa del regolamento accademico in vigore fino al 1863, che vietava ai suoi membri di appartenere ad altre associazioni espositrici. La società si orientò verso una politica culturale moderata non favorendo alcun indirizzo stilistico preciso. Copley Fielding ne fu (1831-55) il presidente piú rappresentativo nella prima metà del sec. XIX. La qualifica di «Royal» venne concessa al sodalizio nel 1881. (*mk*).

Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, *detto* il)

(Vercelli 1477 - Siena 1549). Pittore di origine piemontese attivo dall'inizio del sec. XVI nel centro Italia e prevalentemente a Siena, il Bazzi è legato ad alcuni episodi assai significativi all'interno dello sviluppo della «maniera moderna».

L'unico dato certo della sua prima formazione è l'alunnato presso Martino Spanzotti, episodio documentato dal contratto stipulato nel 1490, tra il padre del giovanissimo pit-

tore e il piú anziano maestro attivo a Vercelli e in tutta l'area del Piemonte orientale. Le circostanze di questo discepolato non risultano chiarite ma certamente alla fine dei sette anni previsti, se non prima, Giovan Antonio dovette muovere verso centri maggiori.
È ormai accettata l'ipotesi che fosse a Milano prima dello scadere del secolo, a contatto dunque con le personalità di Boltraffio, di Zenale e di Bramantino soprattutto. Da questi nomi appaiono segnate le prime opere fino a oggi conosciute: la *Pietà* di Santa Maria dell'Orto a Roma, il *Compianto sul Cristo morto* e la successiva *Pietà* della collezione Patrizi di Montoro a Roma.
Proprio in questa città è probabile un soggiorno del Bazzi che eseguí nei primissimi anni del nuovo secolo parte degli affreschi in San Francesco a Subiaco prima di recarsi in Toscana, a Siena, dove è documentato già nel 1503.
Il 10 luglio di questo anno gli vengono infatti commissionati gli affreschi che coprono le pareti del refettorio del monastero olivetano di Sant'Anna in Camprena presso Pienza e che risultano compiuti nel giugno 1504. È a questa data già avvenuto l'incontro del pittore con la cultura figurativa allora dominante a Siena, Perugino e Pinturicchio soprattutto, la cui influenza all'interno delle spaziose scene come dei ricchi fregi a grottesche è assai sensibile.
Il rapporto di Sodoma con gli olivetani troverà qualche anno piú tardi (1505-507) un'altra significativa occasione con la decisione dei frati di fare completare al vercellese il chiostro di Monteoliveto maggiore lasciato interrotto diversi anni prima da Luca Signorelli. In questi anni si collocano una serie di opere di diverso genere e formato che testimoniano il continuo allargarsi degli orizzonti culturali del pittore. Accanto a piccole opere di squisita eleganza la grande e decisiva *Deposizione Cinuzzi* (Siena, PN) lo rivela attento agli sviluppi dell'arte di Leonardo alla metà del primo decennio e piú in generale ai fatti fiorentini di questo periodo. Del grande respiro raggiunto dall'arte del Bazzi in questi anni fu certo consapevole Sigismondo Chigi, suo patrono senese, che lo introdusse in Vaticano dove lavorò per circa un anno, prima dell'avvento dell'astro nascente di Raffaello, al soffitto della Stanza che sarà quella della Segnatura. Lasciata Roma per Siena, divenne uno degli artisti piú attivi in città come dimostrano le numerosissime opere eseguite fino alla partenza

per un nuovo viaggio romano. La sua maniera risulta continuamente aggiornata ed egli elabora in questi anni un linguaggio dalle forme morbide ma robuste e dal cromatismo vivace la cui capacità di narrare e anche 'divertire' è manifesta nell'affresco con le *Nozze di Alessandro e Rossane* dipinto nella fastosa dimora romana di Agostino Chigi alla Farnesina. Nel 1517 a Siena lavorò ai riquadri ad affresco nell'Oratorio di San Bernardino che completò però solo dopo il lungo periodo che lo vide in viaggio fino al 1525. Dove si recasse non sappiamo e tutte le ipotesi formulate, da quella di un lungo soggiorno in Emilia e poi in Lombardia, alla piú recente proposta di un nuovo soggiorno romano, non sono state verificate.
Le opere che seguono il ritorno in Toscana, il celeberrimo *Gonfalone di san Sebastiano* oggi a Firenze (Pitti) e gli affreschi nella cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Francesco testimoniano la piena maturità del pittore che da allora rimarrà prevalentemente a Siena, letteralmente oberato dalle numerose commissioni, moltissime delle quali pubbliche (*Santi Vittore ed Ansano*, 1529: Siena, Palazzo Pubblico), per le quali spesso e volentieri coinvolgerà l'organizzatissima bottega.
Solo verso la fine del quarto decennio la sua stella pare affievolirsi, soppiantato dal Beccafumi e dai pittori di una generazione e ormai anche di una cultura diversi. Il suo viaggiare tra Pisa, Volterra e forse Lucca, va forse visto in questa luce anche se la sua tarda attività resta ancora oscura. (*pz*).

Soens, Jan, *detto il* **Fiammingo**

(Bois-le-Duc ('s-Hertogenbosch) 1547 ca. - Parma o Cremona 1611). Allievo di Gillis Mostaert ad Anversa, venne influenzato all'inizio della carriera dallo stile di Frans Mostaert. Partí per l'Italia verso il 1575; a Roma dipinse a fresco, per Gregorio XIII, alcuni paesaggi, fra i quali un *Paesaggio con gallo* (Roma, Vaticano, Sala ducale). Nel 1580 venne chiamato a Parma da Ranuccio Farnese, di cui divenne pittore di corte; decorò nel 1581 ca. le ante d'organo della Steccata a Parma, poi il Palazzo del Giardino, donde provengono *Cerere e Ciane* e il *Ratto di Proserpina* (Valenciennes, MBA) e inoltre la serie di otto dipinti mitologici conservati a Napoli (Capodimonte: *Posidone e Anfitrite*, *Pan e Selene*, *Giove e Antiope*, *Cibele*, *Cronos e Filira*). I suoi paesaggi,

nella linea dei Brill, risentono anche dell'influsso di Correggio. Si stabilí verso il 1600 a Cremona, e il suo stile mutò in contatto col manierismo emiliano (la *Resurrezione*: Parma, PN). (*jv*).

Soest, Gérard

(Zoest (Utrecht)? 1600 ca. - Londra 1681). Giunse a Londra verosimilmente intorno al 1650. I suoi primi ritratti richiamano un poco quelli di Dobson; ma le linee curve delle composizioni possiedono una grazia e una sensibilità estranea sia a Dobson che a Lely. **S** rende gli abiti alla maniera di Ter Borch. È rappresentato principalmente a Londra, sia nella NPG che nella Tate Gall. (*Henry Howard*, *sesto duca di Norfolk*, *Ritratto di donna in veste di pastorella*). (*ins*).

Soffiantino, Giacomo

(Torino 1929). Pittore e incisore, **S** si forma all'Accademia Albertina di Torino, allievo di F. Casorati, C. Maggi, F. Menzio e M. Calandri. Negli anni Cinquanta e Sessanta costituisce, con S. Saroni e P. Ruggeri il gruppo torinese espressionista-astratto, esponendo piú volte insieme a Torino, alla Gall. La Bussola (con una prima personale nel 1961) e alle edizioni di *Pittori d'oggi Francia-Italia*, a Milano (Gall. Il Milione, 1956, 1958), Bologna (Gall. La Loggia, 1958, 1959) e Roma (Gall. L'Attico, 1959). I loro punti di riferimento, oltre De Kooning e Kline, sono Bacon e Gorky; sono in contatto con Jorn e Constant, Moreni e Morlotti.
Le sue tele rappresentano un universo di cose indagato col pensiero, inventariato, rarefatto e filtrato, dal colore che si condensa in intensi contrasti luminosi (*Bucranio e luce*, 1964: Torino, GAM), rivissuto attraverso un'attitudine romantica e fantastica, dove la realtà è trasformata in emozione. Ogni oggetto, o reperto, è anche un simbolo, una presenza, una traccia mnemonica. I dipinti e le incisioni di **S**, superato il materismo informale iniziale, sottopongono a indagine frammenti della realtà, penetrati da sottili vibrazioni della luce: una «realtà in bilico fra un tempo vastissimo, ad ere, preumano ma naturale, e il microtempo quotidiano» (M. Rosci, 1990). Importanti mostre gli sono state dedicate recentemente a Torino (1986) e ad Alessandria (1989). Come docente ha insegnato al Liceo Artistico e all'Accademia Albertina di Torino, città dove vive e lavora. (*eca*).

Soffici, Ardengo

(Rignano sull'Arno 1879 - Forte dei Marmi 1964). Trascorre gli anni della giovinezza tra Poggio a Caiano e Firenze, dove frequenta nel 1897 l'Accademia di belle arti e conosce G. Fattori alla scuola libera di nudo (1898); tuttavia la natura studiata dal vero rappresenta per lui un costante termine di confronto. **S** deriva dalla pittura di J. F. Millet i sentimenti per soggetti popolari, campagnoli. La ricerca d'avventura e gli stimoli culturali esercitati su **S** dal mondo artistico e letterario francese (legge G. Flaubert, C. Baudelaire, P. Verlaine), stanno alla base del lungo soggiorno parigino (1900-907), interrotto da periodi piú o meno brevi trascorsi in Italia. Disegnatore e caricaturista per giornali e riviste – tra cui «Assiette au beurre», «Revue Blanche» – traccia rapide silhouettes alla maniera di J. L. Forain, P. Bonnard, F. Zandomeneghi, E. Vuillard (*Donna dormiente*, 1901: Poggio a Caiano, coll. **S**; *Figure sedute su una panchina*, 1902: ivi). Ispirandosi a Millet e a Fontanesi compone nel 1902 disegni acquerellati per la rivista simbolista «La plume» e in questo ambiente conosce J. Morèas e G. Apollinaire; dello stesso anno sono le xilografie per la copertina delle *Cantilenes* di Morèas, in cui **S** appare assai vicino al decorativismo Art Nouveau. Nel 1903 conosce a Firenze G. Papini, che lo raggiungerà a Parigi nel 1906; insieme fonderanno «Lacerba». Del 1904 è la raccolta di disegni *Paris la nuit*, in cui figure immerse in una cupa atmosfera ricordano gli schemi di Toulouse-Lautrec (*Scene di pubblico elegante*: Poggio a Caiano, coll. **S**). Simpatizza per gli impressionisti e si unisce al gruppo di rue Ravignan, frequentato da M. Jacob, G. Braque, A. Derain, J. Gris, R. Dufy, P. Picasso, che ne è a capo. Tra il 1904 e il 1907 disegna paesaggi che risentono della lezione di P. Cézanne, di Picasso, accanto ai ricordi di Millet e ai moduli stilistici dei nabis (*Donne al pozzo*: ivi; *Paesaggio con pagliai*: ivi). Nel 1907 si stabilisce a Poggio a Caiano e periodicamente torna a Parigi. Abbandona progressivamente i moti simbolisti e post-impressionisti per far posto alla pittura cubista di Cézanne (*Raccolta delle olive*, 1908: ivi; *Mietitori*: ivi), anche se le opere piú vicine al pittore francese sono del 1911 (*Strada per Carmignano*: ivi; *I mendicanti*: ivi). Diffonde la conoscenza di Cézanne in Italia con un articolo su «Vita d'arte» (1908),

cosí per Braque e Picasso («La Voce», 1911) e M. Rosso, mentre nel 1911 stronca la mostra milanese dei futuristi (U. Boccioni, C. Carrà, G. Balla) accusati di non possedere un linguaggio adeguato alle teorie enunciate. La rottura viene ricomposta nel 1912, ma **S** rimane estraneo alla problematica futuristica della rappresentazione del movimento, rifugge gli atteggiamenti introspettivi dei futuristi per restare il piú possibile ancorato alla realtà oggettiva dell'immagine. **S** accoglie la lezione di Braque e Picasso nel violare lo spazio e la prospettiva tradizionale, ma resta fedele alla resa volumetrica e tridimensionale della realtà (*Il tulipano*, 1911: Firenze, coll. E. Vallecchi; *Metrò*, 1911: Firenze, coll. Carapelli). Cosí, se tra il 1912 e il 1913 cresce l'interesse per il metodo compositivo cubista, tuttavia nella sua opera rare sono le scomposizioni e costante il riferimento al dato realistico (*Il mendicante* o *Linee e volumi di una persona*: Milano, GAM; *Scomposizione dei piani di un fiasco*: Firenze, coll. Vallecchi; *Scomposizione dei piani plastici*: Milano, Gall. Bergamini, con le lettere «DELL MALI», che ricordano i lavori di Braque); sperimenta inoltre la tecnica del collages, dopo aver visto a Parigi quelli creati da Picasso e Braque (*Piccola velocità*, 1913: Milano, coll. Jucker; *Natura morta con fiammiferi*, 1914: ivi; *Frutta e liquori*, 1915: Milano, coll. Mattioli). Interventista, si arruola come volontario; alla fine del conflitto ripudia le esperienze avanguardistiche in nome del «ritorno all'ordine», recuperando in chiave purista la pittura di soggetti della vita quotidiana e della natura (*La toilette del bambino*, 1928: Roma, GNAM), principî divulgati attraverso la rivista che fonda nel 1920, «Rete Mediterranea». **S** partecipa a numerose esposizioni a cominciare dalla personale del 1920 (Firenze, Palazzo Horne); nel '26 e '29 espone con il gruppo Novecento a Milano; partecipa a varie Biennali veneziane, ad altre collettive e molte personali (dal 1938 al 1984). Nei primi anni '30 si cimenta in pitture murali. Nel '39 su proposta di Mussolini, riceve la nomina di accademico d'Italia. La raccolta completa della sua opera di scrittore e critico è stata pubblicata a Firenze tra il 1958 e il '63. (*ldm*).

soffitti *e* volte

Non si tratterà in questa sede della pittura strettamente ornamentale, quantunque essa contribuisca spesso alla deco-

razione dei **s** e delle **v**, ma della pittura figurativa. Il genere che conviene per eccellenza ai **s** e **v** è la pittura di storia, nel senso ampio del termine.
La decorazione dipinta dei **s** propriamente detti impiega quasi sempre supporti indipendenti, il piú consueto dei quali è la tela. Quella delle **v** impiega il mosaico, soprattutto nell'arte bizantina, e la pittura ad affresco. La regola predominante è quella della leggibilità: da una composizione fatta per essere vista dal basso e spesso da una certa distanza, ci si attende che presenti figure o dettagli di scala sufficientemente grande, contorni marcati, colori rafforzati e non descrizione minuziosa. Le strade adottate sono le piú diverse, ma possono essere distinte, semplificando, due principali tendenze che si affermano in modo ineguale a seconda dei paesi e delle epoche e che talvolta si trovano a confronto: l'una ispira i **s** e le **v** di tipo «chiuso», l'altra di tipo «aperto». La prima tendenza richiede un tipo di decorazione dipinta che rispetti il supporto architettonico, anzi ne sottolinei la forma; implica la limitazione o persino la soppressione della profondità e si accontenta di una prospettiva non appositamente adattata alla visione verticale; la si trova specialmente illustrata nell'arte bizantina, in quella dell'Occidente medievale, durante il manierismo e il neoclassicismo. All'opposto, la seconda tendenza cerca di evitare qualsiasi riferimento ai limiti materiali del supporto, approfondendo lo spazio fittizio della pittura grazie ad effetti prospettici: nata col rinascimento, trionfa in epoca barocca. Si tratta di due soluzioni estreme; in realtà, i compromessi non mancano. Un esempio è il tipo di **s** e **v** con aperture «a finestre» nel quale squarci di cielo fanno da fondo a una decorazione priva di profondità.
Le origini Già nell'epoca preistorica si trovano tracciate sulle **v** naturali delle caverne delle figure come testimoniano i bisonti di Altamira. Nell'antichità, i soffitti in pietra delle tombe egizie presentano talvolta pitture a carattere ornamentale che sottolineano il limite superiore della cavità. Analogamente, è di tipo «chiuso» la decorazione usata nella Roma imperiale; le **v** della Domus Aurea neroniana, delle quali sussistono frammenti (Roma) o che sono note attraverso rilievi, erano scompartite per mezzo di modanature a stucco in cassettoni di forma diversa nei quali erano inscritti sog-

getti a piccole figure, talvolta dipinti piatti, talvolta modellati e rilevati a colore. La pittura, comunque, vi svolgeva un ruolo ausiliario rispetto al rilievo. È negli ipogei pagani, e soprattutto cristiani, che la decorazione dipinta delle **v** svolge un ruolo maggiore. Il principio della ripartizione geometrica delle superfici prevale ancora, ma le figure, spesso simboliche, acquistano maggiore importanza (ad esempio con la tomba dei Pancrazi, la cripta di Lucina nelle catacombe di San Callisto, la galleria dei Flavi nelle catacombe di Domitilla, o la camera detta «del Buon Pastore» nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino, sec. III e inizio IV).

La zona d'influenza bizantina A partire dal sec. V, con la vittoria ufficiale del cristianesimo a Roma le basiliche rivestono di sfavillanti mosaici lo spazio del catino absidale, raffigurando temi solenni o trionfali, con figure disposte in modo da iscriversi armoniosamente nella curvatura della muratura. È quanto si riscontra nei Santi Cosma e Damiano, in Santa Prassede, in Santa Francesca Romana, in San Clemente; poi, in Santa Maria Maggiore e in Santa Maria in Trastevere. A Ravenna, nel sec. VI, ostentano decorazioni musive le cupole vere e proprie del Battistero della Cattedrale e di quello degli Ariani; l'uno e l'altro presentano, in due zone sovrapposte, la cerchia degli *Apostoli* e il *Battesimo di Cristo*. L'abside di Sant'Apollinare in Classe è sormontata dalla *Trasfigurazione*, anch'essa con mosaici del sec. VI. A partire da quest'epoca l'arte cristiana d'Oriente, a Costantinopoli come in Grecia, in Serbia come in Romania, a San Marco a Venezia come in Sicilia, conferirà ruolo fondamentale alla rappresentazione di temi trionfali – come la *Pentecoste* o la *Visione dell'Apocalisse* – ai quali sono assegnate precise collocazioni. Piú raramente, la cupola è divisa in scene mutuamente indipendenti a carattere narrativo. Il fondo d'oro o colorato piatto vieta qualsiasi ricerca di profondità: benché traduca visioni celesti, la **v** bizantina è del tipo «chiuso».

Occidente romanico L'importanza conferita dall'architettura romanica alle superfici murarie ha favorito la pittura decorativa. Sia la disposizione delle figure su un unico piano e la preponderanza dei pieni sui vuoti, sia l'adozione di fondi astratti a fasce colorate, contribuiscono a negare l'illusione della profondità: pertanto anche la decorazione delle **v** romaniche appartiene al tipo «chiuso».

Anche le scene narrative sono estremamente rare: una felice eccezione è rappresentata dalla celebre **v** a botte della chiesa di Saint-Savin-sur-Gartempe. Dipinte piú frequentemente di quelle a botte, le **v** a costoloni ricorrono a temi quadripartiti, articolati secondo gli spicchi – *Angeli*, *Evangelisti* o *Fiumi del Paradiso* – come si vede fin dalla fine dei sec. XI in Lombardia nel portico di Civate, poi in Italia centrale nella cripta di Anagni, in Spagna nel Pantheon dei Re a León, o nella chiesa inferiore di Schwarzirheindorf, presso Bonn, Per le cupole, meno frequenti che nell'architettura bizantina, spesso si sceglie di disporre entro i settori irradianti scene svolte in orizzontale (Battistero della Cattedrale di Firenze, sec. XI; Battistero di Parma, decorato da affreschi della metà del sec. XIII).
Sono assimilabili a cupole certe **v** ribassate, a pianta quadrata o rettangolare. Cosí a Saint-Chef, nel Delfinato, le figure scompartite sui quattro lati convergono verso il centro, occupato dal *Cristo in gloria*, mentre nella Cattedrale di Braunschweig, all'incrocio del transetto, le *Scene del Nuovo Testamento* sono disposte in fasce concentriche. Ma il tipo di volta che piú spesso si presta alla decorazione è il catino, o semicupola, absidale. I temi trionfali sono qui di rigore: i piú frequenti sono il *Cristo in gloria*, con i simboli evangelici, e la *Vergine in maestà*, spesso affiancati da apostoli, profeti, angeli ecc. Esempi della prima iconografia s'incontrano in Italia a Sant'Angelo in Formis, in Francia a Berzé-la-Ville e a Saint-Gilles de Montoire, in Catalogna a San Clemente de Tahull e a Santa Eulalia de Estahón (pitture oggi al MAC di Barcellona), in Germania a Niederzell, nell'isola di Reichenau. La *Vergine in maestà* compare in Italia nella Cattedrale di Aquileia, in Catalogna in Santa Maria de Tahull, in Germania in Santa Maria di Soest, in Francia a Notre-Dame de Montmorillon, ove il tema si fonde con quello del *Matrimonio mistico di santa Caterina*.
Occidente gotico L'architettura gotica riducendo il ruolo della parete offre meno possibilità alla pittura. Le superfici meno trascurabili sono proprio quelle della **v**, ma la struttura scompartita di essa impedisce la composizione unitaria, pertanto la soluzione piú ovvia colloca un'unica figura in ciascuno spicchio.
In Italia, dove le superfici murarie mantengono le loro fun-

zioni portanti, l'arte gotica ha favorito maggiormente la pittura decorativa; come le pareti, le **v** a spicchi ampi sono spesso rivestite, specie nel sec. XIV, da affreschi. La superficie è spesso ripartita in fasce in cui s'iscrivono figure o scene entro una cornice (Assisi, nella Chiesa inferiore, affreschi del transetto; Firenze, Santa Maria Novella e cappellone degli Spagnoli; Padova, Battistero della Cattedrale; abbazia di Viboldone; Galatina, Santa Caterina; Avignone, Palazzo dei Papi, cappelle di San Marziale e di San Giovanni). Con impianto diverso, e piú appropriato alla natura delle **v**, gli spicchi accolgono figure singole (*Evangelisti*, *Dottori della Chiesa*) o in gruppo, scaglionate regolarmente cosí da riempire il campo triangolare.

Il primo rinascimento in Italia Nel Quattrocento, privilegiando gli artisti italiani la pura articolazione dei volumi e l'armonia delle parti, non si registrano grandi cicli decorativi di **s** e **v**. La maggior parte di essi si trova in edifici di costruzione piú antica, gotica soprattutto, che – non rispondendo piú al senso estetico del tempo – si riteneva dovessero essere abbelliti. Vengono abbandonate le scene disposte a fasce e preferite figure atemporali o simboliche, perché piú armoniosamente collocabili negli spicchi delle **v**. Troviamo cosí le *Sibille* dipinte da D. Ghirlandaio nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, e in Santa Maria Maggiore a Spello, dipinti dal Pinturicchio, gli *Evangelisti*, come nella cappella di Niccolò V, opera di Fra Angelico in Vaticano e nel coro della Cattedrale di Prato decorato da Filippo Lippi. Ancora il Pinturicchio li rappresenta nella cappella di San Bernardino in Santa Maria in Aracoeli a Roma. Figure raggruppate in cori celesti occupano gli otto spicchi delle volte della cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto sono dovute al successivo intervento del Beato Angelico, Gozzoli e Signorelli.

Tra queste prove spiccano indubbiamente gli affreschi della Camera degli Sposi del Palazzo Ducale di Mantova, di mano del Mantegna, che aprono la stagione dell'illusionismo con espedienti fondati sull'uso degli scorci arditi, sulla finzione architettonica e sulla prospettiva verticale inaugurando il tipo «aperto» nella decorazione delle **v**. La lezione venne seguita immediatamente, a Roma, da un'altra esperienza di fondamentale portata. Attualizzando un tema tradizionale, Melozzo da Forlí dipinse a fresco nel catino della chiesa dei Santi

Apostoli un *Cristo in gloria*, attorniato da apostoli e angeli; qui le figure occupano uno spazio immaginario e unificato che approfondiscono con la molteplicità degli atteggiamenti (frammenti ai Musei Vaticani e presso il Palazzo del Quirinale). Ancora Melozzo decorò nel 1478 la cupola della sacrestia di San Marco nella Basilica di Loreto; si tratta questa volta di «finestre» illusionistiche, ciascuna delle quali inquadra un brano di cielo con un angelo in volo.

Il rinascimento a Roma e a Parma I grandi cantieri romani del tempo di Giulio II e di Leone X hanno conferito un ruolo importante alla decorazione delle **v**. L'esempio piú illustre è quello della Cappella Sistina, che offriva una soluzione nuova e ardita al problema costituito dalla decorazione di una vasta superficie ricurva. Michelangelo ricorre a un'architettura simulata in grisaIle, che si presenta, in qualche modo, piatta, senza assoggettarsi alla prospettiva verticale, pur imponendo allo spazio una partizione armoniosamente articolata. Mentre gli «ignudi» sono pensati come parte integrante di quest'ordinamento, le *Scene della Genesi*, al centro della **v**, sono orientate verso un osservatore che proceda arretrando dal fondo verso l'ingresso della cappella; i *Profeti* e le *Sibille* sono concepiti invece per una visione laterale. Malgrado la differenza d'impianto, la profondità che ne risulta è strettamente limitata, in modo da far risaltare l'efficacia plastica della figure.

Differente il caso di Raffaello. Nella Stanza della Segnatura in Vaticano, le cornici rettangolari e i medaglioni ricavati nella decorazione della **v** sono occupati da piccole scene e da figure allegoriche il cui ruolo, relativamente secondario, è in relazione con i soggetti dei grandi affreschi dipinti sulle pareti. Maggiore novità presenta la Loggia della Farnesina, la cui volta a botte, dalle superfici chiaramente articolate con l'ausilio di ghirlande illusionistiche, illustra il tema della Storia di *Psiche*. Nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, la cupola mostra figure isolate, i cui scorci però osservano meglio i principi della visione verticale. Nelle Logge Vaticane, infine, Raffaello fissava una formula tratta dalle **v** antiche: al centro d'una ricca decorazione a grottesche, le scene con figure, ripartite in cornici rettangolari, occupano solo uno spazio limitato, affermando, inoltre, ciascuna la sua propria prospettiva. Per trovare il frutto delle esperienze del Mantegna e di Me-

lozzo occorre passare a Parma, con il Correggio. La Camera di San Paolo (1518-19) dimostra già la capacità innovativa del pittore: la **v** rappresenta un pergolato attraverso le cui aperture ovali, lo sguardo dello spettatore è introdotto in un cielo popolato da amorini. Con le cupole di San Giovanni Evangelista e del Duomo, il Correggio prosegue piú arditamente le sue ricerche. La prima cupola, cominciata nel 1520, sviluppa senza partizioni il tema della *Visione di san Giovanni*. Con l'*Assunzione* che riveste la cupola del Duomo, dipinta tra il 1522 e il 1530, la profondità è indagata, con effetti ancor piú illusivi, anche grazie al movimento concitato delle figure, alla loro disposizione su piú piani e alla prospettiva aerea.

Il manierismo Negli ultimi tre quarti del Cinquecento e durante i primi anni del secolo successivo la pittura dei **s** e delle **v** trovò il suo vero campo d'attività nella decorazione dei palazzi, piú che delle chiese. Mentre i **s** di questo periodo sono dipinti piuttosto raramente con composizioni figurative, ciò accade di frequente per le **v**, che mostrano, in linea generale, un ritorno al tipo «chiuso», accettando il supporto architettonico e sottolineandone la presenza, anziché dissolverlo in uno spazio immaginario. Negli scomparti, piú o meno numerosi, generati dalle bordature a stucco secondo schemi quanto mai elaborati, le scene o le figure si presentano come quadri separati, piatti, senza particolare ricerca di profondità e spesso a piccola scala. Questo genere di decorazione, derivante dalle Logge Vaticane, s'incontra comunemente in Italia: a Roma nelle **v** di Castel Sant'Angelo, dipinte da Perin del Vaga e dalla sua bottega, o nella cupola di San Pietro, ornate da sei ordini di figure eseguite a mosaico su cartoni di G. Cesari; a Caprarola, presso Roma, nelle **v** di Villa Farnese, dipinte dagli Zuccari con ricca decorazione a grottesche che inquadra scene di piccola dimensione; a Napoli nelle opere di Belisario Corenzio. A Genova, la decorazione di tipo manieristico venne introdotta da Perin del Vaga (Sala dei Giganti in Palazzo Doria); la scala delle composizioni si riduce con Cambiaso, il cui *Ratto delle Sabine* costituisce la parte centrale del grande **s** della Villa imperiale, e ancor piú con G. C. Castello, Teramo Piaggia e Antonio Semino, i cui affreschi incorniciati con stucchi abbondano nelle chiese e nei palazzi della città. I **s** scompartiti si trovano anche a Firenze, e tra essi in particolare quello del

Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, decorato da Vasari e dai suoi aiuti e contiguo allo studiolo di Francesco I, la cui **v** a botte mostra, ripartiti nei cassettoni, soggetti simbolici dipinti sotto la direzione del medesimo maestro. Nel medesimo spirito vennero decorate le **v** della Villa imperiale di Pesaro, da Genga, Raffaellino dal Colle e Dosso Dossi. Lo stesso principio fu seguito a Mantova da Giulio Romano e dai suoi allievi, negli affreschi del Salone di Psiche, del Palazzo Te e del Salone di Troia in Palazzo Ducale.
Troppa è però la varietà delle esperienze del manierismo italiano, perché alla decorazione dei **s** e **v** potesse applicarsi una formula sola. Il principio della suddivisione in scomparti è abbandonato sia a Parma, dove l'influsso del Correggio ispira le composizioni in profondità che ornano la chiesa della Steccata, sia nella Sala dei Giganti di Palazzo Te dove Giulio Romano nella dinamica *Caduta dei giganti dall'Olimpo* abolisce il limite tra **v** e pareti. L'architettura fittizia partecipa qui della ricerca illusionistica; il suo ruolo andrà crescendo verso la fine del secolo con la voga della «quadratura», che oltre ad articolare le superfici prosegue in altezza l'architettura reale delle chiese e dei palazzi con edifici immaginari. Le regole di quest'arte, che esige la conoscenza perfetta della prospettiva, sono state codificate particolarmente da specialisti bolognesi: a questi si rivolse Gregorio XIII per decorare diverse sale in Vaticano, e Roma divenne il campo principale dell'attività dei fratelli Alessandro, Cherubino e soprattutto Giovanni Alberti, originari di Bologna (Sala Clementina del Palazzo del Laterano; coro di San Silvestro al Quirinale). Anche nell'Italia settentrionale si trovano esempi di «quadratura» (Vincenzo Campi in San Paolo a Milano). Di questi stessi anni sono le decorazioni insolite della grotta del giardino di Boboli a Firenze, opera di B. Poccetti in cui compaiono precoci esempi di *rocailles* qui impiegate per incorniciare paesaggi fantastici popolati di animali.
In Spagna e in Francia la decorazione manierista è tributaria diretta dell'Italia; fa parte, nel complesso, del tipo «chiuso». All'Escorial, però, si coglie quanto contrappone lo stile statico e minuto di cui è testimonianza l'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Cambiaso al di sopra del coro della chiesa, all'impianto assai piú ampio adottato per la **v** a botte della biblioteca da Pellegrino Tibaldi; qui, l'uso dello scor-

cio accresce il rilievo delle figure senza che la cornice architettonica cessi di esercitare il proprio predominio. A Fontainebleau – e laddove abbia operato la scuola che porta questo nome – si nota anzitutto l'assenza di pitture figurative sui **s** propriamente detti. Composizioni a piccola scala occupavano invece gli scomparti di talune **v**, a complemento di scene maggiori rappresentate sulle pareti: cosí in due gallerie della residenza reale, quella di Ulisse e quella di Diana, la prima decorata sotto Francesco I dal Primaticcio e da Niccolò dell'Abate, la seconda ai tempi di Enrico IV sotto la direzione di Ambroise Dubois. Le due gallerie sono scomparse, ma a Fontainebleau resta un'opera importante della seconda scuola: la **v** della cappella della Trinità dipinta da Fréminet con soggetti biblici, che seppur inscritti in comparti bordati da stucchi, presentano arditi scorci nelle figure a grande scala.
In Germania e nei Paesi dell'Europa centrale, le **v** dipinte, di tipo risolutamente «chiuso», recano spesso l'impronta del manierismo italiano, tradotto spesso da maestri fiamminghi o locali. Cosí, la residenza di Landshut in Baviera, dove allievi di Giulio Romano hanno collaborato verso la metà del sec. XVI con pittori tedeschi, presenta una decorazione le cui modanature e ornamenti in stucco lasciano poco spazio ad affreschi. Minore minuziosità rivela l'Antiquarium della residenza di Monaco, la cui vasta **v** a botte è stata dipinta negli ultimi anni del sec. XVI da Ponzano e Sustris.
Il rinascimento veneziano Nel Cinquecento Venezia si distinse per l'elaborazione di una formula decorativa che comporta innovazioni fondamentali. Premesso che le **v** dipinte sono qui altrettanto rare degli affreschi, a causa del clima (se ne trovano esempi soltanto nelle ville di terraferma), a Venezia, nelle sale dei palazzi come nelle chiese, è il **s** nel senso proprio del termine a servire normalmente di copertura e a far da supporto alla decorazione pittorica. Il **s** veneziano rinascimentale è in legno, scolpito e di solito dorato, con cassettoni profondi di forma e dimensioni svariate, ingegnosamente composti entro uno schema complesso; inserite in tali cassettoni, pitture su tela aprono altrettante prospettive di un mondo ideale, popolato da figure che rispondono all'esigenza della leggibilità grazie alla scala abbastanza grande e al potere del colore.
Tiziano dipinse per il **s** di Santo Spirito in Isola, oggi nella

sacrestia della Salute, figure dal forte rilievo suggerendo uno spazio che lo spettatore può percepire da punti di vista differenti. Tuttavia, è il Veronese a definire in misura piú completa lo stile dei **s** veneziani. Essi non sono concepiti esattamente per la visione verticale, ma per uno spettatore che li guardi in obliquo e che proceda dall'ingresso fino al fondo della chiesa o della sala. Da qui la loro organizzazione secondo punti di vista multipli, con la preferenza per il «sotto in su». Le architetture sono anch'esse rappresentate in scorcio e non in piano; la ricchezza luminosa dei colori contribuisce all'esaltazione dell'effetto ottico adeguandosi al dispiegarsi di un mondo immaginario che l'osservatore può supporre esterno allo spazio chiuso dal **s**. E quanto dimostrano, a Venezia, la navata di San Sebastiano, numerosi **s** (o parti di **s**) di Palazzo Ducale, particolarmente quello della Sala del Collegio e della Sala del Maggior Consiglio (*Apoteosi di Venezia*). Meno aeree e meno luminose, ma certo piú drammatiche, le composizioni per **s** del Tintoretto applicano anch'esse la prospettiva «da sotto in su» e la moltiplicazione dei punti di vista, come dimostra la studiata struttura del **s** del salone grande della Scuola di San Rocco. Per quanto riguarda gli affreschi nelle ville venete il complesso piú notevole è quello di Villa Barbaro a Maser. Nel salone centrale, di forma quadrata, il Veronese ha concepito uno spazio ancor piú «aperto» che in Palazzo Ducale. Il grande archivolto – dove da dietro una finta balaustra si sporgono dei personaggi tra colonne tortili rappresentate in scorcio – serve a fare arretrare il mondo celeste, e impiega magistralmente le risorse della quadratura per accrescere l'illusione.

La prima età barocca in Italia Roma, nel corso del Seicento e all'inizio del secolo seguente, è teatro di svariate esperienze nel campo della pittura decorativa. L'importanza dei **s** e ancor piú delle **v** nell'Italia barocca si motiva col gusto per il fasto e il colore, che si avverte nei palazzi come nelle chiese, e col carattere trionfale che l'arte nata dalla Controriforma intendeva imprimere ai luoghi di culto. Vengono adottati di volta in volta, e persino simultaneamente, impianti assai diversi; li accomuna però – confrontando i **s** e le **v** realizzate in quest'epoca con quelli precedenti – la generale tendenza ad abbandonare la scompartizione insistita della superficie, ad ampliare e semplificare le composizioni, ad

accrescere la scala delle figure e a rafforzare l'illusione della profondità, in modo da coinvolgere in maniera piú immediata lo spettatore.
Nella formazione del nuovo stile, si individuano influenze svariate quanto quelle del Correggio, dei maestri veneziani, di Michelangelo e Raffaello, senza trascurare i lasciti del manierismo e la lezione dei quadraturisti (T. Sandrino a Reggio Emilia; G. G. Barbelli a Cremona; M. Colonna a Firenze, Palazzo Pitti, e Bologna; A. Tassi a Roma). La prima **v** importante di quest'epoca a Roma è quella della galleria di Palazzo Farnese, dipinta dal 1597 al 1604 sotto la direzione di Annibale Carracci. La finta architettura, arricchita da motivi di scultura in *trompe-l'œil*, articola armoniosamente la superficie della botte; negli scomparti cosí ricavati s'inscrivono le scene tratte dalle *Metamorfosi* ovidiane, concepite ognuna secondo una propria prospettiva, poco favorevole all'illusione della profondità come fossero «quadri riportati». Questa frammentazione – meno accentuata di quella dei manieristi – e questa limitazione dello slancio tradiscono una tendenza classica cui partecipano altri bolognesi. Sul catino della cappella di Santa Silvia in San Gregorio al Celio a Roma (1608), Guido Reni dispone angeli musicanti dietro un balcone con un baldacchino in *trompe-l'œil*, senza scaglionarli in profondità; nel casino Pallavicini, la sua celebre *Aurora* (1613) è composta senza alcuna ricerca di prospettiva verticale. In Sant'Andrea della Valle il Domenichino dipinge pennacchi della cupola e la **v** dell'abside racchiudendo le figure entro limiti esatti; cosí il Morazzone e il Guercino nel Duomo di Piacenza e a Napoli Stanzione e Caracciolo. Le chiese napoletane assicureranno a lungo la sopravvivenza del **s** a cassettoni dipinti, presto passato di moda a Roma; Stanzione ne dà un esempio nei Santi Marcellino e Festo, e Preti in San Pietro a Maiella. A partire dal 1620 una tendenza piú specificamente barocca s'impose a Roma e, di conseguenza, in altri centri dell'arte italiana. Il dinamismo prevale sull'equilibrio perseguito da A. Carracci, da Guido Reni e dal Domenichino. La frammentazione delle superfici si fa piú discreta o persino scompare; quando si impiega la «quadratura», non è piú per isolare le scene, ma per far arretrare la composizione figurativa e creare un effetto ascensionale. Si scelgono temi di gloria, profani e sacri. La prospettiva viene appositamente studiata per uno spettato-

re che levi lo sguardo verso la **v**: talvolta è autenticamente verticale – e pertanto esige, per comprenderla, che ci si collochi sulla perpendicolare del centro o di un punto privilegiato della composizione – talvolta è concepita per una visione obliqua, con scorci meno accentuati. Il ruolo del pittore non è piú quello di riportare sulla superficie della **v** composizioni che ne sottolineino la consistenza materiale, ma quello di farla dimenticare, di spalancarla su un cielo fittizio. L'esito di tali esperienze è l'illusionismo.
Emblematico è il confronto tra l'*Aurora* del Reni e quella dipinta dal Guercino tra il 1621 e il 1623 nel casino Ludovisi: una vigorosa architettura in *trompe-l'œil*, inventata da Tassi, rialza le pareti della sala e allontana dallo spettatore il soggetto visto «da sotto in su». Il dinamismo vi prevale sulla volontà di equilibrio; cosí come farà il Lanfranco nella cupola di Sant'Andrea della Valle (*Assunzione*, 1625-28) spezzando risolutamente, per evitare qualsiasi impressione di staticità, quanto rimane di regolarità anulare nelle cupole correggesche (si veda anche la cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli).
Nell'evoluzione dei **s** e **v** dipinti, la *Gloria di casa Barberini*, eseguita da Pietro da Cortona (1633-39) nella **v** del salone principale di Palazzo Barberini a Roma, segna una svolta decisiva. La «quadratura» è ancora presente, ripartendo lo spazio in cinque zone; ma tende già a scomparire sotto gli sconfinamenti delle figure e delle nuvole, ristabilendo l'unità compositiva. Nelle Sale dei Pianeti in Palazzo Pitti a Firenze, Pietro da Cortona tornerà alle ripartizioni espresse dagli stucchi, con spirito nuovo, fissando uno stile di decorazione profana dal subitaneo successo, che associa strettamente scultura e pittura. I comparti, di varia forma e dimensione, sono studiati in modo da garantire la supremazia del soggetto centrale rispetto agli episodi che lo attorniano.
In seguito nelle chiese romane si troverà sovente, al centro della **v** principale, una composizione ellittica la cui forma si libererà progressivamente da vincoli di contorni, fino quasi a dissolversi nell'*Adorazione del Nome di Gesú* dipinta dal Baciccio sulla volta del Gesú (1674-79) dove le figure in volo nella **v** sfuggono alla cornice e si confondono con quelle modellate in stucco. Lo spazio immaginario fa cosí irruzione nello spazio materiale della chiesa: la chiesa sembra real-

mente aprirsi su un cielo in cui un turbine di colore, di moti e di luce esprime l'aspirazione verso l'infinito.
Doveva toccare ad Andrea Pozzo condurre al trionfo la corrente barocca fondendo in una visione unica, armoniosa ed estremamente dinamica il *trompe-l'œil* della «quadratura» e lo spazio celeste. In San Francesco Saverio di Mondoví in Piemonte, la cupola centrale a sezione ribassata è rialzata idealmente mediante un portico che si eleva, e si apre sulla *Gloria di san Francesco Saverio*. Nella **v** della navata di Sant'Ignazio a Roma lo spazio dell'architettura reale, quello dell'architettura simulata e quello del cielo aperto sono unificati da una medesima forza ascensionale. Attraverso un calcolo sapiente delle leggi prospettiche, scegliendo un unico punto di vista per lo spettatore – che viene cosí guidato dall'artista – l'occhio non distingue piú dove termini la costruzione reale e dove cominci l'edificio ciclopico che prolunga fino a un'altezza vertiginosa lo spazio penetrato d'aria e di luce. Chiamato a Vienna nel 1703, Pozzo avrà modo di diffondere le proprie soluzioni rivoluzionarie oltre le Alpi: la cupola che simula al centro della **v** della navata dell'Universitätkirche e il *Trionfo di Ercole* dipinto nel **s** principale di Palazzo Liechtenstein avranno grande risonanza nel mondo germanico. Di fronte alle prodezze dell'illusionismo, si delinea a Roma, verso la medesima epoca, una reazione classica di cui si fa promotore Carlo Maratta. Il suo *Trionfo della Clemenza*, dipinto in Palazzo Altieri nel 1674, occupa rigorosamente un gran quadro centrale dove, senza bandire lo scorcio, le figure sono scaglionate da un estremo all'altro della composizione, anziché obbedire a una prospettiva zenitale. Questa formula di compromesso, che conferisce maggiore importanza alla distribuzione armoniosa dei pieni e dei vuoti rispetto alla profondità e al movimento, verrà spesso applicata alla decorazione delle **v** di chiese, come testimoniano Giacinto Brandi in San Carlo al Corso (1674), lo stesso Baciccio nei Santi Apostoli (1707), Sebastiano Conca in Santa Cecilia (1725).
Fuori Roma, a Genova una brillante scuola di decoratori, principalmente rappresentata da Valerio Castello, da Domenico Piola, dalla dinastia dei Carlone, dai Ferrari, dà prova di sé in importanti **s** e **v** del tipo piú sopra definito come «aperto». Spesso associando la «quadratura» d'origine bolognese, che essi praticano con particolare perizia, allo spa-

zio luminoso e colorato di Pietro da Cortona s'impegnano a conferire un'aria di festa alle chiese, soprattutto quelle dell'Annunziata, e agli appartamenti dei palazzi. Formatosi a Genova, Baciccio trasmetterà a Roma i frutti delle loro esperienze.
Col Domenichino e Lanfranco, Napoli aveva beneficiato degli apporti bolognese e romano. La vena barocca della sua scuola ispira, nella seconda metà del sec. XVII l'opera di Luca Giordano. È con la **v** della galleria di Palazzo Medici Riccardi che Giordano dà la propria misura e propone un tipo nuovo di decorazione. La «quadratura» viene completamente abbandonata, e lo sfondamento dello spazio viene affidato a mezzi puramente pittorici. La composizione, che ha per soggetto un'*Allegoria della gloria dei Medici*, si sviluppa su tutta la superficie della botte e delle due lunette terminali, abolendo le ripartizioni mediante il libero gioco delle forme: quale che sia il punto di vista scelto dallo spettatore, la composizione rimane leggibile. Quanto già offrivano le cupole, col vantaggio determinato dalla loro curvatura continua, lo si trova ora adattato allo spazio oblungo d'una galleria. L'abbandono della «quadratura», l'unità compositiva, la molteplicità dei punti di vista, la maggior densità sul contorno rispetto allo spazio centrale, la tendenza alla leggerezza, alla luminosità, che qui si definiscono, si ritrovano in genere nelle altre grandi composizioni di Giordano: all'Escorial (**v** della chiesa, e soprattutto l'immensa gloria celeste dipinta verso il 1692 sopra il grande scalone; nella Cattedrale di Toledo, (l'*Apparizione della Vergine a sant'Ildefonso* nella sacrestia); nella Certosa di Napoli (il *Trionfo di Giuditta*, 1704: cappella del Tesoro). Dopo Giordano, il barocco napoletano troverà il suo capofila in Francesco Solimena, che adotta il tipo «aperto» senza l'amplificazione ardita del suo predecessore, come mostra il *Trionfo della Fede*, da lui dipinto nel 1709 nella sacrestia di San Domenico Maggiore.
Barocco e classicismo nelle Fiandre, in Francia e in Inghilterra Le scuole europee del sec. XVII sono, per la decorazione dei **s** e delle **v**, ampiamente debitrici delle formule rinascimentali italiane. Rubens si rivela cosí memore dei **s** veneziani dipingendo i cassettoni che sormontano le campate delle navate laterali e delle tribune della chiesa dei Gesuiti ad Anversa (scomparsi nell'incendio della chiesa, sono noti

da schizzi) e il **s** della Banqueting Hall, nel palazzo londinese di Whitehall. Anche per quanto riguarda la Francia di Luigi XIII e di Luigi XIV la decorazione dei **s** e **v** molto deve all'Italia. Tuttavia, i decoratori francesi hanno adottato, di norma, la tecnica della pittura a olio, anziché l'affresco, la cui leggerezza meglio conviene a tali composizioni. La «quadratura» illusionistica, di tradizione bolognese, ha buona accoglienza: Colonna e Mitelli d'altra parte la riadattano essi stessi a Parigi e a Versailles. Gli apporti dei teorici della prospettiva francese, primo fra tutti Des Argues, non sono poi trascurabili; e ad essi si integrano quelli ideati dagli stessi pittori. Il tema piú comune è quello del portico rappresentato in scorcio, aperto su un cielo a volte disabitato. È quanto avevano concepito Jean Lemaire col **s** del teatro del Palazzo del Cardinale (1641), Dorigny e Tortebat nel grande salone dell'Hôtel de La Rivière, Nicolas Loir alle Tuileries. Sono conservate le composizioni di Thomas Blanchet nel municipio di Lione, di Houasse nel Salone dell'Abbondanza a Versailles (1682), di Giovanni Gherardini, bolognese, nell'antica casa professa dei Gesuiti a Parigi, dove la *Glorificazione di san Luigi* si libra sopra lo scalone, mentre distrutta ma nota dall'incisione era la cupola che copriva la cappella dell'Hôtel Séguier di Simon Vouet (1657 ca.). L'unione tra illusionismo architettonico e cielo popolato da figure verrà ricercata da Antoine Coypel nella **v** principale della cappella di Versailles, e nella **v**, oggi scomparsa, della galleria di Enea nel Palais-Royal. Si conoscono inoltre cupole o semicupole che presentano una composizione unica, nella tradizione del Correggio: quella che Le Brun aveva prevista sul salone di Vaux-le-Vicomte, quella di Pierre Mignard al Valde-Gráce, quelle di La Fosse nella chiesa parigina dell'Assunzione, nell'abside della cappella di Versailles, e agli Invalides, dove l'artista ha rappresentato nella cupola superiore *San Luigi che rimette nelle mani di Cristo gli attributi della regalità*. Opposto a simile tendenza è il puro e semplice riporto sul **s** o sulla **v** di composizioni frontali. Poussin illustra tale partito con i suoi progetti per la grande galleria del Louvre (1646) e Michel I Corneille con la *Storia di Psiche*, dipinta in tre scomparti nella galleria dell'Hôtel Amelot di Bisseuil. Michel II Corneille decorerà con questo stesso spirito la cappella di Saint-Grégoire nella chiesa degli Invalides, Louis de Boullogne la cappella di Saint-Augustin

(ivi) e i cassettoni che sormontano le campate delle tribune nella cappella di Versailles. Tuttavia, la scuola francese ha di solito adottato soluzioni di compromesso, intermedie tra tipo «aperto» e tipo «chiuso» mantenendo le ripartizioni nei **s** e nelle **v**, rifiutando di assoggettare le figure allo scorcio. In questo senso Vouet ricorre al «sotto in su» di Veronese nelle sue grandi opere oggi distrutte: la galleria del castello di Chilly (1630 ca.), la galleria alta dell'Hôtel de Bouillon, la biblioteca dell'Hôtel Séguier. Nel «cabinet de l'Amour» dell'Hôtel Lambert, Le Sueur dipinse nei cassettoni del **s** figure che obbediscono a una prospettiva unica; Romanelli, pur discepolo di Pietro da Cortona, conserva le ripartizioni e limita la profondità nella galleria Mazzarino come nell'appartamento di Anna d'Austria al Louvre; Le Brun, che una disputa contrappose ad Abraham Bosse, sostenitore della prospettiva piú ortodossa, non si curò di obbedire a leggi rigorose rammentandosi dei bolognesi di tendenza classica nell'Hôtel de La Rivière (due **s** oggi al Museo Carnavalet di Parigi) nella galleria dell'Hôtel Lambert, in vari saloni del castello di Vaux-le-Vicomte. Il **s** della camera del re nel medesimo castello, e quelli dell'appartamento del re a Versailles, lasciano intendere l'influsso di Pietro da Cortona a Pitti.
Tra il 1690 e il 1720 ca., nel periodo che vide la passeggera affermazione del barocco in Inghilterra, molti **s** e **v** furono dipinti ma la maggior parte di queste opere sono dovute a pittori italiani o francesi. Antonio Verrio, di formazione napoletana, popola con numerosi personaggi celesti le sue composizioni mitologiche sullo scalone e nell'appartamento reale di Hampton Court, a Chatsworth e nella Burghley House. Louis Laguerre s'ispira a Le Brun e alle sue soluzioni di compromesso in queste ultime due residenze e in Blenheim Palace. Tuttavia La Fosse, nel 1690, aveva fatto della **v** (oggi distrutta) della Montague House a Londra un vasto cielo la cui profondità è indagata attraverso il vario disporsi delle figure. Lo stile eclettico di James Thornhill, pittore autoctono, si rivela a Greenwich, ad Hampton Court, a Blenheim e nella cupola ad effetto di San Paolo a Londra (1716-19).
L'epoca del rococò in Itatia, Spagna e Francia Nel sec. XVIII è ancora l'Italia a fare da guida nella decorazione dei **s** o delle **v**. Nel periodo compreso tra il 1710 e il 1760, non cessa di sfruttare, e anche di attualizzare, le formule dell'arte ba-

rocca. La «quadratura» si continua a praticare, particolarmente da parte dei bolognesi, ma il suo ruolo è oramai minore: l'evoluzione del gusto porta a preferire cieli meno stipati di figure e piú rispettosi dei partiti architettonici.
L'alito del rinnovamento non spira piú a Roma, troppo rispettosa del rinsavito eclettismo di Maratta, e neppure a Napoli, malgrado Francesco de Mura o Corrado Giaquinto, che d'altro canto andrà a dipingere a Madrid – rammentando Giordano e Solimena – la sua opera piú ambiziosa, l'*Omaggio della Monarchia spagnola alla Religione* (**v** dello scalone del Palazzo Reale). Gli impulsi provengono ora dall'Italia settentrionale e in particolar modo da Venezia. Il ritorno alla grande decorazione si inizia con Antonio Fumiani, che tra il 1684 e il 1704 sovrappone alla navata di San Pantaleone, associando il ricordo di Veronese e del Tiritoretto all'illusionismo architettonico di Pozzo, una composizione immensa (il *Martirio e glorificazione di san Pantaleone*); poi con Sebastiano Ricci a San Stae e G. B. Pittoni in Ca' Pesaro. Mentre Pellegrini dimostra la propria statura in Francia, in Germania e in Inghilterra (a Castle Hozard, a Kimbolton) adattando al gusto rococò la tradizione veronesiana, il Piazzetta dipinge su tela la *Gloria di san Domenico* (cappella di San Domenico nei Santi Giovanni e Paolo), ricorrendo al chiaroscuro per accentuare la profondità della scena. In tale campo, peraltro, G. B. Tiepolo dimostra la superiorità della sua invenzione decorativa padroneggiando soluzioni differenti.
Nella **v** dei Gesuati (1737-39) o nel **s** principale della Scuola del Carmine (1739-44), Tiepolo utilizza superfici scompartite, ma piú sovente realizza vaste composizioni unitarie, secondo impianti che denotano l'influsso di Giordano e del Veronese (*Gloria della famiglia Pisani*, 1761: villa Pisani a Stra; **s** ora perso nella chiesa veneziana degli Scalzi, che aveva per soggetti il *Trasporto dalla santa Casa*, 1743; il *Carro di Apollo* e le *Quattro parti del mondo*, 1740: **v** della galleria di Palazzo Clerici di Milano; **v** dello scalone e della Kaisersaal nella residenza di Würzburg, con allegorie della gloria della casa di Schönborn, 1750-53; Sala del Trono al Palazzo Reale di Madrid, 1764).
Tiepolo crea un mondo aereo, che, senza essere propriamente illusionistico, si apre come per miracolo sopra lo spettatore; l'architettura ne è quasi esclusa, o compare, discre-

ta, sui bordi. Tocca ai personaggi, agli animali, agli accessori, denunciare la profondità. La sua lezione avrà grande risonanza in Germania e in Spagna. A Madrid, essa ispirerà ancora a Goya, malgrado il movimento neoclassico, le scene capricciose della *Vita di sant'Antonio* nella cupola di San Antonio de la Florida (1798).
In Piemonte, l'influsso veneziano si fa avvertire in G. B. Crosato, che opera nel palazzo di Stupinigi e nella Villa della Regina. A Stupinigi, Giuseppe e Domenico Valeriani decorano la cupola del grande salone centrale con una *Partenza di Diana per la caccia*. Le scene simboliche dipinte da Carle van Loo e da Claudio Francesco Beaumont nello stesso edificio e nel Palazzo Reale di Torino (1753) confermano il gusto del tempo per le composizioni in cui i vuoti rivestono ruolo determinante. Tra gli altri esempi interessanti, offerti in gran numero dall'Italia settentrionale, si può segnalare, nel Palazzo Ducale di Mantova, la **v** della galleria dei Fiumi, dipinta nel 1776 da Giorgio Anselmi.
In Francia, dopo i grandi lavori della cappella di Versailles, degli Invalides e del Palais-Royal, dopo l'effimero apporto di Pellegrini, che tratta da veneziano la **v** della galleria (scomparsa) della Banque Royale, la pittura di **s** subisce un'eclissi, un'eccezione nell'Europa del rococò. L'esaurimento sarebbe pressoché totale senza una grande opera come l'*Apoteosi di Ercole*, dipinta da François Lemoyne nella **v** del Salone di Ercole (1729-34), il piú vasto di Versailles. Una modesta cornice architettonica in *trompe-l'œil* incornicia un cielo aperto e popolato da figure nello spirito di Giordano e di La Fosse: sarà il modello del genere in Francia e ispirerà a G. Taraval la decorazione del Palazzo Reale di Stoccolma. Altrove, sia a Versailles che negli *Hôtels* parigini e negli *châteaux* dell'epoca, si preferiscono **s** bianchi, talvolta con stucchi e dorature; al limite si ammettono le composizioni a grottesche di Watteau e della sua scuola. Verso la metà del secolo si assiste però a un risorgere della pittura monumentale nei **s**. La critica saluta con entusiasmo l'*Assunzione* di J. B. Pierre per la cupola della cappella della Vergine a Saint-Roch di Parigi, che si rifà alla grande tradizione del Correggio, di Lanfranco e di Pietro da Cortona (1748-56). A Roma, sulla navata di San Luigi dei Francesi, Natoire dipinge col medesimo spirito la *Morte e glorificazione di san Luigi* (1755). A

Fontainebleau, nella Sala del Consiglio, le tele di Boucher, che ornano i cassettoni del **s** e che rappresentano *Apollo* e le *Stagioni*, riflettono il ricordo di pezzi dipinti dal Veronese in Palazzo Ducale a Venezia.

La seconda ondata barocca nell'Europa centrale Eccezion fatta per l'opera di Tiepolo – che d'altra parte operò in Germania – l'Europa del sec. XVIII non ha prodotto nulla di confrontabile, per quantità e anche per qualità, con i **s** e le **v** dipinti che si trovano a profusione nei paesi di cultura germanica: Germania meridionale, Germania renana, Svizzera tedesca, Austria, Ungheria, Boemia e Moravia, Polonia. Questa fioritura si lega al prodigioso slancio dell'architettura, sotto il segno dello Spätbarock, avvenuto tra l'inizio del secolo e il 1770 ca. Al fasto delle Residenze, che attesta l'emulazione tra le corti principesche, piccole o grandi, corrisponde, con ancor maggior ampiezza, quello delle chiese, delle biblioteche e di diversi luoghi conventuali, allora edificati in numero imponente dagli ordini religiosi – benedettini, cistercensi, premostratensi – quello dei santuari di pellegrinaggio e persino quello di talune parrocchie. Piú che mai rispettando il principio d'unità dell'arte barocca, la pittura fa corpo con l'edificio e l'altra sua decorazione, stucchi policromi e dorature, al punto che talvolta ha valore piú come elemento di un insieme architettonico, che in se stessa. Lo Spätbarock, che segue a un periodo di piú stretta aderenza di tipi manieristi nel genere dei **s** e **v**, è il trionfo dei tipo «aperto» la cui applicazione è in genere facilitata dall'esistenza di ampie superfici unitarie da affrescare soprattutto nelle chiese. I **s** propriamente detti sono rari, e ancor piú lo sono le **v** a botte. Le cupole, per lo piú ribassate e spesso ellittiche, svolgono invece un ruolo notevole, ma varie sono le possibilità escogitate dagli architetti per movimentare lo spazio e le coperture degli edifici religiosi, a cui sono complementari decorazioni ad effetto.

Favorito dalla presenza di numerosi artisti nei paesi germanici, l'influsso italiano si è esercitato secondo due direzioni fondamentali. Un ruolo importante spetta agli specialisti della «quadratura» e particolarmente a Padre Pozzo. Ma non meno spesso si riscontra l'eco della concezione illustrata da maestri come il Correggio, Lanfranco, Pietro da Cortona, Giordano, Tiepolo: quella d'uno spazio la cui profondità viene suggerita ricorrendo a un'architettura fittizia.

Tra i primi che fecero uso di una prospettiva illusionistica si

può citare Melchior Steidl, che tra il 1690 e il 1695 decora le cupole ribassate dell'abbaziale di Sankt Florian in Austria con portici rotanti, ciascuno dei quali si spalanca su uno spazio centrale nettamente delimitato. J. M. Rottmayr respinge la «quadratura» nella Mathiaskirche di Breslavia (1704-706) e nelle **v** ellittiche della navata di Melk in Austria (1712-18). L'influenza di Pozzo è piú sensibile in Cosmas Damias Asam, che preferisce associare le figure al *trompe-l'œil* architettonico anziché riservar loro zone distinte (cupole dell'abbaziale di Weingarten in Svevia, dal 1717). Effetti analoghi sono ottenuti da Gottfried Bernhard Götz a Birnau in Svezia (1746-58) e da Mathäus Günther, allievo di Asam nella Pfarrkirche di Wilten, presso Innsbruck (cupole con *Scene dell'Antico Testamento* associate ad architetture capricciose, 1754). Passando all'arte di corte, Johann Zick ricorre anch'egli ad architetture ispirate da Pozzo per rialzare la Weissen Saal e lo scalone (distrutti) del castello di Bruchsal (1751-54).

Talvolta la decorazione architettonica consiste in una semplice bordatura animata da figure che ha il ruolo di far arretrare lo sfondo. È l'impianto adottato da Daniel Gran nella cupola centrale della Hofbibliothek di Vienna (1730), che celebra il *Trionfo delle Arti*, o ancora da Carlo Carlino nella scala e nel salone del castello di Brühl, presso Colonia. Talvolta le composizioni occupano comparti e medaglioni combinati insieme, come si vede nella residenza di Salisburgo, le cui sale sono decorate da Rottmayr e da Bartolomeo Altomonte; ma di solito si tratta di impianti unitari. La *Gloria di san Carlo Borromeo* che Rottmayr dipinge nel 1725 nella cupola della Karlskirche di Vienna, rinuncia a ogni architettura illusionistica, e cosí fa il *Trionfo della Chiesa* di Altomonte, che occupa un grande comparto al centro della **v** dell'abbaziale di Wilhering presso Linz (1733 ca.). Si ritorna all'effetto zenitale con Paul Troger, autore della *Visione dell'Apocalisse* nella grande cupola ovale di Altenburg in Austria (1733), mentre J. B. Zimmermann alleggerisce le sue composizioni, conferendo loro un'aerea grazia (*Trionfo della Vergine*, 1731: chiesa di pellegrinaggio di Steinhausen in Svevia; il *Trionfo della Croce*, 1754: cupola della Wies in Baviera; l'*Impero di Flora*, 1757: Festsaal del castello di Nymphenburg a Monaco). E

ancora si ricordano la decorazione esuberante di Zwiefalten, in Svevia, dovuta a Franz Joseph Spiegler (1747), con la *Gloria di san Nicola* che sormonta la navata di Sankt Nikolaus Kleinseite a Praga (1760 ca.) opera di Johann Lukar Kracker; la *Gloria di san Benedetto* di Rott-am-Inn in Baviera (1763) in cui M. Günther si libera della «quadratura». Stesso soggetto sceglie J. J. Zeiller per la vasta composizione di quattrocento figure che riempie la cupola di Ettal, sempre in Baviera (1752 ca.). Piú leggerezza, piú fantasia poetica dimostrano le opere in F. A. Maulbertsch: se il grande **s** della residenza di Kremsier in Moravia (1758) fa appello all'architettura verticale, è invece un cielo aereo e luminoso, nel quale volano figure ispirate a Tiepolo, quello che si apre nella Paristenkirche di Vienna (1752), le cui cupole celebrano l'*Assunzione* e la *Gloria della Vergine*, nell'aula dell'Università di Vienna, il cui **s** rappresenta il *Battesimo di Cristo*, e nel coro di Sümeg, in Ungheria (1757), con una *Gloria di Cristo*.

Il movimento neoclassico Il periodo che abbraccia approssimativamente l'ultimo terzo del sec. XVIII, segna un ritorno, sulle prime graduale, poi radicale, al tipo «chiuso». La nuova estetica, illustrata essenzialmente dall'arte profana, trova il suo primo difensore ufficiale in Raphael Mengs. Il *Parnaso*, col quale egli decorò nel 1761, a Roma, il **s** della galleria di Villa Albani, acquista valore di manifesto: qui le figure anziché saturare il cielo, tendono ad espandersi in superficie. In Spagna la sua opera ornerà parecchi **s** nel Palazzo Reale di Madrid.

In terra francese, il mutamento principale si verificò anzitutto col ritorno, già annunciato da J.-B. Pierre, al genere nobile e alla decorazione monumentale. I **s** dipinti, come si è visto, non erano piú di moda in epoca rococò; dalla fine del regno di Luigi XV alla rivoluzione, vedranno invece la luce in gran numero, alcuni per istigazione di Cochin. Molti verranno a coprire, spesso in modo effimero, sale di spettacolo o di festa; cosí quello di Durameau all'Opera di Versailles (1770), quello di Briard nella sala provvisoria dei banchetti reali a Versailles (1770), quello (scomparso) di H. Taraval nel teatro privato di M.lle Guimard (rue de la Chaussée d'Antin a Parigi), quello di Robin al teatro di Bordeaux (1778), quello di Lagrenée il Giovane nel teatro del Petit Trianon (1779). Occorre aggiungere **s** (per la maggior

parte scomparsi) dipinti in Palazzo Borbone, al Palais-Royal e i numerosi hôtels parigini dell'epoca da artisti quali Berhtélemy, Briard, Durameau, i Lagrenée, Robin.
In Inghilterra, nello stesso periodo, la decorazione all'antica immaginata da Robert Adam porta a un mutamento assai piú radicale, che ricerca la chiusura dello spazio, ma si tratta soprattutto di decorazioni a stucco, dove la pittura trova posto solo in piccoli medaglioni, dovuti principalmente ad Angelica Kauffmann e ad Antonio Zucchi. Sarà a partire dagli ultimi anni del Settecento che il neoclassicismo europeo, sotto il segno del ritorno all'antico, imprimerà davvero la sua impronta sulla decorazione dipinta di **s** e **v**, ripristinando rigorose composizioni frontali, a orientamento unico, prive quasi di profondità. In Italia, Andrea Appiani dipinge in questo spirito il *Parnaso* nella villa Reale di Milano, Odorico Politi un'*Allegoria della Pace* sul **s** del Salone Napoleonico di Venezia, Luigi Sabatelli, Domenico Podestà e Pietro Benvenuti numerosi **s** in Palazzo Pitti a Firenze. In Spagna, il Palazzo Reale di Madrid, il Palazzo del Prado, la casa del Labrador ad Aranjuez accolgono composizioni di Bayeu, di Maella, di Antonio González Velázquez.
In Francia, il complesso piú significativo è quello dei **s** che al Louvre coprono le sale del Museo Carlo X; sono opera di Ingres (*Apoteosi di Omero*), Gros, Evariste Fragonard, Horace Vernet, Picot, Abel de Pujol, Heim, Alaux e altri pittori.
La pittura romantica si volse nuovamente alla tradizione del rinascimento veneziano e, in minor misura, al barocco, dando vita a composizioni piú ardite di quelle neoclassiche. Nel vecchio municipio di Parigi, bruciato nel 1871, due **s** simboleggiavano la contrapposizione tra le due tendenze: Ingres rappresentava senza effetti di profondità un'*Apoteosi di Napoleone* d'impianto statico, Delacroix, dipingeva una Allegoria della Pace piena di movimento e di colore. L'ispirazione veneziana di Delacroix si nota ancora nella decorazione della biblioteca di Palazzo Borbone (1838-47), e della biblioteca del Senato (1847), la cui cupola centrale illustra l'*Inferno* di Dante. In questo medesimo spirito, Chassériau dipinge la semicupola di Saint-Philippe-du-Roule, consacrata all'unico tema della *Deposizione dalla croce* (1814). (*bdmo*).

Sofia

Capitale della Bulgaria, sull'area dell'antica Serdica, dove si tenne un importante concilio nel 343, distrutta dagli Unni nel sec. V, ha conservato pochi monumenti antichi. Una grande necropoli è stata portata alla luce nei pressi della Basilica di Santa Sofia. La decorazione dipinta (IV-VI secolo) è essenzialmente composta da elementi vegetali (soprattutto viticci), da uccelli e da fiaccole. Le figure umane non compaiono se non in una tomba esterna alla necropoli, dove i busti di quattro *Arcangeli* ornano gli angoli della volta.
La chiesa di San Giorgio è un edificio con superficie circolare, decorato fra l'XI e il XV secolo. Non restano che alcuni frammenti del primo strato pittorico (*Profeti*, *Angeli*), eseguito durante il periodo della dominazione bizantina (1018-1186). Un incauto intervento di restauro ha reso illeggibili gli affreschi del secondo strato, ma quelli del terzo, nella volta, possono essere annoverati tra gli esempi piú importanti dell'arte del XIV e XV secolo ca.: ventidue *Profeti* circondano il medaglione centrale del *Cristo*, sorretto dagli angeli, dietro al quale compaiono i simboli degli evangelisti; le figure dei Profeti, dagli atteggiamenti movimentati, sono trattate con enorme abilità pittorica. (*sdn*).
Natsionalna Galerija La Galleria nazionale bulgara, fondata nel 1948 e aperta al pubblico l'anno successivo, comprende quattro sezioni di cui una soltanto riservata all'arte straniera (incisioni di Raffaello, quadri di scuola fiamminga, Rembrandt, Goya, Daumier, Millet, Köllwitz; opere messicane, giapponesi, russe). Possiede inoltre una ricca collezione di icone, esposte nei sotterranei della chiesa Newsky. (*da*).

Soga, Chokuan

(attivo 1569 ca. - 1610). Accanto a dipinti con personaggi (paravento dei *Tre Buontemponi*: Wakayama, Henjōkōin del Kōyasan), nel quale si scorge l'influsso della linea di Sesshū, **S** e i suoi discendenti si specializzarono nella pittura di aquile e falconi, la cui osservazione accurata è caratteristica della scuola detta «**S**».
La fondazione di tale scuola viene talvolta attribuita poco verosimilmente a un certo Jasoku o Dasoku (attivo 1452 ca. - 1483), che portava il cognome **S** e che fu autore di ritrat-

ti realistici zen con spigolose accentuazioni a inchiostro monocromo (*Lin-tsi*: Kyoto, Yōtokuin; *Saka* in veste di asceta: Kyoto, Shinjuan del Daitokuji, quest'ultimo, a colori, si contraddistingue per l'insolito impiego delle ombre). (*ol*).

Sogdiana

Antica provincia dell'impero persiano, ha dato il nome alla pittura detta «sogdiana», illustrata principalmente dal sito di Pjandžikent nel Tadžikistan, a est di Samarcanda. Gli scavi diretti dopo il 1950 dall'archeologo sovietico A. Belenitski hanno portato alla luce in questo centro un vasto insieme di pitture murali, databili all'incirca verso il sec. VII d. C. Ora conservate all'Ermitage di San Pietroburgo, decoravano le pareti di due templi e le sale di rappresentanza e di ricevimento dei palazzi signorili della città e la maggior parte presenta caratteri profani. Per quanto riguarda la raffigurazione di soggetti religiosi, sono descritte cerimonie funebri, festini, processioni e danze, divinità nimbate, officianti e fedeli inginocchiati presso un altare dedicato alla divinità del Fuoco. Queste, come altre scene religiose, corrispondono alla diffusione di riti locali collegabili alle dottrine manichee o al culto di Ahura Mazda. Gli aspetti della vita feudale dell'epoca sono il soggetto delle pitture profane, probabilmente ispirate a leggende o a cicli epici fondati sulla storia nazionale: banchetti dove il re e i nobili, sontuosamente abbigliati, sono seduti fianco a fianco su un trono o su dei tappeti; suonatori; sfilate di cavalieri e combattimenti.
Tecnicamente, le pitture sono state eseguite con terre e colori minerali, stesi su un fondo di stucco di loess ricoperto da uno strato di alabastro. In certe parti sono dominanti i toni chiari, in altre si mescolano blu e bianco. La composizione è sovente piuttosto libera, ma semplice. I personaggi sono giustapposti o disposti su piú piani; nelle scene di lotta sono affrontati e la narrazione si compie attraverso scene concatenate, non nettamente separate. Le figure obbediscono a una concezione ideale delle forme, a una sorta di canone che regola la proporzione dei corpi, i gesti e gli atteggiamenti, spesso ripetuti. La ricerca del dettaglio decorativo si manifesta nella resa delle architetture, vedute frontalmente e in scala ridotta, nei ricchi costumi e nei tessuti, vicini a quelli sasanidi.

La qualità di questi affreschi, eseguiti sapientemente, è provata anche dal confronto con le pitture di Balalyk-tepe e Varahša, meno originali, e attestano la vitalità della scuola sogdiana tra il VII sec. e l'VIII, periodo di prosperità della città e della regione prima della conquista araba. (*mha*).

Sogliani, Giovanni Antonio

(Firenze 1492-1544). Fu allievo di Lorenzo di Credi, con il quale rimase legato, secondo Vasari, per molti anni (nel 1531 il maestro lo nominò fra i suoi esecutori testamentari). Attivo con una propria bottega dopo il 1515 ca., **S** aggiornò cautamente la lezione del maestro accostandosi ad Andrea del Sarto, a Fra Bartolomeo e a Mariotto Albertinelli dai quali trae stimolo per una accentuazione del chiaroscuro e per variare i suoi simmetrici schemi compositivi (*San Martino*: Firenze, Orsanmichele; *Trinità e santi*: Firenze, San Salvi; *Martirio di sant'Acazio*, 1521: Firenze, San Lorenzo; *Santa Brigida impone la regola*, 1522: Firenze, San Salvi; *Immacolata Concezione*: Santa Maria a Ripa presso Empoli). La semplicità e la chiarezza della rappresentazione, il dimesso tono espressivo, che tende a una statica dolcezza, restano le qualità del classicismo devoto di **S** nelle *Madonne con Bambino e san Giovannino* (Firenze, Uffizi; Torino, Gall. Sabauda), destinate alla devozione privata, e nelle pale d'altare che trovavano consenso nel gusto tradizionalista della committenza in anni di fervide, determinanti trasformazioni del linguaggio pittorico. Fra il 1528 e il 1533 collaborò alla serie di dipinti su tavola per l'abside del Duomo di Pisa (*Offerta di Caino*, *Offerta di Abele*, *Sacrificio di Noè*) e per la stessa città dipinse una *Madonna con Bambino in trono e santi* (1537-39), già commissionata a Perino del Vaga, e un'altra pala commissionata ad Andrea del Sarto (oggi entrambe nel Duomo). Fra le ultime opere fiorentine è la neoquattrocentesca *Mensa di san Domeni*co, affrescata nel convento di San Marco (1536). (*sr*).

Sohlberg, Harald

(Oslo 1869-1935). Si formò presso Zahrtmann a Copenhagen (1891-92) e Harriet Backer a Oslo. Proseguí poi gli studi a Parigi e a Weimar (1895-97). Con la sua prima tela, *Brace di notte* (1893: Oslo, NG), è tra coloro che introdussero in Norvegia, negli anni Novanta, la pittura di atmosfera neoromantica, genere che egli continuò a illustrare nei suoi pae-

saggi: *Notte d'estate* (1899: ivi), *Prato fiorito presso Røros* (1905: ivi), *Notte d'inverno a Rondane* (1914: ivi), nonché nella monumentale realizzazione *Notte* (1902-903: Trondheim, Trøndelag Kunstgallecri). La solitudine e l'infinito della natura pervadono tutta la sua arte, che si esprime con severo disegno, finemente dettagliato, e una luminosità che evoca gli effetti traslucidi degli smalti. (*lø*).

«Soirées de Paris (Les)»

Diretta inizialmente da André Billy (n. 1, febbraio 1912; n. 17, giugno 1913), questa rivista parigina fu fondata da alcuni scrittori, tra i quali Guillaume Apollinaire, che ne fu il perno. Prima puramente letteraria, non avrebbe quasi lasciato traccia se, in seguito a serie difficoltà finanziarie, non fosse stata salvata, alla fine del 1913, dal pittore d'origine russa Serge Férat e da sua sorella Hélène d'Oettingen (meglio nota in letteratura sotto i nomi di Roch Grey e di Léonard Pieux), ambedue grandi ammiratori di Picasso e amici intimi di Apollinaire. Sotto la doppia direzione di quest'ultimo e di Serge Férat (col nome di Jean Cérusse, pseudonimo fondato sul gioco di parole Cérusse = c'est russe), divenne rapidamente la tribuna delle tendenze artistiche allora piú avanzate non soltanto in letteratura (Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, H. d'Oettingen), ma anche e soprattutto delle arti visive (n. 18, novembre 1913; nn. 26-27, luglio-agosto 1914). Apollinaire sostenne in questa sede il Doganiere Rousseau, i fauves, i cubisti di ogni tendenza, artisti russi come Archipenko, Survage, Larionov e la Gončarova, i futuristi, l'orfismo. D'altra parte la rivista fu tra le prime a pubblicare numerose tavole fotografiche fuori testo (in particolare di Picasso, Rousseau, Derain, Picabia, Braque, Matisse e Archipenko) e a dedicare una speciale rubrica (tenuta da Maurice Raynal) ai primi tentativi cinematografici. La sua attività fu interrotta dalla prima guerra mondiale e, malgrado il sostegno di una mostra *Survage - Irène Lagut* nel 1917, non sopravvisse alla tempesta e alla morte di Apollinaire. (*gh*).

Soiuz Russkikh Khudojnikov

(Unione dei pittori russi). Prossima alle numerose associazioni che popolano la scena culturale russa d'inizio secolo, la **SRK** trae origine dal disgregarsi di una di esse, l'impor-

tante «Mir Iskusstva» (Il Mondo dell'Arte), attiva dal 1898 a San Pietroburgo sotto l'egida di S. Djagilev e dei pittori A. Benois, K. Somov e L. Bakst. Motivo pretestuoso per lo scioglimento (1904) di «Mir Iskusstva», provocato di fatto da contrasti ideologici interni, erano state le complicazioni sorte nella gestione dell'attività espositiva in comune con il gruppo moscovita dei 36 pittori. La fusione tra le due principali scuole russe, annunciata nel 1901 dalla partecipazione di L. Pasternak, A. Rylov e S. Vinogradov, membri dei 36 pittori, alla mostra di «Mir Iskusstva» promossa come di consueto da Djagilev, assume veste ufficiale con la nascita della **SRK**, avvenuta a Mosca nel 1903. L'associazione, la cui paternità è da attribuirsi in particolare a M. Nesterov, già membro di «Mir Iskusstva», e a S. Vinogradov, affianca infatti ai giovani della sezione moscovita (F. Maljavin e i citati Pasternak, Rylov e Vinogradov), una folta rappresentanza di fuoriusciti *miriskussniki*, come M. Dobužinskij, A. Golovin, I. Grabar´, K. Korovin, B. Kustodiev, A. Javlenskij, K. Juon, S. Maljutin, A. Ostrumova-Lebedeva, K. Petrov-Vodkin, N. Rerich, V. Serov, M. Vrubel´, S. Žukovskij, oltre ai pionieri Bakst, Benois e Somov. La maggioranza dei membri dell'Unione, inoltre, aveva precedentemente condiviso la militanza nei Peredvižniki, gli «ambulanti» raccolti attorno al pittore G. Mjasoedov e al mecenate P. Tret´jakov, dalle cui file approdano direttamente alla **SRK** A. Archipov e i fratelli A. e V. Vasnecov.
Formatisi in un clima contrassegnato a un tempo dal realismo populista e panslavista dei Peredvižniki e dal simbolismo di taglio europeo di «Mir Iskusstva», i soci dell'Unione operano in vista del superamento di entrambi, richiamandosi alle poetiche dell'impressionismo e dell'Art Nouveau nei cui confronti rivelano una ricettività aggiornata, anche se non sempre sufficiente a riscattare il sostanziale conservatorismo. L'attività della **SRK**, esplicatasi particolarmente nell'organizzazione di mostre libere e senza giuria di ammissione già oggetto delle critiche che i 36 rivolgevano a «Mir Iskusstva», raccolse il maggior consenso tra il 1910 e il '14, e proseguí fino al 1923. (*lbo*).

Solario, Andrea

(Milano 1470-75 ca. - Milano o Pavia 1524). Appartenente a numerosa e nota famiglia di tagliapietre, attiva, oltre che

in Lombardia, a Venezia e a Roma, il **S** dovette essere, assai giovane, a Venezia col fratello Cristoforo il Gobbo, e ivi dipinge nel 1495 la *Madonna e santi* per San Pietro Martire a Murano (Milano, Brera) di impostazione antonelliana con qualche precocissima eco düreriana, ribadita dalla successiva *Madonna dei garofani* (ivi). A cavallo fra i due secoli si pone una serie di stupendi ritratti, fra cui quello di Boston, il *Gentiluomo con garofano* e il *Cristoforo Longoni* (1505) della NG di Londra, in cui un forte ricordo della ritrattistica düreriana si unisce ad echi leonardeschi e maggiormente umbro-ferraresi con esiti singolarmente vicini agli inizi del Lotto. Il tono umbro-ferrarese-cremonese prevale fra i complessi e aggiornati intrecci culturali della *Crocifissione* del 1503 (Parigi, Louvre), mentre una chiara, ma personale e autonoma adesione ai modi della cerchia leonardesca impronta l'*Annundazione* del 1506 (ivi), di una sottigliezza quasi fiamminga, filtrata attraverso Venezia. L'adesione, ma nel senso di un capofila, al clima leonardesco milanese, coincide con l'andata in Francia nel 1507: perduti i lavori di Gaillon, ci rimangono la stupenda *Madonna del cuscino verde* già ai Cordeliers, ripetutamente copiata, e la *Testa del Battista* del 1507 (entrambe Parigi, Louvre), inizio di una delle fortunate «serie» del **S**, cui seguiranno quelle dell'*Ecce Homo*, del *Cristo portacroce*, della *Salomè con la testa del Battista*, note attraverso numerosi originali, repliche, copie, e di gusto tipicamente nordico. E interessante l'ipotesi di un possibile influsso del **S** in Francia sulla prima attività ritrattistica di Jean Clouet. Certo è che, dopo il ritorno dalla Francia, intorno al 1510, mentre le grandi composizioni sacre come la *Pietà* del fondo Kress di Washington (NG) e l'estrema *Assunzione*, lasciata incompiuta alla Certosa di Pavia con echi di una presumibile esperienza romana, denotano un indebolimento qualitativo, altissimo rimane il livello dei ritratti, dalla raffaellesca *Dama col liuto* della GN di Roma al *Cancelliere Morone* del 1524 (Milano, coll. priv.) che rivaleggia con Holbein. (*mr*).

Solario, Antonio, *detto* lo Zingaro

(documentato tra il 1502 e il 1514). Le origini veneziane di questo pittore, oltre che da dati di stile, emergono da alcuni documenti redatti nel periodo che lo vede ormai stabil-

mente nelle Marche. Egli è infatti citato a Fermo in un contratto del 1502 in base al quale dovrebbe terminare un dipinto per l'ordine francescano, lasciato incompiuto da Vittore Crivelli; a questa data, comunque, risulta già terminata la pala con la *Madonna in trono e quattro santi* nella chiesa del Carmine. Due documenti (del 1503 e 1506) segnalano poi la presenza di «Antonius venetus» ad Osimo, impegnandolo per una pala destinata alla chiesa di San Francesco (ora nella chiesa di San Giuseppe da Copertino). Lo stretto legame con il piú noto Andrea Solario fa supporre un suo soggiorno a Milano in particolare quando, nel 1508, firma la *Testa del Battista* (Milano, Ambrosiana) che costituisce una replica del dipinto realizzato dal pittore milanese l'anno precedente; un simile riferimento è stato proposto pure per la *Salomè* (firmata e datata 1511) e la *Erodiade* oggi conservate a Roma (Gall. Doria-Pamphilj). Una completa ricostruzione del percorso di **S** è però ancora inficiata dalla difficoltà di situare correttamente gli affreschi con *Storie di san Benedetto*, nel convento dei Santi Severino e Sossio a Napoli (chiostro del Platano), che vengono in genere collocati dopo le documentate esperienze marchigiane, ovvero dopo la pala firmata e data 1514 raffigurante la *Madonna col Bambino e il donatore Paul Withypole* (Bristol, City AM). In passato, inoltre, la vicinanza stilistica tra il pittore e il suo piú noto omonimo milanese ha spinto il Berenson (1903) ad attribuire ad Andrea Solario anche opere firmate come la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Londra, NG) nel tentativo, che non ha avuto seguito nella ricerca piú recente, di fondere le due personalità. (*sba*).

Soldati, Atanasio

(Parma 1896-1953). Prima di approdare alla pittura astratta diventando uno dei maestri italiani dell'arte non figurativa, **S** studia architettura nella sua città natale, conseguendo il diploma di architetto nei primi anni Venti, dopo una breve pausa dovuta alla sua partecipazione in guerra come volontario. Nel '22 espone dieci piccoli quadri a Parma e nello stesso anno progetta con l'architetto Mora la facciata della chiesa di Sant'Alessandro, che però non sarà mai realizzata. Nel '25 si trasferisce a Milano dove insegna decorazione alla Scuola del libro dell'Umanitaria. Nel '31 espone le sue tele alla Galleria Il Milione, cenacolo dell'astrattismo

italiano. In quegli anni, in opposizione ai novecentismi allora di moda e al generale richiamo all'ordine imperante, un gruppo di giovani architetti, pittori e scultori (fra cui **S** stesso, Licini, Veronesi, Reggiani), sotto l'egida di Carlo Belli, scelgono la strada dell'astrattismo geometrico per avvicinarsi alle esperienze internazionali. **S** ha come punto di riferimento l'architettura. Il quadro è per lui soprattutto una selezione di immagini, un rapporto tra ritmi di linee, piani e colori, la profondità e il volume rimangono solo virtuali. Le forme geometriche sono «simboli di una purezza intellettuale». Le opere di **S** hanno anche una ascendenza metafisica, concepita come una struttura spaziale sospesa dove navigano forme e colori. Ma l'artista medita soprattutto sulle esperienze della Bauhaus, di Mondrian, di Klee e Kandinsky. Per tutti gli anni Trenta **S** continua a esporre in Italia (spesso al Milione) e all'estero. Durante la guerra il suo studio viene bombardato e molte opere vanno perdute. Si trasferisce a Solbiate Olona, poi a Losana, in provincia di Pavia e partecipa alla resistenza. Nel '47 torna a Milano e tiene una personale alla Galleria Bergamini. Fonda, insieme a Dorfles, Monnet e Munari, il MAC (Movimento Arte Concreta). Le composizioni degli ultimi anni sono improntate al movimento (*Allegro e fuga*, 1950). Le forme si semplificano e il colore acquista una posizione di primo piano. Nelle *Composizioni* del '52 e '53, le sue architetture astratte emergono da fondi rossi e gialli.
Alla fine del '49, **S** viene operato ai polmoni, nel '52 espone una sala personale alla Biennale di Venezia, nonostante fosse gravemente ammalato. (*adg*).

Solimena, Francesco

(Canale di Serino 1657 - Barra (Napoli) 1747). Condusse le prime esperienze artistiche nell'ambiente naturalistico del padre Angelo, anch'egli pittore, e del Guarino con un primo accostamento ai modi larghi e luministici di Luca Giordano. Nel 1674 si trasferí a Napoli; dopo alcune opere eseguite in collaborazione col padre (*Visione di san Cirillo*: Solofra, San Domenico), intorno al 1680 dipinse l'affresco con *Storie delle sante Tecla*, *Archelaa e Susanna* nella chiesa di San Giorgio a Salerno, che sono il risultato maggiore della sua attività iniziale insieme alle pitture a fresco – immediata-

mente successive – nel coro di Santa Maria Donnaregina a Napoli. Già la sua personalità appare nettamente individualizzata nell'ambito delle varie esperienze del barocco locale, per la ricerca d'inserire nel sostrato del cromatismo giordanesco il neo caravaggismo plastico di Mattia Preti, sorretto dalle arditezze prospettiche delle «macchine» del Lanfranco. In questo senso **S** rinnovò la lezione del Giordano, che, nell'interpretazione piú libera della funzione strutturale della luce, rischiava un totale sfaldamento della forma. Si giunse cosí ai grandi affreschi di Napoli, nella sacrestia di San Paolo Maggiore (*Virtú*, 1689-90), fino alle tele di San Nicola alla Carità (1697), e alla vasta produzione di quadri da stanza e di altre pale d'altare (*Storie di Maria*, 1696-1701: Napoli, Santa Maria Donnalbina). Opere tutte costruite con rigore e forza volumetrica, sensibilissima ai vivaci effetti della luce e del colore, e che rappresentarono il raggiungimento piú alto di un'ampia sintesi dei valori della lunga tradizione pittorica a Napoli. Eppure in quei presupposti pretiani si potevano scorgere già i sintomi di una variante piú disegnata ed eloquentemente classicista che avrebbe caratterizzato la produzione successiva dell'artista e che avrebbe segnato una fase negativa di accademizzazione del barocco. Certo è che i contatti avuti, sul finire del secolo, con l'ambiente romano, specie quello dominato dal classicismo del Maratta, lo spinsero a rivolgersi alle fonti classicheggianti della pittura emiliana, al Domenichino e al Reni. E il richiamo razionalistico al «buon gusto», che trovava il suo parallelo letterario nel movimento dell'Arcadia settecentesca, caratterizza tutta l'opera del **S** dagli inizi del sec. XVIII (*Borea rapisce Oritya*, 1700: Roma, Gall. Spada; *San Bonaventura riceve dalla Madonna il gonfalone del santo Sepolcro*, 1710: Aversa, Duomo), fino agli anni intorno al 1730-35. Fu un trentennio vastissimo di produzione talvolta monocorde: oltre a lavorare per chiese e committenti napoletani, inviò opere nelle maggiori città d'Europa, tutte all'insegna di un assoluto purismo formale. Le realizzazioni migliori sono i dipinti a fresco e tra questi quella della parete d'ingresso della chiesa del Gesú Nuovo a Napoli con la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* del 1725. Fu a questo momento dell'attività del **S** che si legarono le esperienze di una vasta schiera di pittori locali, dal De Mura al Bonito e al Celebrano, che determinarono un indirizzo accademizzante nel Settecento pit-

torico napoletano e che troveranno l'ovvio punto di sbocco nei modi del neoclassicismo sorgente. Dal 1732-33 il **S** ebbe un ritorno improvviso al veemente tenebrismo della sua prima maturità, dove una pittura d'impasto, dai larghi e contrastanti accordi cromatici, lo liberò dal processo involutivo della maniera precedente (*Enea e Didone*, 1739-41: Napoli, MN di San Martino). Sono di questo momento il *Trionfo di Carlo III di Borbone alla battaglia di Gaeta* (Caserta, Palazzo Reale) e alcuni tra i maggiori ritratti della pittura italiana del Settecento per intensità coloristica e penetrazione psicologica; come il *Ritratto di Marzio Carafa, duca di Maddaloni* (Napoli, Capodimonte), il *Ritratto di dama*, detto *della principessa Imperiale di Lusciano*, in coll. Pisani pure a Napoli e l'*Autoritratto* (Napoli, MN di San Martino). Notevoli riflessi ebbe l'opera dell'artista non solo su tutto l'ambiente pittorico ma anche sugli scultori e gli architetti napoletani suoi contemporanei. Sue opere si trovano, oltre che in numerose chiese del napoletano, nelle Gallerie di Capodimonte, nel Museo di San Martino e in collezioni private napoletane, negli Uffizi di Firenze, nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia e in numerosi altri musei e collezioni private italiane e straniere. (*ns*).

Solis, Francisco de

(Madrid 1620 - Marchena 1684). Erudito, collezionista di disegni, artista prolifico, appartenne a quella pléiade di artisti madrileni della seconda metà del Seicento dalle ampie composizioni barocche. Lavora per le chiese di Madrid, di Valladolid e Marchena. Per il convento dei Recolletti d'Alcalà di Henares, realizza numerose tele di cui si conservano solo la *Visitazione* (Madrid, Prado) e la *Presentazione al Tempio* (Cadice, Museo); nella Cattedrale di Vitoria si conserva il suo *Retablo di san Marco*. Affine per temperamento pittorico a Francisco Rizi, le sue composizioni, animate da un'illuminazione violenta, sono dominate da una gamma fredda e preziosa. (*sr*).

Solis, Virgil

(Norimberga 1514-62). Artista assai fecondo, la cui opera venne portata a termine, dopo la sua morte, da Jost Amman e che rimane, con questi, il piú influente grafico (e creatore

di modelli compositivi) della metà del Cinquecento per tutta l'Europa centrale. Ebbe una fiorente bottega dalle svariate capacità produttive (dai cartoni per vetrata all'incisione su armi e corazze), e numerosi furono gli allievi che lavorarono per lui. Ha lasciato incisioni di piccolo formato (se ne contano all'incirca 2000) che dimostrano una fantasia e un brio sempre rinnovati, in particolare nelle scene di caccia e nei progetti di oreficeria e di gioielleria, di stile minuto e fantastico (bel complesso al Louvre, coll. Rothschild), generi nei quali eccelleva, ma il suo talento, flessibile e inesauribile, si espresse con risultati parimenti interessanti, anche sul piano tecnico, nelle scene di battaglia (*L'assedio di Pest*, 1542; *Battaglia di Mühlberg*, 1547), carte da gioco, ex libris, paesaggi, scene mitologiche o religiose e altro ancora. Tra le opere piú significative vanno citate almeno le centoquaranta scene illustranti la *Wolffsche Bible*, quelle per le poesie di H. Sachs, e per i *Libri d'Architettura* di Rivius. E figlio **Virgil il Giovane** (1551 - ?) operò a Praga per l'imperatore Rodolfo II. (*acs + sr*).

Solly, Edward

(Walthamstow 1776 - Holborn 1845). Ricco mercante, possedeva sul Mar Baltico un'intera flotta che trasportava in Inghilterra soprattutto legname per costruzioni navali. Animato da una vivissima predilezione personale per la pittura, acquisita in particolare al Louvre e alla GG di Dresda, approfittò dei suo viaggi d'affari in tutta Europa per raccogliere una notevole collezione (possedette oltre tremila dipinti) a Danzica, poi, dopo il 1815, a Berlino. Fu uno dei primi grandi amatori d'arte europei ad apprezzare e raccogliere primitivi italiani e fiamminghi. Nel 1821, per difficoltà finanziarie, dovette risolversi a vendere la collezione. Il governo prussiano acquistò cosí oltre millecento dipinti, che, con quelli provenienti dalle raccolte reali e quelli acquistati dalla collezione Giustiniani, costituirono il primo fondo del Museo di Berlino. Buona parte dei capolavori del Trecento (Giotto, P. Lorenzetti, Gaddi) e del Quattrocento (Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino*, Pollaiuolo, Andrea del Castagno, Botticelli, Mantegna) conservati a Berlino provengono dalla collezione **S**, nonché capolavori del XV secolo fiammingo, come il famoso *Ritratto di donna* di Petrus Christus (le ante di van Eyck del polittico di san Bavone, acquistate da **S** nel 1818

presso il mercante Nieuwenhuys, sono tornate a Gand nel 1918), come anche le opere di R. van der Weyden, Daret, Gossaert o G. David, e un importante complesso di quadri del rinascimento tedesco, in particolare il *Ritratto di Georg Gisze* di Holbein, acquistato da **S** in Svizzera nel 1810. Piú rari i dipinti del XVI secolo italiano che comprendevano però la *Madonna Solly* di Raffaello. Il Museo di Berlino deve a **S** la presenza della *Lotta tra Giacobbe e l'angelo* di Rembrandt. Dopo il 1821 **S**, che fu amico intimo dello storico dell'arte Waagen, continuò a vendere quadri: centoventi dipinti italiani e olandesi, soprattutto del sec. XVII, presso Stanley nel marzo 1825, e tele olandesi piú importanti – tra cui opere di Hobbema e P. de Hooch – presso Foster nel maggio 1837; quarantadue dipinti (per la maggior parte di grande formato) del pieno rinascimento vennero venduti presso Christie nel 1847, ed altri ancora nel 1863. (*sr*).

Somer (Someren), Paul van

(Anversa 1576 ca. - Londra 1621). Secondo van Mander lavorava ad Anversa nel 1604, poi ad Amsterdam col fratello Bernard. Nel 1606 si recò a Londra, dove divenne pittore ufficiale della regina Anna, moglie di Giacomo I (*Ritratto della regina*, 1617: Windsor Castle). I suoi ritratti dell'aristocrazia inglese (*Lord Chamberlain*: Londra, Saint James' Palace; *William*, *earl of Pembroke*: ivi; *Francis Bacon*: Londra, NPG; la *Contessa di Southampton*: ivi), e quello del re *Giacomo I* (Londra, Hampton Court) si apparentano stilisticamente ai ritratti di Mytens o di Gheeraerts. Dipinti prima dell'arrivo in Inghilterra di van Dyck, si collocano ancora nella tradizione cinquecentesca. **S** soggiornò a Leida dal 1612 al 1614, poi a Bruxelles nel 1616, tornando a Londra nello stesso anno. Il ritratto di *Thomas*, *lord Windsor* (1620: in deposito a Cardiff, NM of Wales) è un buon esempio della sua fase matura. (*php*).

Somov, Konstantin Andreevič

(San Pietroburgo 1869 - Parigi 1939). Membro di «Mir Iskusstva», condivide con i suoi amici, dopo l'entrata nei ranghi del gruppo di Djagilev, una pronunciata preferenza per il Settecento. Egli fu probabilmente il primo a impiegare lo stile cosiddetto «retrospettivo», che attingeva appunto alle arti-

ficiosità manierate e delicate di certo Settecento inglese, come nella *Signora in blu* (1897-1900: Mosca, Gall. Tret´jakov) e in *Sera* (1902: ivi) che furono, con vari accenti, subito riprese dagli altri componenti di «Mir Iskusstva». Oltre a partecipare all'illustrazione dei numeri della rivista, **S** produsse soprattutto disegni (ad esempio quelli per illustrare *Le livre de la Marquise*) e scene di piccolo formato: primario l'interesse per il dettaglio, gli eleganti arabeschi rococò, le sfumature erotiche (*Donna che dorme*, 1909: ivi; *Confidenze*, 1897: ivi). Le sue opere spesso caricate di elementi grotteschi e parodistici che paiono alludere con un tocco molto personale alle tematiche decadenti di alcuni circoli culturali russi, lasciano raramente il posto a ritratti (*il poeta Kuzmin*, 1909: ivi) e a composizioni meno «miniaturistiche» (*Arcobaleno*, 1908: ivi). Nel dipinto *Eco di un tempo passato* (1903: ivi), **S** abbandona temporaneamente le sue *revêries* galanti e si confronta con lo stile del primo Ottocento. (*scas*).

Somzee, Mathieu Henri Léon de

(Liegi 1837 - Spa 1901). Ingegnere minerario e uomo d'affari, fu anche deputato dal 1884 al 1892 e dal 1896 al 1900. Raccolse in quarant'anni una delle piú importanti collezioni dell'epoca. Comperò le prime opere in Italia; quando si stabilí definitivamente in Belgio, fece della sua dimora in rue des Palais a Bruxelles un vero e proprio museo. Acquistò intere collezioni, come i marmi antichi di Villa Ludovisi a Roma, e molti altri pezzi nelle grandi aste dell'epoca, tra cui quelle delle collezioni Chigi a Siena, Sciarra a Roma, del cardinal Despuig de Raxa a Maiorca e Demidov nel palazzo di San Donato a Firenze. Partecipò alle grandi mostre internazionali con prestiti tanto importanti, che nella mostra d'arte antica a Bruxelles nel 1888 disponeva di «sale speciali», mentre a Parigi nel 1900 le sue collezioni riempivano il padiglione del Belgio, e ad esse era dedicato un particolare catalogo. Negli ultimi anni di vita fu obbligato a mettere all'asta una parte della collezione; una prima grande vendita ebbe luogo nel 1901, disperdendo i vasi antichi, le ceramiche italiane e una parte degli arazzi. Dopo la sua morte, gli eredi vendettero le collezioni di antichità, quadri e oggetti d'arte in due celebri aste, nel 1904 e nel 1907. Molte opere, acquistate tramite Agnew, entrarono col lascito

Salting nella NG di Londra (*Vergine con paravento di vimini* di Campin). Il Louvre acquistò da Agnew la *Maddalena e una donatrice* del Maestro di Moulins; la NG di Washington possiede oggi il *Trittico di sant'Anna* di Gérard David, mentre la NG di Edimburgo e il AM di Toledo (Ohio) si dividono gli altri sei pannelli. Fra i quadri italiani, che costituivano una parte cospicua della collezione, numerosissime erano le opere dei primitivi, quelle rinascimentali e quelle veneziane del sec. XVIII. Molte di esse, come la *Madonna* di Neroccio, la *Leda* del Sodoma, la *Nascita di Cristo* di Taddeo Gaddi, furono acquistate da Josef Cremer e ricomparvero nella vendita delle collezioni di quest'ultimo a Berlino nel 1929. (*prj*).

Son, Joris van

(Anversa 1623-67). Iscritto nella gilda di Anversa nel 1643, godette ai suoi tempi di eccellente fama. I suoi dipinti richiamano quelli di Jan-Davidsz de Heem e di Jan Pauwel Gillemans il Vecchio. Dipinse nature morte (esemplari a Cambridge, Fitzwilliam Museum e nei musei di Bourges, Tours, Angoulême e Tournai), ghirlande di frutta (*Ghirlanda che adorna un cartoccio col santo sacramento*, 1650: Bruges, Cattedrale del Santo Salvatore; *Ghirlanda con san Michele*, 1657: Madrid, Prado), fiori (*Frutta e fiori*, 1665: Copenhagen, SMFK; *Fiori, granchi e frutta*, 1658: Düsseldorf, KM). Suoi allievi furono, tra il 1652 e il 1655, Cornelis van Huynen, Frans van Everbroeck, Jan Pauwel Gillemans il Giovane. Lasciò tre figli, uno dei quali, **Jan Frans** (Anversa 1658 - Londra, dopo il 1718) imitò le opere del padre (Mazzo *di fiori*, 1705: Lille, MBA). (*jl*).

Sonderborg (Kurt R. Hoffmann, *detto*)

(isola di Sonderborg (Danimarca) 1923). Dopo aver frequentato dal 1947 al 1949 la Scuola di belle arti di Amburgo, viaggiò in Italia (Stromboli 1951) e in Francia, dove a Parigi si dedica all'incisione, nello studio di Hayter (1953). Qui incontrò Hartung, Soulages, Schneider e i giovani pittori della scuola di Parigi, ma già si era interessato di calligrafia e aveva partecipato brevemente (1953) al gruppo tedesco Zen 49. Nell'ambito di queste esperienze matura il proprio stile, contrassegnato dalla rapidità e dall'automatismo di una folgorante scrittura pittorica (*Piú veloce del suono*, 1953). La sua prima

mostra in Germania ebbe luogo nel 1956; in Francia si rivelò partecipando alla mostra tedesca del Cercle Volney (1955) e allestendo una personale (Gall. René Drouin) presentata da Will Grohmann. L'inchiostro di china e in seguito la tempera sono i mezzi costanti della sua opera, realizzata quasi sempre su carta o velina applicata su tela (*Disegno 2185*, *Wasbash Chicago II. 2.86*, 1986: coll. priv.) e ridotta ai colori essenziali, nero, bianco e rosso. **S** utilizza nella lavorazione dell'opera strumenti diversi, dalle grandi pennellesse o pennelli cinesi ai raschietti, rasoi. I titoli che **S** dà loro consistono quasi sempre nella data e ora dell'esecuzione (*14.6.57*, *22 h 36 - 23 h 48*: Parigi, coll. priv.). Fortemente influenzato dalla personalità del padre musicista jazz, la sua pittura violenta e immediata, di un cupo lirismo, non manca di ricordare talvolta gli accenti di compositori come Stockhausen. **S** vive e svolge attività di docente a Stoccarda; spesso a New York e a Parigi, espone regolarmente nella Gall. Gervis. Ha partecipato a numerose mostre e *salons* in Francia e all'estero, alle Biennali di Venezia (1958 e 1964) e di San Paolo (1963, dove ottenne il premio per il miglior disegnatore), a Documenta 3 di Kassel. Una retrospettiva della sua opera ha avuto luogo nel 1965 al WRM di Colonia (in seguito a Eindhoven, all'APIAW di Liegi, a Oslo e ad Ulm). Otto Hahn, nel 1964, e A. S. Labarthe gli hanno dedicato una monografia. È rappresentato in numerosi musei e collezioni private. (*gbo*).

Søndergaard, Jens

(Øster Assels (Jutland) 1895 - Copenhagen 1957). Fu allievo dell'Accademia di belle arti di Copenhagen nel 1919-20. Le sue tele degli anni Venti, soprattutto paesaggi dello Jutland occidentale, appartengono all'espressionismo, allora diffuso in Danimarca e di cui egli fu il piú noto esponente. I suoi paesaggi migliori, dalle forme violentemente stilizzate, e alla cui tensione drammatica i personaggi partecipano, fanno uso di un colore piegato anch'esso alle esigenze emotive ivi espresse. **S** è rappresentato a Copenhagen (SMFK), in numerosi musei di provincia danesi, e in quelli di Oslo e di Stoccolma. (*pv*).

Song

È un periodo centrale della storia della Cina (960-1279) e della pittura cinese; le correnti, tutte le tendenze e tutti i gene-

ri furono rappresentati infatti da personalità senza pari. La dinastia **S** si divide tra **S** del Nord (960-1126), con capitale a Kaifeng, e **S** del Sud (1127-1279), che ripiegarono a Hang-chou. La tradizione accademica del contorno uguale e del disegno preciso fu ripresa nello stile monocromo letterato da Li Gonglin e nello stile colorato dall'Accademia dell'imperatore Hui Zong. Accademici sono i pittori di personaggi, come Su Hanzong o Zhao Boju, che rappresentano nelle loro scene di genere la lussuosa vita del palazzo. La volontà di rappresentare oggettivamente la natura caratterizza la scuola Ma-Xia, all'opposto dei letterati che, come Su Shi, rifiutano ogni ricerca di somiglianza, mentre Mi Fei veniva conquistato dai vaporosi contorni dei paesaggi del Sud. I giochi d'inchiostro monocromo a chiazze o a *lavis*, indecisi all'apparenza ma quanto mai suggestivi, si ritrovano, ulteriormente esacerbati, in Liang Kai o Mu Qi, pittori influenzati dal *chan*. Il vero titolo di gloria dei **S** resta innanzitutto il paesaggio, già potentemente elaborato dai maestri delle Cinque Dinastie, di cui Guo Xi, Xiu Daoning e Li Tang furono degni successori. Si precisa la combinazione tra poesia, «pittura senza forme», e pittura, poesia tradotta mediante forme, e nel contempo si elabora un vocabolario pittorico ricco di associazioni simboliche: una coppia di anatre rievoca la fedeltà e l'amore coniugale; il salice piangente, la tristezza della separazione; le oche selvagge (di cui il rotolo di Ma Fen è uno tra gli esempi piú belli), l'assenza e la fuga del tempo; il loto, la purezza; il bambú, la rettitudine; la peonia, la primavera e l'amore. Sono questi i temi di una pittura che presto si esaurirà nel virtuosismo, ma i cui primi esempi ineguagliati per la loro preziosa eleganza. (*ol*).

Sonnabend

(galleria). Ileana Shapira (Bucarest 1914), poi Castelli, ora **S** dopo il matrimonio con Mike, incontrò Leo Castelli a Bucarest nel 1931. Dopo le prime esperienze come galleristi a Parigi, emigrarono a causa della guerra e si stabilirono a New York a partire dal 1941 pur continuando ad operare in collaborazione con René Drouin, rimasto a Parigi, fino al 1949. Nel '57 Castelli aprí una nuova galleria, sempre a New York, mentre nel '62 Ileana e Mike **S** ne aprirono una propria a Parigi, diffondendo in Europa l'arte americana contemporanea.

Dal New Dada alla Pop Art, dalla Minimal Art all'Arte Povera alla Body Art, la galleria ha sempre seguito con interesse le nuove forme di espressione che nascevano. Nel 1971 la galleria si è ritrasferita a New York, portandovi questa volta le novità europee (i Poirer, Baselitz, Penck, Gilbert & George, Bernd & Illa Becher), ma continuando anche a proporre e scoprire artisti americani (Koons). L'attività di mercante e collezionista di Ileana **S** è sempre stata importantissima: dai surrealisti agli action painters, da Rauschenberg e Johns a Warhol, dai minimalisti ai nouveaux réalistes, ma specialmente con l'Arte Povera (Kounellis, Merz, Anselmo), la sua collezione, esposta nel 1987 in varie sedi, è assurta senza dubbio tra le piú importanti a livello mondiale. (*dc*).

Sonne, Jørgen

(Birkerød 1801 - Copenhagen 1890). Formatosi a Copenhagen, soggiornò dal 1828 al 1831 a Monaco, poi, fino al 1841, a Roma, dove si orientò verso la pittura di genere. Tornato in Danimarca dipinse quadri di battaglie e soprattutto scene di contadini, ponendo un particolare accento sul sentimento religioso e superstizioso che ne dominava la vita: *Sonno dei malati presso la tomba di sant'Elena nella notte della festa di san Giovanni* (1847: Copenhagen, SMFK). Nel 1846-48 eseguí i disegni per il fregio monumentale della facciata del Museo Thorvaldsen a Copenhagen, illustrando il ritorno dello scultore nella sua città natale avvenuto nel 1838, (*hb*).

Sopočani

Località della Serbia, nell'antica regione della Rascia, non lontano dall'attuale città di Novi Pazar. Vi fu eretta per iniziativa del kral serbo Stefano Uroš I la chiesa-mausoleo della dinastia nemanjide, che accolse i corpi di Stefano il Primo Coronato e della regina Anna Dandolo, del vescovo serbo Joanikije I e dello stesso Uroš I. La decorazione ad affresco, eseguita con molta probabilità negli anni 1265-70, risponde al carattere di fondazione regale dell'edificio, vuoi per la scelta dei temi, vuoi per l'elevatezza aulica dello stile che spesso pare riconnettersi ai modelli dell'arte antica, come nella resa a guisa di filosofi classici delle figure anziane e barbate. In particolare, un'inedita resa delle emozioni pervade le rappresentazioni delle macroicone di Feste quali la *Crocifissione*, la *Koimisis* e l'*Anastasis*, in cui di proposito si

accentua l'elemento drammatico attraverso l'avanzata umanizzazione dei personaggi sacri e la loro resa in pose agitate, mentre i toni lirici e la compostezza formale divengono la regola fondante delle immagini della *Natività* e della *Presentazione al Tempio*. Questi effetti vengono ottenuti in buona misura attraverso un uso sapiente delle pennellate larghe, che dànno inizio a un processo di dissoluzione del reticolo dei contorni netti e scuri, elemento fondamentale della pittura medio-bizantina, nonché tramite la calibratura attenta della sintonia fra i toni chiari predominanti (celeste, verde chiaro, viola chiaro, ecc.).
Il carattere regale della chiesa è sottolineato dall'introduzione di alcune particolarità iconografiche nei temi tradizionali: cosí nell'abside la rappresentazione dei vescovi officianti intorno all'Amnos, che di solito mostra i piú insigni Padri della Chiesa ortodossa, ha accolto i tre vescovi serbi Sava I, Arsenije I e Sava II. La parete sud della navata mostra, sotto la *Crocifissione*, una teoria presso la Vergine Maria, in piedi, dei membri della famiglia Nemanja, da Simeone (Stefano) Nemanja a Stefano Uroš I con i figli Dragutin e Milutin. Nel nartece, alla rappresentazione, tradizionalmente legata all'iniziativa imperiale bizantina, dei Concili Ecumenici, è stata aggiunta quella del Concilio serbo indetto da Stefano Nemanja. La *Morte* della regina Anna Dandolo è rappresentata vicino alla macroicona del *Giudizio Finale*. Al nartece sono annesse due cappelle, una dedicata a santo Stefano, patrono del kral committente, l'altro al santo dei Nemanja, Simeone-Stefano Nemanja, a cui, fatto non consueto nel mondo ortodosso, è dedicato un ciclo rappresentante delle scene storiche della vita del santo (si sono conservati, sui quattro originali, solamente gli affreschi con la morte di san Simeone e la traslazione delle sue reliquie dall'Athos a Studenica).
Intorno al 1346, nell'esonartece aggiunto per iniziativa del grande re serbo Stefano II Dusăn vengono realizzati dei nuovi affreschi, tra i quali un'importante serie di ritratti dei re di Serbia. (*mba*).

Soprani, Raffaele

(Genova 1612-72). Pittore noto principalmente come storico dell'arte, fu autore de *Le vite de' Pittori, Scultori, et Architetti Genovesi e de' forestieri che in Genova operarono*, pub-

blicate nel 1674 a Genova da G. N. Cavanna che diede alle stampe il materiale raccolto da **S** ma non ancora ordinato per la pubblicazione; resta invece oscura la sua attività come pittore, testimoniata dalle fonti. L'opera del **S**, ristampata nel 1768 con aggiunte e note a cura di C. G. Ratti, è documento prezioso sotto un profilo storico: fornisce informazioni – soprattutto biografiche – sugli artisti genovesi e «forestieri» attivi a Genova e sulla consistenza del patrimonio artistico del capoluogo ligure progressivamente depauperato a partire dal sec. XVII. (*mo*).

Soreau (Soriau)

Daniel (Anversa ? - Hanau 1619) fu il capostipite della dinastia. Dedicatosi tardi alla pittura, aveva prima operato (almeno dal 1590) nel commercio della lana col fratello Simon, come il padre Johann. A Francoforte nel 1586, dopo il 1599, si stabilí ad Hanau, città nuova ove si erano raccolti numerosi protestanti valloni che avevano dovuto abbandonare i Paesi Bassi meridionali, e di cui Daniel **S** fu, secondo Sandrart, uno degli architetti. Wendel Dietterlin gli dedicò nel 1598, in quanto discepolo, uno dei suoi libri di architettura. La sua attività di pittore è attestata tra il 1608 e il 1615, anno in cui la città di Strasburgo gli inviò un allievo, Stoskopff, che ne condurrà a termine alcune opere. Sandrart deplora la prematura scomparsa di Daniel, riferendo che dipingeva non soltanto nature morte, ma anche grandi figure, ritratti, animali, allegorie. Come dimostra il suo inventario postumo del 1621, fu pittore fecondo, in particolare di nature morte; non ebbe veri e propri allievi, benché sembri che il giovane Sandrart ne frequentasse la bottega, ma solamente «amici», vale a dire parenti: cosí suo nipote **Daniel** (Francoforte 1597 - ?), apprendista presso di lui intorno al 1612. Quanto ai suoi figli, Sandrart dice, è vero, che furono pittori assai attivi, allievi del padre, ma ne ricorda in particolare uno soltanto, Pieter. Non è conservato alcun dipinto di Daniel, tranne una *Carità* romana, conosciuta indirettamente da un'incisione di Johann Jenet; ma forse gli esordi di Stoskopff possono fornire un indizio per ricostruire la sua opera.
Quanto ai figli, si possiedono opere firmate (*Nature morte*) soltanto di lsaac (dipinto al Museo di Schwerin, datato 1638) e Pieter (dipinti nei musei di Strasburgo, datato 1652, e di Dessau, datato 1655).

Di **Isaac** (Hanau 1604 - ?) non si conosce praticamente alcun dettaglio biografico; e poco di piú si sa di **Pieter,** suo fratello gemello (Hanau 1604 - prima del 1672): fu accolto tra i borghesi di Francoforte nel 1638 e si sposò nel 1637. Isaac resta peraltro l'unico dei **S** di cui si possa raccogliere con qualche certezza un numero abbastanza cospicuo di dipinti, esclusivamente nature morte realizzate secondo principi rigorosi, ancora arcaici, di presentazione frontale, semplice e dettagliata, ma eseguite con rara finezza pittorica, toni vivi e teneri, fattura pulita e delicata. Il suo repertorio si limita essenzialmente a piatti o cesti di frutta, cui spesso viene aggiunto un vaso di fiori, il tutto rappresentato su un tavolo di legno chiaro, limitato a mezza altezza da un fondo scuro. Le sue opere, dal formato rettangolare allungato, presentano grandi affinità con quelle di Flegel e di fiamminghi come Osias Beert, Jacob van Hulsdonck o Jacob van Es. Oltre al dipinto a Schwerin, sue *Nature morte* sicure si trovano a Monaco (il n. 7053 proviene dalla Gall. di Spira, mentre il 7054 è contestato), Darmstadt, Stoccolma, Baltimore, Torino (due dipinti alla Gall. Sabauda, un tempo attribuiti a van Es), Oxford, Amburgo (uno dei capolavori dell'artista col meraviglioso dipinto del Petit Palais di Parigi, di recente acquisto). Quanto alle opere di Pieter, essenzialmente limitate ai due esempi citati, restano piuttosto convenzionali e, per la data tarda, si accostano senza eguagliarli a Davidsz de Heem o a van Aelst. (*jf*).

Sørensen, Henrik

(Fryksände (Värmland) 1882 - Oslo 1962). Frequentò lo studio di Zahrtmann a Copenhagen (1904-905) e quello di Matisse a Parigi (1908-1910). Alcune sue opere iniziali sono influenzate dal fauvisme, dal quale poco dopo si distaccò per rappresentare l'ambiente mistico della foresta, dell'essere umano solitario in stretto contatto con la natura: temi che permangono centrali in tutta la sua produzione (*Svartbekken*, 1909: Bergen, Rasmus Meyers Samlinger). Una serie di composizioni successive alla prima guerra mondiale è segnata dall'angosciosa atmosfera dell'epoca: trilogia della Passione (*Getsemani*, *Golgota*, *Pietà*, 1921-25: Oslo, NG), *Inferno* (1924-25: ivi); i medesimi caratteri si riscontrano nel ritratto dello scrittore svedese *Pär Lagerkvist* (1920-21: coll. priv.).

Dopo aver soggiornato otto anni a Parigi, **S** tornò in Norvegia nel 1927; la provincia del Telemark, ricca di foreste e montagne, gli ispirò i motivi di alcuni tra i suoi paesaggi piú notevoli – *Paesaggio del Telemark* (1925), *Pan norvegese* (1933), *Tone Veli* –, trattati in numerose varianti. Contemporaneamente **S** si impegnò in opere variamente commissionategli, come la grande pala d'altare della Cattedrale di Linköping in Svezia (1934), l'imponente pittura murale del palazzo della Società delle nazioni a Ginevra (1939), e la parete di fondo (300 mq) del nuovo municipio di Oslo (1938-50). Realizzò inoltre decorazioni di chiese di minore importanza; fu anche ritrattista e illustratore stimato. Gli è stato dedicato un museo a Holmsbu, presso Drammen (1972). (*lø*).

Sorgh (Sorg, Sorch) (Hendrick Maertensz Rokes, *detto*)

(Rotterdam 1610/11 - 1670). Fu probabilmente allievo di David Téniers e Willem Buytewech; era ad Amsterdam nel 1630-32, ma visse principalmente a Rotterdam, dove è documentato nel 1651. Cominciò a dipingere scene d'interni vicine a Brouwer e a Saftleven: *Interno di cucina* (1640), *Scena di una tavernetta* (1646: Parigi, Louvre), *Interno rustico* (musei di Dunkerque e di Montpellier), *Interno di cucina* (musei di Caen e di Mulhouse); ma è noto soprattutto per le sue scene di mercato, dal colore gradevole e vivace, influenzate da Adriaen van Ostade e Jan Steen: *Pescheria* (Amsterdam, Rijksmuseum), il *Mercato del pesce* (1653: musei di Kassel e di Marsiglia), il *Mercato di Rotterdam* (Rotterdam, BVB). (*jv*).

Soria, Martín de

(attivo in Aragona tra il 1471 e il 1487). Appartiene alla numerosa cerchia di Jaime Huguet, ma se ne distingue per la maggior caratterizzazione e varietà nelle fisionomie dei personaggi da lui dipinti. La sua opera piú nota è il retablo di *Pallaruelo de Monegros* (firmato e datato 1485). **S** fu anche autore del retablo di *San Cristoforo* (Chicago, Art Institute), di *San Michele e sant'Antonio abate* (Boston, MFA) e di *San Pietro* (ivi); quello di *San Biagio* (1487 ca.: chiesa di Luesia in provincia di Saragozza) è probabilmente la sua ultima opera. (*mdp + sr*).

Sorolla y Bastida, Joaquín

(Valenza 1863 - Cercedilla 1923). Appartenente a una famiglia di artigiani che, vista la sua predisposizione al disegno, lo asseconda in tale direzione, giovanissimo frequenta le lezioni serali dello scultore Cayetano Capuz all'Escuela de Artesanos. Dal 1878 frequenta la Escuela de bellas artes di Valenza. Nel 1881 si trasferisce a Madrid, dove conosce la pittura di Velázquez e di Ribera che risulterà decisiva per la sua evoluzione artistica, e tre anni dopo ottiene una medaglia d'oro per un'opera ispirata alla guerra d'indipendenza spagnola, *Dos de Mayo* (1884: Vilanova, Museo Balaguer). Con l'opera *Sollevazione di Valenza contro Napoleone*, nel 1885 ottiene una borsa di studio che gli permette di trasferirsi a Roma, ma nello stesso anno soggiorna anche a Parigi dove schiarisce la sua tavolozza informandosi al realismo e alla nuova tecnica degli impressionisti che lo porterà a dipingere soleggiati paesaggi del Levante spagnolo. Rientrato a Madrid nel 1890, con *Un'altra margherita* vince il primo premio all'Esposizione nazionale del 1892 e l'Internazionale di Chicago del 1893. Negli anni Novanta accumula numerosi premi e onorificenze in diverse esposizioni e concorsi a cui partecipa sino al 1900, anno in cui si presenta al gran prix di Parigi con opere che vanno dal realismo sociale a soggetti «fuori del tempo» eseguiti con tecnica luminosa e abbreviata apprezzati da Monet (*E poi dicono che il pesce è caro*, 1894: Madrid, Prado; *Buoi che tirano una barca*; *Ritorno dalla pesca*, 1892). Nei primi anni del Novecento soggiorna in diverse località spagnole: nelle Asturie, a León, a Segovia, a Toledo e in seguito a Siviglia e Granada dove dipinge paesaggi con giardini e monumenti arabi. L'opera piú importante della maturità di **S** è il complesso di pitture murali su commissione di Archer Huntington per la Hispanic Society of America a New York (1911-20) in cui dipinge i lavori e i giochi delle diverse regioni spagnole. Dopo questo lungo impegno realizza ancora qualche capolavoro come *Il grembiule rosa* e diverse vedute del giardino della propria casa madrilena, oggi Museo **S**, realizzate con una pennellata spessa e con scelte cromatiche forse piú vicine ai fauves che agli impressionisti. Non trascurabile è anche la produzione ritrattistica, acuta e penetrante, dei familiari (*Dottor Gonzalez*: Museo di

Valenza), scrittori, artisti e gente di teatro in voga all'inizio del Novecento (*Maria Guerrero*: Madrid, Prado; *Lucrecia Araña*: Museo di Valenza). (*apa*).

Sorpe

(provincia di Lerida, Spagna). Gli affreschi della chiesa di San Pedro de **S**, conservati a Barcellona (MAC) e riferibili alla metà circa del sec. XII, comprendono la *Vergine in Maestà* proveniente dall'abside, le figure dei *Santi Gervaso*, *Protaso e Ambrogio*, la *Natività*, l'*Annunciazione* e la *Crocifissione*.
Questi tre ultimi episodi, il cui autore sembra sia stato allievo del Maestro di Pedret, sono trattati in uno stile convenzionale ma sapiente, caratterizzato dall'impiego di colori delicati, di tocchi incrociati che giocano su un fondo di tono diverso, di linee eleganti.
Gli altri frammenti sono riferibili a un pittore meno dotato, che ci ha lasciato interpretazioni popolari delle opere del Maestro di San Clemente di Tahull. Colpisce in particolare il carattere ingenuo della *Barca di san Pietro* che spicca su un fondo a fasce colorate, mentre l'ampia *Maestà* esaspera la severità della *Vergine* di Santa Maria di Tahull. La *Madonna* di **S** è curiosamente fiancheggiata alla sua destra dall'*Albero del Bene*, assimilato alla chiesa, e alla sua sinistra dall'*Albero del Male*, il fico sterile del Vangelo: molti dei suoi rami secchi disegnano un candelabro a sette braccia, simbolo della Sinagoga. (*jg + sr*).

Sorrento

Museo Correale di Terranova Nel 1428 le regina Giovanna d'Angiò donò a Zottola Correale un vasto territorio denominato «Capo di Cervo» o «Capo di Cerere». Ivi fu costruito un palazzo, utilizzato poi dalla famiglia Correale come dimora estiva e rinnovato nel sec. XVIII. In questo edificio, nel 1900, gli ultimi discendenti della famiglia, i fratelli Alfredo e Pompeo Correale, conti di Terranova, istituirono per lascito testamentario un museo, nel quale dovevano essere raccolte le pregevoli collezioni di opere d'arte di loro proprietà (quadri, argenti, bronzi, cristalli di Boemia, vetri veneziani, porcellane, maioliche e mobili). Il museo dopo la morte dei due fondatori, fu eretto in Ente Morale nel 1904. Le collezioni furono arricchite, successivamente, da donazioni e depositi; nel 1916, alla morte della vedova di

Alfredo Correale, la principessa Ottaviano Angelica dei Medici, pervenne al museo, per disposizione testamentaria, un cospicuo numero di oggetti e quadri, provenienti dalla sua famiglia. In seguito si registra il lascito di Francesco Cavaselice, marchese di San Manco, cognato dei conti Correale (si tratta, in particolare, di mobili del Settecento), mentre, al pianterreno dell'edificio, furono ospitate le raccolte archeologiche comunali, formate da suppellettili, vasi, marmi greci, romani e romanici, provenienti da scavi effettuati a **S** e nei dintorni. Dopo i lavori di allestimento, il museo fu inaugurato e aperto al pubblico nel 1924. Fu chiuso nel 1943, durante la guerra, e le collezioni furono trasferite in luogo piú sicuro. Negli anni dell'occupazione alleata, il museo fu adibito prima a caserma, poi a club dei soldati e le sale al pianterreno furono utilizzate come celle di punizione. Dopo alcuni lavori di riorganizzazione e di risistemazione, fu riaperto al pubblico nel 1953. Riordinato nel 1972, fu riaperto nuovamente al pubblico nel 1974.
Il nucleo fondamentale delle collezioni si formò durante la seconda metà del sec. XIX. I conti Correale dedicarono la loro vita alla raccolta privilegiando gli artisti napoletani e i dipinti raffiguranti la città di Napoli. Questi, insieme alla serie di «nature morte», costituiscono ancora oggi i nuclei di maggior interesse.
Nel museo sono esposti mobili e quadri di artisti meridionali dal XV al sec. XVIII, dipinti di pittori stranieri dal Settecento all'Ottocento, una importante collezione di maioliche del XVI-XVIII secolo, una raccolta archeologica, porcellane orientali ed europee, orologi italiani, francesi e inglesi.
Tra i dipinti napoletani del XVII e del XVIII secolo sono da ricordare: la *Pietà* di Andrea Vaccaro, la *Fiera* di Scipione Compagno e il *Porto di sera* attribuito a «Micco Spadaro». Tra i dipinti dei pittori stranieri: il *Convito degli Dèi marini* del Rubens e di P. Bruegel, e un *Interno di cattedrale gotica* di Abel Grimmer; due *Paesaggi con veliero* di Antoine Volaire e una *Veduta di Torre del Greco* di Frans Vervloet. La collezione di «nature morte» napoletane riunisce opere di Giovanbattista Ruoppolo, Gaetano Cusati, Aniello Ascione, Tommaso Realfonso, Nicola Casissa e Andrea Belvedere. Un'altra collezione notevole raccoglie i dipinti e i disegni dei pittori della «scuola di Posillipo». Una sala del mu-

seo è interamente dedicata ai dipinti a olio e ad acquerello di Giacinto Gigante. L'edificio è circondato da un lussereggiante giardino, meraviglioso è l'affaccio sul mare; la possibilità di unire alla visita delle collezioni un'occasione irripetibile di passeggio e di riposo costituiscono la singolarità del Museo Correale. (*sl*).

Sorri, Pietro

(San Gusmè (Siena) 1556 ? - Siena 1622). Fu allievo a Siena di Arcangelo Salimbeni a fianco di Alessandro Casolani; i suoi inizi in pittura, fortemente segnati dallo studio delle opere del Beccafumi, sono documentati dall'*Annunciazione* della Compagnia dell'Annunziata di San Gusmè. In seguito fu a Firenze, Roma e Venezia. Il *Miracolo di santa Caterina* (1587: Siena, Oratorio di Santa Caterina a Fontebranda) e l'*Adorazione dei Magi* nel Duomo testimoniano dell'impressione suscitata dal luminismo di Tintoretto e dalla grandiosità di Veronese. Dal 1593 è documentato a Lucca; dopo altri viaggi, nel 1599 è a Pavia con A. Casolani per affrescarvi la sagrestia nuova della Certosa, pitture in cui sono evidenti gli influssi del Cambiaso, conosciuto a Genova, dove soggiorna dal 1596 al 1598 (*Morte di san Gerolamo*: Genova, Santa Maria del Carmine). La sua attività fu molto intensa (numerose tele e affreschi in Siena e altre località toscane). In alcuni dipinti (*Martirio di san Lorenzo*: Poppi, San Fedele; *L'intercessione dei santi Francesco e Andrea*, 1605: Siena, PN) mostra una convinta adesione ai modi del Passignano. Nel 1611 è documentato a Roma; del 1616 è la *Disputa di Gesú con i dottori* per il Duomo di Pisa. (*sr*).

Sōsen

(soprannome di Mori Shushō; 1747-1821). Nato a Nagasaki, **S** visse a Osaka, dove, dopo aver studiato lo stile del Kanō, si dedicò alla pittura di animali, accuratamente eseguiti nello stile realistico della scuola Maruyama; le sue opere sono assai conosciute in Occidente dove a **S** vengono attribuite superficialmente le pitture che prendono a soggetto le scimmie, suo tema favorito. Con il contemporaneo Ganku, specializzato in tigri, **S** esercitò grande influsso sull'arte accademica del sec. XIX e fu autore di rappresentazioni minuziose piú fantastiche che verosimili. (*ol*).

Soso (sosos)

(sec. II a. C.). Mosaicista greco della scuola di Pergamo, unico nome tramandatoci da Plinio il Vecchio. Aveva acquistato grande notorietà per aver avuto l'idea bizzarra di rappresentare a mosaico il pavimento di un triclinio ingombro di vari rifiuti, prima che venisse spazzato dopo il pasto (*asarotos oikos*). È ricordato quale autore di un piccolo mosaico a tessere assai fini rappresentante colombe appollaiate sull'orlo di un vaso pieno d'acqua. Mosaici di epoche e regioni diverse dell'impero romano attestano il successo di questi due temi nell'antichità, specie del secondo (volta di Santa Costanza a Roma e mosaico della Villa Tiburtina di Adriano, ora Roma, Musei Capitolini; mausoleo di Galla Placidia a Ravenna). Dell'*asaratos* una versione nota è quella del mosaico romano firmato da Hera Kleitos (Roma, Museo del Laterano). (*mfb* + *sr*).

Sōtan

(cognome Oguri; 1413-81). Pittore giapponese, detto talvolta Ten'ō **S**. Del pittore si conoscono pochissime opere certe; sappiamo però che successe al suo maestro Shūbun nella direzione dell'Accademia degli shōgun. Tuttavia le porte scorrevoli decorate con paesaggio (un tempo nello Yōtokuin di Kyoto, oggi a Tokyo, coll. Inoue) del figlio Sōkei dimostrano che egli conservò e trasmise la tradizione del primo grande maestro giapponese di pittura monocroma alla cinese. (*ol*).

Sōtatsu

(alias Tawaraya, cognome Nonomura; attivo all'inizio del sec. XVII). Proveniente da una ricca famiglia di mercanti, la sua origine borghese lo predispose a sfuggire agli influssi cinesizzanti della scuola Kanō a favore della corrente di pittura nazionale ***yamatoe*** (→), che doveva condurre a uno dei suoi vertici. Visse a Kyoto, dove fu attivo come pittore, sembra in stato laico, nel tempio del Daigoji, per il quale eseguí una copia del *Saigyōhoshi ekotoba* (rotolo illustrato del monaco poeta Saigyō: coll. Morikawa), copia superiore all'originale del sec. XVI per morbidezza del disegno e sicurezza dei colori. Avrebbe diretto, all'inizio della carriera, una bottega di pitture su ventagli nota col

nome di Tawaraya, denominazione con la quale gli sono attribuiti numerosi ventagli (Tokyo, MN, coll. imperiale). **S** subí certamente l'influsso di Kōetsu, di cui sembra fosse amico intimo e che dovette incoraggiarlo molto sulla via del perfezionamento. Le sue opere migliori, essenzialmente paraventi, lo dimostrano infatti colorista raffinato e prezioso; utilizza fondi d'oro sui quali stende toni trasparenti o colori opachi di grande purezza. I paraventi che rappresentano scene del *Genji monogatari* (Tokyo, Fondazione Seikadō) sono uno dei capolavori del maestro. In essi esplode la sontuosità dei colori che accentuano l'intensità drammatica di una composizione originale in obliquo, intensità espressa innanzitutto dalla forza di contrasto fra i valori tonali. Una medesima originalità nella composizione diagonale si trova nei paraventi degli *Dèi del Tuono e del Vento* (Kyoto, Kenninji) o della *Danza Bungaku* (Kyoto, Daigoji). Si citano ancora i celebri paraventi *Matsushima* (Isole dei pini: Washington, Freer Gall.), che dimostrano una straordinaria maestria nel tracciato ondulato delle onde stilizzate a linee oro e argento a contrasto con le chiazze bianche della schiuma, le fasce dorate che delimitano le rive sabbiose, le masse verdi del fogliame dei pini.
Queste qualità eminenti di colorista-decoratore si ritrovano, con un ulteriore tocco di realismo, nell'opera di Sōsetsu, che primeggiò nei fiori e nelle piante fiorite e che, soprattutto, ebbe il merito di trasmettere l'insegnamento di **S** a Kōrin. Questi due maestri furono tanto inseparabili nello spirito dei loro discendenti che il loro stile diede luogo alla scuola detta «**S**-Kōrin», caratterizzata dal valore della sensibilità decorativa, essenzialmente espressa dai colori, all'opposto della scuola Kanō, dedita alla linea, o della scuola Tosa, mirante al realismo narrativo. L'influsso della scuola **S**-Kōrin contrassegnò potentemente il periodo dei Tokugawa ed è ancora avvertibile ai giorni nostri. (*ol*).

Sotheby and Co.

Fondata nel 1744 da Samuel Baker († 1778), con sede a Londra, in York Street (Covent Garden), è la prima casa specializzata nella vendita all'asta di libri, manoscritti e incisioni. Nel 1774 George Leigh († 1816) viene associato alla ditta, che prende il nome di Baker and Leigh; dopo la morte di Baker, entra nel 1780 suo nipote John (740-1807). Ne-

gli anni Novanta del Settecento si stringono i rapporti col BM di Londra, finché, nel 1816, si tiene l'importante vendita della collezione di stampe e disegni di William Alexander, conservatore del Gabinetto di stampe e disegni del BM. Da questo momento si moltiplicano le aste di stampe e inizia l'espansione verso altri settori artistici; tra il 1798 e il 1800 si tengono ventitre vendite all'anno. Nel 1800 entra a far parte dell'impresa il figlio di John, Samuel **S** (1771-1842) e il nome della ditta diviene Leigh, **S** and Son e in seguito il secondo figlio di Samuel, Samuel Leigh **S**, mentre la sede si sposta al 145 dello Strand e poi al 3 di Waterloo Street. Quando, nel 1842, Samuel **S** muore, la casa prende il nome di S. L. **S** & Co. Nel 1861 si inaugura la nuova sede, al 13 di Wellington Street. Ormai le vendite investono ogni genere di opere, dalle antichità sassoni e celtiche ai vetri romani, ai libri. Il 29 giugno 1865 un terribile incendio provoca danni ingentissimi agli edifici e ai depositi.
Nel 1910 entrano Montague Barlow, Felix Warre e Geoffrey Hobson, con i rispettivi compiti di curare l'amministrazione, di occuparsi dell'acquisizione di monete e antichità e di ricercare porcellane, oggetti orientali, libri e manoscritti. Nel 1917 **S** si sposta nella sede attuale, al 34-35 di New Bond Street, nel West End. Dal 1920 C. F. Bell (conservatore del Dipartimento di belle arti dell'Ashmolean Museum di Oxford) diviene consulente di **S** e organizzerà la vendita della collezione di antichi maestri della marchesa di Landsdowne. Grazie a Bell, si cominciano a trattare opere di straordinaria qualità, come disegni di Rembrandt e dipinti di Dürer e Hans Holbein il Giovane. A Bell succederà, in qualità di consulente, Tancred Borenius, seguito da Hans Gronau e poi dalla moglie di quest'ultimo, Carmen.
Nel 1937 **S** tenta di acquistare, senza successo, la casa d'aste newyorkese Parke-Bernet (poi acquisita nel 1965). Grazie a John Carter, esperto di libri rari, **S** apre una succursale a New York, la prima di una lunga serie in tutto il mondo (nel 1967 a Parigi, nel 1968 a Melbourne, nel 1969 a Edimburgo, Johannesburg, Zurigo e Monaco). È del 1969 la decisione di aprire una sede londinese separata che si occupi solo di oggetti e opere d'arte del XIX e XX secolo (**S** Belgravia). Negli anni Settanta vengono aperti nuovi uffici ad Amsterdam (dove nel 1974 **S** acquista la piú importante casa d'aste

locale, la Mak van Waay), Stoccolma, Milano, Bruxelles, Dublino, Francoforte, Ginevra. Parallelamente si allacciano nuovi rapporti con l'Asia sudorientale. L'ultimo decennio ha visto un notevole incremento del giro di affari di **S** con vendite record come la *Mata Mua* di Gauguin, venduta per sei miliardi e mezzo al barone von Thyssen nel 1984. (*vc*).

Soto, Jesus Raphael

(Ciudad Bolivar 1923). Tra il '42 e il '47 frequenta la Scuola di Arti Plastiche e Applicate di Caracas e nei tre anni successivi dirige l'Istituto di belle arti di Maracaibo. Nel '50 si trasferisce a Parigi, dove abbandona la pittura di impronta neocubista degli esordi per accostarsi all'astrattismo geometrico, spinto dall'interesse per la tradizione costruttivista, per le sperimentazioni condotte, in antitesi al materismo informale da Vasarely, Agam, Tinguely e per la scultura mobile di Calder. Le sue prime opere cinetiche – le serie delle *Progressioni* e delle *Ripetizioni* – sono realizzate a partire dal '53 sviluppando la precedente ricerca segnica su fogli di plexiglas sovrapposti, in modo da suscitare nel riguardante l'illusione del movimento dei tratti dipinti. A partire dal ciclo delle *Vibrazioni*, avviato nel '58, **S** sostituisce o integra l'intervento grafico con assemblaggi di bacchette metalliche fissate al supporto in modo da poter entrare in movimento e, spinto da un'esigenza di coinvolgimento totale dello spettatore nell'opera, passa all'utilizzazione di elementi vibratili in opere tridimensionali e in allestimenti ambientali, talvolta completati da effetti sonori e luminosi. Obiettivo comune di tutti i suoi interventi è quello di rendere possibile il confronto attivo e diretto del pubblico con una spazialità pluridimensionale, mutevole, aleatoria. A integrazione di una intensa attività espositiva internazionale nel 1973 è stato inaugurato a Ciudad Bolivar un museo dedicato alla documentazione dell'intero ciclo della sua ricerca cine-visuale. (*mtr*).

Soulages, Pierre

(Rodez (Aveyron) 1919). Le incisioni sui monumenti megalitici viste da bambino esercitarono sempre una grande influenza sul segno di **S**. Durante la guerra frequentò per breve tempo l'Ecole-des-beaux-arts a Montpellier, e maturò la

decisione di non darsi una formazione accademica. Nel 1946 si stabilí definitivamente a Parigi, dove espose l'anno successivo al Salon des Surindépendants e al Salon des Réalités nouvelles nel 1948, dandogli la possibilità di partecipare a una mostra itinerante nei musei tedeschi. Molto importante fu, in questo periodo, la conoscenza con Hans Hartung, con il quale espose per la prima volta negli Usa nel 1949, poco dopo la sua prima personale a Parigi (Gall. Lydia Conti). Nello stesso anno iniziò un'esperienza di scenografo, e poco dopo quella di incisore. Di lí a poco iniziarono i riconoscimenti: Biennale di Venezia nel 1952, premio alla Biennale di San Paolo nel 1953, Expò di Tokyo nel '57, Biennale della Grafica di Lubiana e Documenta 2, Kassel 1959; nel 1960 gli fu dedicata la prima retrospettiva ad Hannover, alla quale seguirono altre importanti mostre: al M.I.T., Cambridge (Mass.) 1962; al MNAM, Parigi 1967; all'Albright-Knox AG, Buffalo 1968 – anno nel quale eseguí il grande murale per la Oliver Tyrone Corporation nella stessa città –; alla Sonja Henie e Niels Ounstad Foundation, Oslo 1973; al Friderici-anum, Kassel 1989 – anno nel quale eseguí le vetrate per Sainte-Foy-de-Conques. Chiuso e personalissimo, **S** ha sviluppato attraverso gli anni la sua particolare visione dell'astrattismo: una grandissima importanza data al segno in quanto traccia nello spazio, e di conseguenza la linea come mezzo espressivo principale e l'uso di pochissimi colori (prevalentemente il nero). Parallelamente, a partire dagli anni '60, l'uso della spatola rende ancora piú importante il gesto, il movimento che il pittore imprime alla materia che, a questo punto, può esplicarsi al meglio solo sulle grandi dimensioni: affine come sensibilità, il lavoro di **S** rammenta pratiche dell'Estremo Oriente, e, dal punto di vista formale, si può ricollegare agli ideogrammi cinesi o ai geroglifici. Non stupisce quindi che **S** non intitoli mai i suoi quadri, ma ne dia come sola indicazione la data e (a volte) il formato. Dagli inizi degli anni '70, il segno di **S** si è fatto piú ritmico, il rigore ha operato qualche concessione ai contrasti nero-bianco e addirittura all'uso, benché raro, di qualche altro colore. È molto ben rappresentato in numerosissimi musei, sia europei che americani: Parigi (MAMV, MNAM: *Pittura su carta, 1948-51*; *Pittura, 22 settembre 1961*); Düsseldorf, (KNW: *Pittura, 8 dicembre 1959*); Essen (Folkwang Museum: *Pittu-*

ra, 14 *marzo 1955*); Londra (Tate Gall.: *Pittura*, *23 maggio 1953*); New York (MOMA: *Pittura*, *1948-49*; Guggenheim Museum: *Pittura*, *maggio 1953*); Pittsburgh (Carnegie AM: *Pittura*, *24 novembre 1963*); Copenhagen (Nationalmuseet), Helsinki (Ateneum), Vienna (Museum Moderner Kunst), Zurigo (KH), Torino (GAM). (*dc*).

Soult, Jean de Dieu

(duca di Dalmazia, maresciallo di Francia; Saint-Amans-la-Bastide (Tarn) 1769 - castello di Soultberg (Tarn) 1851). Cominciò la carriera militare prima della rivoluzione, divenne duca di Dalmazia nel 1807, e in seguito governatore dell'Andalusia. Dopo la caduta dell'impero napoleonico aderí al nuovo regime; bandito dalla seconda restaurazione, visse nel ducato di Berg. Durante un soggiorno a Siviglia, dove giunge nella primavera del 1810, si costituí una collezione di dipinti spagnoli eccezionale per i suoi tempi. Nel dicembre 1809 Giuseppe Bonaparte aveva soppresso i conventi maschili, rendendo cosí disponibile una gran quantità di quadri religiosi, raccolta all'Alcazar da un commissario francese, Quillet, residente a Madrid e buon conoscitore dell'arte spagnola. Questi orientò senza dubbio la scelta di **S** tra i 1200 quadri confiscati. La pittura spagnola, pressoché ignota in Francia tranne Murillo, alla fine del sec. XVIII cominciava a risvegliare l'attenzione dei collezionisti. Luciano Bonaparte, ambasciatore a Madrid all'inizio del secolo, e il mercante Lebrun avevano riportato dalla Spagna quadri che suscitarono grande interesse. La tendenza doveva svilupparsi con l'invasione napoleonica; gli ufficiali superiori e i funzionari inviati in Spagna si appassionarono dell'arte del paese, e le collezioni che avidamente, e spesso senza scrupoli, essi si formarono, furono all'origine del «gusto spagnolo», conquistando poi il grande pubblico e divenendo di moda. Nel 1824 Delacroix visitò la collezione **S** e fu soprattutto colpito dalle figure di sante di Zurbarán (*Sant'Agata*, *Santa Lucia*, *Sant'Apollonia*). Dopo la morte del maresciallo **S**, la vendita della sua raccolta costituí un avvenimento internazionale. Il Louvre acquistò a peso d'oro l'*Immacolata Concezione* di Murillo (oggi a Madrid, Prado) e, nel 1858, altri dipinti tra i piú belli, ceduti dagli credi del maresciallo: la *Natività della Vergine* e la *Cucina degli angeli* di Murillo, *San Bonaventura al Concilio di Lione* e l'*Esposizione del corpo di san Bonaventura* di Zurbarán,

San Basilio di Herrera. Nel 1867, il Louvre comperava inoltre la *Sant'Apollonia* di Zurbarán. Il Museo di Montpellier possiede due opere del medesimo artista, acquistate nella vendita del 1852: *Sant'Agata* e l'*Arcangelo Gabriele*; *il* Museo di Chartres ne espone la *Santa Lucia*. (*gb*).

Sousse (Susa)

L'antica Hadrumetum, città di origine fenicia (sec. XI a. C.) e porto della Tunisia orientale, sul golfo di al-Ḥammāmāt, fu capitale della provincia *Byzacena*. Sono stati riportati alla luce notevoli mosaici e pitture d'epoca romana, conservati nel museo della città e a Tunisi, Museo del Bardo: *Virgilio e le Muse*, soggetti marini e dionisiaci (dalla Casa del Trionfo di Dioniso, inizio sec. III d. C.), scene di anfiteatro (*Cavalli e palafrenieri*, inizio del sec. III d. C.), eroi della mitologia greca (*Achille alla corte di Licomede*, fine del II - inizio del sec. III d. C.) (*mfb*).

Soutine, Chaïm

(Smiloviči (Minsk) 1893 - Parigi 1943). Decimo figlio di un'umile famiglia ebrea, nel 1910 si iscrive alla Scuola di belle arti di Vilna, dove si lega a Krémègne: quest'ultimo lo precede a Parigi, dove **S** giunge nel 1913. A La Ruche il giovane pittore incontra gli artisti russi Chagall, Zadkine e Lipchitz; al Louvre ammira Rembrandt, El Greco, Chardin, Goya e Courbet. Dopo i primi dipinti di ispirazione realistica raffiguranti nature morte e vedute della cité Falguière (dove risiede presso lo scultore Mietschaninoff), è nel 1917-18 che si precisa il suo stile personale; la tavolozza si schiarisce e introduce intensi rossi, blu-verdi e bianchi (*Autoritratto*, 1918: New York, coll. priv.). Toccato agli esordi da Chagall (*Nutrice*, 1916 ca.: Los Angeles, County AM), punto di riferimento piú importante è l'amico Modigliani (*Maria Lani*, 1929: New York, MOMA). Quest'ultimo lo presenta a Léopold Zborowski, che gli fornisce i mezzi per recarsi nel Midi, a Cagnes e Vince (1918), a Céret (1919), e ancora, nel 1922, a Cagnes. È questa una fase importante della pittura di **S**, da lui ripudiata in seguito: sono soprattutto paesaggi, ma anche nature morte e figure dagli intrecci tumultuosi di colore che restituiscono il motivo con viscerale autenticità ed emotività (*Scala rossa*, 1920 ca.: Pari-

gi, coll.. priv.; *Paesaggio di Cagnes*, 1923 ca.: Parigi, coll. priv.; *Collina a Céret*, 1921 ca: New York, coll. priv.). Gran parte di questa produzione, non apprezzata da Zborowski, viene acquistata nel 1923 dal collezionista americano A. C. Barnes, fatto che attirò immediatamente l'attenzione sul pittore. Dal 1923, installato nello studio soprannominato la «Boucherie **S**», il pittore inizia la serie dei *Buoi scuoiati* (*Bue scuoiato*, 1925: Grenoble, MBA) ispirati a Rembrandt, e quella del pollame, dove il processo di corrompimento delle carni trova il suo equivalente metaforico ed espressivo nella pittura. Se è il colore rosso a connotare la serie dei buoi e se il blu e il verde sono riservati ai tacchini e alle anatre, il bianco è per la serie dei *Pasticceri* (Parigi, MN, coll. Guillaume), il rosso ancora per i *Cacciatori* (Parigi, MNAM). Oltre a ritrarre bambini, piccoli pasticceri e chierichetti, **S** privilegia soggetti dalle condizioni psichiche o sociali di inferiorità (*Fallimento*, 1920-21: Avignone, MBA). Egli sceglie con penetrante acutezza i suoi modelli, non ritratti ma trasfigurati e ripetuti come emblemi. Lungo tutta la sua produzione, ogni immagine della realtà è sempre riflesso di un'immagine interiore; **S** affida l'espressione del proprio tormento alla materia e al colore esaltato. Le forme si distorgono espressionisticamente. Alla natura del suo temperamento, al portare a toni drammatici e apocalittici il sentimento e l'emozione, non è estranea la sua origine ebrea. Nel 1928 **S** conosce a Châtelguyon, in Provenza, Madeleine e Marcel Castaing, che ne diventano fedeli sostenitori; sarà loro ospite d'estate, nei primi anni Trenta, a Lèves, nei pressi di Chartres, dove dipingerà paesaggi e studi di animali. Tra il 1935 e il 1939 dipinge spesso nei dintorni di Auxerre (*Giornata di vento ad Auxerre*, 1939: Washington, coll. Phillips); durante la guerra risiede in Touraine. La sua inquietudine si riaccende negli anni della guerra e gli ultimi paesaggi sono scossi dal lirismo drammatico degli anni di Céret (*Dopo la tempesta*, 1939-40: Parigi, coll. priv.). Spesso scontento del suo lavoro, **S**, dopo la prima sua antologica organizzata nel 1927 da Henri Bing, non amò esporre i suoi dipinti. La sua irruenza, la sua immediatezza nel restituire il soggetto vivente, la sua attenzione alla materia, lo fecero amare degli espressionisti austriaci e tedeschi, in Italia dalla scuola romana e, dopo la guerra, dai pittori del gruppo Cobra e dagli espressionisti astratti americani. (*mas + eca*).

Soutman, Pieter Claesz

(Haarlem 1580 ca. - 1657). Allievo di Rubens ad Anversa, **S** fece parte verso il 1620 della cerchia d'incisori operanti nella bottega di Rubens; la sua produzione fu piuttosto notevole. I documenti attestano che aveva un allievo nel 1619, e che nel 1620 divenne cittadino di Anversa. Nel 1624 entrò al servizio del re di Polonia, nel 1628 era tornato ad Haarlem, dove venne accolto dal 1630 al 1633 nella gilda di San Luca. Come pittore ha lasciato soprattutto ritratti dalla fattura larga e pastosa, in cui interviene la duplice reminiscenza di Rubens e di Hals, come il *Frans de Lies van Wissen* (1649: Bruxelles, MRBA) e soprattutto la *Famiglia van Beresteyn* (Parigi, Louvre), riferita a lungo ad Hals, poi a Pot. Partecipò anche alla decorazione dello Huis ten Bosch dell'Aja. Fu maestro di Jan Timans e di Cornelis de Visscher. (*iv*).

Soutter, Louis

(Morges 1871 - Ballaigues 1942). Tra le figure piú affascinanti dell'arte svizzera contemporanea, **S** abbandonò gli studi di architettura per studiare violino a Bruxelles con E. Ysaïe. Nel 1896 si recò a Colorado Springs, città natale della moglie, insegnandovi violino e disegno: otto anni dopo tornò a Losanna. Ricoverato una prima volta in clinica psichiatrica nel 1906, nel 1923 la famiglia lo ricoverò nell'ospizio di Ballaigues, ove terminò i suoi giorni. Suscitò l'interessamento di Le Corbusier, Auberjonois e Maxime Vallotton. La quasi totalità della sua opera risale a questo periodo. Per mancanza di danaro, non utilizzò praticamente altro materiale che quaderni da scolaro, canovacci e inchiostro comune. Non datava né firmava le opere, ma le completava con una suggestiva legenda; il suo stile, molto personale, non rientra in alcuna categoria, ma ricorda l'espressionismo di Rouault nei chiaroscuri e negli impasti. Poco dopo l'arrivo a Ballaigues, si dedicò all'illustrazione di numerosi libri (Flaubert, M.me de Staël, Morax) e alla copia di antichi maestri. Fino agli anni Trenta esegue disegni a matita tenera e a penna, dai potenti contrasti di zone d'ombra e di luce, per lo piú raffiguranti architetture di sogno, città, templi antichi e castelli medievaleggianti (*Città e cupole*: Losanna, Musée Cantonal des beaux-arts), figure allegoriche (l'*Orgoglio*) dove i personaggi si distinguono con difficoltà dal fondo nervoso e tratteggiato.

Dal 1930 al 1937 la maggior parte della sua opera grafica ha per soggetto figure femminili fortemente erotiche e ossessive (*Soffriamo per amore*: ivi). La svolta è rappresentata dai dipinti eseguiti dopo il 1937; il disegno, ispessito, acquista una potenza espressiva culminante nelle figure serpentinate dipinte con le dita (*Happy Day*). Il chiaroscuro si concentra ormai sul dialogo drammatico dei neri e dei bianchi, talvolta accompagnati da tocchi di colore vivo (*Oro, oro*: Ginevra, coll. priv.).
Il tema della passione di Cristo ricompare piú volte in quest'ultimo periodo, prestandosi a motivo di meditazione sulla condizione tragica dell'uomo (*Il sangue della croce*: Losanna, Musée Cantonal des beaux-arts). A **S** sono state dedicate numerose e ampie retrospettive a Losanna (1961; 1974; 1986), a Marsiglia (Musée Cantini, 1987), a Martigny (Fondation Pierre Giannada) e a Troyes (MAM) nel 1990. (*bz*).

Souvigny, Bibbia di

La grande *Bibbia* in due volumi proveniente dall'abbazia cluniacense di **S** nel Borbonese, conservata oggi nella Biblioteca di Moulins (ms 1), è assai rappresentativa della miniatura romanica della seconda metà del sec. XII. La sua decorazione si compone di illustrazioni a piena pagina e iniziali ornate, di solito istoriate, il cui colore a guazzo, ove predominano il blu e il rosso, spicca su fondo d'oro. Il gusto del pittore per gli effetti plastici e il trattamento naturalista della figura umana appartengono sí alla corrente stilistica greco-bizantina, che si diffuse in quell'epoca in Europa e influenzò in particolare le arti del colore (miniatura, pittura murale e persino vetrata) nel centro e nel sud-est della Francia, ma mostrano già caratteri di autonomia per il modo di comporre le scene, che tendono a raccordarsi internamente e a farsi cosí piú narrative. Una serie di manoscritti originari di tali regioni presenta un linguaggio analogo ed è stato associato a uno *scriptorium*, in cui furono attivi diversi maestri, forse con sede a Cluny. Parti della produzione di questo gruppo, incentrato sulla decorazione di Bibbie monumentali, sono le figure di *Evangelisti* aggiunte alla fine di una *Bibbia* copiata per Odilon, l'abate di Cluny, la *Bibbia di Saint-Sulpice* di Bourges (Bibl., ms 3), una *Bibbia* a Lione (Bibl., ms 410-411: qui le miniature eseguite dal «secondo mae-

stro» sono le piú «moderne» e vicine ai minii della *Bibbia* di Clermont-Ferrand mentre il «primo maestro», piú bizantino, è autore di quella di **S**) e un'altra a Clermont-Ferrand (BM, MS 1) la cui provenienza originaria è però sconosciuta. (*fa + sr*).

Souza-Cardoso, Amadeo de

(Amarante 1887 - Espinho 1918). Di ricca famiglia di proprietari terrieri del Portogallo settentrionale, ha frequentato la Scuola di belle arti di Lisbona prima di trasferirsi nel 1906 a Parigi, dove prosegue gli studi di architettura. Divenuto amico di Modigliani, insieme al quale espose nel 1911, si dedicò definitivamente al disegno (*XX Disegni*, con prefazione di Jérôme Doucet, Paris 1912) e alla pittura. Espose al Salon des Indépendants (1911, 1912, 1914) al Salon d'Automne (1912), e partecipò all'Armory Show (New York 1913). Dopo aver seguito la maniera preziosa di Modigliani, fu attratto dal cubismo nel 1912 e, nel corso dello stesso anno, si orientò rapidamente verso l'astrattismo. Dal 1914 i suoi dipinti ricordano le future realizzazioni del purismo. La guerra lo costrinse a tornare nel suo paese. Benché abbia subito l'influsso dei Delaunay, emigrato in Portogallo, le sue ultime opere rivelano elementi complessi, espressionisti, futuristi, persino dadaisti. La sua vasta produzione, che assomma circa centocinquanta tele, gli conferisce il primo posto tra gli artisti portoghesi della sua generazione: due antologiche di **S-C** hanno avuto luogo a Parigi nel 1925 e nel 1958. È rappresentato a Parigi (MNAM: il *Cavaliere*, 1912) e la sua opera costituisce il nucleo principale del Museo di Amarante. La Fondazione C. Gulbenkian di Lisbona possiede, dal 1969, cinque tele rappresentative della sua evoluzione stilistica (*Grande Natura morta*). (*jaf*).

Sozzi, Olivio

(Catania 1690 - Ispica 1765). Viene ricordato giovanissimo a Palermo presso la bottega del messinese F. Tancredi e piú tardi a Roma al seguito del Conca. Perduti i lavori della prima attività (1726-27: Palermo, San Giacomo alla Marina), le opere pervenute sono quelle eseguite in Sicilia successivamente al soggiorno romano e riflettono il suo inserimen-

to nell'ambiente del Trevisani, del Conca e del Giaquinto con il quale ebbe anche un personale rapporto di amicizia. Tra le principali, la *Deposizione di Cristo* e la *Madonna coi santi Antonio di Padova e Luigi* (1740), nella chiesa madre di Gioiosa Marea; lo *Sposalizio della Vergine* (1741) nella chiesa dei Cappuccini, gli affreschi (1744) della chiesa dell'Ammiraglio e quelli (1750) della chiesa di Santa Maria di Valverde a Palermo. Nel 1745 diventa suo genero Vito d'Anna, già suo allievo, del quale utilizzerà cartoni per molti dipinti eseguiti a Catania e nella Sicilia orientale. (*rdg*).

Spada, Lionello

(Bologna 1576 - Parma 1622). Si formò nella bottega di Cesare Baglione; dapprima si dedicò con il quadraturista Dentone a decorazioni prospettiche a fresco, oggi perdute. Concorse alla commissione degli affreschi della sagrestia di Loreto, affidati al Roncalli. Dopo un periodo di attività consona ai dettami dell'Accademia degli Incamminati e culminante nel grande affresco con la *Pesca miracolosa*, nell'Ospedale di San Procolo, datato 1607, si allontanò da Bologna, di dove risulta assente fino al 1614. Le fonti asseriscono che in questo periodo egli si recò a Roma e a Malta, dove avrebbe incontrato Caravaggio, divenendo suo seguace (di questi anni resta il *San Giovanni Evangelista* nella chiesa dei Cappuccini in Roma). In realtà nulla è provato dei rapporti diretti tra il bolognese e il grande lombardo; quanto alle opere che avrebbero attirato sullo **S** la denominazione di «scimia del Caravaggio», vi appaiono riecheggiati, talvolta superficialmente, celebri motivi caravaggeschi (*Concerto*: Maison-Laffitte, Castello; *Giuditta*: Bologna, PN). Tornato in patria lo **S** operò, oltre che a Bologna, a Reggio, nella chiesa della Ghiara, in un grande ciclo decorativo dove ostenta una disinvoltura compositiva apprezzabile, memore del suo inizio di pittore prospettico, e opera una conciliazione tra motivi romani, sia naturalistici che tardomanieristici alla Roncalli, e classicismo bolognese. Dal 1617 alla morte **S** visse a Parma, pittore ufficiale di Ranuccio Farnese, praticando nuovamente temi caravaggeschi (*La Buona Ventura*: Modena, Gall. Estense) ma assolvendo contemporaneamente, talvolta con l'aiuto della bottega, numerose commissioni religiose (*Nozze della Vergine*: Parma, San Sepolcro). (*eb + sr*).

Spadarino (Giovanni Antonio Galli, *detto* lo)

(Roma 1585 - ante 1653). Confuso dapprima con il fratello Giacomo, anch'egli pittore, è tra gli artisti citati da Giulio Mancini (1620 ca.) nella «schola» di Caravaggio. Sulla base dell'unica opera inequivocabilmente ricordata come sua dai documenti, il *Martirio di santa Valeria e di san Marziale* (Roma, Museo petriano), Roberto Longhi (1943 e 1959) ha raccolto intorno al nome del pittore un gruppo di opere – *Sant'Antonio di Padova e il Bambino* (Roma, Santi Cosma e Damiano); *Angelo custode* (Rieti, San Rufo); *Elemosina di san Tommaso da Villanova* (Ancona, Pinacoteca) e altre –, distinguendo inoltre la sua mano tra i collaboratori alla decorazione della Sala regia del Quirinale, cui partecipò nel 1616-17 sotto la guida di Lanfranco. Il caravaggismo del pittore si distacca tuttavia dalla *manfrediana methodus*, accordandosi piuttosto con il naturalismo raffinato ed elegiaco del Gentileschi. In tempi piú recenti, nuove attribuzioni hanno considerevolmente ampliato il catalogo dello **S**; tra le piú convincenti, il *Narciso* già attribuito a Caravaggio stesso (Roma, GNAA) e il *San Pietro Nolasco trasportato dagli angeli* (Roma, Curia generalizia dei Mercedari). Nella sua fase piú tarda (1638-47: affreschi nel Palazzo del granduca di Toscana, oggi Palazzo Madama, a Roma), ormai lontano dal mondo caravaggesco, lo **S** sviluppa i motivi della Sala regia in direzione di un ornato classicismo. (*lba*).

Spadaro, Micco → Gargiulo, Domenico

Spadini, Armando

(Firenze 1883 - Roma 1925). Compie l'apprendistato artistico presso la bottega di ceramica dei fratelli Torelli, poi s'iscrive alla scuola libera del nudo dell'Accademia fiorentina. Qui, mentre si esercita diligentemente copiando dall'antico, conosce Fattori e frequenta De Carolis. Con le illustrazioni per la *Divina Commedia* ottiene nel 1902 il secondo premio di un concorso bandito da Alinari. L'anno successivo, De Catolis lo presenta a Papini, Prezzolini e Borgese. **S** collabora con le riviste «Leonardo» e «Hermes», per le quali fornisce illustrazioni e xilografie dagli echi preraffaelliti e liberty. Nel 1909, al secondo tentativo, vince il concorso per il pensionato artistico e nell'aprile del '10 si tra-

sferisce a Roma con la moglie, Pasqualina Cervone, un'allieva di Fattori. Quando Emilio Cecchi si trasferisce a Roma, **S** rompe il suo isolamento e, tramite l'amico, entra in contatto con l'ambiente di letterati e artisti che si riuniscono al caffè Aragno. Intanto collabora con De Carolis alla decorazione di una serie di pannelli, a soggetto mitologico, destinati al Palazzo Kalinderu di Bucarest. Nel '13 espone alla prima mostra della Secessione romana (che in una sua sezione ospita alcuni quadri dei grandi maestri dell'impressionismo) e ripeterà l'esperienza nel '15 e nel '17. **S** dipinge *en plein air* e le opere di questi anni sono improntate a uno stile post-impressionista, con dinamici effetti cromatici e luminosi che hanno come punto di riferimento Renoir (*Sul prato*, 1912). Durante la guerra dipinge di rado: è richiamato alle armi e non ha uno studio proprio, ma nel '18 è presente alla IV mostra della Secessione romana che si tiene al casino Valadier. I suoi quarantacinque dipinti vengono stroncati da Roberto Melli che esalta invece la metafisica. **S** aderisce al gruppo della «Ronda», per la quale disegna anche il tamburino della copertina e si avvicina alle posizioni di Valori Plastici. Nel '20 espone a Milano con Carrà, Martini, De Chirico e conosce De Pisis, con il quale si recherà sui Colli Albani per dipingere alcuni paesaggi. Nello stesso anno rinuncia alla cattedra di belle arti vinta a Firenze ed esce la monografia che Ojetti gli ha dedicato. Nel '21 stipula un contratto con Malagodi (cedendo parte della sua produzione pittorica); **S** si solleva dalle sue precarie condizioni economiche e prende in affitto uno studio all'Uccelliera di Villa Borghese. Continua ad esporre con il gruppo di Valori Plastici e nel '23 è nel comitato organizzatore della II Biennale di Roma. Compie una serie di studi per un ovale con Madonna e Bambino, utilizzando come modelli la moglie e i figli (*Pasqualina*, 1923). L'anno seguente allestisce un'intera sala alla Biennale di Venezia, ottenendo un grande successo. Nel '25 la sua nefrite si aggrava e **S** muore improvvisamente. (*adg*).

Spaendonck, Gerardus (Gérard) van

(Tilburg 1746 - Parigi 1822). Dopo un apprendistato ad Anversa, dove era giunto giovanissimo, si stabilí a Parigi nel 1770. Quattro anni dopo divenne pittore di miniature del re. Nel 1781 fu membro dell'Accademia; nel 1788, consi-

gliere. Nel 1793 venne nominato amministratore e professore al Museo nazionale di storia naturale. Come il suo conterraneo van Dael, i suoi meticolosi dipinti di fiori gli valsero enorme successo: *Mazzo e vaso di fiori* (1785: Fontainebleau), *Vaso di fiori* (Angers, MBA), *Grappolo d'uva nera* (Montpellier, Musée Atger). Dipinse anche motivi di fiori su tabacchiere e vasi; curò modelli per la manifattura di porcellane di Sèvres ed espose regolarmente ai *salons*. Collaborò al celebre *Recueil des vélins du musée d'histoire naturelle* (Parigi, bibl. del Museo di storia naturale) e pubblicò raccolte d'incisioni dal titolo *Fiori disegnati dal vero*.
Il fratello **Cornelis** *o* **Corneille** (Tilburg 1756 - Parigi 1840) portò avanti la tradizione dei pittori olandesi di fiori del sec. XVII (*Natura morta*, 1798: Parigi, Louvre). (*wl*).

Spagna

Preistoria La S fu popolata sin dal Paleolitico antico e i celebri giacimenti di Torralba e di Ambrona (Vecchia Castiglia) attestano la presenza di cacciatori di mammut acheuleani intorno al 300 000 a. C. Nel Paleolitico superiore (35 000 - 8200 a. C.) compaiono oggetti di arredo e decorazioni parietali, in **S** particolarmente abbondanti e varie. Sono stati scoperti anche importanti habitat, dei quali alcuni, come El Parpalló (Valenza), hanno restituito centinaia di tavolette incise e dipinte appartenenti ai livelli solutreano e maddaleniano medi (18 000 - 15 000 a. C.).
u *Dipinti della regione cantabrica* In **S** si trova una delle zone fondamentali per lo studio dei dipinti paleolitici. Il complesso parietale piú prestigioso è situato nella catena dei monti Cantabrici, nella zona compresa tra le province basche e le Asturie. Anche le regioni di Burgos nella Vecchia Castiglia e di Cadice in Andalusia possiedono caverne che è possibile ricollegare, malgrado alcune diversità, al gruppo franco-cantabrico. Tra i recenti ritrovamenti nelle province basche sono la grotta di Alterri in Biscaglia, la grotta degli Ekaïn (Guipúzcoa), le grotte di Tito Bustillo e di El Ramud (Guipúzcoa).
La grotta di Altamira (Santander) fu la prima ad essere scoperta, nel 1879, da M. de Sautuola, ma solo vent'anni piú tardi fu possibile assicurare l'autenticità dei dipinti. La qualità delle opere ritrovate era tale che, immediatamente, ven-

nero intraprese nuove indagini alla ricerca di altre caverne decorate. Tra il 1903 e il 1920 la maggior parte dei santuari paleolitici dei monti cantabrici venne investigata da un gruppo di studiosi le cui pubblicazioni aprirono nuovi orizzonti alla ricerca: Alcade del Rio, H. Breuil, Obermaier e P. Wernert. In seguito, per impulso di studiosi di preistoria di fama mondiale, le indagini si moltiplicarono. Le grotte dipinte o incise della regione cantabrica vennero integrate nel sistema cronologico di evoluzione stilistica proposto da Leroi-Gourhan. Come in Francia, gli stili I e II sono poco rappresentati nella pittura parietale; solo in epoca piú tarda, infatti, ha inizio la collocazione dei santuari nella profondità delle grotte. È possibile che siano andati distrutti per cause naturali dipinti esterni o prossimi agli ingressi. La grotta di La Peña de los Hornos (Santander) è ornata presso l'ingresso da incisioni, in stile vistosamente arcaico (probabile II). Lo stile III, quello di Lascaux, è ben rappresentato nella regione di Santander. A questo periodo appartengono i dipinti delle grotte di La Haza e di Covalanas (Ramalés), benché l'ultima presenti figure piú evolute, già vicine allo stile IV antico. La lunga serie di animali dipinti in nero della grotta di Altamira può attribuirsi al Solutreano-Maddaleniano antico, il cui habitat, posto nella grotta, è stato datato, col metodo del carbonio 14, al 13 500 a. C.

Sul monte Castillo sembrano succedersi cronologicamente almeno quattro importanti grotte ornate. La piú antica è quella di Las Chimeneas, la cui decorazione si basa sulle stesse associazioni animali di Lascaux, cui si aggiunge l'immagine della cerva, motivo iconografico caratteristico di tale gruppo. La grotta del Castillo è un bell'esempio dello stile III, accompagnato da segni quadrangolari contornati. La vicina grotta di la Pasiega contiene due diversi santuari: uno è paragonabile a quello di Castillo; l'altro, piú antico, appartiene allo stile IV antico.

Piú rari sono i santuari attribuibili al Maddaleniano medio in ragione della presenza di figure dello stile IV. La grotta di Santimamine (Bilbao) è interessante a causa di una decorazione omogenea accostabile a quella di Niaux. Nelle Asturie, la caverna di El Pindal è già periferica; per il suo stile evoluto è paragonabile alla grotta di Las Monedas (monte Castillo), uno degli ultimi santuari paleolitici profondi, il cui stile presenta affinità con quello della grotta dei Trois-Frères.

Le ultime scoperte hanno rivelato santuari molto importanti per qualità stilistica e ricchezza di figurazioni. Elemento classico dello stile IV antico è l'arabesco. Il soffitto dipinto della grotta di Altamira resta tuttora uno degli esempi piú belli di questo stile dinamico.
I santuari descritti sono organizzati secondo il consueto impianto delle grotte ornate paleolitiche, ma si avvertono caratteri regionali, per esempio la frequente presenza di cerve, che sembrano avere svolto lo stesso ruolo dei bisonti nelle grotte francesi. In generale, i segni astratti sono piú rari nelle grotte spagnole all'epoca dello stile IV antico. Alcuni dettagli sono meno utilizzati che in Francia, come il doppio tratto per l'omero dei cavalli; altri sono originali.
Fuori della regione cantabrica le differenze si fanno marcate, ed è difficile datare le figure, che presentano uno stile peculiare. La grotta di Los Casares (Guadalajara) e, in Andalusia, le caverne di La Pileta e di Ardalés (MáIaga) rivelano spesso influssi esterni al mondo francocantabrico, che sembra avere la stessa fonte di quelli che si riscontrano nel bacino del Rodano e in Italia.
u *Dipinti del Levante* Un gruppo di pitture rupestri situato nella regione del Levante spagnolo è di eccezionale interesse. Relativamente omogeneo, si compone di migliaia di figurette umane o animali, rosse o nere, dipinte nelle cavità della roccia, tra le province di Lérida e di Murcia, discoste dal litorale. Quest'arte si differenzia da quella del Paleolitico franco-cantabrico: le scene rappresentate sono spesso aneddotiche, vivide e dinamiche. Gli uomini sono stilizzati, ma gli animali sono spesso realistici con dettagli che rivelano un notevole spirito di osservazione. La maggior parte delle scene rappresentate è costituita da episodi di caccia: caccia al cinghiale nella Cueva del Charco del Agua Amarga, caccia allo stambecco nella Cueva Remigia (Barranco de la Gasulla) .
Altri dipinti rappresentano combattimenti (rifugio des Dogues o dei mastini). La precisione dei dettagli consente di conoscere l'armamento, le vesti, le acconciature di questi uomini. Talvolta la scena è familiare e pacifica: una donna, a Minatada, porta a passeggio il suo bambino. Alcune rappresentazioni sono molto piú ermetiche, e hanno probabilmente ispirazione religiosa.

Quest'arte pone numerosi problemi: il significato, che non sembra puramente aneddotico; gli autori, che non hanno lasciato habitat né vestigia materiali che ci consentano di classificarli; l'epoca, certamente molto antica ma di difficile precisazione. Dispute appassionate tra i ricercatori hanno spesso impedito uno studio oggettivo e sistematico di queste raffigurazioni, che minacciano di scomparire. Benché la questione non sia risolta, la maggior parte degli studiosi ritiene che si tratti di un'arte di epoca post-glaciale, praticata da un popolo mesolitico di cacciatori, respinto in montagna dai primi agricoltori.

u *Spagna meridionale* La **S** meridionale ha vissuto un'importante fase d'arte schematica, certamente di lunga durata. Benché la datazione sia difficile, è sicuro che, sin dai suoi esordi, si tratta di un popolo neolitico; in seguito, le popolazioni dell'età del bronzo hanno aggiunto, nei medesimi siti, le proprie figurazioni. Figure umane sempre piú schematizzate, alcune a foggia di «violino» come gli idoli cicladici, sono strettamente associate ad animali disegnati a forma di «pettine». Strade, dischi solari, croci, rettangoli sbarrati, esseri umani a forma di «penna», scale, sono raggruppati in pannelli. Alcuni motivi di quest'arte, praticata da svariate culture, possono confrontarsi con quelli della val Camonica o all'arte rupestre dell'Europa settentrionale.

Un altro periodo ricco di testimonianze della pittura rupestre è quello megalitico, che ha lasciato numerose stele o lastre incise o dipinti con motivi molto caratteristici, tra cui si riconosce la «dea» delle collane, spesso realizzata in forme molto schematiche. (*yt*).

L'alto Medioevo e l'epoca romanica A parte la Catalogna, remoto possedimento del regno franco, la **S** medievale cristiana si forma con l'espansione dei piccoli stati cristiani che sulle montagne del nord riuscirono a resistere agli attacchi degli Arabi insediatisi nel sud del paese a partire dal 711. Al regno delle Asturie, nato nel sec. VIII, e a quello di Navarra, nato nel sec. IX, alla fine del sec. X si affiancano la Galizia, il León, la Castiglia divenute presto entità politiche piú o meno indipendenti. Alla fine del sec. XI, Alfonso VI di Castiglia riconquistò Toledo che divenne capitale del suo regno; nel sec. XII nacque il nuovo regno del Portogallo, estendendo i propri possedimenti fino a Lisbona. L'Aragona, nata dallo smembramento della Navarra, affiancò il regno di

Castiglia nella lotta contro i musulmani che, sconfitti definitivamente nel 1212, ridussero il loro dominio al regno di Granada, che tennero fino al 1492.
Nelle Asturie e in Galizia si conservarono le tradizioni nazionali visigote, tuttavia l'influsso della brillante civiltà andalusa si fece sentire nel X e XI secolo grazie agli apporti dei cristiani provenienti dai territori islamizzati (mozarabici). Piú tardi, nonostante fossero numerosi i legami col mondo islamico, sia per le relazioni con gli emirati del sud del paese, sia a causa della presenza di musulmani negli stati cristiani, promotori dell'arte *mudéjar*, predominò l'influsso della Francia.
I Franchi giungevano in **S** in qualità di pellegrini diretti verso il Santuario di San Giacomo di Compostella, come crociati e attratti dal ripopolamento delle terre riconquistate agli Arabi. I monaci di Cluny, di Moissac, di Conques riformarono la Chiesa spagnola, occuparono le sedi episcopali e abbaziali, imposero la liturgia romana e furono importante veicolo di diffusione dell'arte romanica nel paese. Tuttavia, grazie alla componente mozarabica, l'architettura e soprattutto la scultura romanica in **S** presentano caratteri originali. A partire dalla fine del XII e nel sec. XIII, l'arte gotica francese nelle sue varie forme, cistercense, aquitana, borgognona, esercitò forte influenza in **S**, fino alla diffusione dello stile delle grandi cattedrali della Francia dei re.
u *La pittura murale* Le vestigia del periodo preromanico sono troppo frammentarie perché si possa tracciare un quadro completo della situazione originaria. Due chiese asturiane del sec. IX, San Julián de los Prados a Oviedo (intorno al 812-42) e San Salvador de Valdedios (consacrata nell'893), serbano pitture a carattere decorativo di derivazione ellenistica, con temi architettonici. Alcuni frammenti di dipinti di epoca piú tarda provenienti da Valdedios e da San Miguel de Lillo (intorno al 842- 50), nelle vicinanze di Oviedo, rappresentano figure umane. Vanno inoltre segnalati i dipinti murali conservati presso i santuari di San Miguel, di Santa María e di San Pedro di Tarrasa in Catalogna, che la critica colloca tra X e XI secolo e che rivelano ancora legami con gli schemi compositivi paleocristiani e la tradizione carolingia.
A partire dal sec. XI nella **S** settentrionale cominciò a diffondersi lo stile romanico che conferí unità artistica ai regni cri-

stiani. In quest'epoca l'attività pittorica fu molto fiorente in Catalogna: sono giunti fino a noi resti abbondanti di decorazioni murali e su tavola che costituiscono le testimonianze piú significative per l'epoca romanica in **S**. Il resto del paese serba oggi solo un numero esiguo di complessi. In Aragona, protagonisti della diffusione del romanico sono gli artisti già impegnati nel secondo decennio del sec. XII a Tahull. Il Maestro di San Clemente dopo aver lavorato a Tahull era stato chiamato a decorare le absidi laterali della Cattedrale di Roda de Isabeña; mentre la mano del popolaresco Maestro del Giudizio Universale, sempre di Tahull, si riconosce a Susin (affreschi ora nel Museo diocesano di Jaca). Di notevole qualità è il ciclo di affreschi di Bagues (nella provincia di Saragozza), che è stato accostato a quello di Saint-Savin. Un bellissimo *Martirio dei santi Cosma e Damiano* è stato scoperto sulle volte della chiesa inferiore del monastero di San Juan de la Peña, presso Jaca: si avvicinerebbe agli affreschi di León. La maggior parte delle decorazioni murali conservate in Navarra e in Aragona risale peraltro solo ad epoca tarda. Quelle di San Juan d'Uncastillo si riallacciano cosí alla corrente italobizantina che caratterizzò, dalla fine del sec. XII, gli antependia catalani. Straordinaria importanza riveste la decorazione, databile agli ultimi anni del sec. XII, della Sala capitolare del monastero di Sigena, realizzata, come ha dimostrato O. Pächt, da un pittore di origine inglese la cui mano è stata riconosciuta anche in alcune illustrazioni della Bibbia di Winchester. Del notevole complesso di pitture, distrutto in parte nel 1936 durante la guerra civile, si conservano alcuni resti e una documentazione fotografica. Echi dello stile del Maestro di Sigena si ritrovano negli affreschi della chiesa (consacrata nel 1258) della stessa città, nei piú recenti (fine del sec. XIII) santuari navarresi di Artajona, Artaiz e San Pedro d'Olite (Museo di Navarra a Pamplona). Piú tardi, influssi gotici e tradizioni romaniche si confondono nei dipinti di spirito artigianale rinvenuti a Foces, Pompien, Barluenga, Roda (cappella del chiostro), accostandosi sia allo stile italo-bizantino, sia a quello inglesizzante di Sigena, sia al gotico sorgente.

Alla Castiglia rimangono soltanto due grandi cicli murali del sec. XII. Il primo è quello della cappella mozarabica di San Baudel Berlanga.

Presenta scene di caccia, che si accostano a quelle realizzate sugli avori e i tessuti musulmani, episodi della vita di Cristo, debitori stilisticamente dell'arte del maestro catalano che dipinse l'abside di Santa Maria di Tahull. Se ne spiega l'influenza tenendo conto che la regione – la zona di Soria – fu occupata, dal 1111 al 1134, dal re di Aragona Alfonso il Battagliero. Va accostata a Tahull anche l'importante decorazione dell'eremitaggio di Maderuelo, nella stessa regione (oggi al Prado). Spiccati legami con gli affreschi dell'Ovest francese mostrano quelli, molto rovinati, di Perazancas (Palencia). Appartengono allo stesso gruppo i magnifici dipinti di impronta francese che coprono le volte e le pareti del Panteón de los Reyes a Santo Isidro de León. Piú recenti sono le vestigia provenienti dalla Sala capitolare di Santo Pedro de Arlanza (Burgos, oggi a Barcellona e New York), il cui stile è assai vicino a quello di Sigena.

u *La miniatura* La miniatura propriamente mozarabica che si diffonde in Andalusia e che si presenta con caratteri di essenzialità compositiva, colori brillanti segnati da contorni scuri, ci è nota attraverso numerosi manoscritti. Tra questi ricordiamo la *Bibbia Hispalensis* (sec. x), la *Bibbia* della Cattedrale di León (920), che risente dello schematismo ornamentale di origine visigota e cordovana, e l'*Apocalisse* conservata alla PML di New York miniata da un Magius Pictor che influenzò i decoratori del *Beato* di Verona, della *Bibbia* di Sant'Isidoro di Léon e di molti altri manoscritti.

L'arte delle abbazie mozarabiche del León è piú potente e piú narrativa: figure sommarie si muovono in un mondo convenzionale con edifici sezionati e fasce colorate negli sfondi, dal violento cromatismo. Noti sono i nomi dei maestri dai colophon dei manoscritti, oltre a Magius (attestato nel 926 e nel 968), Emeterius e il castigliano Florentius (nato nel 918), illustratori degli esemplari dei *Beatus* piú antichi e interamente conservati.

Quest'arte «nazionale» doveva tuttavia scomparire dinanzi alle tendenze ottoniane e romaniche importate dai monaci franchi negli *scriptoria* spagnoli a partire dalla metà del sec. xi. I procedimenti di stilizzazione del drappeggio e dei tratti del volto, le ornamentazioni vegetali, gli intrecci, i viticci possono trovare confronti stretti con il resto della miniatura occidentale. L'adesione alle tendenze stilistiche roma-

niche raggiungerà piena maturità nel sec. XII, tuttavia alcuni segni di rinnovamento sono già rintracciabili nel *Beatus* miniato per Fernando I di Castiglia nel 1055, ancora peraltro tributario dell'arte mozarabica, e nel *Beatus* di Burgo de Osma illustrato nel 1087. Gli aspetti diversi del nuovo stile si ritrovano tanto nelle grandi iniziali a viticci mescolati a motivi zoomorfi e umani, che nelle scene figurate. Queste sono ora semplicemente disegnate secondo le regole di un'elegante calligrafia, ora modellate, soprattutto nel sec. XII o all'inizio del XIII.

Tuttavia lo stile romanico in **S** sarà costantemente influenzato dalla tradizione piú antica e i caratteri mozarabici – in particolare il gusto dei colori vivi e vari – e le deformazioni espressive saranno una caratteristica dominante anche nei manoscritti piú tardi. In questo senso è emblematico un cartulario della Cattedrale di Oviedo, il *Libro de Testamentos* (intorno al 1126-29), dove sopravvive una tendenza all'astrazione geometrica. Al contrario evidenti sono le influenze settentrionali nella *Bibbia di Avila* (1200 ca.) stilisticamente affine a modelli francesi, nella *Bibbia* della collegiale di Sant'Isidoro di Léon (1162) e in quella della Cattedrale di Burgos (fine sec. XII). (*jg*).

L'epoca gotica: il XIII e il XIV secolo A partire dall'inizio del sec. XIII, e fino alla fine del XIV, la produzione figurativa in **S** è soggetta a una serie d'influssi diversi provenienti sia dalla Francia che dall'Italia.

u *Il XIII secolo* In un primo tempo penetra in **S** lo stile che domina in Francia e in Inghilterra a partire dalla metà del sec. XIII e che si caratterizza per il primato accordato alla linea: il gusto per i contorni netti e precisi porta a una accentuata semplificazione del modellato.

Quest'apparente rinuncia alla plasticità delle immagini si accompagna a una raffinatezza estrema, evidente nelle tonalità chiare e nelle sfumature delicate. Il prestigio di cui gode l'architettura spiega i larghi prestiti che da essa trae il repertorio decorativo: ghimberghe e pinnacoli, gallerie a cielo aperto, membrature e finestrature. Tali elementi, tuttavia, non vengono mai impiegati per suggerire uno spazio ma sempre in senso decorativo, tanto che nei riguardi della prospettiva si può osservare la stessa indifferenza manifestata nei confronti del modellato. L'apertura allo stile nordico si fa chiara per la prima volta nella bottega di miniatura che

Alfonso X il Saggio, re di Castiglia (1252-84), fonda presso la propria corte. È il re stesso ad avere interesse in ambito letterario e scientifico, a dedicarsi alla calligrafia e ad ordinare l'illustrazione di vari manoscritti. Egli possedeva testi illustrati di provenienza parigina cui si ispirano le linee pure ed eleganti, la scrittura nervosa, il vivace carattere pittoresco delle miniature del *Los Cantares de loores de Santa María* o de *Las Cantigas de Santa María*, poemi composti in galiziano dal re stesso. La tendenza stilistica legata alle esperienze nordiche non è però accolta su tutto il territorio.
I bellissimi dipinti murali eseguiti da Antón Sánchez nella cappella di San Martino della Cattedrale di Salamanca intorno al 1300, ad esempio, se ne allontanano completamente caratterizzandosi per un segno molto insistito e per i colori cupi delle vesti in contrasto con i fondi tendenti alle tonalità del giallo.
u *Il XIV secolo* All'inizio del sec. XIV lo stile lineare trionfa anche in Navarra soppiantando le sopravvivenze di ascendenza bizantina. Il piccolo regno gravita in questo periodo nell'orbita politica francese, fatto che fa pensare alle possibilità di stretti contatti con Parigi. Un ruolo importante nella trasmissione degli influssi nordici era inoltre svolto da Tolosa. La capitale della Linguadoca fu forse patria del pittore Juan Oliver, che formatosi in Francia (il suo stile mostra legami con le vetrate della Cattedrale di Rouen) nel 1330 firmò una serie di scene della *Passione* nel refettorio della Cattedrale di Pamplona (oggi a Pamplona, Museo di Navarra).
All'altra estremità dei Pirenei, fu un altro regno satellite di Parigi, quello di Maiorca, con le sue capitali di Perpignano e di Palma, a favorire la penetrazione dello stile francese in **S**. Tra il 1330 e il 1340 la pittura a Puigcerdá, nel Cerdan, non si distingue affatto da quella che fiorisce a Narbona e a Carcassonne. Per osmosi, si potrebbe dire, lo stile gotico lineare penetra allora nel complesso degli stati del regno d'Aragona. Il vasto soffitto dipinto della Cattedrale di Teruel dimostra tuttavia che non si rifuggí totalmente dalle tradizioni musulmane locali, dando luogo a combinazioni di grande originalità. L'adozione dello stile gotico francese venne peraltro bilanciata nei paesi mediterranei dal precoce influsso dell'Italia che regna a Palma di Maiorca sin dal 1330. La bottega detta «del Maestro dei Privilegi» raccoglie in que-

sta città miniatori alla maniera senese. Il Maestro decorò manoscritti di grande ricchezza (il *Libro dei privilegi di Maiorca*, 1334: Palma, archivi storici) ed eseguí retabli, dipinti con miniaturistica precisione.
A Barcellona, la presenza dell'Italia assume una diversa valenza con Ferrer Bassa, al servizio di Alfonso IV d'Aragona, la cui attività si colloca tra il 1324 e il 1348, data della sua morte. Della sua produzione resta una sola opera documentata, il complesso di dipinti che copre interamente le pareti della cappella di San Michele, Oratorio privato della badessa Francesca Saportella nel convento delle clarisse di Pedralbes (1346).
Ferrer Bassa rivela con queste opere la conoscenza dei pittori del Trecento a Siena, cui si ispira per dipingere l'immagine della *Vergine con Bambino tra due angeli*, concepita sul modello delle maestà italiane, Tuttavia, la sua predilezione va incontestabilmente a Giotto, col quale ha in comune un gusto per i volumi solidi, che generano forme stabili e compatte, drappeggiate entro ampie stoffe. Egli pone il colore al servizio di un trattamento quasi scultoreo della figura umana; spesso ordina la composizione delle scene secondo le diagonali e impiega scorci stupefacenti. La violenza del segno rivela un'osservazione attenta della realtà, resa però spesso con immagini goffe che lo tengono lontano dalle vette raggiunte dai modelli italiani.
I dipinti i Pedralbes con la loro potente creatività influenzarono le generazioni successive di pittori, tra cui Ramón Destorrents successore di Bassa alla corte degli Aragona, Arnau Bassa, figlio e aiuto di Ferrer, identificato dalla critica con il Maestro di San Marco, e i fratelli Serra, la cui produzione dominerà tutto il Levante iberico nella seconda metà del sec. XIV.
Di questi quattro fratelli il maggiore, Francisco, già sposato nel 1351, scomparve nel 1362. Jaime, probabilmente il secondo, è attivo a partire dal 1358 e muore verso la fine del secolo (1396 ca.). Il terzo, Juan, è documentato tra il 1370 e il 1386. Infine Pedro, che sembra fosse il cadetto della famiglia, entrò come apprendista presso Ramón Destorrents nel 1357 e visse fino all'inizio del sec. XV (scompare dopo il 1404). Solo Jaime e Pedro sono personalità relativamente ben conosciute. I Serra lavorano spesso in collaborazione e si dedicano prevalentemente ai retabli d'altare, ancona di

monumentali proporzioni, suddivisi in numerosi scomparti, che a partire da allora ebbero grande fortuna in tutta la **S**. Lo stile dei Serra testimonia dell'espandersi, a Barcellona, di un'arte di impronta senese. Ignorando le ricerche di Giotto, i Serra restituiscono alla forma le qualità puramente decorative, fuori da ogni speculazione sui volumi e sullo spazio, e ai colori il valore ornamentale. I personaggi, privi di densità, inscrivono l'arabesco del loro tracciato su fondi d'oro e fanno parte di eleganti composizioni lineari.
Senza dubbio tra i quattro fratelli fu Jaime Serra quello che meglio realizzò l'ideale delicato dei senesi. Una delle sue opere giovanili, il *Retablo di Cristo e di Maria*, dipinta nel 1361 per la chiesa del Santo Sepolcro di Saragozza (Museo della città), introduce in un universo idillico e mistico, popolato di personaggi giovanili, una serafica grazia.
Pedro è autore del *Retablo di Manresa*, dedicato allo Spirito Santo (1394 ca.) ed eseguito in collaborazione con Jaime: opera ambiziosa, è un vasto poema sacro, sviluppato dalla Genesi alla Pentecoste, che rivela un reale talento disegnativo. (*md*).
Il XV secolo La produzione pittorica nel sec. XV in **S**, ricca e complessa, si caratterizza per tre correnti predominanti: l'influsso italiano, che continua a farsi sentire, lo stile gotico internazionale, l'influsso fiammingo. L'Italia impone un canone di armonia, ordine e serenità. Il gotico internazionale reca la veemenza espressiva nordica, il gusto dell'eleganza e del cerimoniale cortese, l'efficacia narrativa e il sentimento della natura. Un poco piú tardi le Fiandre, diffondendo l'uso della pittura a olio, spingono alla ricerca della perfezione tecnica e la loro maniera di guardare, attenta alla realtà delle cose, si contrapporrà tanto all'idealismo italiano che al lirismo cortese. Escludendo alcuni grandi maestri, per gran parte degli artisti si può parlare di un progressivo svilimento della qualità e spesso si riscontrano negligenze esecutive. L'incremento degli incarichi, provenienti sia dagli ordini mendicanti, dai certosini o dai geronimiti che dalle corporazioni urbane o dalle confraternite, dai principi della corte e della Chiesa, costringe infatti a un intervento sempre piú massiccio della bottega nell'esecuzione dell'opera e talvolta a una vera e propria industrializzazione della produzione artistica.
h *La corrente italiana* Essenziale nel sec. XIV per la forma-

zione di un nuovo stile in Catalogna e poi a Valenza, l'influsso italiano si manifestò in altre regioni alla fine del XIV e all'inizio del sec. XV, talvolta grazie anche alla presenza in **S** di importanti pittori italiani. Il fiorentino Gherardo Starnina, ad esempio, documentato in Castiglia tra il 1390 e il 1401, diffonde la tradizione del Trecento toscano. Gli si attribuiscono il *Retablo* della cappella di Sant'Eugenio nella Cattedrale di Toledo e la decorazione della cappella di San Biagio. Va inoltre citata l'opera del Maestro di Horcajo, autore di tele dipinte a Toledo e a Cuenca. A Salamanca un altro maestro italiano in **S** a partire dal 1333, Dello Delli, adorna con un elegante retablo tardogotico l'abside della Cattedrale, affrescata (1445) da suo fratello Nicola (Nicolò Fiorentino). Uno dei suoi allievi, Garcia Fernández, firma il *Retablo di sant'Ursula* a Salamanca. I dipinti «italo-gotici» dovettero essere numerosi in Andalusia, ma molti vennero ridipinti nel sec. XVI. Al 1400 può datarsi un dipinto murale influenzato dall'arte fiorentina ad Arcos de la Frontera.
Tra le opere piú o meno contrassegnate dall'arte toscana, si possono inoltre citare il *Retablo della vita di Cristo*, commissionato dall'arcivescovo di Toledo a Sancho de Rojas (Prado), i due dipinti da Nicolas Francés (Prado e Cattedrale di León) e, a un livello minore, i retabli di Juan de Sevilla (Johannes Hispalensis).

h *Il gotico internazionale* Nell'elaborazione dello «stile gotico internazionale» a Valenza e a Barcellona alla fine del sec. XIV svolgono un ruolo importante, ancora una volta, gli influssi dell'arte italiana, associati, in questo caso, a suggerimenti fiamminghi, francesi e germanici. A Valenza Lorenzo Zaragoza, l'autore anonimo del *Retablo dei Ferrer*, Pedro Nicolau, il Maestro di Burgo de Osma, poi Gonzalo Perez crearono uno stile originale, dedito a una fiorita eleganza; frequente in questi artisti il tema della Vergine col Bambino su un trono fiammeggiante, circondata da angeli. Altre opere (come il grande *Retablo di san Giorgio* del VAM di Londra, attribuito ad André Marzal de Sax) attestano un brio espressionista che riflette contatti con l'arte germanica. Un'altra prova degli scambi internazionali tipici del centro valenzano è data dall'opera del pittore locale Miguel Alcañiz, tanto vicina a quella del Maestro fiorentino del Bambino Vispo (oggi identificato con Gherardo Starnina) che alcuni critici le hanno confuse.
Durante lo stesso periodo, il primo terzo del secolo, la Ca-

talogna, già permeata dagli influssi toscani, diviene, grazie alla sua privilegiata posizione geografica volta verso l'Europa, un altro focolaio di elezione del gotico «cortese». Luis Borrassá († 1424) domina la produzione catalana con i suoi grandi retabli suddivisi in numerosi scomparti, ove esercita le sue doti di narratore di volta in volta drammatico o mondano e la sua maestria tecnica, attenta al disegno raffinato e ai colori vivaci. Tra i contemporanei di Borrassá vanno ricordati Juan Mates, operoso tra il 1392 e il 1431 e piú incline al realismo, Ramón de Mur, attivo in Tarragona, e il Maestro del Rouissillon per certi aspetti di un naturalismo ancora piú avanzato del pittore catalano. La seconda fase dello stile internazionale è dominata da Bernardo Martorelli che s'impone come capo della scuola catalana a partire dal secondo quarto del sec. XV. Noto alla critica come Maestro di San Giorgio (dal retablo oggi diviso tra il Louvre e l'Art Institute di Chicago) e identificato grazie a un ritrovamento documentario del 1437 che lo lega al retablo eseguito per la chiesa di Pubol (ora Gerona, Museo diocesano), si è rivelato artista informato sulle novità franco-fiamminghe, capace di associare al gusto della verità quello di una raffinata fantasia. Accanto a Martorelli, nei territori di Gerona vanno invece ricordati il Maestro di Bañolas e il Maestro de Amburios. Tra gli altri centri di fioritura del gotico internazionale, si può ancora segnalare l'Aragona, dove furono attivi Juan de Levé, Nicolás Solana e il Maestro di Lanaja. Jacomart Baço, di cui si hanno notizie tra il 1410 il 1461 e che aveva lavorato per alcuni anni a Napoli presso Alfonso V, conferisce un nuovo impulso alla scuola di Valenza che a partire da questo momento pratica un realismo lussuoso e solenne, attento alla precisione tecnica. Tra le sue opere possiamo ricordare il *Retablo di sant'Anna* nella parrocchiale di Jativa e due dipinti per la Cattedrale di Valenza. Il Maestro di Perea, Rodrigo de Osona il Vecchio e soprattutto lo stupendo Maestro del Cavaliere di Montesa (l'opera del quale viene identificata dalla maggioranza degli studiosi con la produzione giovanile di Pablo da San Leoncadio) sono i migliori rappresentanti di questa scuola sottilmente aperta alla suggestione dell'arte fiamminga e del rinascimento italiano. A Barcellona, dove Luis Dalmau (notizie 1428-1460) con la *Madonna dei Consiglieri* (1445: MAC) aveva fornito un buon

esempio di accostamento all'arte di van Eyck dando origine a una corrente stilistica fiamminghegiante, Jaime Huguet (1415 ca. - 1492) si colloca decisamente nell'ambito della «cultura mediterranea». Ancora gotico nel suo lirismo e per il gusto della decorazione sontuosa, si avvicina a Fouquet e Quarton per l'autorità monumentale delle sue impaginazioni e la luminosità del suo cromatismo. Succedendo a Martorell, fa scuola a Barcellona e anche in Aragona, influenzando Miguel Nadal, Pedro Garcia, Martin Bernat, Martin de Soria e i Vergos.
Respiro «mediterraneo» ha anche l'attività di Antoine de Lonhy, artista di origine tolosana, il cui corpus di opere è stato recentemente ricostruito, attivo tra la Spagna e il Piemonte. Di formazione franco-catalana, pittore, miniatore, esecutore di vetrate e di cartoni per tessuti, realizza a Barcellona (dove è documentato nel 1460) le vetrate di Santa Maria del Mar e un polittico oggi conservato al MAC.
h *I pittori «ispano-fiamminghi»* È noto che nel 1428 Jan van Eyck si recò in Portogallo (e quasi certamente in Castiglia) e che nel 1444 Alfonso V d'Aragona acquistò un *San Giorgio* dell'artista, segni di un'ammirazione che a partire da questo momento si estenderà a tutti i grandi maestri fiamminghi. Dal 1450 numerosi pittori fiamminghi giungono in **S**, e trasmettono il loro stile pittorico agli artisti iberici, come Dalmau, che a loro volta contribuiscono a diffondere la maniera fiamminga. La predilezione dei re cattolici per i dipinti delle Fiandre, portò alle formazioni di notevoli collezioni da parte dei sovrani e di numerose grandi famiglie, e il ricorso privilegiato ad artisti come Juan de Flandes e Michael Sittow.
Si costituisce cosí una vera e propria «scuola ispano-fiamminga», che trova nella Castiglia la sua patria elettiva. I suoi rappresentanti, accanto all'utilizzo della tecnica fiamminga a olio e alla visione naturalista esatta dei Paesi Bassi, in particolare per i paesaggi, conservano una maniera originale che traduce un'appassionata esigenza di carattere e di espressione. Ne risulta un'arte tesa, densa, contrastata, ove le stilizzazioni, le deformazioni piú violente si accostano a brani di emozionante realismo. Molti di questi maestri, che operano durante l'ultimo terzo del secolo a Burgos, Palencia, Toledo, Salamanca, Valladolid, sono anonimi, come il Maestro de la Sisla, il Maestro di Luna, il Maestro di Sant'Ildefonso, il Maestro di Santa Maria del Campo, il Maestro

dei Re cattolici. Tra le personalità note si segnalano Juan de Segovia e Sancho de Zamora, e soprattutto Jorge Inglés, che opera intorno al 1455 (pala dei Santillana: Madrid, coll. Santillana). Uno dei maestri piú rappresentativi è Fernando Gallegos, che, stabilitosi a Salamanca, diffuse in tutta la regione la propria arte. Lo stile irto, l'asprezza drammatica dell'ispirazione, al di là dell'imitazione dei fiamminghi e persino degli italiani (la sua decorazione della Biblioteca di Salamanca, terminata nel 1483, s'ispira alle idee umanistiche del rinascimento) mostrano quanto l'artista – e l'osservazione vale per tutti i maestri ispano-fiamminghi – risenta ancora delle suggestioni dell'estetica gotica. Tra le sue opere vanno anche ricordati il trittico per la Cattedrale di Salamanca e la *Pietà* del Prado.
Anche in Catalogna, alla fine del secolo predomina l'influsso fiammingo col Maestro de la Seo de Urgel (sensibile pure all'influsso francese, piú seguito però, nel Roussillon, del Maestro di Canapost), e, piú tardi, col sorprendente Ayne Bru; cosí pure a Maiorca, dove opera Pedro Nisart, il cui *San Giorgio* (1470 ca.) richiama quello, perduto, di van Eyck. Per quanto riguarda l'Andalusia, aderiscono a questa corrente molti artisti eccellenti: Juan Sánchez de Castro, Pedro Sánchez, Juan Sánchez II e soprattutto Pedro de Córdoba. Bartolomé Bermejo, senza dubbio uno degli artisti piú significativi di tutto il XV secolo spagnolo, conferisce una perfetta coerenza a questa sintesi ispano-fiamminga. Pur superando la minuzia naturalistica dei Paesi Bassi, accentua la profondità descrittiva della sua analisi del reale caricandola di un'emozione intensa, umanizzando le scene sacre, esaltando le virtú poetiche del paesaggio e dell'atmosfera, rivelando infine una visione totalmente nuova della realtà. Gran viaggiatore (nato verosimilmente a Cordova, si recò durante la sua giovinezza nelle Fiandre e a Napoli), lavorò a Valenza, in Aragona (tra il 1474 e il 1477), a Barcellona (dove dipinse nel 1490 il suo capolavoro, la *Pietà* della Cattedrale), segnando ovunque con la sua influenza le scuole locali. Un'altra personalità di statura europea si impone durante l'ultimo terzo del sec. XV, Pedro Berruguete. Formatosi nell'ambiente ispano-fiammingo della Castiglia, non ignora le nuove risorse del rinascimento italiano, avendo trascorso numerosi anni in Italia a contatto di uno degli ambienti piú

«moderni» del tempo, la corte di Urbino. Ritornato in Spagna verso il 1483, realizzò i grandi retabli per Toledo, Avila, Burgos, Paredes de Nava e fece scuola. Senza rinnegare la tradizione narrativa e ornamentale del gotico spagnolo (resta fedele al fondo oro), applica e impone d'ora in poi, oltre a un certo repertorio architettonico e decorativo, i principî di chiarezza monumentale, di armonia delle proporzioni e di giusta costruzione spaziale che l'Italia gli ha trasmesso. La via a un «rinascimento» spagnolo è aperta, via che intraprenderanno Juan de Borgoña e Alejo Fernández all'inizio del sec. XVI. (*sr*).

Il XVI secolo

u *Primo terzo del XVI secolo* Durante il primo terzo del sec. XVI, coesistono in **S** due tendenze artistiche predominanti: l'influsso fiammingo, preponderante durante il regno dei re cattolici, e quello dei nuovi modelli rinascimentali provenienti dall'Italia. Gli artisti piú rappresentativi di questa fase di transizione sono Juan de Borgoña a Toledo e Avila, Alejo Fernández in Andalusia e Rodrigo de Osona (il Giovane) a Valenza. Intorno a questi maestri, tutti tributari dell'arte dei Paesi Bassi, «ringiovanita» dall'apporto di forme italiane, gravita una *pléiade* di artisti spesso poco noti, che conferiscono a ciascuna regione un diverso carattere. La Castiglia, risolutamente gotica, conserva le tendenze ispano-fiamminghe, rinnovate da un discepolo di Gérard David, identificato con Ambrosius Benson (*Trittico*: Cattedrale di Segovia). La regione di Valenza fu la prima in cui penetrarono le tendenze del rinascimento italiano: intorno al 1507, Fernando de Llanos e Fernando Yáñez de la Almedina riflettono fedelmente l'arte della fine del Quattrocento, in particolare lo sfumato di Leonardo. Questi pittori dipingono esclusivamente temi religiosi, proscrivono la rappresentazione del nudo e dall'Italia mutuano soltanto elementi decorativi e procedimenti tecnici, saggi di prospettiva e una composizione chiara e ritmata che mette in movimento le figure entro uno spazio che fino a questo momento era stato ignorato dagli artisti della precedente generazione, che dipingevano su fondi d'oro nella tradizione di Pedro Berruguete. Questo artista formò a Palencia (Vecchia Castiglia) numerosi discepoli, il piú originale dei quali fu il Maestro di Becerril. Due aspetti lo distinguevano dai contemporanei: l'ammirazione per i monumenti del rinascimento italiano e

l'interesse per il paesaggio. Le scene della vita di san Pelagio sul retablo conservato nella Cattedrale di Málaga, proveniente da Becerril (Palencia) si sviluppano in un'architettura direttamente ispirata dagli edifici di Brunelleschi a Firenze; i timpani decorati con soggetti pagani (*Leda e Lucrezia*) costituiscono un'eccezione nella pittura spagnola del primo terzo del sec. XVI, ove la mitologia è per lo piú assente. Il paesaggio acquista un'insolita importanza che rivela l'influsso di Juan de Flandes.

u *Secondo terzo del XVI secolo* Il secondo terzo del secolo vede trionfare l'influsso italiano. Juan de Juanes e suo padre, Vicente Masip, impongono a Valenza uno stile direttamente ispirato a Raffaello e a Sebastiano del Piombo. Difficile determinare la parte svolta da ciascuno dei due artisti: l'opera piú sicura di Masip è il retablo della Cattedrale di Segorbe (1530), dedicato alla vita di Cristo. Juan de Juanes realizzò dipinti devozionali che ebbero immensa popolarità. Anche l'Aragona rinunciò alle tradizioni gotiche: Jerónimo Cosida divenne, prima della metà del secolo, il capofila della nuova scuola. Pittore e consigliere del grande mecenate del rinascimento aragonese, don Fernando d'Aragona (nipote del re cattolico) fu autore di numerosi retabli (Cattedrale di Tarazona, Museo di Saragozza), che rielaborarono i modelli romani in uno stile provinciale. Parallelamente (dal 1538 al 1570 ca.) un artista italiano, Tomás Peliguet (o Pelegret), che non esercitò alcuna influenza sull'ambiente aragonese, eseguí numerose grisailles (retablo della Cattedrale di Roda in Aragona, 1556), che lo rivelano fedele seguace del manierismo.

In Castiglia, l'autore del *Retablo di santa Librada* (1525-26: Cattedrale di Sigüenza) trascrisse fedelmente modelli di Raffaello. L'artista (Juan de Pereda ?) acquisí certamente in Italia una vasta cultura umanistica, che si rivela nella decorazione architettonica e in certi prestiti da Michelangelo e Leonardo. A Toledo, dove si era forse formato nella bottega di Juan de Borgoña, Antonio de Comontes sembra aver conosciuto Raffaello attraverso le Fiandre. L'opera piú importante conservata è il *Retablo di san Giovanni dei Re* a Toledo, dipinto per l'Ospedale di Santa Cruz della stessa città. Dal 1539 al 1561 lavorava a Toledo anche un altro discepolo di Juan de Borgoña: Juan Correa de Vivar.

Benché Carlo V non esercitasse alcun diretto influsso sul-

la pittura del suo tempo, la presenza della corte a Valladolid vi attirò un certo numero di artisti italiani, nonché Alonso Berruguete, figlio di Pedro, che si era formato in Italia accanto ai manieristi fiorentini. Tuttavia, la piú ricca città spagnola dell'epoca è Siviglia, ove soggiornano P. de Kempener (Pedro de Campaña) di Bruxelles a partire dal 1537, e il fiammingo Storm (Fernando Esturmio), attivo nella metropoli andalusa dal 1539 al 1557. Suo capolavoro è il *Retablo degli Evangelisti* (1555: Cattedrale di Siviglia), assai influenzato dai discepoli fiamminghi di Raffaello, Scorel ed Heemskerck: nella sua copiosa produzione si trovano corpi nodosi e muscolosi, atteggiamenti violenti, effetti di chiaroscuro. Personaggio di spicco della scuola sivigliana è Luis de Vargas, tornato in **S** dopo un lungo soggiorno a Roma dove fu a contatto con il manierismo raffaellesco; i suoi primi dipinti sono contemporanei alle ultime opere di Storm e di Campaña. La sua gloria ha offuscato la fama di Pedro Villegas Marmolejo, che gli sopravvisse di trent'anni e dipinse per le chiese di Siviglia molti quadri devozionali (*Virgen de los remedios*: chiesa di San Vincenzo; *Sacra Famiglia*: chiesa di San Lorenzo) direttamente ispirati a Raffaello. Numerosi allievi e collaboratori attestano la vitalità della scuola sivigliana. Pedro Machuca s'impone a Granada con la sua opera architettonica, il palazzo di Carlo V all'Alhambra e anche con i suoi dipinti potenti e tormentati (si era formato nell'ambiente romano degli allievi di Raffaello e di Michelangelo); Julio de Aquiles e Alejandro Mayner, di origine italiana, decorano con affreschi il gabinetto della regina nel palazzo imperiale.

L'Estremadura, fino ad allora soggetta ad influssi provenienti da Siviglia, Toledo e Salamanca, attesta la propria originalità con Luis de Morales, artista isolato di provincia: gotico tardivo seppe trattare con fiamminga minuziosità e una grazia tenera e dolente i modelli del manierismo italiano (*Vergine col Bambino*; *Addolorata*); fu autore anche di numerosi polittici.

u *Fine del XVI secolo* Nell'ultimo terzo del secolo, l'influsso di Michelangelo, già avvertibile in Machuca, sostituisce quello esercitato dal maestro urbinate durante i decenni precedenti. Gaspar Becerra, fedele interprete del nuovo stile, introdusse in **S** l'arte dell'affresco (Prado a Madrid), fino ad

allora praticato solo dagli stranieri, e le rappresentazioni mitologiche. La sua morte prematura obbligò Filippo II a ricorrere ad italiani per la decorazione murale dell'Escorial: Cambiaso, Tibaldi, Federico Zuccari. Numerosi mecenati seguirono l'esempio del re. Il complesso piú importante di dipinti profani conservato in **S** è quello del palazzo di El Viso (Mancha), costruito dal marchese di Santa Cruz. I fratelli Peroli, originari dell'Italia settentrionale, affrescarono sulle pareti le imprese guerresche del marchese e un gran numero di episodi tratti dalla mitologia e dalla storia antica. Alcuni artisti italiani, che non avevano potuto partecipare alla decorazione dell'Escorial, cercarono incarichi in provincia. Cesare Arbasia, amico di Pablo de Céspedes, operante a Cordova, soggiornò a Malaga nel 1579 e dipinse per la Cattedrale numerosi affreschi; fu attivo inoltre a Cordova e a Viso. Matteo da Lecce (Pérez de Alesio) si stabilí a Siviglia, donde s'imbarcò per il Perú verso il 1590. La sua opera piú nota è il gigantesco *San Cristoforo* (affresco del 1583: Cattedrale di Siviglia). Fu contemporaneo di Vasco de Pereira, originario del Portogallo e molto influenzato dalle tendenze italiane (*Annunciazione*, 1576: Marchena); Alonso Vázquez e Francisco Pacheco, autore del trattato *Arte della pittura* (1638), dipinsero, all'estremo scorcio del secolo, grandi composizioni che preannunciano i retabli sivigliani dell'epoca successiva. L'influsso veneziano, successivo a quello di Michelangelo, è testimoniato da Navarrete attivo all'Escorial e da El Greco, che fecero conoscere in Castiglia la tecnica, il colore e il chiaroscuro di Tiziano e di Tintoretto, condannati da Pacheco qualche anno dopo nel suo trattato. Diego de Urbino, Luis Carvajal e Juan Gómez successero a Navarrete e dipinsero numerosi trittici per l'Escorial. L'arte del ritratto, il cui iniziatore era stato il fiammingo Antonio Moro, è rappresentata alla corte di Filippo II da Sánchez Coello e dal suo allievo-collaboratore Pantoja de la Cruz, e in Aragona da Roland de Mois, originario di Bruxelles, molto influenzato da Tiziano (*Adorazione dei pastori*, 1590: chiesa del monastero di Santa Maria Real a Fitero in Navarra). Fu autore di una galleria di ritratti per il duca di Villahermosa, al cui servizio fu anche il fiammingo Schepers (Esquert). Questo artista, che aveva frequentato la bottega veneziana di Tiziano, dipinse per il suo mecenate composi-

zioni mitologiche, alcune delle quali ispirate al maestro del Cadore. Un italiano, Pietro Morone, praticò a Saragozza l'arte dell'affresco (cappella di San Gabriele alla Seo), dopo aver eseguito alcune opere a Barcellona. Anche a Valenza s'impose l'influsso veneziano, grazie all'intervento di pittori aragonesi (i Sariñena) o stranieri (Francisco Pozzo).
El Greco, stabilitosi a Toledo a partire dal 1577, superò la semplice imitazione della maniera veneziana elaborando un'opera singolarissima, ultima espressione appassionata e talvolta visionaria del manierismo.
La presenza, per tutto il sec. XVI, di fiamminghi e italiani e l'importazione di opere veneziane, fecero della pittura spagnola un campo sperimentale, che favorirà il fiorire delle grandi scuole del secolo d'oro. (*acl*).

Il XVII secolo

u *Temi e caratteri generali* Il sec. XVII corrisponde, nel panorama generale europeo, all'età d'oro della pittura spagnola, tanto per importanza quantitativa che per originalità. Tuttavia, la situazione economica e sociale, nonché il ruolo politico della **S**, bastione della tradizione cattolica scaturita dalla Controriforma, ne limitano in certa misura la produzione, sovrabbondante di opere religiose ma quasi priva di scene profane e mitologiche. La stessa pittura di genere è relativamente rara, e solo la natura morta (con artisti come Sánchez Cotán, A. de Loarte e J. van der Hamen) acquisisce un'identità propria e una qualità che fanno sí che spicchi tra i temi profani e decorativi. Un immediato realismo, dal sentimento intenso e quasi mistico, pervade, soprattutto nella prima metà del secolo, composizioni piene di solenne ingenuità. Il paesaggio in qualità di genere indipendente esiste appena; e, quando compare come sfondo di scene bibliche o evangeliche, non sfugge generalmente al convenzionalismo, Velázquez escluso. Uno stile peculiare si manifesta, peraltro, nel ritratto. Il ritratto collettivo, alla maniera veneziana od olandese, il ritratto di rappresentanza alla moda francese, o l'allegoria mitologica, tanto apprezzata dalla società fiamminga o francese, quasi non esistono. Il ritratto spagnolo, di incisiva austerità, insiste soprattutto sull'individualità del personaggio, sulla sua dignità e qualità umana, ottenendo cosí effetti di un'umanità intensa, persino in esseri deformi, ammalati o della piú umile condizione. Il «ritratto divinizzato», che rappresenta un personaggio con

gli attributi del santo di cui reca il nome, è un genere quasi esclusivamente spagnolo e attesta anch'esso l'importanza della religione nella vita spagnola dell'epoca. A parte i consueti temi evangelici, i santi patroni e qualche motivo biblico, nella pittura religiosa propriamente detta il ruolo principale è svolto dai cicli monastici. Difatti la vita monacale svolge un ruolo essenziale; i grandi ordini tradizionali (francescani, domenicani, certosini, benedettini), nonché gli ordini nuovi, creati o riformati in epoca controriformistica (carmelitani, trinitari, gesuiti), forniscono un repertorio assai vasto di temi, quasi sempre esposti in forma ciclica. La maggior parte dei grandi pittori spagnoli si è impegnata in opere di questo genere, talvolta molto ampie, destinate a decorare chiostri, sacrestie e sale capitolari.

Un aspetto fortemente realistico, accentuato dal gusto dll'immediatezza, del dettaglio quotidiano e del tratto individuale, contraddistingue questi cicli spagnoli, nei quali viene utilizzato un linguaggio plastico di ascendenza caravaggesca per sottolineare il carattere concreto delle raffigurazioni, spesso legato alla sensibilità, insieme realistica e mistica, di santa Teresa di Ávila. Solo verso la metà del secolo si sviluppa piuttosto ampiamente una tendenza scenografica e fantastica, senza tuttavia soppiantare l'interesse per la vita quotidiana e l'osservazione diretta. I caratteri fin qui esposti sono relativi alla pittura spagnola nel suo complesso; si deve insistere però sull'estrema differenza di qualità che si individua tra gli artisti di primo piano, come Ribera, Cano, Velázquez, Zurbarán, Murillo ed altri. La grande pittura spagnola del Seicento è legata a queste importanti figure, che si distinguono dagli artisti locali contemporanei. Le scuole locali infatti, benché abbiano caratteristiche proprie ben determinate, non possiedono l'importanza e la coesione di quelle italiane od olandesi.

u La *prima metà del* XVII *secolo* A far da cerniera tra il manierismo di El Greco (morto nel 1614), o la piú modesta produzione di copie da stampe italiane e fiamminghe da parte di un gran numero di artisti provinciali durante l'ultimo quarto del sec. XVI, e il naturalismo del sec. XVII gli italiani svolgono un ruolo molto importante: contano gli esempi non solo di Caravaggio, alcune opere del quale furono presto conosciute in **S**, ma soprattutto dei toscani e dei genovesi che

operarono all'Escorial, nonché dei loro discendenti e discepoli stabilitisi nella penisola iberica. I due pittori che in una certa misura introdussero il naturalismo in Castiglia e a Valenza, Sánchez Cotán e F. Ribalta, si erano formati alla scuola dell'Escorial, e devono a Luca Cambiaso gran parte del loro interesse per la luce. A Madrid, Vicente Carducho ed Eugenio Caxés, rispettivamente fratello minore e figlio di artisti appartenenti al gruppo dell'Escorial, s'ispirarono al moderato ritorno al realismo dei toscani. Anche i grandi maestri veneziani erano assai apprezzati in **S**, e in particolare le collezioni reali erano ricche di loro opere. Juan de las Roelas, iniziatore del naturalismo a Siviglia, s'ispirò alla pittura veneziana (*San Giacomo a cavallo*, 1609: Siviglia, Cattedrale); e a Toledo Pedro Orrente creò una scuola influenzata dallo stile veneto-bassaniano (aveva soggiornato a Venezia), con gli apporti del nascente caravaggismo. Il commercio d'arte con l'Italia era intenso; alcuni pittori italiani di fama viaggiano in **S** e, in linea generale, il primo naturalismo spagnolo è legato ai suggerimenti italiani. I grandi maestri nati alla svolta tra XVI e XVII secolo (Ribera, 1591; Zurbarán, 1598; Velázquez, 1599; Cano, 1601) si formarono entro questa tradizione italiana, di matrice piú o meno caravaggesca, imperniata sulla riconquista della realtà e l'intensa valorizzazione della luce. Piú tardi, trovarono tutti soluzioni stilistiche personali e libere, eccettuato forse Zurbarán, che resterà lungo tutta la produzione legato a espressioni apparentemente piú arcaicizzanti. Ribera si recò prestissimo in Italia; Velázquez; fu il piú indipendente: partendo da un tenebrismo di stampo caravaggesco, creò uno stile tutto personale che non avrà grande seguito tranne per quanto riguarda la ritrattistica. Cano, un poco isolato rispetto ai suoi contemporanei, diede vita a una rivisitazione dello stile quasi neorinascimentale.

u *La seconda metà del XVII secolo* La situazione si evolve radicalmente nella seconda metà del secolo, con la sostituzione dell'influsso dell'arte di Rubens e di van Dyck a quello italiano, benché continui a sopravvivere l'interesse per il colorismo di Venezia. La composizione chiusa, gremita e relativamente calma, tipica dei lavori della prima metà del secolo, l'illuminazione tenebrosa e la disposizione armoniosa cedono il posto a un teso dinamismo, a una luce uniforme e una chiara gamma di colori, che ricorre talvolta, per suggerire la profon-

dità, a contrasti di chiaroscuro e ad una composizione piú aperta. La ricerca realista si attenua leggermente. Si apprezzano di piú la grazia e il carattere lusingatore delle interpretazioni; le forme del barocco decorativo alla maniera fiamminga si diffondono ampiamente, anche nei soggetti religiosi. Trova fortuna la pittura decorativa a fresco, ignorata nella prima metà del secolo, con effetti scenici e di *trompe-l'œil*. I principali centri artistici di questi anni sono Madrid e Siviglia, mentre Valenza e Toledo perdono il proprio ruolo.
A Madrid un importante gruppo di artisti di grande sensibilità cromatica (Rizi, Carreño, Coello, Cerezo, Antolíñez, Escalante), dettero vita all'unica scuola omogenea di qualità elevata ed equilibrata, aperta a numerosi allievi. Formatisi con il culto della pittura veneziana e fiamminga, si distinguono soprattutto per le doti di eccellenti coloristi e di abili decoratori. Tra loro vi sono ritrattisti di talento, la cui sobria espressività è tipicamente spagnola. A Siviglia, la seconda metà del secolo si articola sulla rivalità tra due grandi maestri, Murillo e Valdés Leal, che per la qualità della produzione sono al di sopra di tutti gli altri. Il primo rappresenta l'aspetto tenero, musicale e femminile della devozione borghese spagnola e inserisce nelle scene di genere una nota di sentimentalismo che allontana tutti gli aspetti drammatici e sgradevoli della realtà. Valdés possiede invece uno spirito drammatico di grande energia talvolta poco armonico, che si attaglia perfettamente alla violenza e all'espressionismo quasi crudele, che non rifugge dagli aspetti piú ripugnanti. Gli ultimi artisti nati e formatisi in questo secolo prolungano fino ai primi anni del sec. XVIII le forme del barocco decorativo, dall'apparenza esuberante e dalla tecnica abile, ma ormai povero e convenzionale nell'invenzione, monotonamente ripetitivo per quanto riguarda i temi religiosi.
Il successo della dinastia dei Borboni nel 1700, comportò, almeno a Madrid, ed esclusivamente a corte, la sostituzione delle forme tradizionali con quelle di un retorico classicismo alla francese. L'arte devozionale e popolare restarono senza dubbio per lungo tempo fedeli alle forme del sec. XVII, molto impoverite, particolarmente in provincia, fino alla fondazione, a imitazione della Francia, delle Accademie: la prima, l'Accademia Reale di San Fernando, fu creata nel 1752.
(*aeps*).

Il XVIII secolo

u *Il regno di Filippo V* All'epoca dell'avvento di Filippo V, primo Borbone di **S** (1700), alcuni artisti erano ancora fedeli alla tradizione morente del secolo d'oro. Miguel Jacinto Meléndez, la cui fama fu oscurata da quella del nipote Luis, decorò a Madrid la chiesa di San Felipe el Real con la *Sepoltura del conte d'Orgaz* (bozzetto al Prado) ancora rigorosamente ispirate a El Greco. Juan García Miranda fu autore di quadri religiosi di secondario interesse (a Prado conserva due paesaggi). Anche Siviglia viveva legata al suo passato. Lúcas de Valdés, poi Domingo Martinez ornarono le chiese con vasti cicli ad affresco. Bernardo Germán Llorente imitò lo stile di Murillo. A Cordova Cobo y Guzmán dipinse cicli romantici (*Vita di san Pietro Nolasco*) e a Granada il «disegnatore dell'Andalusia», Risueño, segui l'arte di Alonso Cano. A Valenza, Palomino affrescò il convento di San Estebán, e H. Rovira Brocandel disegnò il progetto del celebre portale barocco del palazzo del marchese de Dos Aguas. Il piú originale di tali pittori di provincia fu il catalano Viladomat. L'afflusso di artisti stranieri, favorito dalla nuova dinastia, influí, trasformandola, soltanto sull'arte di corte. Michel-Ange Houasse rinnovò la concezione del paesaggio, la cui luminosità e le cui lontananze sfumate preannunciano Goya.

Ranc fu il ritrattista della famiglia reale, nella tradizione di Rigaud. Louis-Michel van Loo ornò i palazzi di grandi composizioni mitologiche. Le seconde nozze del re con Isabella Farnese favorirono l'arrivo dei pittori italiani Sani e Procaccini, che operò soprattutto a La Granja. La fondazione, da parte di Filippo V, della manifattura reale degli arazzi ebbe, soprattutto nella seconda metà del secolo, influsso decisivo sull'evoluzione della pittura.

u *Il regno di Ferdinando VI* Sotto Ferdinando VI (1746-59) la corte, priva di pittori spagnoli, si orientava risolutamente verso l'Italia. Amigoni, decoratore e ritrattista, venne presto soppiantato da Corrado Giaquinto, chiamato a dipingere le volte del nuovo palazzo reale che sostituiva l'Alcázar, distrutto da un incendio nel 1734 (la *Spagna che offre i suoi regni alla Religione, Nascita del Sole, Trionfo di Bacco*). Giaquinto prolunga ed arricchisce la lezione di disinvoltura decorativa già offerta alla fine del sec. XVII da Luca Giordano: lezione che verrà compresa da Antonio Gonzáles-Velázquez e da Goya.

L'evento piú importante della vita artistica fu la creazione, nel 1752, dell'Accademia reale di belle arti di San Fernando, progettata da Filippo V sul modello francese. I due primi direttori furono van Loo e Antonio González Ruiz, allievo di Houasse. Il pittore che meglio rappresenta la prima generazione di artisti «ufficiali» è Andrés de La Calleja (il *Tempo scopre la Verità*: Madrid, Accademia di San Fernando). Da allora, si afferma il primato di Madrid, benché nascano Accademie in tutta la **S**, in particolare a Siviglia, Valenza e Saragozza.
Carlo III, salito al trono nel 1759, affidò la decorazione del Palazzo Reale di Madrid a Mengs, che eseguí in due campagne decorative (1761-71; 1774-77) maestosi affreschi allegorici. Il suo ritratto del sovrano (Prado), di grande perfezione tecnica, servì di modello a Goya. «Dittatore delle arti», esercitò un influsso fondamentale sulla pittura spagnola e riformò la manifattura degli arazzi. Anziché fornire come modelli scene di genere derivanti dai pittori fiamminghi, gli artisti da allora osservarono la vita madrilena; i parchi reali, aperti al pubblico, divennero il teatro delle distrazioni di una folla animata. Rivale di Mengs, Tiepolo giunse a Madrid nel 1762, poco dopo la partenza di Corrado Giaquinto. Eseguí tre soffitti del Palazzo Reale (*Gloria della Spagna* nella Sala del Trono; *Apoteosi della Monarchia spagnola* nell'anticamera della regina, e *Apoteosi di Enea* nella Sala delle Guardie) in uno stile piú ampio e piú movimentato di quello dei predecessori. Il complesso di dipinti per il convento di San Pascual d'Aranjuez venne mutilato e disperso poco dopo la sua morte. Lo avevano accompagnato in **S** due suoi figli; Lorenzo ha lasciato numerosi pastelli (oggi al Prado) nella migliore tradizione veneziana.
L'influsso di Mengs, piú profondo di quello di Tiepolo, si esercitò in particolare sul genero di questi, il disegnatore M. Salvador Carmona, e sui fratelli Bayeu. Il piú anziano di questi ultimi, Francisco, direttore dell'Accademia di San Fernando, praticò soprattutto la pittura di storia; Ramón, vincitore su Goya del concorso di Roma nel 1766, decorò con lui molti edifici religiosi (Santa Ana de Valladolid, Valdemoro), e dipinse numerosi cartoni per arazzi ispirati a scene popolari (il *Venditore di salsicce*: Madrid, Prado). La fama di Ramón Bayeu mise in ombra José del Castillo, altro collabo-

ratore della Manifattura, ove operarono pure A. Ginés de Aguirre – fondatore nel 1785 dell'Accademia reale di Città del Messico – e Zacarías González Velázquez, figlio del pittore Antonio, uno degli ultimi autori di cartoni. Luis Meléndez e Luis Paret occupano un posto particolare per la qualità della loro pittura e per i generi che praticarono (la natura morta il primo, la scena di genere e il paesaggio il secondo). Non operarono per la Manifattura e non fecero scuola. Paret ebbe alcuni imitatori: Mariano Sánchez dipinse vedute di porti, e Manuel de La Cruz scene di vita madrilena. A Valenza, la piú attiva delle Accademie di provincia venne diretta da José Vergara, autore di un'abbondante produzione classica, intrisa d'italianismo. Benito Espinós, che gli succedette, si specializzò in dipinti di fiori. Le Accademie di Siviglia, Saragozza e Barcellona ebbero scarsa attività creativa e si dedicarono piú all'organizzazione che all'insegnamento.

u *Il regno di Carlo IV* L'avvento di Carlo IV (1788) non ebbe quasi influenza sulla vita artistica. Venne completata la decorazione del Palazzo Reale, gli artisti stranieri furono poco numerosi e di secondaria importanza. Il francese J. Flaugier introdusse in Catalogna lo stile impero. Joaquín Inza, ammiratore di Mengs, eseguí dipinti in un suo stile spoglio (*Ritratto del favolista Iriarte*: Madrid, Prado). Maella, che diresse l'Accademia di San Fernando, fu insignito contemporaneamente a Goya, nel 1799, della dignità di primo pittore di corte. Dipinse nel palazzo e nelle residenze reali allegorie convenzionali dai colori freddi; le sue marine (Prado) presentano maggior fantasia dei ritratti, elaborati con solennità. Agustín Esteve, anch'egli pittore del re, di un'eleganza un po' secca, collabora con Goya. La perfezione tecnica del ritrattista Vicente López rappresentò l'esito finale di una produzione legata per mezzo secolo alla formazione accademica e alla protezione reale. López chiude il periodo aperto nella pittura spagnola dalla venuta di Mengs, mentre con Goya, contemporaneo di quest'ultimo, comincia l'arte moderna. (*acl*).

u *Il XIX secolo* La personalità schiacciante di Goya e il prestigio degli artisti francesi lasciarono nell'ombra pittori meno innovatori. Ma tre tendenze prevalenti riassumono le aspirazioni artistiche di questo periodo: prolungare la maniera del sec. XVIII, resuscitare la grande tradizione del secolo d'oro e partecipare agli slanci creativi provenienti

dall'estero. Queste correnti coesistono e si compenetrano nel corso del secolo. Se alcuni artisti continuano ad operare secondo i criteri stilistici del sec. XVIII, del tutto mutati sono i referenti sociali della produzione pittorica di questi anni: la Chiesa, la monarchia e l'aristocrazia cessano di essere i grandi mecenati di un tempo. Lo stato liberale e la borghesia sono i committenti di questo momento, ma meno illuminati ed esigenti. L'artista si trova cosí piú libero di esprimersi, ma allo stesso tempo in difficoltà nel trovare grandi incarichi. A Madrid prosegue la tradizione di Mengs e di Maella, specialmente con Zacarías González Velázquez e i suoi allievi. Vicente López si distacca da questo gruppo per la tecnica minuziosa dei suoi ritratti eseguiti per la corte di Ferdinando VII e i banchieri della nuova società.
La guerra d'indipendenza e lo stesso temperamento spagnolo ritardarono e originarono il movimento di «ritorno all'antico» che si sviluppò in Europa dopo l'ultimo terzo del sec. XVIII. Da Madrid tre soli artisti, José de Madrazo, José Aparicio e Juan Antonio Ribera, si muoveranno per seguire a Parigi e a Roma le lezioni di David. A Barcellona un francese allievo di David, Joseph Flaugier, nominato direttore della scuola di disegno con Juan Carlos Anglés è il principale rappresentante del neoclassicismo.
Nella prima metà del secolo, i soggetti prediletti dagli artisti andalusi sono piuttosto le scene di costume che quelle ispirate all'antico. Juan Rodríquez «el Panadero» e Fernández Cruzado furono i precursori della pittura romantica, il movimento piú fecondo e piú originale del secolo. Osservatori delle tradizioni popolari, questi pittori manifestano una curiosità consapevole verso il folklore popolare. Feste, riunioni di villaggio, corride, scene di stregoneria, già ritratte da Goya, vengono riprese con una fattura libera e spontanea e con il frequente impiego di chiazze e impasti da parte dei fratelli Becquer e Manuel Rodríguez de Guzmán in Andalusia, e a Madrid da Leonardo Alenza, José Elbo, Eugenio Lucas e Francisco Lameyer, continuatori della tradizione aperta da Goya. Nell'ambito della corrente romantica, paesaggisti come Jenaro Pérez Villaamil e José Ferrant sono affascinati dai monumenti di epoca medievale che ambientano in un mondo fantastico, nel quale la natura tende a umanizzarsi per essere mediatrice di sentimenti. La **S**, cori

il suo gusto del pittoresco, ha svolto un ruolo importante: fu infatti luogo di reazione alla vita moderna e di conservazione delle tradizioni popolari, ricche di colore. Attirò numerosi artisti stranieri: inglesi (Lewis e D. Roberts) e francesi (Dauzats, Blanchard, Boulanger e Dehodencq). Anche il genere del ritratto ebbe grande successo e fu praticato da tutti gli artisti. Antonio Esquivel firmò nel 1846 una delle prime rappresentazioni di un gruppo d'intellettuali nello studio di un artista e José Gutiérrez de La Vega lasciò numerosi ritratti femminili, ove permangono reminiscenze di Murillo. Federico de Madrazo e Carlos Luis de Ribera praticarono il ritratto romantico mondano.
Tra gli artisti che soggiornarono a Roma tra il 1830 e il 1840, un gruppo di giovani catalani, Joaquín Espalter, Pelegrín Clavé e Claudio Lorenzale, sotto l'impulso di Pablo Milá y Fontanals prese contatto col cenacolo dei nazareni e si volse ad imitare i primitivi. La pittura di storia, praticata dall'inizio del secolo o, se si vuole, dopo *El dos de Mayo* di Goya (1814), registra un recupero d'interesse dal 1856, data in cui si organizzano regolarmente e annualmente esposizioni nazionali. Circa tremila artisti, di due diverse generazioni, dipinsero scene storiche, genere che riscuoteva grande successo presso le giurie. Del primo periodo (1856-64) i piú notevoli sono Eduardo Cano, José Casado del Alisal, Vicente Palmaroli, Eduardo Rosales e Antonio Gisbert. Quest'ultimo lasciò chiaramente trasparire opinioni vicine alle idee socialiste nella scelta dei soggetti. Fra gli artisti della seconda generazione (1878-87) alcuni si aggregarono al movimento realista, come Manuel Dominguez e Alejandro Ferrant. Il belga Carlos Haes, stabilitosi a Madrid dal 1857, rinnova l'interesse per il paesaggio, e inizia i suoi numerosi allievi, tra cui si distingue Agustín Riancho. alla nuova concezione della natura sostenuta dalla scuola di Barbizon. Martín Rico, in occasione di un viaggio in Francia, si accostò a Daubigny. A Barcellona, Ramón Martí y Alsina fu l'iniziatore del realismo in Catalogna e il maestro di tutta una generazione di pittori. Il suo piú dotato allievo, Joaquín Vayreda, scoprí l'incanto campestre della regione di Olot, dove fondò una scuola.
Il quadro di genere ebbe notevole fortuna grazie al successo e all'influsso di Mariano Fortuny in tutta Europa, e alla buona accoglienza che ebbe in tutte le esposizioni naziona-

li. La morte prematura di artisti dotati come Rosales e Fortuny non favorí l'apertura della pittura spagnola all'influsso francese. (*jdlp*).

Il xx secolo

u *Inizio del secolo. Barcellona e Madrid* Durante la prima metà del sec. xx, l'attività artistica si articolò quasi esclusivamente tra Barcellona e Madrid, città in cui si formarono gruppi di artisti, molti dei quali provenienti dalla provincia. Intorno al 1900, Barcellona fu il principale punto d'incontro tra l'arte spagnola e le idee nuove. Il post-impressionismo venne introdotto da artisti catalani di formazione francese; Ramón Casas e Santiago Rusiñol ne furono i capifila. Quest'ultimo, pittore, scrittore, mecenate e collezionista, fu la figura emergente della vita intellettuale catalana e assimilò il modernismo dell'Art Nouveau.

Succedendo al modernismo catalano, e prendendolo come punto di partenza, apparve il fenomeno del novecentismo, che ebbe grande risonanza fino ai giorni nostri. Questo movimento, il cui teorico fu il critico d'arte Eugenio d'Ors, sosteneva un'arte idealista timidamente rinnovatrice, che ricercava la semplicità dei valori della campagna e il «culto del Mediterraneo». Fu una pittura alquanto tradizionalista e provinciale, con una sua vena «classica»; implicava comunque un mutamento rispetto alle crescenti complicazioni del modernismo e alla retorica dell'accademismo. Non stupisce pertanto incontrare tra i novecentisti l'uruguayano Torrès Garcia legato in seguito al movimento costruttivista. La pittura novecentista affrontò soprattutto la natura morta e accolse rapidamente l'influsso di Cézanne nella struttura dei paesaggi (altro genere praticato): suo interesse precipuo era quello di captare la luce mediterranea. Intorno al 1940 una seconda ondata novecentista si manifestò con Joaquín Sunyer e Miguel Villá, formatisi intorno al 1920. Alcune ricerche individuali, partendo dal modernismo, tesero a una pittura intuitiva (Joaquín Mir, Anglada Camarasa). Questi pittori, interessati dagli effetti materici, sfiorarono spesso l'astrattismo. Tra il modernismo e un espressionismo piú tragico si colloca l'arte di Isidro Nonell (ritratti di gitane o di vecchie vestite di cenci).

Durante questo periodo la pittura non presentava, a Madrid, la stessa originalità. L'arte madrilena è eterogenea: folklore

e regionalismo vi convivono costantemente. Il pittore basco Dario de Regoyos vi svolse un ruolo importante: dopo un soggiorno in Belgio, ove fece parte del gruppo dei Vingts, intorno al 1890 dipinse paesaggi spagnoli con una tecnica *pointilliste*. Un altro paesaggista, Aureliano de Beruete, rinnovò la tecnica della pennellata libera e luminosa, nella tradizione di Velázquez e di Goya, sotto l'influsso dell'impressionismo. Il pittore di maggior successo dell'epoca fu il valenzano Joaquin Sorolla, ritrattista della corte, dell'alta aristocrazia e del mondo politico durante il regno di Alfonso XIII.

Il modernismo madrileno è in generale opera di pittori baschi, come Juan de Echevarría, ancora post-impressionista, Iturrino e Ignacio Zuloaga. Quest'ultimo, assai legato agli scrittori della «generazione del '98», dà vita a un'arte ispanica spettacolare, con ambizioni cosmopolite. Vi abbondano le formule retoriche, che assumono come fonte la letteratura. José Gutiérrez Solana è l'unico che abbia tradotto nella sua pittura una **S** veramente angosciosa, tanto che i suoi dipinti, dai colori cupi, con materie e impasti densi e opachi, sembrano avvicinarsi ai motivi espressionisti.

u *Cubismo*, *surrealismo*, *astrattismo* La maggior parte dei pittori dell'epoca si sentivano attratti verso Parigi. E infatti proprio in questa città doveva elaborarsi il rinnovamento della scuola spagnola, principalmente grazie a Pablo Picasso, che prima di trasferirsi visse a Barcellona, dove produsse opere influenzate dal modernismo catalano soprattutto da Nonell. Stabilitosi a Parigi nel 1904, Picasso fu, con Braque, l'iniziatore del cubismo. La sua figura, estremamente complessa, continua anche dopo la prima guerra mondiale a riassumere in sé i mutamenti a cui è soggetta l'arte del Novecento. Dal ritorno all'ordine post-cubista, al contatto col surrealismo, ma soprattutto con il forte impegno politico dimostrato nel corso della guerra civile spagnola, Picasso diventa una specie di simbolo nel quale si riassumono le correnti d'avanguardia. Nel corso della guerra civile dipinge Guernica, l'espressione piú autentica del suo atteggiamento dinanzi alla ferocia umana.

Faceva parte del gruppo cubista di Parigi anche Juan Gris che aveva esordito come disegnatore umoristico e che rispetto a Picasso e Braque portò avanti un discorso piú intellettualistico ispirando la propria pittura a modelli geome-

trici e matematici. Cubista della prima ora, Maria Blanchard evolvette verso una sorta di realismo magico, apparentemente freddo, ma in realtà assai sensibile e femminile.
L'influsso cubista penetrò in **S** verso il 1910. Daniel Vázquez Diaz, amico dei cubisti parigini, lo espresse in modo assai personale attraverso una sintesi del realismo cézanniano e di geometrismo cubista. Esercitò grande influsso sui giovani artisti verso il 1940. In un certo senso anche il basco Aurelio Arteta può essere considerato legato al cubismo nelle sue grandi pitture murali, ove la figura acquista una monumentalità epica e dove compaiono elementi già definibili post-cubisti. Verso gli anni Trenta il galiziano Manuel Colmeiro fu influenzato da Cézanne.
A Barcellona, l'avanguardia divenne internazionale con la fondazione della Gall. Dalmau nel 1906 e la comparsa di una nuova generazione di pittori. Dopo un periodo di mostre di novecentismo, Dalmau organizzò, a partire dal 1912, mostre d'arte contemporanea (cubisti francesi, espressionisti), Nel 1917, rifugiatosi a Barcellona, Francis Picabia fondò la rivista dadaista «391» (quattro numeri) e nel 1922 espose presso Dalmau (catalogo con prefazione di André Breton). Il surrealismo avrà in seguito notevole risonanza in Catalogna e sarà rappresentato da Joan Miró e Salvador Dalí. La pittura del primo è caratterizzata dallo humor e dal sogno. Giunto a Parigi, il pittore abbandonò la figurazione e realizzò stilizzazioni dalle forme organiche, dai colori stridenti e dallo spirito sovversivo. Sostenitore della causa repubblicana durante la guerra civile, la sua arte ricercò forme piú violente, con allusioni piú dirette. A poco a poco, Miró giunse ad elaborare una pittura di semplici motivi e ideogrammi magici, in colori puri, che influenzerà profondamente i pittori catalani del secondo dopoguerra.
Salvador Dalí, amico del poeta Lorca e del regista Buñuel, cominciò dipingendo, sin da giovane, paesaggi in cui si mescolano il realismo mediterraneo, la pittura metafisica di De Chirico e la visione cubista, sfociando in un realismo fantastico. Dopo aver partecipato attivamente al surrealismo parigino, aver collaborato ai film di Buñuel, *L'âge d'or* e *Un chien andalou*, e aver ideato il metodo «paranoico-critico», Dalí cadde in un «anarco-cattolicesimo» surrealista nel quale convivono misticismo ed esibizionismo commerciale.

L'astrattismo penetrò lentamente in Catalogna, tramite l'architettura razionalista e sociale di Torrès, di Sert e del *Gatepac*. Citiamo il neoplasticismo di Juan Sandalinas e il progetto di Theo van Doesburg di fondare, a Barcellona, la rivista neoplastica «Le Nouveau Plan».
Nel frattempo Madrid, meno aperta all'Europa, esce dal letargo. Nel 1925 si tiene la celebre Esposizione delle arti iberiche, prima manifestazione pubblica dell'avanguardia, messa in ridicolo dalla stampa reazionaria dell'epoca. La creazione del gruppo A.D.L.A.N. (amici dell'arte nuova), del gruppo costruttivista da parte di Torres-García (che fondò *Cercle et Carré* a Parigi, con Seuphor e Mondrian), la mostra itinerante di Picasso (1936) sono alcune delle tappe verso una difficile evoluzione. Il surrealismo guadagnò adepti, che occuperanno a Parigi un luogo importante nell'avanguardia: Francisco Borés, pittore lirico e colorista semi-astratto, Peinado, Gonzales Gómez de la Serna, Luis Fernández. A Madrid, citiamo Maruja Mallo, legata alla «Revista de Occidente», Manuel Angeles Ortiz, amico di Lorca, e soprattutto Benjamín Palencia, disegnatore e pittore che, in quel momento, adatta il surrealismo a un'austera visione della terra castigliana. Alle Canarie, il critico Eduardo Westerdhal e il pittore Oscar Dominguez animano un importante gruppo surrealista che pubblica «Gaceta de Arte» e organizza nel 1933 una grande mostra surrealista internazionale.
u *La guerra* La guerra civile stroncò tutto questo fervore. La maggior parte dei pittori d'avanguardia – con la nota eccezione di Dali – abbracciò la causa repubblicana. Molti emigrarono; alcuni, scoraggiati, abbandonarono per sempre ogni ricerca. La guerra influenzò l'evoluzione dei maggiori artisti, impegnandoli politicamente o incitandoli a descrivere «gli orrori della guerra». Nell'opera di Miró e Picasso, proprio in questo periodo, aumentano violenza ed espressività. Nel 1937 il Padiglione repubblicano dell'Esposizione di Parigi, eretto da Sert, esponeva *Guernica* di Picasso, il *Contadino con la falce* di Miró, il *Montserrat urlante* dello scultore Julio González, il *Popolo spagnolo in marcia verso una stella* dello scultore Alberto.
Dopo la seconda guerra mondiale, l'artista spagnolo vive un periodo assai duro, in un ambiente ostile alla creatività, tagliato fuori dal resto del mondo. Tuttavia contro l'accade-

mismo presto prende corpo un movimento di prudente rinnovamento, in un certo senso simile al novecentismo, per la ricerca della semplicità formale.
Tale movimento cominciò verso il 1943, contemporaneamente sia a Barcellona che a Madrid. Si assiste a una rivalorizzazione dei postcézanniani (Villá, Sunyer, Pruna) e all'accettazione da parte della borghesia colta di una pittura decorativa e modernista (Clavé, Grau-Sala). A Madrid tale tendenza ebbe maggior forza e ampiezza. Eugenio d'Ors fondò nel 1943 il Salone degli undici e l'Academia breve de la crítica. Alle mostre che organizzò parteciparono insieme pittori già noti prima della guerra (Blanchard, Torrés Garcia), artisti decorativi e novecentisti. I giovani erano rappresentati dalla scuola di Madrid, gruppo eterogeneo di realisti che si avvicinavano moderatamente alle tematiche fauve: Eduardo Vicente, Alvaro Delgado, Francisco Arias. L'austero paesaggista Godofredo Ortega Muñoz e il pittore di vita contadina Rafael Zabaleta, la cui opera unisce la tradizione dell'arte popolare a influssi picassiani, saranno però gli unici a serbare un buon livello di qualità e di sincerità pittorica. Spiccava la figura isolata di Francisco Cossió, che trionfava a Parigi verso il 1930 per la sua opera dalle qualità rare e sottili.
u *L'avanguardia catalana* L'avanguardia catalana nacque dal surrealismo e si sviluppò nella direzione dell'informale. A Barcellona, verso il 1946, pittori (Tort, August Puig, Ponç), poeti (Brossa), filosofi (Arnau Puig) costituirono una sorta di gruppo col poeta surrealista J. V. Foix. Nel 1948 alcuni membri di tale gruppo (Ponç, Brossa e Arnau Puig) si unirono ai pittori Tápies, Tharrats e Cuixart e costituirono il gruppo Dau al Set, che pubblicò l'omonima rivista. L'ispirazione iniziale era surrealista, anzi dadaista. Dau al Set dimostrò capacità d'azione unitaria: da qui la sua maggior omogeneità rispetto ai gruppi eclettici di Madrid. Miró, che Dau al Set incontrò sin dal 1949, li influenzò direttamente. Discioltosi il gruppo verso il 1952, i suoi membri presero la strada dell'informale e delle ricerche materiche. Antoni Tápies, il piú importante, può essere considerato il maggior esponente dell'informale e l'iniziatore dell'Arte Povera nel suo paese.
Tharrats, editore e tipografo della rivista «Dau al Set», divenne anch'egli uno dei piú importanti informali catalani do-

po aver vissuto una fase espressionista. Modest Cuixart passò da un surrealismo piuttosto simbolico a un informale severo, in cui la tragica sobrietà si unisce alla grandiosità barocca dei colori, per poi tornare a una figurazione magica, dove talvolta introduce elementi pop. Joan Ponç è restato fedele al surrealismo nei suoi disegni minuziosi ed evocativi.
Nel 1949 il primo Salone d'ottobre, molto eclettico, fu l'unica manifestazione pubblica di arte contemporanea, ove esposero fianco a fianco pittori di ogni tendenza.
L'informale conquistò sin dal 1950 la maggior parte dei pittori catalani: Hernández Pijuán, Ramón Vallés, Argimón, Guinovart e August Puig, che per primo ruppe con la figurazione proponendo forme viscerali e spazi organici.
Anche in provincia si avvertí un rinnovamento: a Saragozza, per esempio, ove nel 1947 si costituí il gruppo astratto Pórtico, uno dei primi del paese, con Lagunas, Laguardia e Fermin Aguayo. Dopo il suo soggiorno a Parigi quest'ultimo combinò nei suoi dipinti dati reali a forme astratte.
La scuola di Altamira, creata a Santander dal 1948, era piú innovatrice e meglio informata dell'Academia breve, e svolse un ruolo importante nell'introduzione dell'astrattismo nel paese e nella costituzione di un effimero fronte comune. Intanto le «Biennali ispano-americane», iniziate nel 1951, attestavano il progressivo aprirsi della cultura ufficiale.
u *Gli anni '50 e '60* Il 1957 è un'altra data fondamentale per l'arte contemporanea spagnola, giacché vede la creazione, a Madrid, del gruppo El Paso, a Cordova, dell'Equipo 57 e, a Valenza del gruppo Parpalló. El Paso era composto da artisti alla ricerca di un programma comune e di unità d'azione; nacque dall'incontro tra Millares, Saura, Canogar, Feito, Rivera, Viola, dello scultore Chirino e di critici d'arte. Nel 1957 la prima di una lunga serie di mostre venne inaugurata a Madrid, seguita dalla comparsa del primo numero di un bollettino. El Paso, scioltosi nel 1960, s'iscrive direttamente nell'ambito dell'informale e dell'espressionismo astratto.
Antonio Saura è passato per l'esperienza surrealista e per quella astratta, approdando alla figurazione gestuale, accostandosi per taluni aspetti, al pittore americano De Kooning.
Manolo Millares, anch'egli partito dal surrealismo e dall'espressionismo figurativo, pratica una pittura informale, talvolta con riferimenti alla realtà.

Rafael Canogar ha appreso felicemente la lezione dell'Action Painting americana, applicandola alla sua pittura, ove intreccia forme su fondi neutri, trattati con colori severi e materie oleose; in un periodo successivo è tornato a una visione oggettiva.
Luis Feito organizza i suoi dipinti, dai colori assai vivi, come nuclei di materia e luce. Manuel Rivera sovrappone tele metalliche colorate, creando liriche sensazioni marezzate. La pittura di Viola esaspera l'aspetto tragico. Segnaliamo inoltre, fuori di El Paso, informali come Lucio Muñoz, Suarez, Farreras, Manrique e José Guerrero, le cui opere, segnate dalla pittura americana, serbano peraltro un nettissimo carattere spagnolo.
A Cordova, la fondazione del gruppo di lavoro collettivo Equipo 57 i cui membri dichiarano l'intenzione di diffondere i principi del costruttivismo, segna l'inizio dell'arte razionalista spagnola. Nel manifesto Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola assumevano a proprio principio l'interazione tra lo spazio plastico tridimensionale e una presa di posizione ideologica dinanzi ai problemi sociali e artistici (funzione sociale dell'arte, ruolo dell'artista, arte oggettiva e collettiva). Equipo 57 si volse anche alla progettazione di mobili e di oggetti d'uso comune. Attivo anche fuori dalla **S**, l'influsso su di loro del danese Mortensen fu notevole. Segnaliamo nello stesso ambito, inoltre, la fondazione a Valenza del gruppo Parpalló, che nella sua rivista pubblicò importanti testi stranieri e spagnoli: piuttosto eterogeneo, il gruppo era composto soprattutto da costruttivisti (Labra, Sempere, lo scultore Alfrero) che nel 1960 organizzarono una Mostra nazionale di arte normativa, preludio all'arte razionalista. Nel 1958 la pittura spagnola comincia a diffondersi all'estero e alla Biennale di Venezia le vennero assegnati due premi, uno a Tápies, l'altro allo scultore Chillida. Fu poi oggetto di diverse esposizioni: mostre del MAD di Parigi (1958), del MOMA di New York (1960) e della Tate Gall. di Londra (1963). Guadagnava intanto terreno il realismo socialista. A Siviglia comparve una schiera d'incisori, sollecitati da Francisco Cortijo, che univa allo spirito satirico e al preciso disegno delle sue lastre le qualità dei suoi quadri, rappresentanti le periferie e i tuguri andalusi. Il gruppo nazionale Estampa popular, che intendeva divulgare attraverso l'incisione il rea-

lismo socialista a tutte le classi sociali, nacque nel 1959, in molte città spagnole, con José Ortega. Agustín Ibarrola, ex membro di Equipo 57, dipinse monumentali operai collocandoli entro invariabili paesaggi industriali.
Parallelamente, l'espressionismo satirico trova i propri interpreti in Francisco Mateos e Luis García Ochoa; la stessa predilezione per uno stile satirico e caricaturale si ritroverà in Joaquín Pacheco.
Il problema della successione dell'informale si pose in **S** verso il 1963. Mentre la pittura mondiale si volgeva alla ricerca sperimentale (Arte ottica e Arte cinetica, lavoro collettivo) o alla descrizione ironica della realtà quotidiana e della società dei consumi (Pop Art), gli artisti spagnoli s'impegnavano, per la maggior parte, nell'ambito della nuova figurazione. Si pretendeva di dimostrare che, essendo superata l'arte informale, lo fosse anche l'astrattismo. Alcuni pittori risolvettero in modo soddisfacente la crisi dedicandosi alla descrizione oggettiva e attuale della realtà; altri invece imboccarono la strada del realismo.
Discosti dalla nuova figurazione, e molto piú organizzati, sono gli artisti della Crónica de la Realidad (Equipo Crónica, Valenza 1964; Rafael Salves e Manuel Valdés sono i fondatori del gruppo), che hanno inteso il realismo nel senso di critica della società dei consumi e che, per raggiungere il popolo, usano il linguaggio dei fumetti o delle citazioni di quadri celebri. La loro arte, tuttavia, si differenzia da quella degli artisti pop per una maggiore didatticità a scopo rivoluzionario.
Nel frattempo Juan Genovés il piú significativo dei realisti di Valenza si vale di metodi diversi per fini consimili. Il suo passaggio dall'espressionismo alla «cronaca della realtà» si effettuò progressivamente mediante l'adozione di un linguaggio che molto deve al cinema. I dipinti in tre successive immagini, gli ingrandimenti, le vedute aeree, i *travellings*, sono esempi della sua tecnica descrittiva.
Accanto alla nuova figurazione, ma senza alcun rapporto con essa, si può osservare il persistere di un certo realismo, in cui si nota l'assimilazione delle esperienze piú recenti della pittura. Nei loro minuziosi dipinti Antonio
López Garcia, Francisco López e Isabel Quintanilla si abbandonano a una descrizione quasi fotografica delle immagini. Carmen Laffón dipinge con umiltà e intelligenza i te-

mi della sua nativa Siviglia, di cui traduce la leggerezza di luce e l'inafferrabilità atmosferica. Citiamo inoltre Amalia Avia, la cui visione, piú amara, completa l'immagine desolata della **S**; Angel Orcajo, che si colloca un poco in disparte, tra astrattismo costruttivo e realismo, con i suoi paesaggi vuoti di personaggi e di cose.
Di difficile classificazione è invece una serie di pittori che hanno in comune soltanto un certo lirismo pittorico (Mompó, Gustavo Torner, Fernando Zóbel, Juan Romero, Antonio Lorenzo, che è anche incisore). Zóbel ha fondato il Museo d'arte astratta di Cuenca, centro di arte molto attivo, organizzato con gusto sicuro nella scelta e nella presentazione.
L'arte razionalista spagnola, preannunciata da Equipo 57, non ha avuto larghissima diffusione. Vi si distinguono tre correnti: il costruttivismo organico, il cui esponente principale è Palazuelo; il lirismo costruttivo e la ricerca plastica, nel cui ambito s'impongono Rueda e Sempere.
La nuova generazione che si affaccia sulla scena verso il 1967 intende realizzare una pittura di sintesi e di disciplina. Segnaliamo Jorge Teixidor, con le sue «porte» e le sue opere aperte, e Yturralde, le cui «figure impossibili» molto devono alla psicologia della percezione. Accanto a questi pittori, altri sono piú liberi nonostante non abbandonino mai una caratteristica concisione e semplicità (Aguirre, Jordi Gali, Gordillo).
Il gruppo Antes del Arte (Valenza 1968) cerca, empiricamente, possibilità creative nel campo scientifico. Tale iniziativa è piú una proiezione degli artisti nella scienza che un saggio di collaborazione tra arte e scienza. Il gruppo che organizza i «seminari sulla generazione di forme plastiche con l'uso del calcolatore», al Centro di calcolo dell'Università di Madrid cerca di utilizzare il calcolatore per facilitare l'opera dell'artista, procedendo in un senso analogo a numerosi gruppi in Europa, negli Stati Uniti e nell'Urss. I risultati migliori sono quelli ottenuti dal pittore «modulare» Barbadillo, che ha razionalizzato la creazione delle sue opere, di Yturralde, dello scultore Alexanco, che impiega il sistema delle curve di livello per calcolare le sue sculture organiche. Tutti questi lavori vengono effettuati in collaborazione con matematici, parallelamente a ricerche teoriche sull'informatica

e l'arte. Vanno infine ricordati alcuni artisti che, ricercando nuove strade per l'utilizzo del collage, si avvicinano, in un certo senso, all'Arte Povera: Angel Jové, Manuel Salamanca, José Villanbí e Alberto Porta. (*abc*).

Spagna (Giovanni di Pietro, *detto* lo)

(? 1450 ca. - Spoleto 1528). Incerta la sua origine, forse spagnola, oscura la sua vicenda fino ai primi anni del Cinquecento, cui si riferiscono le prime notizie sicure. Fra i seguaci piú dotati di Perugino in Umbria, lo **S** è ricordato da Vasari nella *Vita* del maestro come colui che «colori meglio di nessun altro di coloro che lasciò Pietro dopo la sua morte». Arricchendo la formazione peruginesca di altri importanti apporti, da Antoniazzo Romano a Raffaello, lo **S** elaborò una pittura nitida e luminosa, dal disegno forbito, dal plastico modellato, dalla materia smaltata. A questa sorta di classicismo purista rimase strenuamente fedele. Oltre che a Perugia (*Cristo portacroce*: monastero della Beata Colomba), da cui presto si allontanò, svolse la sua attività a Todi (*Incoronazione*, 1511: PC), ad Assisi (*Santi e beati francescani*: Santa Maria degli Angeli) e poi soprattutto nell'Umbria meridionale, stabilendosi a Spoleto (*Natività di Cristo*, ante 1503: Berlino, SM, GG; *Madonna con Bambino e santi*, 1514-16; *Carità*, *Giustizia e Fede*: Spoleto, PC, affreschi staccati dalla Rocca Albornoziana; *Deposizione*, 1521: Trevi, PC; *Storie di san Giacomo*, 1526: San Giacomo di Spoleto, parrocchiale). In quest'area gli affreschi dello **S** e dei suoi numerosi seguaci costituiscono un aspetto caratterizzante della fisionomia artistica dei primi tre decenni del secolo. (*sr*).

Spagnolo → Roviale, Francesco

Špála, Václav

(Žlunice (Boemia orientale) 1885 - Praga 1946). Completò i suoi studi all'Accademia di belle arti di Praga dove ebbe come maestri F. Thiele e V. Bukovac. I suoi esordi rivelano l'influenza di Munch (*Autoritratto*, 1908: Praga, NG) e dei fauves (paesaggi della costa dalmata del 1910 e del 1911). La *Ragazza di campagna* e *Il bagno* del 1913 lasciano trapelare un'analisi della forma derivata dal cubismo di cui si fa libero interprete. Durante i suoi soggiorni a Parigi, in Italia e sulla costa adriatica, **Š** cercò nuovi ritmi di forme, combi-

nate in organiche ed equilibrate costruzioni contraddistinte dall'uso di colori fondamentali – rosso, blu, verde e bianco – che esprimevano vigorosamente uno spirito vicino all'arte popolare. L'anno 1923 segnò l'inizio del periodo «verde», essenzialmente consacrato al paesaggio, mostrandosi alla ricerca di un equilibrio tra la forma costruita e la forma «naturale» (paesaggi sulle rive della Vltava, dell'Otava e del Berounka). A partire dal 1927, il blu torna a dominare nella sua produzione (*Il corso dell'Otava*, 1929: Cheb, Gall. Výtvarneho; *Le peonie*, 1931: Praga, NG). In queste opere, assai strutturate, il pittore approdò a una suggestiva visione. Negli anni Trenta e Quaranta si assiste a un arricchirsi delle gamme cromatiche, l'espressione diviene piú veemente, la scrittura piú nervosa. Nell'ambito della moderna arte cecoslovacca, il **Š** schierò dalla parte di quegli artisti che hanno tentato di combinare l'espressione plastica contemporanea con l'atmosfera e le tradizioni popolari del loro paese. (*ivj*).

Spalletti, Giuseppe

(Roma, fine sec. XVIII). Visse a Roma nella seconda metà del Settecento; abate, era «scrittore di lingua greca» alla Biblioteca Vaticana. Coltivava la poesia latina e la filologia.
Il *Saggio sopra la bellezza* (Roma 1765) gli valse, oltre al soprannome di «brutto autore del bello» (V. Monti), i commenti e le annotazioni di A. R. Mengs, D'Azara e B. Galiani. Superando i confini italiani, la teoria estetica di **S** fu citata nell'opera di Sulzer.
B. Croce, riscoprendo per primo il *Saggio* in età moderna, identificò il pensiero sul bello dello **S** con il «caratteristico» e lo utilizzò come «risposta divergente e preromantica» al bello ideale di Winckelmann. (*sag*).

Spanzotti, Giovanni Martino

(notizie dal 1475 al 1523 ca.). A lungo trascurato dalla critica, se si escludono brevi giudizi di Longhi e Venturi, è stato rivalutato a partire dalla fine degli anni Cinquanta, ma solo successivamente sono giunti contributi fondamentali per una corretta lettura stilistica e cronologica della sua opera, che presenta però tuttora notevoli difficoltà e lacune.
Menzionato per la prima volta a Casale Monferrato nel 1480 e poi l'anno successivo a Vercelli, è indicato come «Marti-

no de Spanzoto Mediolani», forse per l'origine lombarda del padre, Pietro de Campanigio (Varese), anch'egli pittore. È ormai assodata la sua attività, già a un alto livello di aggiornamento sul Cossa ferrarese e su Piero della Francesca, negli anni Settanta, il che porta la sua data di nascita verosimilmente intorno al 1450. Prova della sua autorità già sul finire del settimo decennio è l'opera del Maestro di Crea, che è ad evidenza al corrente degli sviluppi ferraresi mediati dallo Spanzotti stesso (*Madonna Tucker*: Torino, MC).
Tra le sue prime opere si collocano i frammenti di una predella raffiguranti apostoli (a Eztergom), in cui gli echi cosseschi sono puntualmente riconducibili alle tarsie di San Petronio. Gli stessi accenti si colgono, squisitamente infusi di luminosità pierfranceschiana e insieme con una definizione del colore e degli incarnati non immemore di fatti provenzali, catalani e fouquettiani, in una serie di altre opere ancora giovanili e già di straordinaria qualità: la citata *Madonna Tucker*, la *Madonna del gatto* (Philadelphia, coll. Johnson), le tavole con santi e sante già a Stresa e poi Contini Bonacossi, lungamente discusse ma di certa autografia (Torino, Gall. Sabauda) e l'affresco con l'*Adorazione dei Magi* in San Francesco a Rivarolo Canavese. Con queste opere il Piemonte si apre al rinascimento: per quanto ancora evidenti siano gli influssi ponentini, in queste tavole è ormai scoperta l'adesione, marcata da inconfondibile originalità, ai moduli stilistici padani, superando di slancio lo splendido tardo-gotico di Antoine de Lhony, che **S** può aver incontrato (come anche Nicolas Robert, pittore e maestro di vetrate presente a Vercelli nel 1478), e di cui si ricorda la sua bottega nella vetrata con l'*Annunciazione* del MC di Torino.
Ancora in una prima fase dell'attività di **S** si scala un gruppo di opere in cui la nitidezza di matrice fiamminga si addolcisce in toni di luminosità studiata, dove la luce e l'ombra creano volumi solidi e definiti ma mai rigidi: il trittico firmato con la *Madonna in trono tra santi* (Torino, Gall. Sabauda), le tre *Pietà* (Sommariva Perno, Santuario della Madonna del Tavoleto; Budapest, MBA; Roma, Castel Sant'Angelo), l'*Assunzione* della parrocchiale di Conzano e la *Madonna* dell'Accademia Albertina di Torino. Negli stessi anni si collocano le *Storie di Cristo* in San Bernardino a Ivrea, per cui si è finalmente giunti a concordare su una data alta, ponendole in parte (fino alla *Disputa al Tempio*) all'altezza del

trittico della Sabauda, e in parte in parallelo alle altre opere appena menzionate. La seconda fase degli affreschi in San Bernardino segna un ulteriore momento dell'evoluzione di S: lo studio spaziale e prospettico si approfondisce sulla base dei piú alti esiti del rinascimento lombardo, da Foppa a Bramante a Bramantino. Gli appigli cronologici per questo periodo sono pressoché inesistenti, ma è plausibile scalare tutte le opere entro il 1486, data di inizio dei lavori al Sacro Monte di Varallo, dove **S** esegue, entro il 1491, il gruppo della *Pietra dell'Unzione* (Varallo, Museo), svelando un talento anche di scultore destinato a far scuola.
Nel 1498 **S** si trasferisce a Casale e nel 1502 a Chivasso, non prima di aver lavorato allo smembrato polittico per San Francesco a Casale (diviso tra l'Accademia Albertina di Torino, la Pinacoteca di Brera a Milano e la NG di Londra), in cui la sicurezza dell'impostazione prospettica e la salda definizione dei volumi sono ormai assolute. Con l'apertura della bottega chivassese (di cui farà parte anche il vercellese Sodoma) si dirada l'attività autografa di **S**. Nasce di qui, tra l'altro, l'annosa e intricata questione del rapporto **S** – Defendente Ferrari, suo allievo e stretto collaboratore che non riuscirà però a tenersi al livello del maestro. Esempio della compresenza delle due mani è il *Battesimo di Cristo* (Torino, Duomo), commissionato a **S** nel 1508 e terminato dopo il 1510 da Defendente. Forse frutto di collaborazione è anche il polittico con *I santi Orso, Crispino, Crispiniano e Teobaldo* (ivi), terminato prima del 1504. Degli anni chivassesi sono ancora la *Santa Caterina da Siena* di Verona (Castelvecchio) e un'ancona perduta, già a Foglizzo. Nel 1511 **S** è a Torino, dove riceve la commissione per l'ancona dell'altar maggiore di Santa Maria di Piazza a Casale, anch'essa perduta; nel 1513 prende la cittadinanza torinese. L'ultima opera nota, databile intorno al 1523, è *L'elemosina di sant'Antonio Pierozzi* (vescovo domenicano di Firenze), eseguita per San Domenico a Torino.
Chiarito definitivamente il ruolo innovatore di **S** per la pittura piemontese tra XV e XVI secolo e superate le molte reticenze verso la fondamentale retrodatazione degli affreschi di Ivrea, solo nuovi ritrovamenti – di opere e di documenti – potranno chiarire i molti interrogativi che ancora costellano l'iter di quello che Longhi definí «il punto dove la pittura italiana e la francese "italianista" si dànno mirabile ritrovo». (*vc*).

Sparano, Stefano

(documentato dal 1506 al 1545). Pittore originario di Caiazzo, già menzionato nel 1524 da Pietro Summonte insieme ad Andrea Sabatini; la sua fase piú antica (ante 1509) va ricercata nelle tre tavole di Santa Maria Maggiore a Piedimonte Matese (*Annunciazione*; *Madonna col Bambino e santi*; *Immacolata concezione e santi*), nelle quali la prevalente intonazione umbro-romana alla Pinturicchio riceve un'accentuazione espressiva analogamente a quanto avviene nel Genga e nell'Asperfini.
Probabilmente sollecitato ad approfondire questa tendenza dal soggiorno napoletano di Antonio Rimpatta e di Francesco da Tolentino, lo **S** codificò il suo fare pungente e animoso nel trittico con la *Madonna col Bambino e santi* di San Martino (commissionato nel 1507), nei *Santi Michele arcangelo e Andrea* in Sant'Angelo a Nilo a Napoli e nel polittico con la *Madonna col Bambino e santi* in San Nicola a Tolve; mentre nei *Santi Giovanni Evangelista e Agostino* in San Michele a Padula (1509) e nel trittico con la *Madonna col Bambino e santi* in Sant'Antonio a Portici (commissionato nel 1513) si fa piú sensibile l'avvicinamento ai modi squadrati di Cristoforo Scacco. (*rn*).

spazialismo

Lo **s** è il movimento artistico che si fonda sulle enunciazioni contenute nel *Manifiesto Blanco*, redatto da Lucio Fontana nel 1946, a Buenos Aires. Firmato anche dai suoi allievi dell'Accademia di Altamira (tra questi, B. e P. Arias, M. Fridman, R. Burgos, C. Bernal, J. Rocamonte), il manifesto afferma l'importanza di un nuovo modo di concepire lo spazio e proclama l'abbandono della pittura da cavalletto. L'arte non deve piú sottostare alle limitazioni della tela o della materia («vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro»), ma può allargare il suo campo, espandendosi attraverso nuove forme e tecniche espressive. Allo spazio viene data un'accezione anche fisica, non solo di *trompe-l'œil* pittorico, ma di superficie attraversata dalla luce, costruita con la luce stessa. «Con le risorse della tecnica moderna – scrive Fontana – faremo apparire nel cielo forme artificiali, arcobaleni di meraviglia, scritte luminose». Due i capisaldi delle teorizzazioni di Fon-

tana: il concetto di dinamismo, proprio del futurismo boccioniano, e l'importanza accordata all'inconscio dai surrealisti. La forma artistica è una sintesi fenomenica, un'unità «psico-fisica».
Tornato in Italia alla fine della guerra, Fontana fa conoscere il manifesto ad altri artisti. Tra i primi ad aderire al suo programma furono Dova e Tullier, ai quali, in un secondo tempo, si unirono Bacci, Bergolli, Crippa, De Luigi, Donati, G. Morandi; infine, Capogrossi, Peverelli, Scanavino, Sottsass. A Milano, nasce il gruppo spazialista che a cavallo tra il 1947 e il '48 redige un nuovo manifesto (lo **s** ne avrà ben sei). In molti di loro è evidente la coesistenza delle poetiche informali e gestuali, accanto ai principi spazialisti. L'anno successivo, presso la Galleria Il Naviglio di Milano, Fontana presenta un suo «ambiente spaziale», costituito da tubi ed elementi sospesi, fosforescenti e illuminati da una luce nera. Poco tempo dopo, nasceranno le tele con i buchi e i tagli, a significare l'apertura dell'opera d'arte verso una quarta dimensione, quella spazio-temporale. Nel 1952, Il Naviglio ospita la prima collettiva di artisti spaziali. Nel *Manifesto tecnico dello spazialismo* (del 1954, redatto da Fontana per il I Congresso Internazionale delle Proporzioni alla IX Triennale di Milano) viene ribadita la necessità «per l'uomo attuale» di un cambiamento nell'essenza e nella forma dell'arte e viene proclamata la conquista della dimensione del tempo: per gli artisti spaziali quindi non esisterà piú né pittura né scultura, ma solo «forme, colore, suono attraverso gli spazi». (*adg*).

Spazzapan, Luigi

(Gradisca 1889 - Torino 1958). I soggiorni a Vienna, Monaco, Parigi e la sua formazione goriziana, a contatto con la cultura austrotedesca e slovena, contribuirono a renderlo sensibile ad esperienze europee e a farne, in Italia, un «caso» pittorico assolutamente al di fuori da ogni scuola o movimento artistico. Il suo stile muove infatti da una personale rielaborazione di suggestioni dello Jugendstil viennese, dell'espressionismo, della pittura fauve o dell'astrazione lirica di Kandinsky, passando inoltre attraverso il futurismo. Giunse alla pittura dopo esperienze diverse, specie nel campo delle arti decorative e dell'architettura. Si stabilí a Torino nel 1928 e qui svolse la sua attività legandosi, tra il 1929

e il 1932 al gruppo dei Sei, a L. Venturi e a E. Persico, frequentando anche l'ambiente degli architetti razionalisti. I suoi dipinti svolgono temi ricorrenti, piú volte reinterpretati: nature morte di fiori, figure di giovani o emblematici personaggi come gli arlecchini e i «santoni» (*Santone*, 1949: Roma, GNAM). Nel contempo il suo stile si evolve verso una ricerca di crescente sintesi formale: il segno guizzante ed espressivo, i colori intensi e preziosi, trasformano a poco a poco l'immagine in motivo stilizzato e quasi astratto, «sigla» personale suggestiva e fantastica (*Composizione geometrica*, 1950: Torino, coll. priv.). Nelle opere piú recenti, spesso esposte nelle mostre torinesi *Italia-Francia*, il prevalere dell'elemento cromatico sul segno giunge a una pittura non-figurativa con forti suggestioni informali (*Notte d'inverno a Torino*, 1953: Macerata, MC; *Composizione astratta*, 1957: Torino, Gall. Narciso). Rivelatosi al pubblico con la sala alla Biennale di Venezia del 1936 (che gli spettò anche nel 1950 e nel 1954) e con una personale del 1941 a Torino, sempre in questa città organizza nel 1947 la mostra nazionale *Arte italiana d'oggi Premio Torino*. Numerose le retrospettive: a Torino (GAM, 1963); a Monaco (Stadtische Galerie), a Lund e a Copenhagen (1964); a Colonia (1965); a Lubiana (1984); a Roma (1990). (*lm*).

Speckaert, Hans

(Bruxelles ? - Roma 1577). Poche sono le notizie biografiche riguardanti **S**, pittore che van Mander incontra a Roma nel 1575. Alcune incisioni e iscrizioni su suoi disegni hanno permesso di raggruppare una parte della sua opera grafica, che dimostra un forte influsso italiano anche se assai diversificato: da Raffaello a Michelangelo, con suggestioni da Polidoro da Caravaggio, a Salviati, Raffaellino da Reggio e Parmigianino che giustificano le sue affinità con il compatriota Jan Soens. Numerosi dipinti sono stati accostati a questo gruppo di disegni: *Diana e Atteone* (Roma, Palazzo Patrizi), *Mosè e il serpente* (Buenos Aires, Museo nacional de bellas artes) e la *Conversione di san Paolo*, recentemente acquistata dal Louvre, che dimostra la medesima cultura eclettica dei disegni, dove però alcune figure si ricollegano alla cultura settentrionale ad esempio di Floris. Lo stile di **S**, degli anni intorno al 1570, ne fa un precursore del manierismo nordico dell'ultima generazione: Spranger, Cornelis van Haarlem,

Goltzius. Si conosce un solo ritratto di mano dell'artista (*Cornelis Cort*, firmato «Specart»: Vienna, KM). (*sr*).

Speckter, Erwin

(Amburgo 1806-35). Compiuti ad Amburgo i primi studi, dal 1825 al 1827 fu allievo di Cornelius a Monaco. Dal 1830 al 1834 soggiornò in Italia, dove subí l'influsso di Overbeck. Dipinse ritratti e quadri di storia o di soggetto biblico in uno stile nazareno rigoroso, dai contorni nettamente marcati (*Giacobbe e Rachele*, 1827: Amburgo, KH). La maggior parte delle sue opere è conservata appunto nella KH di Amburgo. (*hbs*).

Spencer, Stanley

(Cookham on Thames (Berkshire) 1891-1959). Allievo della Slade School di Londra (1908-12), prese parte alla seconda esposizione dei post-impressionisti organizzata da R. Fry (1912) e dal 1919 al 1927 fu membro del New English Art Club. L'esperienza della guerra – fu sotto le armi in Macedonia – risultò per lui fondamentale. Già autore di scene neotestamentarie, ambientate in una cornice moderna e familiare, si volse alla realizzazione di grandi opere ispirate agli orrori della guerra, tra cui la decorazione di una cappella commemorativa a Burghclere, nello Hampshire (1923-32, studi a Londra, Tate Gall.). Ha poi continuato a dipingere soggetti religiosi trattati con forza e semplicità (la *Resurrezione*, esposta nella sua prima personale alla Goupil Gall. nel 1927, tema al quale tornerà nel ciclo destinato al Porto di Glasgow, 1945-50) accanto a paesaggi della sua Cookham, spesso trasfigurata in veste di «Città Celeste». Degli anni Trenta è la serie *Le Beatitudini dell'Amore*, polemicamente rifiutate dalla Royal Academy nel 1935. La sua arte ossessiva e visionaria – spesso posta a confronto con quella di W. Blake – può considerarsi estrema propaggine del realismo preraffaellita. Invitato alla Biennale di Venezia nel 1932 e 1938, gli sono state dedicate retrospettive nel 1955 alle Tate Gall. e nel 1980 alla RA (dove espose regolarmente dal 1950). È rappresentato specialmente a Ottawa (NG: *Paesaggio con magnolia*, 1938; *Elizabeth Wimperis*, 1939; *Autoritratto*, 1944) e alla Tate Gall. (dove è documentato ogni periodo della sua produzione pittorica, dall'*Autoritratto* del 1913 al *Pranzo all'albergo Lawn*, 1956-57). (*abo*).

Speranza, Giovanni

(Vicenza 1470 ca. - ante 1536). La produzione del pittore vicentino – ancora non completamente chiarita – appare sostanzialmente condizionata dall'influenza costante del caposcuola Bartolomeo Montagna, soprattutto nella prima fase (*Assunta con Santi*, 1498-1500 ca.: Vicenza, MC; *Pala di San Giorgio*, 1503: Velo d'Astico). Su questa componente di base si sovrappongono poi aggiornamenti su Bellini (nel *Beato Isnardo da Chiampo*, 1512 ca.: Vicenza, Santa Corona) e un addolcimento dei grafismi giovanili negli affreschi di San Domenico a Vicenza (1519) e nelle opere successive, soprattutto a seguito del contatto con Francesco Verla e Marcello Fogolino. Nella rovinata *Crocifissione* del refettorio del convento di San Domenico (poi Orfanatrofio Maschile) del 1526 la componente montagnesca appare smorzata e si rilevano i segni di nuove esperienze in ambiente veneziano (Tiziano). (*elr*).

Sperl, Johann

(Buch (Fürth) 1840 - Aibling 1914). Apprese la tecnica della litografia prima di entrare, nel 1865, all'Accademia di Monaco, presto abbandonata per la Scuola di Ramberg (1866-75), dove avvenne l'incontro con Leibl. Venne qui iniziato alla pittura di genere, che gli procurò alcuni successi (in particolare presso amatori americani), malgrado il suo stile aneddotico (*Acconciatura della festa*, 1880 ca,: Norimberga, GNM).
Nel 1881 seguí Leibl ad Aibling, nelle Prealpi bavaresi, dove i due artisti dimorarono fino al 1892, ritirandosi poi a Kutterling. **S**, studiando incessantemente la natura, tornò sotto la guida dell'amico alla pittura di paesaggio. Composero anche, attorno al 1883, quadri in comune: Leibl animava coi suoi personaggi i paesaggi di **S** (*Scena di caccia*: Colonia, WRM). La semplicità del tema e un assoggettamento assoluto alle apparenze sensibili caratterizzano le opere di **S**. Paesaggista «dal vero», ammirava Constable e si sentiva in sintonia con la scuola di Barbizon. I suoi dipinti, dal tocco leggero e dalle sottili gradazioni, sono validi per il colore, che suggerisce la materia e suscita lo spazio mediante chiazze policrome, secondo la tecnica «alla prima», che non prevede successivi interventi del pennello dopo l'iniziale stesura a tocchi. Dopo la morte di Leibl nel 1900, compose anche vasti panorami. Nel 1910 un attacco di apoplessia l'ob-

bligò ad abbandonare la pittura. È ben rappresentato ad Hannover (Landesgalerie), Norimberga (GNM: *Prato in fiore*, 1907 ca.) e *Monaco* (SGS). (*hm*).

Sperone, Galleria

Giovanissimo, Gian Enzo **S** (Torino 1940) inizia a collaborare con la Galleria Galatea di Torino; dal 1962 al '64 dirige la Galleria Il Punto (alla quale collabora anche E. Crispolti), dove espone, tra gli altri, Mondino, Schifano e Lichtenstein, quest'ultimo grazie all'amicizia con Ileana Sonnabend. Nel 1964 apre la propria galleria, attraverso la quale si avrà una massiccia penetrazione della Pop Art americana in Italia: Rauschenberg, Rosenquist, Warhol, Dine, Wesselmann, tutti tra il '64 e il '67; parallelamente, presenta artisti italiani (Pistoletto, Pascali, Gilardi, Piacentino, Marisa Merz, Zorio) anche in importantissime collettive: *Arte abitabile* (1966), curata da G. Celant; *Con Temp L'Azione* (1968), curata da D. Palazzoli con le Gallerie Il Punto e Stein. **S** diviene un punto d'incontro per la nascente Arte Povera e il circuito si allarga a Mario Merz, Fabro, Kounellis, Penone, Anselmo (presentato già nel '68 da M. Fagiolo), Calzolari; ma anche ad Alviani, Boetti, Nespolo. Dal 1969-70 entrano in galleria anche la Minimal Art (Flavin, Andre, Le-Witt) e l'Arte Concettuale (Kosuth, Nauman, Huebler); proprio in questo periodo inizia la collaborazione con Konrad Fischer, che porterà nel 1974-75 all'apertura della **S** Westwater Fischer Inc. a New York, la terza Galleria **S**. La seconda sede storica è infatti Roma, dove **S** ha esposto, fra l'altro, Twombly, Ontani, De Dominicis. La galleria di Torino verrà chiusa nel 1979, non senza aver presentato la nuova direzione intrapresa da **S** con la transavanguardia (Chia, Clemente, Cucchi, De Maria), che decreterà il successo della sede americana a partire dagli anni '80. (*dc*).

Spiegler, Franz Joseph

(Wangen 1691 - Costanza 1757). **S** è tra i piú noti artisti di Costanza, nei pressi del grande centro artistico di Augusta. Le sue numerose pale d'altare, di fluida fattura, sono caratterizzate da figure lievi e vaporose (*Glorificazione della Vergine*: Monaco, coll. Reuschel); si dedicò inoltre alla pittura di storia con il *Torneo* dipinto per la chiesa del castello di Wolfegg (1732?). Gli inizi del rococò impegnano **S** a di-

stendere e alleggerire ulteriormente le sue composizioni (Costanza, chiesa della Trinità, 1738?). Sulle volte della chiesa di Zwiefalten, posto di fronte a un compito assai vasto, egli dà la piena misura delle sue capacità (1747-51). Le architetture curve, il dissolversi delle figure nella luce, il legame delle figure stesse con le nuvole a forma di cartoccio e dal movimento a spirale con uno squarcio su di un cielo bagnato di luce gialla, pervengono, nell'affresco della navata (*Visione di san Benedetto*), a un effetto d'irrealtà, di dinamismo e d'infinità spaziale raramente raggiunto. (*jhm*).

Spilimbergo, Lino Enea

(Buenos Aires 1896 - Unquillo (Cordoba, Argentina) 1964). Dopo un apprendistato all'Accademia di Buenos Aires e la frequentazione dell'ambiente gravitante attorno alla rivista «Martin Fierro», compie viaggi in Europa, in Italia e Francia (1925). La conoscenza dell'arte del Quattrocento italiano e del linguaggio di Cézanne dà forza e classicità alle sue figure, semplici e monumentali, dai volumi saldi. L'irrealtà dei gesti lenti e allucinati le ferma in un'atmosfera atemporale che accomuna **S** al realismo magico e alla metafisica (*Terraza con Figuras*, 1932). Le sue convinzioni politiche di sinistra lo portano ad esaltare in epici *murales*, alla pari di Siqueiros, col quale collabora, D. Rivera, Portinari, l'uomo al lavoro.
Ha illustrato numerosi libri fra cui *Interlunio*, di Oliverio Girondo (1937); nella sua opera grafica è evidente l'influsso dell'automatismo surrealista. Attivo come docente (Academia Nacional di Buenos Aires, La Plata, Tucumán), le sue opere sono esposte nei principali musei argentini e sudamericani, negli Stati Uniti (*Donna seduta*, 1932; *Testa di indiano*, 1933: New York, MOMA) e in Francia. (*ca + sr*).

Spillenberg, Hans (*o* Johann)

(Kashau (Ungheria) 1628 - Vienna 1679). Nato in una famiglia di artisti, studiò a Monaco sotto la guida di Johann Ulrich Loth. Nel 1658 operava in Ungheria. Lo si trova poi a Venezia (1660), Monaco (1663), Augusta (1664) e infine a Vienna (*Assunzione*: Cattedrale). Le sue opere si trovano nelle chiese di Augusta e di Ratisbona, e nei musei di Dresda (GG: *Scena in un tempio antico*) e di Norimberga (GNM: *Pan e una ninfa*). Le sue composizioni appartengono allo stile barocco tedesco italianizzante. (*dp*).

Spilliaert, Léon

(Ostenda 1881 - Bruxelles 1946). Autodidatta, dopo un breve apprendistato all'Accademia di Bruges, esordí nel 1900 al Salon du Printemps, presentato da Emile Verhaeren. Le sue prime opere si collocano nell'ambito del simbolismo belga (*Contemplazione*, 1900 ca.: Bruxelles, Bibl. Albert I): spesso ispirato da Hellens, da Maeterlink e dallo stesso Verhaeren, illustrò alcuni dei loro testi e nel 1903-904 operò per l'editore E. Deman. Stabilitosi ad Ostenda, nel 1904 soggiornò una prima volta a Parigi, città che divenne presto meta favorita dei suoi viaggi e dove la sua opera riscosse particolare successo. Fu artista eterogeneo. Alcuni suoi dipinti, improntati alle giapponeserie, si accostano ai nabis per l'attenzione alle scene di vita quotidiana, benché distinti da una fattura piú secca e nervosa (*Colpo di vento*, 1908: Bruxelles, coll. priv.; *Bagnante*, 1910: Bruxelles, MRBA), mentre talvolta temi ripresi dalla tradizione realista lo portano a un espressionismo prossimo a Munch (*Bevitrice di assenzio*, 1907: Ostenda, coll. priv.) o a Permeke (*I fidanzati*, 1907 ca.: Bruxelles, coll. priv.; *Ritratto di Carnegie*, 1913: Ostenda, Museo). Per le sue incisive impaginazioni e per il gusto dell'insolito, è stato considerato un precursore del surrealismo (*Vertigine*, 1908: ivi; *Galleria Reale a Ostenda*, 1908: Bruxelles, MRBA). Espose al Salon des Indépendants di Bruxelles nel 1909, 1911 e 1913. Tra il 1917 e il 1921 risiedette a Bruxelles, dove si stabilí nel 1935: restò in contatto con Parigi, specie con Paul Guillame, G. Coquiot e Zborowski. Durante la sua attività praticò quasi esclusivamente l'acquerello, la gouache, il disegno a inchiostro di China, a pastello e con le matite colorate. Spesso ispirato al porto di Ostenda (numerose le *Marine* e le *Bagnanti*), non manca di trattare i soggetti piú vari col medesimo brio espressivo e sintetico (*Ali Babà e i quaranta ladroni*, 1927 ca.: Bruxelles, coll. priv.). I suoi studi di alberi dal disegno preciso conseguono esiti analoghi al realismo magico (*Tagliafuoco*, 1944: Ostenda, Museo; *Tronchi di faggi*, 1945: Bruxelles, MRBA). È rappresentato nei musei belgi, in particolare a Ostenda e Bruxelles. (*mas*).

Spilman, Hendrick

(Amsterdam 1721 - Haarlem 1784). Allievo di Abraham de Haen il Giovane, era iscritto alla gilda di Haarlem nel 1742.

Incise paesaggi nello stile di Berchem e dipinse paesaggi e vedute di porti: il *«Korte Spaarne» ad Haarlem d'inverno* (Haarlem, Museo Frans Hals). (*jv*).

Spinelli, Giovanni-Battista

(attivo tra il 1630 e il 1660 ca.). La sua personalità di pittore, è ora stata meglio chiarita. Ne sono state accertate le origini bergamasche; dal 1640 al 1643 **S** è attivo in Abruzzo, a Chieti – dove opera per molte chiese della città e di località limitrofe –, nel 1651-52 è a Napoli e nel 1653 nuovamente a Chieti. Ancora a Napoli nel 1655, vi muore forse pochi anni dopo. Il suo ruolo nella pittura napoletana della metà del secolo fu di una certa importanza; a lui risale una sorta di naturalismo parzialmente indipendente dalle esperienze caravaggesche, benché legato al Caracciolo tardo, a Stanzione e a Cavallino. Intorno al suo nome sono state raccolte ormai numerose tele (*Natività*: Londra, NG; *Trionfo di David* e *David e Saul*: Firenze, Uffizi) il cui tratto comune è una persistente adesione a modelli nordici, piegati, mediante l'uso dell'illuminazione naturale e un vivissimo senso picaresco, alla ricerca di un linguaggio originale, nel quale confluiscono suggestioni bolognesi e, a tratti, del manierismo internazionale. I disegni dello **S** sono conservati in gran parte agli Uffizi. (*grc + sr*).

Spinelli, Parri *o* Parri di Spinello

(Arezzo 1387-1453). Parri, figlio di Spinello Aretino, si formò nella bottega del padre con il quale, nel 1407, collaborò alla realizzazione degli affreschi nel Palazzo Pubblico di Siena (Sala di Balia, *Storie di Alessandro III*). Nel periodo compreso tra il 1413 e il 1416, l'artista, rimasto orfano e con ottime referenze, si trovava a Firenze su invito dello zio Cola di Niccolò **S** con il quale, secondo ipotesi avanzate da studi recenti, entrò a lavorare come orafo nella bottega del Ghiberti. Non sono pervenute documentazioni su questa attività; all'artista sono state attribuite alcune opere di oreficeria per mezzo di confronti stilistici con alcuni suoi disegni conservati agli Uffizi. Solo la *Navicella* (1430 ca.) della Pinacoteca di Arezzo, però, trova concordi i critici sulla paternità. L'attività dello **S** doveva avere subito delle frequenti interruzioni a causa della salute precaria: è probabile che soffrisse di squilibri mentali già dal 1419. Ci sono comunque per-

venuti moltissimi suoi disegni (divisi tra varie collezioni) e opere pittoriche. Al 1428 ca. è da far risalire la *Madonna della Misericordia* (Arezzo, Santa Maria delle Grazie), eseguita probabilmente in occasione dell'arrivo di san Bernardino nella città nativa; al 1437 la *Madonna della Misericordia tra i santi Lorentino e Pergentino* (Arezzo, Museo); al 1448 l'affresco con lo stesso soggetto nell'edificio della Fraternita dei Laici. Del catalogo pittorico di Parri fanno parte anche la *Crocifissione* (1444) dell'Oratorio di San Cristoforo, ora nel Conservatorio di Santa Caterina e i frammenti, sempre ad Arezzo, dell'*Annunciazione* (chiesa di San Francesco) e degli *Angeli musicanti* (San Domenico). Caratteristico delle composizioni del pittore, come ha messo in risalto anche il Vasari, è l'allungamento delle figure «dove gl'altri le fanno il piú di dieci teste, egli le fece d'undici e talvolta di dodici». (*ebi*).

Spinello Aretino

(Arezzo 1350 ca. - 1411). Figlio del ricco orafo Luca di Spinello, fu attivo tra la città natale, Firenze, Lucca, Pisa e Siena. Formatosi nell'ambiente arcaizzante di Arezzo (estraneo alla riforma accademica operata a Firenze dagli Orcagna) sugli esempi di artisti della generazione precedente quali Andrea di Nerio e il Maestro del Vescovado, **SA** ripropose gli ideali giotteschi del Trecento toscano anche se reinterpretati con eleganza gotica, come si rivela nelle opere giovanili: *Battesimo di Cristo* e *Sposalizio mistico di santa Caterina* (Arezzo, chiesa di San Francesco); *Madonna col Bambino fra i santi Jacopo e Antonio Abate* (1377 ca.), del Museo diocesano. È documentato ad Arezzo dal 1373, mentre nel 1384 è a Lucca dove realizzò un polittico per la chiesa di San Ponziano (Cambridge, Mass., Fogg Museum; San Pietroburgo, Ermitage; Parma, GN). Soprattutto nell'*Adorazione dei Magi* il pittore, allontanandosi dalla severità compositiva delle prime opere, si espresse con vivacità ponendo particolare attenzione alla resa degli oggetti e delle vesti. Nel 1386 è iscritto all'Arte dei Medici e Speziali di Firenze dove, l'anno successivo, eseguí alcuni disegni di sculture per l'Opera del Duomo insieme a Lorenzo di Bicci e Agnolo Gaddi. La componente neogiottesca di **SA** si rinforzò nell'ambiente fiorentino a contatto con le opere di Maso, di Taddeo Gaddi

o di Andrea Pisano, tornando a soluzioni arcaizzanti negli affreschi della sacrestia di San Miniato al Monte (*Storie di san Benedetto*), con la divisione delle pareti in riquadri, con le complicate quinte architettoniche e con le fisionomie classicheggianti dei personaggi. Il ciclo pittorico voluto da Benedetto degli Uberti (1387), doveva completare la cappella di famiglia dedicata a Santa Caterina (Antella, presso Firenze), condotta anch'essa da **SA**. Piú vivaci, e sciolti nella narrazione, appaiono invece sia gli affreschi della chiesa aretina di San Francesco (*Annunciazione* e *San Francesco riceve le stigmate*, 1401-404) che quelli del Camposanto pisano con la *Leggenda dei santi Efiso e Potito* (1390-92), dove non mancano riferimenti significativi ai vicini esempi di Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi, soprattutto per quanto riguarda l'impianto spaziale. Terminati i lavori, **SA** tornò a Firenze dove rimase per oltre un decennio. Qui ricevette importanti commissioni relative a cicli di affreschi: le già citate *Storie di santa Caterina* (1390-95) per l'omonimo Oratorio all'Antella; l'*Andata al Calvario* (1390-95), per la sacrestia di Santa Croce e le *Storie di san Giovanni Battista*, per la cappella Manetti, al Carmine (frammenti a Pavia, Pisa, Liverpool, Rotterdam e Londra). Un'evoluzione di **SA** in senso tardogotico si rileva già nelle opere dell'ultimo decennio del Trecento a partire dal trittico con la *Madonna e il Bambino tra i santi Pietro*, *Filippo*, *Lorenzo e Giacomo* (datata 1393) della chiesa di Santa Maria a Quinto (presso Firenze), fino all'*Incoronazione della Vergine* (datata 1401). Quest'ultimo dipinto, ora all'Accademia, fu realizzato in collaborazione con Lorenzo di Niccolò e Niccolò Gerini per la chiesa di Santa Felicita. Al 1404 risale il primo incarico ricevuto da **SA** per opere senesi: per Caterino di Corsino eseguí infatti la decorazione della cappella di Sant'Ansano (Duomo), oggi perduta. Con il figlio Parri, tornò a Siena il 18 giugno 1407 per affrescare la Sala di Balia (*Storie di Alessandro III*) in Palazzo Pubblico. Il catalogo dell'artista comprende, tra l'altro, anche un *Santo Stefano* (1400-405), tabernacoletto ora in Palazzo Davanzati e il *Vir Dolorum* (1400-405) della collezione Corsi. (*ebi*).

Spitzweg, Carl

(Monaco 1808-85). Pur restando tutta la vita legato alla propria città natale, fu al contempo un viaggiatore curioso e ap-

passionato (dal 1830 al '56). La «vocazione» pittorica si precisa in **S** nel '33, dopo il viaggio in Italia (1832) e l'incontro con C. H. Hansonn che lo introduce alla pittura. **S**, sotto consiglio di C. Morgenstern, sceglie di esercitarsi copiando assiduamente gli antichi maestri esposti all'AP, *in primis* gli olandesi del secolo d'oro, ma già schizza scenette di vita quotidiana facendosi conoscere come tagliente e aneddotico illustratore umoristico di vari giornali cittadini («Fliegende Blätter»). Nel 1836 divenuto membro dell'Associazione artistica monacense, ove si lega a Schleich il Vecchio, D. Langko e F. Voltz, assorbe la tradizione propria della scuola di Monaco, fortemente orientata alla resa topografica del paesaggio.
Nel '39 è in Dalmazia e Bosnia, viaggio dal quale riporta numerosi schizzi tratti dalla vita della comunità turca, ma decisivo si rivela il viaggio a Praga, intrapreso nel '49. Qui entrò nel circolo degli artisti boemi e conobbe A. Piepenhagen, J. Mánes, J. Navratil; a quest'ultimo deve la conoscenza e le potenzialità insite nell'uso di piú larghe campiture di colore con tocchi altamente contrastanti e la resa tonale dei cangianti effetti atmosferici. Questo stile «pre-impressionista» della scuola praghese, sollecitò **S** ad abbandonare progressivamente la strutturante e rigida base disegnativa delle sue prime composizioni per approdare a una pittura di *plein air* luminosa, dal tocco ampio, ricco di impasto e di morbide ombre portate, strutturata sull'equilibrio dei colori e dei toni. Gli stimoli ricevuti dal circolo boemo, lasciano piú in ombra i successivi contatti, un tempo invece considerati primari, con gli artisti parigini (Delacroix), in specie della scuola di Barbizon (Diaz, Daubigny, Rousseau), databili al 1851 in occasione della Esposizione internazionale di Parigi (antecedente, 1850, è il viaggio con Schleich a Venezia); a questo soggiorno segue la visita a Londra e Anversa.
Imitato da un numeroso seguito di artisti e copisti, specie dal '60 in poi, cresciuto il valore commerciale delle sue opere, la seduzione della sua arte risiede nella stretta correlazione tra la tecnica pittorica applicata e perfezionata a ogni nuova versione del medesimo tema e il tema stesso prescelto. Esempi di questa sua poetica sono: *Il topo di biblioteca* (tre versioni, 1853 ca.: Milwaukee, AM); lo *Studioso* (o l'alchimista) *nella sua camera* (alla serie appartengono *Una visi-*

ta, 1855; *Questo è il tuo Mondo*, 1865-70 ca.: entrambi ivi); il *Kaktusliebhaber*, che raffigura un uomo intento alla lettura di un libro (*La lettura mattutina*, 1860 ca.: ivi) o del giornale (dieci versioni) nella quiete del proprio giardino; le *Serenate* notturne; le sentinelle solitarie (*Sentinella addormentata*, 1848: Praga, NG); i paesaggi (*Bagno delle donne a Dieppe I*, 1857: Berlino, Neue NG; *Lavandaie alla fontana*, 1880 ca.: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), spesso con figure isolate (*Il pittore in giardino*, 1882: Wintherthur, Stiftung Oskar Reinhart). Tutte opere che devono molto della loro spontaneità amabile, a volte malinconica o lievemente ironica, alla mole ancora poco studiata di schizzi e studi dal vero. E se il numero strabiliante delle sue opere, 1543, è bisognoso di correzioni e tagli, ancor piú lo è il giudizio sulla sua complessa personalità, che cosí spesso è stata sbrigativamente definita «tipica dello spirito Biedermeier», sottintendendo con questo termine tutto un sottobosco di giudizi sminuenti che a questo termine si collegavano ancora sino a un decennio fa. (*scas*).

Spoerri, Daniel (Daniel Isaac Feinstein, *detto*)

(Galati (Romania) 1930). Danzatore, scenografo e poeta, si trasferí in Svizzera nel 1942 e fu primo ballerino dello Stadtteather di Berna dal 1954 al '57, anni nei quali si dedicò anche al teatro d'avanguardia (Ionesco, Beckett). La sua attività poetica fu molto intensa, specialmente tra il 1955 e il '61, anni in cui venne pubblicata la rivista «Matérial». Nel 1959, a Parigi, pubblicò *M.A.T.* (Multiplication d'Art Transformable), che propugnava opere d'arte che fossero passibili di modificazioni o cambiamenti senza risentirne. *M.A.T.* trovò tra i sostenitori Jesús Rafael Soto e specialmente Jean Tinguely, il responsabile principale dell'adesione di **S**, nel 1960, al Nouveau Réalisme di Pierre Restany con un tipo di lavoro che s'inserisce perfettamente all'origine del movimento: i quadritrappole (*tableaux-pièges*), ossia oggetti trovati casualmente sul tavolo o in un cassetto fissati tali e quali, spesso incollandoli al mobile poi appeso al muro o al soffitto (*Gabbie da pulci*, 1961: coll. J. Tinguely). È uno sviluppo, portato all'eccesso, dell'assemblaggio e del collage tridimensionale. Il caso, sempre profondamente indagato da **S** (la *Topographie anecdotée du hasard*, Paris 1962), è alla base anche dei falsi «quadri-trappola», dove però la disorga-

nizzazione è solo apparente. Variazioni dello stesso tema, dove **S** prende alla lettera i significati delle parole e le immagini che queste suscitano, stravolgendoli fino all'assurdo, sono anche i *detrompe-l'œil* (1961-62), le *trappole per parole* (1964) e le *trappole per uomini* (1971). **S** è un ottimo cuoco, ha aperto nel 1968 una Eat Art Galerie a Düsseldorf, dove le opere esposte sono rigorosamente commestibili, e un ristorante: il suo talento anche come *entertainer* è di conseguenza innegabile. **S** ha partecipato alle prime importanti mostre del Nouveau Réalisme: *The Art of Assemblage*, MOMA, New York 1961; *Dylaby*, SM, Amsterdam 1962; *Nouveau Réalisme*, Sidney Janis Gallery, New York 1962. Inoltre, colui che è stato definito il «fissatore temporale», ha esposto ad Aachen (Kunstverein) nel 1969, ad Amburgo (KH) nel '71, a Parigi (Centre Pompidou) nel '72, ancora a Parigi (MNAM *Le Musèe Sentimental*, con Tinguely) nel '77. (*bp*).

Spoleto

Centro artistico di primaria importanza che in età medievale e moderna si è coerentemente sviluppato sul precedente impianto romano, **S** conserva, anche se alquanto rarefatte, alcune testimonianze pittoriche dell'alto Medioevo. Tra queste, oltre ad alcuni frammentari affreschi nella Basilica di San Salvatore, sono di particolare rilievo i dipinti murali del Tempietto sul Clitunno, situato a nord della città lungo il percorso della Flaminia, la cui parete absidata è occupata dalle immagini dei *Santi Pietro e Paolo*, del *Cristo benedicente* e di *figure angeliche* entro clipei, che riflettono ad alto livello tendenze non omogenee di origine costantinopolitana diffuse a Roma nel sec. VII. Con esempi romani possono essere confrontati anche gli affreschi ancora inediti della cripta di San Primiano (presso la Cattedrale), con busti di santi e frammenti di scene narrative, certamente coevi alla costruzione della cripta, tipico edificio semianulare del sec. IX. La rinascita della vita cittadina verificatasi dopo il Mille diede luogo a un eccezionale fervore edilizio memore delle preesistenze classiche e paleocristiane e vide svilupparsi un'intensa attività pittorica che si espresse in una fiorente produzione di dipinti su tavola, di miniature, di cicli murali. Tra i primi sono importanti alcune croci dipinte, da quella firmata da Alberto Sotio nel 1187 per la chiesa dei Santi Giovanni e

Paolo, a un'altra piú o meno coeva ora nella locale Pinacoteca, a numerose altre diffuse nel territorio montano (Vallo di Nera, Norcia, Campi) che testimoniano la persistente tradizione di una fiorente officina locale che vide attivi fin oltre la metà del sec. XIII artisti spoletini (Simeone e Machilone, Rainaldetto ecc.). I cicli pittorici ad affresco conservati nella città vanno da quello piú antico (XI-XII secolo) nella cripta di Sant'Isacco con *Storie di vita monastica*, ai dipinti riferibili ad Alberto Sotio nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (ultimo quarto del sec. XII), ai due gruppi di affreschi (*Profeti* e *Storie della Genesi*) in San Paolo inter Vineas (inizi del sec. XIII). Negli ultimi anni del sec. XIII sulla base della tradizione locale di ascendenza romanica e alla luce delle esperienze assisiati di Cimabue e delle maestranze romane, operarono a **S** artisti quali il Maestro delle Palazze e il Maestro di Sant'Alò. Nella prima metà del Trecento il Maestro di Cesi fu il principale interprete dell'orientamento spoletino in direzione del classicismo assisiate e romano, il raffinato Maestro del Dittico Cini rappresentò l'aspetto piú marcatamente goticizzante, il Maestro di Fossa realizzò nel secondo quarto del secolo la piú alta sintesi tra la cultura gotica e il plasticismo giottesco di ricco impasto cromatico. Alla fine del secolo e ai primi del Quattrocento, oltre ad artisti folignati e camerinesi attivi nella zona, operò a **S** il Maestro della Dormitio di Terni, interprete in chiave tardogotica delle tendenze del primo Trecento, come anche alla tradizione prototrecentesca si richiamò, fin oltre la metà del sec. XV, il Maestro di Eggi (probabile Arcangelo di Giovanni), autore di molti dipinti votivi. Intorno alla metà del Quattrocento il pittore maggiormente attivo in area spoletina è Bartolomeo da Miranda, mentre negli stessi anni si diffonde in tutta l'area centro-meridionale dell'Umbria l'influenza di Benozzo Gozzoli (operoso a Montefalco nel 1450), di cui è interessante interprete lo spoletino Jacopo Vincioli; l'episodio pittorico piú alto toccato alla città nella seconda metà del secolo sono le storie mariane dipinte da Filippo Lippi nell'abside del Duomo (1467-69). Sul finire del Quattrocento **S** recepisce l'influenza di Perugia, divenuta il maggior centro di elaborazione e diffusione della cultura pittorica rinascimentale: vi opera il Pinturicchio (cappella Eroli nel Duomo) e sugli esempi del Perugino si forma Giovanni di Pietro detto lo Spagna, il pittore maggiormente attivo in zona nel primo

quarto del Cinquecento. Tramite lo Spagna, attraverso l'opera di Jacopo Siculo e di Giovanni da **S**, la cultura raffaellesca approda in città. (*gibe + sr*).

Spolverini → Mercanti, Pier Ilario, *detto* lo

spolvero

Tecnica per trasferire su una superficie da dipingere (muro, tavola o tela) un'immagine simile a quella precedentemente disegnata su un supporto cartaceo, detto **cartone** (→). Su questo, secondo un sistema diffuso sin dal Trecento, lungo le linee principali del disegno da trasportare si praticavano numerosi fori piccoli e ravvicinati, e su di essi veniva via via battuto un sacchettino di tela chiamato ugualmente **s**, riempito di polvere colorata, di solito carbone o gesso, che passando attraverso si depositava sulla superficie sottostante ricreandovi la stessa immagine composta da una sequenza di minuscoli puntini. Di tale tecnica riferisce per primo Cennini a proposito dello sgraffito su fondo oro. Per non sporcare il cartone disegnato, che spesso fungeva da modello durante la fase pittorica, si usava (Armenini) forarlo sovrapposto a un secondo cartone, ed era quest'ultimo a venir utilizzato nell'operazione di **s**.
Nella pittura murale *a fresco* (→ **affresco**) lo **s**, inizialmente limitato a motivi decorativi marginali (A. Orcagna a Santa Maria Novella), dalla metà del Quattrocento fu impiegato anche per trasporre le figure principali (ciclo di Piero della Francesca ad Arezzo), previste e circoscritte allo scopo già in fase di sinopia (*Resurrezione* di Andrea del Castagno a Sant'Apollonia). Alla fine del secolo, con l'imporsi delle nuove tecniche di esecuzione del disegno preparatorio, ormai interamente fatto usando i cartoni, lo **s** si trova a coesistere con la piú agile e moderna tecnica a ricalco, rispetto alla quale ha l'unico vantaggio di consentire la trasposizione anche di piccoli dettagli, e finirà per essere utilizzato solo nei minuti particolari dei dipinti (Pozzo) e nella realizzazione di elementi seriali o simmetrici, facilmente ottenibili riadoperando o capovolgendo il cartone. (*mni*).

sporting painting

L'espressione ***sp*** è usata tradizionalmente per definire un ge-

nere di pittura in voga nell'Inghilterra del XVIII e XIX secolo, dedicato esclusivamente alla rappresentazione di cavalli. La richiesta di questo tipo di dipinti si spiega pensando alla forte tradizione dell'aristocrazia inglese per la piú parte residente in campagna, per la caccia alla volpe e per le corse di cavalli. La creazione del Jockey Club nel 1750 trasformò questo tipo di svago campestre in una istituzione nazionale che con l'andar del tempo venne progressivamente democratizzandosi fino a divenire uno dei piú popolari momenti di svago con l'*Epsom's Derby*, dipinto che William Powell Frith espose alla RA nel 1854. Questo tipo di divertimento suscitò lo sviluppo di una letteratura specializzata largamente illustrata e con essa la richiesta di dipinti di piccolo formato cui si dedicarono ritrattisti minori che si assicurarono attività e guadagni sicuri. Spesso ci si trova di fronte a ritratti di aristocratici a cavallo durante una battuta di caccia con il loro seguito (*Ritratto di Giorgio II a cavallo*, dipinto da Wootton, che impronta il suo linguaggio su pittori come van der Meulen e Wouwerman). Molto presto l'interesse della committenza favorí alcuni soggetti particolari come il ritratto sul proprio cavallo favorito, di cui un maestro secondario come Seymour ha lasciato alcuni esempi non del tutto riusciti. Il genere acquistò importanza attraverso l'interpretazione di artisti come George Stubbs, pittore di ritratti e scene di genere, il quale dopo lunghi studi pubblicò nel 1766 un trattatello sull'*Anatomia del cavallo* in cui fissò i canoni della sua rappresentazione. Tra il 1760 e il 1770, dipinse numerosi studi di giumente e puledri di lord Grosvenor tesi a risolvere e integrare la rappresentazione degli animali con il paesaggio che hanno un impianto fortemente descrittivo.

All'inizio del sec. XIX, numerosissimi sono gli *sporting painters*, tra questi Ben Marshall, che si dedicarono al reportages pittorico delle corse di cavalli. Questo tipo di dipinti presentava in realtà poche varianti costituendo il semplice ritratto di profilo di un cavallo come dimostrano le opere di Alken, J. F. Herring, John Ferneley, James Pollard e Cooper Anderson. Solamente James Ward azzarda composizioni, come *Marengo* (1824), in cui il dipinto si stacca dal semplice reportage presentando una concezione prossima al romanticismo vibrante di Géricault pur conservando l'impronta descrittiva tipica di questo genere pittorico.

Nel corso del terzo decennio del sec. XIX questo tipo di soggetto venne lentamente riassorbito dalle scene di genere caratteristiche del gusto vittoriano.
Il carattere tipicamente inglese del soggetto ebbe comunque riscontro anche oltre Manica con Carle Vernet e Alfred Dedreux; è certo però che soggetti simili fuori dall'Inghilterra vennero interpretati in modo molto diverso. Il capolavoro di Géricault, *Il Derby di Epsom* (Parigi, Louvre) o del resto piú tardi i dipinti di Degas sulle corse di cavalli o di altri pittori gravitanti intorno agli impressionisti (lo stesso De Nittis), affrontarono il tema delle corse ippiche affascinati dalla forza vitale, dallo studio del movimento (si pensi a Muybridge), attratti dalla mutevolezza dei colori che animavano i campi delle corse di cavalli. (*cd*).

Spranger, Bartholomäus

(Anversa 1546 - Praga 1611). Allievo nel 1557 di Jan Mandijn, per breve tempo di Frans Mostaert, e, probabilmente nel 1563-64, di Cornelis van Dalme, **S** ebbe, dunque, formazione di paesaggista. Nel 1565 partí per Roma, passando per Parigi, dove frequentò la bottega di Marc Duval, miniatore e ritrattista di corte, per Lione, per Milano e Parma, dove entrò nella bottega di Bernardino Gatti, che allora attendeva agli affreschi della cupola di Santa Maria della Steccata, e partecipò alla decorazione dell'arco trionfale per l'entrata di Maria del Portogallo (1565). Arrivato a Roma nel 1566, dopo aver lavorato con Michel Jonqoit, grazie all'aiuto di Giulio Clovio, entrò al servizio del cardinal Alessandro Farnese, che lo impiegò nella decorazione del palazzo di Caprarola. Anche sulla base di documenti di pagamento del 1569, recentemente ritrovati, si propone ora di individuare l'intervento di **S** nel grande cantiere farnesiano, oggetto di una lunga discussione, nella collaborazione con Bertoja ad alcuni paesaggi della Stanza degli Eremiti. Van Mander scrive che **S** dipingeva a Roma piccoli quadri di paesaggio alcuni dei quali sono giunti fino a noi: *Paesaggio con la Carità* (firmato e datato 1569: Karlsruhe, Museo), *Paesaggio con un eremita* (ivi), *Paesaggio con la fuga in Egitto* (Amsterdam, coll. priv.) assai vicini a C. van Dalem. **S** passò quindi al servizio di Pio V (1570-72), per il quale dipinse un *Giudizio Finale* (Torino, Gall. Sabauda) su rame, ispirato a un'opera dello

stesso soggetto del Beato Angelico, ed eseguí, secondo van Mander, una serie di dodici disegni della Passione, due dei quali identificati con la *Coronazione di spine* dell'Albertina di Vienna e con il *Cristo deriso* della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco. Per Alessandro Farnese dipinse probabilmente la *Conversione di san Paolo* (Milano, Ambrosiana), sulla falsariga di un disegno di Clovio. Insieme con l'esperienza della collaborazione con il Clovio, furono determinanti per la formazione italiana di **S** il rapporto con Jacopo Bertoja, che rinnovava la sua ammirazione per la pittura parmense, quello con la cerchia zuccaresca, in particolare con Federico Zuccari e con Raffaellino da Reggio e inoltre, nell'ambiente nordico a Roma, quello con Hans Speckaert. L'unica opera pubblica di **S** sopravvissuta a Roma è il *Martirio di san Giovanni Evangelista*, già in San Giovanni a Porta Latina e ora in San Giovanni in Laterano, compendio della sua esperienza in Italia. Nel 1575 lasciò insieme ad Hans Mont l'Italia per entrare, grazie al Giambologna, al servizio dell'imperatore Massimiliano II a Vienna. Qui lavorò alla decorazione perduta (?) della Neugebaüde (oggi Amalienburg), presso Vienna, e con Mont e l'amico van Mander all'arco trionfale per l'entrata di Rodolfo II (1577). Chiamato a Praga è nominato nel 1581 pittore di corte; il favore dell'imperatore gli valse un titolo nobiliare nel 1595, consentendogli di compiere nel 1602 un viaggio «trionfale» (in parte insieme a van Aachen) a Dresda, Colonia, Amsterdam, Haarlem e Anversa. Come pittore di corte eseguí prevalentemente composizioni allegoriche o mitologiche, nelle quali si affermò come uno dei migliori rappresentanti del manierismo internazionale alla fine del sec. XVI. La scelta dei soggetti, che portano alla ribalta coppie di personaggi della mitologia (*Marte e Venere*, *Venere e Adone*, *Vulcano e Maia*: Vienna, KM), le pose manierate delle figure, l'importanza del nudo creano un'atmosfera di raffinato erotismo, esaltata da una tavolozza assai ricercata, dove toni smorzati di verde e di arancio spiccano accostati alle sfumature dei grigi: cosí nell'*Allegoria della Giustizia* (Parigi, Louvre). Le composizioni mitologiche rivelano un gusto dell'artificio (particolarmente nell'illuminazione) e un'evidente intenzione di infrangere la misura compositiva classica attraverso il deliberato squilibrio delle figure, da cui deriva uno stile composito, che associa il realismo di alcuni det-

tagli (armi, ornamenti) all'effetto irrealistico dell'insierne. L'artista deve alla sua formazione fiamminga il talento nei quadri su rame da gabinetto (*Ercole e Onfale*, *Vulcano e Maia*: Vienna, KM), i cui colori hanno lo splendore e la preziosità degli smalti. Il gusto per il dettaglio pittoresco e raffinato si afferma soprattutto nelle sue prime opere praghesi: elmi, scudi, clave riccamente decorati, mobili scolpiti, gioielli e pezzi d'oreficeria (*Marte e Venere*, *Ulisse e Circe*: ivi). Allo stesso periodo risale *Ercole e Deianira* (ivi), dipinto di ostentata sensualità, dove il cadavere del centauro Nesso, visto in uno scorcio impressionante, giace ai piedi dei due sposi abbracciati. Uno dei quadri piú singolari di **S**, *Amore e Psiche* (Museo di Oldenburg), dev'essere un po' piú tardo: l'artista vi ha dipinto a grisailles una ricca decorazione di facciata scolpita che incornicia una finestra in cui si svolge la scena principale, ridotta cosí a un'esigua porzione della tela; ma l'occhio, malgrado tutto, è attratto dallo straordinario arabesco delle due figure di Amore che fugge e di Psiche che tenta di trattenerlo.

In queste numerose composizioni mitologiche, spesso tratte dalle *Metamorfosi* ovidiane, le forme sinuose e i volti allungati (*Sine Cerere et Bacco friget Venus*, 1590: Graz, Museo; *Vendetta di Venere*: Troyes, MBA) sembrano lasciare gradatamente il posto a forme piú espanse, in particolare nei sensuosi nudi femminili, che l'artista volentieri colloca in primo piano (*Glauco e Scilla*, *Venere e Adone*, *Ermafrodito e Salmace*: Vienna, KM); *Susanna e i vecchioni* (castello di Schleissheim) è un esempio di questa evoluzione: il corpo nudo di Susanna, che scatta all'indietro, occupa da solo quasi la metà della scena, da cui l'artista ha eliminato ogni dettaglio pittoresco. Quanto alla *Vanità* del castello di Wawel a Cracovia è soltanto il pretesto per un bello studio di nudo infantile, mentre il soggetto è reso esplicito solo dalla presenza di un teschio e di una clessidra.

Fra le non numerose opere di soggetto religioso, la *Resurrezione* (Praga, GN) dipinta poco dopo l'arrivo a Vienna e il *Compianto sul Cristo morto* (Monaco, AP), forse già del 1580, sono ancora fragranti di ricordi romani; la *Sant'Orsola* (Vilnius, Museo), l'*Epitaffio di Nikolaus Müller*, 1589 ca. Praga, NG), l'*Adorazione dei Magi*, 1596 ca. (Londra, NG) possono bene esemplificare, a fronte dei soggetti profani, l'attività

matura di **S**, in cui oltre ai rapporti con Heintz, Aachen e Sustris, sono stati messi in rilievo echi sia di Dürer che dei manieristi di Anversa.
Disegnatore magistrale, **S** è autore di studi a matita e a penna dall'esecuzione larga e nervosa, come un *Pegaso* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), *Giove*, *Marte*, *Vulcano e Plutone* (castello di Windsor). La *Maddalena* (Besançon, MBA) e *Giuditta* (Parigi, Louvre), disegni a penna rialzati ad acquerello e a guazzo bianco, contano fra i suoi fogli migliori e rivelano una foga che i dipinti non hanno. Sin dagli anni Ottanta, la sua opera venne diffusa dalle incisioni di Sadeler, poi di Goltzius. Esercitò un grande influsso anche sull'Accademia di Haarlem (Goltzius, Cornelisz van Haarlem, Bloemaert, van Mander) ed ebbe strette relazioni con la cerchia di F. Sustris a Monaco. La fondazione di un'Accademia a Praga, con Heintz ed Aachen, contribuí anch'essa a diffondere in Europa il gusto del manierismo elegante e prezioso. (*mdb + sr*).

Springer, Anton

(Praga 1825 - Lipsia 1891). Spirito positivista, elabora una storia dell'arte fondata sullo studio dei fatti, che riveste da allora il carattere di una scienza oggettiva implicante le qualità del conoscitore unite a quelle dell'erudito. Giornalista politico impegnato, pensava da storico e riversava le proprie idee nella storia dell'arte, rivelandosi un notevole maestro destinato a formare tutta una generazione di esperti durante il suo soggiorno a Lipsia, dove fu professore tra il 1873 e A 1891. Sotto la direzione di F. T. Fischer, nel 1848 sostenne una tesi sulla teoria hegeliana della storia, che confrontò con la realtà della storia universale. La sua prima pubblicazione, *Die kunsthistorischen Briefe* (1852-57) è ancora legata all'insegnamento di Schnaase e mira a individuare le connessioni che presiedono alla storia delle idee. L'*Handbucb der Kunstgeschichte* (Stuttgart 1855), oltre a fornire un canovaccio della storia dell'arte indicando le epoche, le scuole e i maestri, costituisce una pratica guida di viaggio; il manuale resterà fino al nostro secolo l'opera di storia dell'arte piú popolare in Germania; in Italia sarà diffuso nell'edizione curata da Corrado Ricci, diventando presenza d'obbligo in ogni biblioteca (*Manuale di storia dell'arte*, Bergamo 1910-37, 6 voll.).

S studia la storia in funzione della realtà, scegliendo come base oggettiva l'opera d'arte, il cui carattere particolare gli consente di scoprire l'autore, l'epoca e il luogo d'origine. **S** definisce la psicologia delle epoche artistiche in funzione dei grandi maestri (Giotto, Raffaello, Michelangelo) e dedica attenzione particolare ai disegni, che gli consentono di ricostruire e analizzare il processo creativo. Nello studio delle civiltà indaga i fattori che conducono alla diffusione delle opere d'arte, non trascurando né la liturgia, né la nazionalità, né la poesia (*Über die Quellen der Kunstdarstellungen des Mittelalters*, 1879). Fu il primo storico dell'arte tedesco ad elaborare un metodo iconografico rigoroso, che lo condusse a importanti scoperte nel campo dei manoscritti dell'alto Medioevo, da lui particolarmente studiati (*Ikonografische Studien*, 1860; *Abhandlungen zu den Psalterillustrationen*, 1880; *Abhandlungen zu den Genesisbildern*, 1884). (*hm*).

Springinklee, Hans

(Norimberga 1490/95 ca. - ? 1540 ca.). Documentato a Norimberga fra 1512 e '22 e citato tra gli allievi piú fedeli di Dürer da alcuni biografi contemporanei, tanto da dimorare presso il maestro, **S** lavorò sotto la direzione di questi a diverse serie d'incisioni per Massimiliano (*Porte trionfali*, *Carri di trionfo*) e collaborò anche, sembra, all'illustrazione del *Libro di preghiere* dell'imperatore (Monaco, AP; Besançon, MBA). Piú dei quadri, spesso discussi, considerata la scarsità di opere certe e di notizie d'archivio sulla sua attività, nei quali si avverte pesantemente l'influsso di Dürer (*Allegoria sui poteri del papato*: Berlino, SM, GG, depositi) o dei disegni (si vedano però le illustrazioni di alcuni messali, come quello eseguito per il vescovo di Magonza), contribuirono alla sua fama presso i posteri le incisioni. Se ne contano piú di 200: 104 tavole per un *Hortulus animae* (1516) edito da Johann Koberger e stampato la prima volta da Peypus nel 1518; due *Bibbie* fatte stampare a Lione da Koberger (1516 ca.). È possibile che **S** sia stato il maestro diretto di Schäufelein nell'arte dell'incisione. (*acs + sr*).

Squarcione, Francesco

(Padova 1394-1468). La ricostruzione biografica si fonda sulla testimonianza di B. Scardeone (*De antiquitate urbis Pa-*

taviae, Basilea 1560), che si avvalse di uno scritto dello stesso **S**, e del Vasari (1568), il quale utilizzò una perduta epistola di Girolamo Campagnola a Leonico Tomeo riguardante alcuni pittori padovani. Egli fu essenzialmente un pittore dedito all'insegnamento per una folta schiera di allievi e raccoglitore di antichità. Si è anche avanzata in proposito l'ipotesi di un suo viaggio in Italia e in Grecia nella prima metà degli anni Venti. Per i suoi interessi «antiquari» e per la sua attività di imprenditore assunse un ruolo fondamentale per il corso della pittura attorno alla metà del Quattrocento tra Padova, Venezia e Ferrara, incidendo nella formazione di personalità come Cosmè Tura, Carlo Crivelli, Liberale da Verona, Giovanni Boccati, Nicola di Maestro Antonio, Niccolò Pizzolo. Tra gli allievi direttamente documentati, con i quali ebbe spesso difficoltà nei rapporti contrattuali, vi sono Dario da Treviso (1440-46), Andrea Mantegna (1441-48), Marco Zoppo (1453-55), Giorgio Schiavone (1456-59). Lo **S** è documentato come sarto nella bottega dello zio a partire dal 1423, ma a quella data doveva essere già iscritto da tempo alla fraglia dei pittori. Tra i vari documenti attestanti pagamenti per lavori eseguiti nei cantieri padovani, numerose sono le notizie di suoi interventi nelle questioni inerenti la decorazione della cappella Ovetari agli Eremitani. Nel 1450 risulta arbitro nella controversia tra il Mantegna e il Pizzolo per la divisione dei loro compiti; lo stesso anno col Pizzolo stima il lavoro eseguito da Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna e ancora nel 1457 con Giovanni Storlato e Pietro da Milano interviene nella questione relativa alle figure degli Apostoli della *Assunzione della Vergine* affrescata dal Mantegna. A Venezia, dove risiede temporaneamente dal 1463, realizza i teleri perduti per la Scuola Grande di San Marco, insieme a Jacopo Bellini. Il prestigio goduto dal pittore è attestato da una parte del Civico Consiglio della città di Padova che nel 1465 lo depenna dall'estimo padovano a seguito dell'incarico di eseguire l'immagine di Padova e del suo territorio (pergamena del MC di Padova proveniente dalla coll. De Lazara) a cui egli unisce una veduta di Venezia. Le fonti letterarie attestano altre opere come le perdute figure a chiaroscuro dipinte vicino alla porta occidentale della Basilica del Santo, o le storie di san Francesco sotto il portico di cui esistono ora solo deboli tracce.

Nel suo catalogo figurano unicamente due opere documentate: il polittico per la cappella De Lazara della chiesa del Carmine a Padova (Padova, MC), la *Madonna col Bambino* già in coll. De Lazara (Berlino, SM, GG) firmata, databile al 1455 ca. che costituisce l'esempio di piú maturo classicismo nel suo intero percorso. Solo recentemente nuove attribuzioni ne ricostruiscono l'attività giovanile, ancora nell'ambito del clima tardogotico consentendo per la prima volta di delineare un suo profilo organico attraverso opere come il polittico di Santa Maria in Castello di Arzignano (Vicenza). È stata aggiunta inoltre al catalogo dello **S** la *Madonna del latte* (1450 ca.: Parigi, Museo Jacquemart-André) per la quale è ipotizzato un intervento del giovane Carlo Crivelli durante il suo apprendistato squarcionesco, mentre a una fase successiva al 1452 è riconosciuta la *Madonna col Bambino* (Padova, MC). (*gf*).

Stabia

Città antica della Campania, a sud del Vesuvio (in latino Stabiae; oggi Castellammare di **S**). Come le vicine città di Ercolano e Pompei venne sepolta dall'eruzione del Vesuvio del 79 d. C. Gli scavi delle sue ville hanno messo in luce pitture murali della metà del sec. I d. C., spesso di alta qualità (paesaggi entro medaglioni o in piccoli riquadri e figure femminili celebri: *Medea pensosa*, *Primavera*, *Raccoglitrice di fiori*: Napoli, Museo Archeologico Nazionale). (*mfb*).

Stable Gallery

Galleria di New York, fondata da Eleanor Ward negli anni Cinquanta e chiusa nel 1970. Ha presentato le piú varie tendenze, da pittori e scultori astratti (Joan Mitchell, Marca-Relli, Cy Twombly, Noguchi) a surrealisti come Joseph Cornell, e soprattutto ha offerto ad alcuni importanti artisti pop (Andy Warhol, Robert Indiana) la possibilità di esporre per la prima volta. (*jpm*).

stacco

Intervento di rimozione di un dipinto murale e del suo intonaco da una superficie architettonica. Quando assieme al dipinto viene rimossa anche parte della struttura muraria l'operazione è definita **s** a massello. Questo secondo metodo ha origine piú antica e ne riferiscono già Plinio (*Natura-*

lis Historia, XXXV, 154, 173) e Vitruvio (*De Arch.* II, VIII, 9). In epoca moderna le prime notizie di **s** a massello – effettuato segando la struttura muraria, incatenandola e trasportandola in luogo diverso –, compaiono nella seconda edizione delle *Vite* di Vasari riferite a dipinti di Spinello Aretino, Ghirlandaio e Botticelli. Il metodo, spesso motivato dall'abbattimento dell'edificio in cui i dipinti erano situati, ebbe grande fortuna fino all'inizio dell'Ottocento ed è tuttora usato in casi particolari. Esso consente di conservare intatte le caratteristiche della superficie dipinta, le irregolarità e le eventuali decorazioni in rilievo, ma comporta, a causa del peso considerevole, il sezionamento in parti di ridotta estensione e la parziale distruzione della parete. La complessità dell'intervento indusse già nel Settecento ad approntare il sistema dello **s** limitato allo strato di intonaco su cui insiste il dipinto e operato, dopo aver protetto la superficie con tele, incidendo il perimetro della zona da rimuovere e distaccandola poi gradatamente per mezzo di lunghe lame metalliche. Il dipinto, una volta staccato, viene ridotto a spessore omogeneo e fatto aderire a un nuovo supporto rigido. Anche in questo caso vengono sí preservate le irregolarità della superficie, ma spesso la mole del manufatto richiede la divisione in sezioni (max m 2 × 5), e si può operare solo se la coesione tra pellicola pittorica e intonaco è eccellente. Perfezionando un'ulteriore tecnica – i cui primi esperimenti datano all'inizio del Settecento –, dal secolo scorso si optò sovente per lo **strappo** (→), limitandosi cioè ad asportare la sola pellicola pittorica.
Il distacco dei dipinti dal muro da sempre è stato considerato intervento a carattere conservativo e pertanto auspicato ogni qualvolta la struttura del supporto sembrava non offrire sufficienti garanzie, ma nell'ultimo ventennio si è tentato di porre un freno al dilagare dell'operazione, sia per lo snaturamento che causa al dipinto sia perché quasi sempre ne implica l'allontanamento dalla sede naturale; e vi si ricorre solo in casi di forza maggiore quali terremoti, alluvioni, ecc., preferendo piuttosto risanare le strutture murarie e curare la manutenzione degli edifici (→ anche: **trasporto**). (*mni*).

Staechelin, Rudolf

(Basilea 1881-1946). La sua collezione, iniziata nel 1914, era inizialmente dedicata alla pittura svizzera – Bressler, Vallet,

Barraud (*All'angolo della strada*, 1913) – ma dal 1917 **S** cominciò a raccogliere un complesso di dipinti e opere grafiche francesi del XIX e del XX secolo, in particolare di Corot, Delacroix (il *Cane morto*, 1832), Manet (*Testa di donna*, 1870), Monet, Sisley, Pissarro (la *Cava*, *Pontoise*, 1874), Cézanne (*Ritratto dell'artista*, 1883-87), van Gogh (*Testa di donna*, 1886), Renoir (la *Berceuse*, 1889), Degas, Gauguin (*Nafea fea Ipoipo*, 1892), Matisse (la *Signora Matisse con lo scialle di Manila*, 1911), Picasso, Vlaminck, Utrillo, Derain (*Cadaquès*, 1910). Inoltre raccolse alcuni quadri svizzeri, soprattutto di Hodler (la *Morta*, 1915) e di Auberjonois (*Autoritratto*, 1941), nonché disegni di Klimt e Schiele (*Bambina coricata supina*, 1908, matita), Gran parte della collezione è in deposito nei musei svizzeri, specie quello di Basilea, che grazie a un referendum acquistò nel 1967 i *Due Fratelli* (1905) e l'*Arlecchino seduto* (1923) di Picasso. Il complesso è completato da una serie di dipinti, sculture e ceramiche dell'Estremo Oriente. (*bz*).

Staël, Nicolas De

(San Pietroburgo 1914 - Antibes 1955). Figlio di nobili, emigrò in Polonia nel 1919. In seguito alla morte dei genitori, nel 1922 fu mandato a Bruxelles dove intraprese gli studi classici. Dal 1932 al '36 studiò disegno e pittura nella capitale belga, viaggiò in Olanda e in Francia, dove scoprí Cézanne, Matisse, Braque, Soutine; tornato brevemente a Bruxelles, visitò ancora la Spagna e il Nord Africa, poi l'Italia, tornando a Parigi nel '38. Frequentando l'ambiente surrealista e astratto, ma soprattutto Léger, mise in discussione la formazione avuta fino ad allora, e affidò alla libera invenzione del tratto l'organizzazione spaziale dei suoi quadri. Dopo l'esperienza della legione straniera in Tunisia, tornò a Parigi nel 1943 e vi si stabilí, grazie anche all'appoggio di Jeanne Bucher. Nel 1944, malgrado l'occupazione tedesca, la Galleria L'Esquisse di Parigi presentò i suoi lavori accanto a quelli di Kandinsky, Magnelli e Domela, prima di dedicargli la prima personale; nello stesso anno **S** incontrò il pittore Lanskoy, anch'egli russo e impegnato in ricerche analoghe, il quale gli confermò come astrattismo e realismo non fossero due realtà incompatibili: intuizione che **S** doveva mettere in pratica con successo negli anni successivi. Subi-

to dopo la guerra i collezionisti cominciarono a interessarsi al suo lavoro, e nel 1946 il mercante Louis Carré stipulò un contratto con lui. L'anno seguente affittò un grande studio vicino a quello di Braque e cominciò a lavorare sulle grandi dimensioni; è in questo periodo che incontrò Morlotti, esercitando su di lui – e sui pittori italiani della sua generazione – una profonda influenza. Nel frattempo Jacques Dubourg lo patrocinava a Parigi mentre Theodore Shempp lo introdusse negli Stati Uniti. Nel 1948 ottenne la nazionalità francese. **S** muore suicida nella sua ultima casa-studio.

S è senza dubbio una delle personalità piú eminenti del *tachisme*; il suo primo periodo astratto è caratterizzato dalla violenza dei contrasti, dall'accavallarsi e sovrapporsi dei tratti, e dunque dalla matericità dell'impasto (*La vita dura*, 1946: Parigi, coll. Carré; *Della danza*, 1946: Parigi, coll. priv.). Dal 1949 le strutture si ampliano, i contrasti chiaroscurali si attenuano, il colore viene largamente distribuito con la spatola e, nelle tele molto grandi, addirittura con l'uso di una tavola di legno (*Composizione*, 1950: Londra, coll. Denys Sutton; *Rue Gauguet*, 1949: Boston, MFA). La fase successiva è caratterizzata dall'uso di piccoli tocchi di colore giustapposti a scacchiera: sarà un primo passo verso il realismo dopo l'esperienza astratta (*Composizioni*, 1951; *Tetti di Parigi*, 1952: Parigi, MNAM). A tali esperienze affianca anche l'attività di incisore e di illustratore di testi (*Poèmes*, di René Char, 1951; *Ballets-Minute*, di Pierre Lecuire, 1954). I lavori piú importanti del secondo periodo figurativo di **S** sono specialmente grandi composizioni (*Grandi calciatori*, 1952: Parigi, coll. priv.; *Le Lavandou*, 1952: Parigi, MNAM) e studi di paesaggi, elementari e dai colori splendenti, violenti e istantanei (*Agrigento*, 1954: Beverly Hills, coll. priv.; *Porto siciliano*, 1954: Ottawa, coll. priv.; i *Martigues*, 1954: Oslo, coll. Ragnar Moltzau). In queste opere il soggetto, benché riconoscibile, appare estremamente semplificato, tradotto in grandi macchie di colori contrastanti. In quest'ultimo periodo **S** approda a un alleggerimento della materia pittorica, con acquerellature e contorni sfumati (*Nudo grigio di schiena*, 1954: Parigi, coll. priv.; *Il forte di Antibes*, 1955: ivi).

In vita **S** espose relativamente poco: la prima retrospettiva fu organizzata a Parigi nel 1956 (MNAM), la seconda nel 1965 e da allora sia in Europa che negli Stati Uniti numerosissi-

me mostre hanno riconosciuto il suo ruolo nel superamento dell'antinomia tra astrattismo e figuratività. (*rvg*).

Stalbemt, Adriaen van

(Anversa 1580-1662). Iniziò a lavorare a Middelburg in Zelanda, dove la sua famiglia, di religione riformata, si era rifugiata alla fine del secolo. Tornato ad Anversa verso il 1610, divenne membro, poi decano (1617) della gilda di San Luca. Le sue poche opere firmate sono di grande varietà; il *Paesaggio* (1620: Anversa, KMSK) lo apparenta a Gillis van Coninxloo e a Jan I Bruegel, con cui collaborò; la *Kermesse di villaggio* (Francoforte, SKI) si accosta all'arte di David Vinckboons; altri dipinti ricordano i paesaggisti olandesi (Magonza, Landesmuseum). (*jl*).

Stamos, Theodoros

(New York 1922). Considerato l'*enfant prodige* dell'espressionismo astratto, tra il 1936 e il 1939 segue i corsi di scultura all'American Art School di New York, poi abbandonata per motivi di ordine pratico ma soprattutto perché, influenzato da Matisse e dal fascino dell'arte orientale, si era volto alla pittura. I primi pastelli, esposti alla Wakefield Gallery di New York, rivelano chiaramente suggestioni giapponesizzanti, specie nel ribaltamento degli elementi negativi (vuoti) in positivo. Durante un viaggio nell'Ovest degli Stati Uniti, seguito da un soggiorno in Europa (Francia, Italia, Grecia), nel 1947-48, **S** si dedica a una figurazione naturalistica, attratto dalle forme dei fossili, delle pietre, degli anemoni di mare; sin dall'anno seguente quelle forme, semplificate ma pur sempre referenti di un'ispirazione naturalistica, divengono elementi primari di un linguaggio elaborato soggettivamente. Da molti anni è impegnato nella variazione di un tema unico che intitola «Sun Box». L'impiego di un repertorio d'immagini semplificato non manca di ricordare le ricerche parallele di un Gottlieb; ma le armonie tenere e trasparenti di **S** lo collocano, piú di ogni altro, nella linea dei pittori americani che hanno tratto spunti nuovi dall'eredità di Matisse.
Nel 1958, alla Corcoran Gallery di Washington si tiene un'importante mostra dedicata alla sua ricerca. Espone alla Galleria Betty Parson, a New York, sin dal 1947, e con sca-

denze quasi annuali fino al 1956. Tra il 1967 e il 1968, avendo già fatto esperienza, sin dagli anni Cinquanta, come insegnante d'arte, **S** è professore presso la Brandeis University, Watham (Mass.). A partire dal 1960 la André Emmerich Gallery di New York gli dedica numerose mostre personali. Nel 1972 espone alla Marlborough-Gerson Gallery, a New York; nel 1980 la State University of New York, New Paltz, allestisce una sua ampia retrospettiva. È presente, nel 1984 alla Knoedler Gallery di Zurigo che pubblica in questa occasione il catalogo monografico, *T. Stamos*: *Works from 1945 to 1984*. Nel 1985 espone a Vienna (Gall. Wurthle) e a New York (Gall. Kouros ed Ericson). È rappresentato a New York, in particolare al MMA, al Whitney Museum (*High Snow*, *Low Sun n° 11*, 1957) e al MOMA (*The Fallen Fig*, 1949), nonché a Detroit (Institute of Arts) e a Buffalo (Albright-Knox AG). (*jpm*).

stampe popolari

Si dà il nome di **sp** a fogli volanti stampati su una sola facciata e illustrati da un'incisione spesso accompagnata da un testo, e dipinta a colori vivaci.

Le **sp** erano prodotte da incisori spesso anonimi secondo le tecniche dell'incisione su legno e su rame, della litografia, nonché, in tempi piú vicini a noi, della cromolitografia e della fotolitografia.

Il prezzo di queste è sempre stato sufficientemente basso affinché chiunque potesse procurarsi «una stampa da un soldo». La sua diffusione era rapida e su vasta scala. Un prodotto di grande consumo quindi, con i conseguenti difetti: qualità mediocre della carta, impiego dei legni e dei rami per finalità diverse e fino all'usura totale, colori applicati senza curare molto la precisione, a grandi tocchi a stampino o a pennello, con sovrapposizioni per variare le tonalità. Lo smercio delle **sp** era affidato a venditori ambulanti che, a volte, le esponevano agganciate ad asticelle mediante laccetti di cuoio o le accatastavano in gerle, come nei Paesi Bassi; in Italia, i venditori ambulanti erano seguiti da un asino; in Germania, si spostavano in gruppo. Dal 1782, alcuni di essi furono chiamati *tesini* perché originari, in gran numero, della valle del Ticino, si spingevano fino alla Russia asiatica, o all'Africa. Le **sp** erano vendute nei conventi, nei luoghi di pellegrinaggio e nelle fiere.

Si vendevano anche in città, nelle bottegucce raccolte intorno alle cattedrali, come a Saint-Donat a Bruges, sulla porta di Kiev a Mosca, al Palais de Justice a Parigi, e, in grandi quantità, nelle strade dove si radunavano fabbricanti e mercanti (rue Montorgueil o rue Saint-Jacques a Parigi).
La **sp** corrispondeva ad esigenze profonde dell'uomo; acquistava valore di talismano; assicurava protezione divina, il conforto d'una presenza spirituale, il sogno di universi remoti o immaginari. Attaccata a una parete, la rischiarava con le sue tinte vivaci; sotto la cappa del camino, era punto di riferimento per la preghiera; incollata sul coperchio di un cassone, dietro la porta di un armadio, sull'uscio della stalla, proteggeva i beni, stornava i malefici. A capodanno, era di buon augurio; segnava i giorni propizi, conferiva realtà agli eventi storici, ai principi che ne erano protagonisti; concretizzava le catastrofi, rendendole piú vicine, piú terrorizzanti. Conferiva alla vita quotidiana, dipingendola a colori seducenti, una dignità che la rendeva sopportabile. Denunciava con umorismo e spesso con ferocia le ingiustizie, e anche i vizi di coloro che le subivano e ne soffrivano. La **sp**, soprattutto quando tratta soggetti profani, rappresenta una sorta di letteratura visualizzata. Era concepita per essere letta in immagini, e il testo era un promemoria per chi sapeva leggere.
Nate con l'invenzione della stampa ebbero presto una cosí vasta diffusione che produsse una complessità di correnti e di influenze di cui sono noti unicamente gli effetti; le motivazioni e le condizioni di questa produzione sono talvolta difficili da percepire.

Europa

u *Germania* I paesi di lingua germanica ebbero, nel sec. xv, un ruolo essenziale nella storia della **sp** in Europa. Il perfezionarsi delle tecniche grafiche favorí questo mezzo di espressione popolare e la sua diffusione nei paesi circostanti. Norimberga, Augusta, Magonza erano centri in cui le **sp** venivano prodotte in cosí notevole quantità, che la loro importanza può confrontarsi soltanto con quella odierna, dei mass media. La prima fabbrica di **sp** entrò in funzione a Norimberga nel 1390; «pittori d'immagini e di carte» erano nati a Ulm nel 1420 e ad Augusta nel 1428.

Piú della metà delle **sp** conservate hanno carattere religioso. L'*Ecce homo* della messa di papa Gregorio, la **sp** piú antica, daterebbe al 1400; e un *San Cristoforo* della Certosa di Buxbeim, conservato a Manchester, al 1423. Scene della vita di Cristo, della Passione, della vita della Vergine, della Vergine in maestà, della Vergine con Bambino, di sante onorate nei luoghi di pellegrinaggio, *San Landolin a Brisgau*, S*anta Maddalena*, ebbero grande diffusione a partire dalla seconda metà del sec. XV. Nel repertorio iconografico sono presenti anche immagini augurali come il *Bambino Gesú nella cappa del camino per il 1475* o *Ein seligs News Jaer* con interpretazione del Padre Nostro, per il 1479, di Hans Paur, ed esempi dello *Speculum humanae salvationis* rappresentanti una mano aperta. In questo «genere» rientrano anche i fogli per le indulgenze, nei quali il testo occupava un posto maggiore dell'immagine; accompagnavano le reliquie e venivano vendute dalle confraternite per la buona preghiera, contro la bestemmia, per ottenere una buona morte e per la remissione dei peccati. Proprio contro l'eccesso di vendita di indulgenze prese inizio la ribellione di Lutero.
La Riforma provocò un nuovo tipo di **sp**; lasciò molto spazio a quella di soggetti che rappresentano gli scontri ideologici, le peripezie politiche, le satire sociali. Le controversie confessionali utilizzarono i temi popolarissimi del *Mondo alla rovescia* o del *Pazzo della Cuccagna*; oltre a introdurre altri temi: papa e monaci in veste di lupi, agnelli protestanti e Lutero in preghiera, traffico delle indulgenze, rivolta dei contadini. La lotta partí da Norimberga nel 1523, animata dal poeta-calzolaio Hans Sachs, e in questa città si sviluppò in gran parte la stampa di immagini polemiche. Nel 1570 vi erano dieci stampatori, cinque intagliatori d'immagini, diciassette incisori di lettere. Augusta, Strasburgo, Mulhausen in Turingia furono altrettanti centri di stampa molto importanti. I fogli avevano grande formato, con titolo, incisione su legno e testo su piú colonne.
Le **sp** del sec. XVI comunicano il terrore del popolo tedesco. Sembrano annunciare la fine del mondo: raffigurazione del diavolo, apparizione di segni in cielo e di prodigi, nascita di esseri deformi, stregoneria, processi di streghe bruciate, guerre contro nemici crudeli, supplizi e repressioni sanguinose. Il diffondersi dell'arte barocca trasformò le **sp** tedesche, conferendo loro un'originalità che manterranno fino alla fine

del sec. XVIII. L'impiego massiccio dell'incisione su rame, soprattutto a Norimberga, e le caratteristiche commerciali della produzione condizionarono il gusto del pubblico, sedotto dal rinnovamento dei temi e dei mezzi tecnici impiegati per esprimerli. Paulus Fürst (1605-66) è noto come il massimo mercante e il migliore editore di fogli volanti. Il suo catalogo, che ci è pervenuto incompleto, comporta 369 articoli, di cui 90 su soggetti religiosi; vi figurano anche illustrazioni allegoriche e di proverbi: le *Età della vita*, *La scala delle età*. Nel 1639, Fürst ebbe un deposito permanente alla fiera di Lipsia; nel 1654, si recò alle fiere di Francoforte, di Vienna, di Linz, di Graz. Christophe Weigel (1654-1725), egli pure di Norimberga, pubblicò serie storiche, di costume e votive.
Negli stessi anni, la tradizionale incisione su legno ebbe un centro di grande produzione in Augusta, ove, nel 1648, vennero censiti 37 intagliatori di immagini e incisori di lettere, nonché tre stampatori: tra questi Abraham Bach e figlio († 1702), autori di numerose allegorie, come *La scala delle età*, e immagini devote; vendevano anche immagini devote importate da Anversa dai Gesuiti; e ancora Matthäus Schmid e Johann-Philipp Steuder (1650-1732), che pubblicarono solo soggetti religiosi, ispirati ai modelli del sec. XVI. I loro legni incisi sono arcaicizzanti e dai toni vivi e armoniosi. I tagli dolci colorati a mano affascinavano i compratori abbienti delle grandi città; alcuni fogli, incollati e incorniciati da motivi dipinti, ornano cofani detti *de cavaliers*, e le testate dei letti. Martin Engelbrecht era il piú conosciuto in Francia, poiché, mentre importava in Germania tagli dolci della rue Saint-Jacques e vedute ottiche, esportava le proprie **sp** rappresentanti contadini, cittadini in costumi regionali tedeschi, con didascalie in francese.
Anche nelle città ove non c'era una tradizione di **sp** si assiste all'apertura di botteghe da cui uscivano fogli curiosi, di fattura semplice e di esecuzione maldestra.
Il periodo barocco fu dominato da Albrecht Schmid (1667-1744), che pubblicò ad Augusta un numero notevole di **sp**, di fattura assai bella; si serví indifferentemente di rami e legni. È notevole una serie di legni con rappresentazioni di orchi e personaggi grotteschi. Piacevoli le serie religiose, con bordure fiorite, destinate alle case di campagna.

Negli ultimi anni del Settecento la produzione cambiò molto. Il mutamento di stile fu indotto, in parte, dai mutamenti politici ed economici provocati dalla Rivoluzione francese e dalle campagne napoleoniche. La produzione delle **sp** fu condizionata dalla necessità di rappresentare le campagne militari e dall'urgenza di far fronte a una nuova, vasta, domanda di immagini per libri di diffusione popolare che avevano bisogno di essere sostenuti da illustrazioni. Compaiono nuovi centri di produzione. Norimberga resta certo un importante centro, con Campe, il quale nel 1825 editò un catalogo di 1115 articoli di incisioni a mezzo foglio, con acquaforti colorate a mano. Sono **sp** fatte per i bambini quelle che Endter vendeva alla fiera del giocattolo di Norimberga. A Vienna, Hieronymus Löschenkohl copiò i modelli in legno di Augusta trasferendoli su rame; e fin dal 1819 Matthias Trentsensky impiegò la litografia per **sp** per bambini di eccellente qualità.
Le **sp** tedesche del sec. XIX, dopo aver offerto scene pastorali, imbonitori ambulanti, militari e scene di battaglia, predilessero un pubblico infantile. La ditta impiantata a Neuruppin di Johann Bernhard Kühn diverrà il centro principale di questo particolare tipo di **sp** a partire dal 1775 fino alla prima guerra mondiale. Tutti i soggetti, tutte le forme, tutte le tecniche venivano impiegate senza altro scopo che quello di vendere il piú possibile. Tale obiettivo commerciale vivacizzò il complesso delle **sp** tedesche tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Soltanto Trentsensky, a Vienna, restò fedele alla litografia; gli si devono giochi e teatrini di carta per la gioventú, di ottima qualità. A tali **sp** per bambini si aggiungono **sp** per decorare salotti, stampate in cromolitografia, e altre occasionali d'informazione, che imitavano i giornali. Caspar Braun (1807-77), Friedrich Schneider (1815-64) e i loro successori pubblicarono dal 1849 al 1898 a Monaco cinquanta volumi all'anno, i *Münchner Bilderbogen*, contenenti 1200 fogli in nero e a colori, con temi seri o divertenti, a fasce di illustrazioni disegnate da artisti noti. Nei medesimi anni J. F. Richter pubblicò gli *Hamburger Bilderbogen* (1866-70), e Gustav Weise i D*eutsche Bilderbogen*. A Francoforte e a Dresda, alcuni gruppi industriali finanziarono stamperie a colori, ove dopo il 1880 prevalse la cromolitografia. Questi *Bilderbogen* scompariranno durante la prima guerra mondiale con le immagini di battaglie

e di soldati del *Neue Bilderbogen*, edite a Vienna da A. Berger, e delle **sp** di Robrahn, edite a Magdeburgo.

u *Paesi Bassi* Nei Paesi Bassi si trovano varie centinaia di **sp** stampate prima del 1500. Hanno, per la maggior parte, carattere religioso. Alcune recano il nome dei conventi che ne erano editori e nei quali, forse, venivano incise. Ai carmelitani scalzi di Liegi, rifugiatisi nel convento di Notre-Dame-de-la-Consolation di Vilvorde presso Bruxelles, si devono **sp** incise su legno, belle e bene impaginate, come una *Vergine col Bambino* e una *Sacra Famiglia*. La **sp** è cinta da una cornice di fiori, frutta ed emblemi, che riapparirà in figurazioni di spirito simile nel XVI e XVII secolo; **sp** piú semplici venivano incise nel convento di Béthanie a Malines.

Le **sp** ritrovate nei 25 manoscritti della Biblioteca di Liegi, provenienti dall'abbazia benedettina di Saint-Trond nel Limbourg belga, sono d'ispirazione e tecnica diverse. Diversa è la materia impiegata: sembra venisse preferito il rame. Non per questo si abbandona completamente la xilografia.

Tale tradizione dell'incisione su rame per rappresentare Cristo, la Vergine, i santi si manterrà viva nella parte dei Paesi Bassi rimasta cattolica dopo la Riforma, soprattutto ad Anversa, nel sec. XVI e fino al XVIII. La vendita cessa di essere monopolizzata dai conventi e passa nelle mani dei mercanti. Non è affatto un caso se Anversa divenne la principale città ove si producono **sp** devote.

Intorno alla stamperia di Christophe Plantin si erano stabiliti laboratori d'incisione su rame. Essi forniranno **sp** di santi, di piccolo formato, riccamente lumeggiate e circondate di frutta, fiori ed emblemi dipinti a mano, in un'incorniciatura che è talvolta piú importante dell'incisione. Per impulso dei gesuiti tali **sp** vennero stampate a migliaia; ne compaiono 81 900 sull'inventario redatto alla morte di Jan Galle nel 1676. Vennero diffuse in Olanda, Germania, Ungheria, Spagna e America del sud. Le producevano famiglie di incisori. I Galle (Philipp, verso il 1570; Theodor, fino al 1640; Jan, nel 1676), i van Merlen, i Wierix e i Bouttats sono le famiglie piú celebri. Le donne erano associate agli uomini come coloriste o direttrici di bottega. La moda delle **sp** persisterà fino alla fine del sec. XIX senza che se ne incidano altre: i rami continuavano a funzionare. Colorate a quel tem-

po senza invenzione, impiegate a qualsiasi fine devoto, queste **sp** persero sempre piú importanza. Bouttats, verso la metà del sec. XVIII, abbandonò le **sp** religiose e trattò temi di attualità come l'*Operazione cefalica*, la *Gerarchia dei grandi*, la *Battaglia delle mutande*.
I Paesi Bassi d'Olanda, conquistati dalle idee riformistiche fin dal 1518, respinsero i «santini» e manifestarono le proprie credenze in immagini bibliche, destinate a edificare ed educare. Gli artisti sfruttarono, a profitto delle nuove idee, i grandi temi che nella stessa epoca erano diffusi in Germania, in Francia e in Italia: la *Ruota della Fortuna*, la *Scala delle età*, grandi figure di scene grottesche, la *Battaglia dei ratti e dei gatti*, il *Tempo presente*, la *Troia che fila*. I pezzi migliori sono **sp** di combattimento, satiriche e piene di brio. Hanno colori netti e belli. Nel sec. XVI è possibile rammentare il nome di cinque loro editori: due ad Amsterdam, Cornelis Anthonisz Theunissen e Jan Ewoutsz, uno a Kampen, Peter Warnesoen, e due ad Anversa, Jehan Liefrinck (verso il 1538) e Sylvester van Parys.
Nel sec. XVII il piú importante centro della produzione di **sp** europeo divenne Amsterdam, con Theunis Lootsman, e suo genero van der Putte, la cui ditta utilizzerà gli stessi fortunati legni per centocinquant'anni; altri produttori furono Michel de Groot (dal 1634 al 1680), suo figlio Gysbert (1660-92) e, fino alla metà del sec. XVIII, Jost Broerz (1634-47), Paulus Mathysz (1640-84), Jan Boumann (1642-73) e i suoi discendenti. Nel sec. XVI si diffuse sempre piú il gusto per **sp** in sequenza che narrano, in piú illustrazioni su un medesimo foglio, sottolineate o meno da un testo, episodi biblici, avventure leggendarie, storie di soldati, di mestieri, di animali. Gysbert de Groot editò con questa formula, la *Tentazione di Cristo*, il *Pazzo della Cuccagna*, uccelli, e van der Putte la *Vita di san Paolo*, gli *Zoppi*, le *Stagioni*. Nel sec. XVIII crebbe la richiesta di mercato; assunsero importanza le botteghe di Deventer, Haarlem, Leyda, Bois-le-Duc ('s-Hertgoenbosch). La loro produzione rivelava uno spirito assai simile a quello della letteratura dei venditori ambulanti, del teatro popolare e del teatro di marionette. A partire dal 1750, Rynders ad Amsterdam editò gran numero di **sp** con risultati alterni. I suoi eredi produssero soltanto **sp** narrative, adatte alla gioventú a scopo didattico: *Robinson Crusoe*, le *Favole*

di La Fontaine, i *Racconti* di Perrault. Nel sec. XIX, la casa Brepols di Turnhout inondò l'Europa, fino alla Russia, delle sue **sp**; Jacques Brepols (1778-1845), comperò alcuni legni presso J.-H. Le Tellier di Lierre († 1809). Ne acquisí altri di svariata provenienza e molti ne fece incidere. Li stampò e li fece colorare in modo tanto gradevole da venderne in gran numero. Abile commerciante, seppe sfruttare il successo dovuto al suo talento ricorrendo a numerosi rivenditori, alcuni dei quali avevano il loro nome, e non il suo, stampato sulle **sp**. Il suo catalogo, di 1395 articoli, comprendeva 73 storie con didascalie in francese e altri 73 in olandese. Sua figlia, vedova di J. J. Dierck, proseguí la produzione di **sp** che stampò fino al 1860 col marchio «B et D», oppure «B». Jean-Guillaume Dierck, suo figlio, sposò nel 1860 Joséphine Dessauer, che alla sua morte si rimaritò con Arthur Dufour, i cui discendenti diressero la ditta Brepols fino al 1930. Le loro stampe sono tra le **sp** migliori impresse in questo periodo.

h *Italia* Nel 1441, il Senato di Venezia emanò un decreto per proteggere «le arti e mestieri delle carte e immagini che si fanno a Venezia». Erano stretti i rapporti tra gli stampatori tedeschi e olandesi da un lato, italiani dall'altro. Nel 1476 Erhardhus Ratdolt e Bernardus Pictor di Augusta si stabilirono a Venezia, e nel 1497 L. Pachel e M. Schinzenzeller a Milano. Nel sec. XVI Antoine Lafrery viene a Roma; e anche Nicolas Beatrizet, nel XVII. Gli stranieri erano attirati dalla cultura umanistica e dalla libertà espressiva, che non era limitata né da statuti di corporazione né da regolamenti di polizia; soltanto la raffigurazione delle immagini religiose veniva regolata dalle ordinanze delle autorità ecclesiastiche. Altra attrattiva è quella dell'edizione e della vendita di stampe in un paese in cui l'opera raffinata dell'artista noto veniva tradotta da **sp**. Cosí, il catalogo di Lafrery propose incisioni di Michelangelo e Raffaello, contemporaneamente alle *Età dell'uomo*.

La prima **sp** di autore italiano, nota, la *Madonna del Fuoco*, sarebbe precedente al 1428. Un *San Tommaso* stampato a Venezia nel 1450 e un *San Bernardino da Siena* a Ferrara nel 1470 sono incisioni su legno, come la *Scimmia che fila*, l'*Uomo mascherato da volpe*, la *Disputa tra il morto e il vivo* e molti altri soggetti allegorici. Nella stessa epoca, Maso Fini-

guerra impiegò per la stampa la tecnica dell'incisione su rame appresa nelle botteghe degli orefici; illustrò la serie dei *Pianeti* (1450-55).
Nel sec. XVI, prevalse decisamente la tecnica dell'incisione su rame. Alcuni artisti produssero opere eccellenti. Ferranti Bertelli e il figlio Cristoforo, stabilitosi a Roma, firmarono la *Scala delle età dell'uomo* e la *Scala delle età della donna*; Nicolò Nelli, a Roma, incise a taglio dolce la *Venerabile Poltroneria regina di Cuccagna* nel 1565. Ferranti Bertelli produsse a Venezia il *Trionfo del Carnevale nel paese di Cuccagna* nel 1569; il figlio Cristoforo la *Scala delle età dell'uomo e della donna*; Antonio de Paulis, a Roma, gli *Inganni del mondo*.
La svolta decisiva nelle **sp** italiane si verificò nel 1630. Da questo momento l'edizione, la vendita e senza dubbio l'incisione furono monopolio solo di poche famiglie, e la situazione si protrasse fino alla fine del sec. XIX.
Massima importanza, in questo mutamento, ebbe l'opera del Mitelli di Bologna (1634-1718). Le loro **sp** rappresentano la vita quotidiana del popolo italiano in un'epoca di trasformazioni. Descrivono le feste, i giochi, i personaggi da fiera e da commedia con un realismo privo di eccessi. Mitelli affrontava, con gusto ironico e lieve, temi di drammatica attualità: la guerra contro i Turchi, la carestia di Bologna, l'invasione da parte del Catinat nel 1709. Il complesso della sua opera è noto anche grazie alle ristampe fattene da Lelio dalla Volpe nel 1736. A Modena ebbe il monopolio la famiglia Soliani (1640-1870). Il loro catalogo, come, prima, quelli di Lafrery (1572) o dei fratelli Vaccari (1604-14), raccoglieva accanto ad opere di maestri, **sp**. Essi offrivano grandi tavole stampate da legni del sec. XV, entrati in loro possesso (la *Madonna di Loreto*, la *Scimmia che fila*), fogli illustrativi di legni del sec. XVI (*i Paladini*, l'*Albero della fortuna*), numerosi soggetti popolari, alfabeti, calendari, almanacchi. Nell'insieme si tratta di 1653 legni, di cui 851 a soggetto religioso e 802 a soggetto profano. Sono oggi conservati nel Castello Sforzesco di Milano, dopo essere stati ricomperati dal collezionista Achille Bertarelli da un mercante milanese che, verso il 1890, ne traeva ancora qualche tiratura.
La famiglia Remondini di Bassano (1650-1860), occupa nel campo delle **sp** italiane, il posto piú importante. Suo fondatore fu Giovanni Antonio, operatore in ferro battuto che divenne stampatore verso il 1650. Lui e i suoi discendenti edi-

tarono opere di carattere molto differenziato e dimostrarono forte senso degli affari. Giuseppe Remondini esportò le sue stampe in tutto il mondo: in Russia e negli altri paesi europei, in America del Sud, nonché in alcune regioni dell'Asia e dell'Africa. I testi e le didascalie erano stampati in italiano, latino, francese, spagnolo, tedesco, russo, greco, armeno. Fondò succursali ad Augusta e a Parigi in rue Saint-Jacques. I Remondini pubblicarono numerosi cataloghi; il piú ricco è quello del 1784, che comporta una lista di 6352 **sp** e stampe varie, per la maggior parte popolari.
L'attività dei Soliani e dei Remondini proseguí dopo l'arrivo in Italia di Bonaparte nel 1796; ma le guerre e i rimaneggiamenti territoriali ebbero ripercussioni sulla rappresentazione dei temi tradizionali. Inoltre, si fece particolarmente sentire, l'influsso delle **sp** francesi.
Bartolomeo e Achille Pinelli rinnovarono completamente il genere nell'Ottocento, calandolo nel clima politico, senza peraltro abbandonare le descrizioni di vita quotidiana. Le loro incisioni sono accompagnate, in moltissimi casi, da canzoni e testi, un certo numero dei quali è consacrato agli avvenimenti storici del risorgimento. I cantastorie vendono queste **sp** nelle strade.
u *Francia* Le **sp** francesi ebbero le stesse vicissitudini di quelle dei paesi circostanti. Comparse pressappoco alla stessa data, si affermarono nel XVI e XVII secolo; acquistarono caratteri originali soltanto nel sec. XVIII e nella prima metà del XIX.
Le **sp** francesi nascono, sembra, negli ultimissimi anni del Trecento, per l'impulso dato dalle abbazie borgognone di Cîteaux e Cluny alla diffusione delle indulgenze; **sp** di santuari e luoghi di pellegrinaggio, rappresentanti gli intercessori, venivano vendute a buon mercato grazie ai legni incisi, tecnica nuova piú rapida del disegno a mano. Venivano acquistate da gran numero di credenti. Grande fu l'influsso dell'incisione tedesca; tuttavia, la *Vergine coronata* trovata incollata sul fondo di un cofano e un *San Francesco* di questo periodo presentano i caratteri di un'arte che è stata detta «della Turenna» ma che sarebbe piuttosto parigina, influenzata dai *Libri d'ore* stampati da Antoine Verard (1493), di J. du Pré (1481) e di Pierre Le Rouge (1488).
Gli *imagiers en papier*, o *imagiers en histoires* si stabilirono nel

sec. XVI, in rue Montorgueil a Parigi. Sei di essi sono particolarmente noti: si tratta di Germain Hoyau, Guillaume Saulce, François de Gourmont, Jean Bonemere, Pierre Boussy e Alain Mathoniere. Le incisioni da essi stampate affrontano tutti i soggetti: il Fi*gliol prodigo*, *Santi*, *Profeti*, l'*Albero della vita*, lo *Specchio della morte*, un *Diavolo d'argento*, il *Paese di Cuccagna*, e proverbi, che comparvero per la prima volta tra le **sp** francesi. Composte con grandi legni rettangolari, ben disegnate, ben intagliate, si ispiravano sia ai quadri della scuola di Fontainebleau, sia ai disegni di Jean Goujon, di Jean Cousin e persino, talvolta, alla pittura fiamminga.
Un'altra famiglia, quella dei Leclerc, abbandonò rue Montorgueil per stabilirsi accanto alla Sorbona. Jean II Leclerc, in rue Saint-Jacques, verso il 1575-80, pubblicò *Strilloni di Parigi*, *Giochi di bambini*, allegorie. Jean III, suo figlio, incise lui stesso su legno soggetti di ogni sorta, e persino etichette di biancheria. È lui a introdurre, abbandonando l'incisione su legno, l'incisione su rame in rue Saint-Jacques. Con lui lavorarono alcuni fiamminghi. Pierre Firens (1580-1638) s'installò in una bottega vicina. Alla sua morte aveva inciso 3400 rami. Gli succedettero il figlio e il nipote. Le **sp** da essi prodotte avevano tematiche «devote». Nel sec. XVI erano comparse e scomparse **sp** legate alle battaglie religiose in corso, meno feroci che in Germania ma pur sempre aggressive. La scarsità dei pezzi conservati è dovuta all'ordinanza di Enrico IV contro gli stampati che rievocavano le guerre di religione e la Lega. L'esistenza di **sp** di questo tipo in quest'epoca è però attestata da una raccolta di Pierre de L'Estoille (1546-1611), dal titolo *Belles Figures et drôleries de la Ligue*, *avec peintures et placards… prêchées et vendues publiquement en 1589*.
Il gusto diffuso per i componimenti pastorali e la letteratura di corte, l'interesse per gli atti della vita quotidiana trasformarono nel sec. XVII le **sp**; inoltre non mancò di esercitarvi un influsso predominante l'opera di Abraham Bosse. L'impiego dell'incisione su rame prevalse su quello dell'incisione su legno. Il *Recueil des plus illustres proverbes* di Jacques Lagniet (1657-63) costituí la raccolta piú coerente, anzi il tipo stesso della **sp** realistica. Descriveva costumi, abitudini e abbigliamenti dell'epoca. Influenzò Guérard e, per questa via, gli incisori della Rivoluzione francese.
Le **sp** incise dai Bonnart non rappresentavano, come quelle

di Lagniet, la vita quotidiana, né, come quelle di Firens, allegorie morali o religiose, ma personaggi e abbigliamenti eleganti. Henri Bonnart pubblicò 683 **sp**, nella maggior parte, ritratti. Come i suoi fratelli Nicolas e Robert, era incisore di qualità. Un altro fratello, Jean-Baptiste, pubblicò la serie dei *Mestieri*. Le **sp** provenienti dalla rue Saint-Jacques si orientarono sempre di piú verso l'incisione detta «semi-fine», dall'ornamentazione accurata, talvolta sdolcinata. Il genere era destinato a una clientela agiata, che amava i calendari alle pareti e si dilettava di vedute «ottiche», cioè di una nuova tecnica di raffigurazione che cercava di porre in rilievo i monumenti urbani e le loro vedute d'insieme.
Risultati particolarmente felici, in questo genere, furono raggiunti dagli Chéreau (1732-1810); nella loro bottega all'insegna del Gallo, oltre le proprie, vendevano anche **sp** di provincia o provenienti dall'estero. Jollain e Mondhare pubblicarono vedute «ottiche» contemporaneamente a **sp** devote. I Crépy (1686-1789) offrirono al pubblico i soggetti piú svariati. Incisero o fecero incidere, come Esnault e Rapilly, calendari di grande formato, con incorniciature imponenti, composte da figure e da decorazioni rococò. Tali incisioni, per quanto piacevoli, non possiedono né il valore di testimonianze di vita popolare, né la forza di immagini di rivendicazione.
A «servire la patria» sarà Basset. Le sue caricature s'ispiravano alle incisioni su legno del sec. XVII; attaccavano la nobiltà e il clero. Basset rappresentava anche i cortei e le feste rivoluzionarie, come aveva fatto per i cortei e le feste di Luigi XVI. Soppresse, tra i colori, il giallo, usando soltanto il blu e il rosso. Il valore corrosivo delle sue **sp** sarà tanto alto quanto effimero.
Passato il periodo rivoluzionario, la produzione di rue Saint-Jacques tornò ad essere, per tutto l'Ottocento, quella che era stata in precedenza, dalle stampe accurate ai soggetti romantici e teneri verso il 1840, ricchi e un po' compassati durante il secondo impero; piacevano a un pubblico piccolo borghese.
Parallelamente a questa evoluzione delle incisioni a taglio dolce, intorno al 1750 si manifestò un risveglio d'interesse per le immagini incise su legno. Questo ritorno si accentuò a partire dalla fine della rivoluzione per toccare il culmine

tra il 1820 e il 1830, incoraggiato dal Concordato e dalla rimessa in auge dei soggetti religiosi. Era stato favorito da un ritorno all'arte dell'incisione su legno nella fabbricazione di tessuti e tele dipinte. Vietata nel 1686, la stampa di queste tele era stata di nuovo autorizzata nel 1760. Il successo era stato immenso, e considerevole il numero degli stampatori su tela «indiana». Quando la moda decadde, gli stampatori furono naturalmente inclini a operare nell'ambito di tecniche pressoché identiche. La voga della carta da parati dipinta consentí di mettere a frutto il talento di molti fra loro. In provincia, tali **sp** sopravvivevano in laboratori moribondi; la nuova moda le riportò alla piena vitalità. Nella prima metà dell'Ottocento esistevano una ventina di centri il cui impianto era dedicato alla trasformazione delle manifatture di tela «indiana» e di carta da parati. Primo tra essi era Orléans. Tre personaggi dirigevano due laboratori: Sevestre-Leblond, Perdoux e Letourmi, le cui **sp** sono le piú belle dell'epoca.

Jean Sevestre incise le sue belle tavole, colorate d'un azzurro splendido. Si dice producesse carta da parati, e cosí pure il suo operaio Perdoux († 1820), che gli succedette nel 1780. Ai due si devono **sp**, copriletto, bordure per camini, personaggi a grandezza naturale, che rappresentano, per la precisione, una domestica e uno svizzero. Il genero di Perdoux, Huet-Perdoux, ne assunse la successione nel 1805, ma non combinò un gran che e vendette i legni a Garnier di Chartres nel 1832.

Jean-Baptiste Letourmi, di Coutances, amico dei parigini Esnault e Rapilly, si stabilí a Orléans ove, dal 1774 al 1789, fece incidere nel suo laboratorio soggetti di moda. Fece buoni affari, grazie ai suoi cento depositi di vendita sia a Parigi che in provincia. Nel 1789, si schierò per la rivoluzione; essendo l'unico produttore provinciale di **sp** di questo genere e di questa importanza, le sue realizzazioni si accrebbero di soggetti d'attualità. Dopo la rivoluzione, celebrò Bonaparte. La produzione terminò nel 1800.

Il primo laboratorio di Chartres è quello del fabbricante di carte da gioco Pierre Hoyau, che produsse **sp** in numero sufficiente a dover far ricorso ad altri incisori, Thomas Blin e i fratelli Allabre. Il suo materiale venne acquistato nel 1770 da Sébastien Barc. Marin Allabre aprí un altro laboratorio (1782-1805), ma alla vigilia della rivoluzione sia lui che Barc

stavano fallendo. Suo genero Jacques-Pierre Garnier, che ha operato da Basset a Parigi, fece uscire nel 1805 **sp** d'attualità, incise da Guillaume Allabre († 1807) e da suo fratello Louis. Garnier-Allabre riutilizzò vecchi legni incisi da Blin e dagli Allabre. Tra il 1810 e il 1820 ne pubblicò un gran numero; delle 192 incisioni note, 110 hanno soggetti religiosi, ma ormai non andavano piú di moda e Garnier vendette i legni di Thiébault a Castiaux di Lille.
Simon Blocquel (1780-1863), socio di Castiaux (1768-1855), chiamò a Lille A. Thiébault. La sua ditta era in piena ascesa. Dal 1809 alla sua morte editò centinaia di fogli di ogni genere: santini, scene bibliche, ritratti di personaggi regnanti o famosi, raffigurazioni di mestieri, animali. Henri-Désiré Porret, prima di avere successo, a Parigi, ideò molti soggetti. Aveva fatto tirocinio presso Henri-Alexandre Martin-Delahaye (1776-1856), cui si deve una serie che è unica per bellezza d'incisione e armonia di colori (I *Piccoli cacciatori*, i *Piccoli masnadieri*, i *Piccoli giardinieri*) e altre **sp** a tematica tradizionale (L'*Ebreo errante*, il *Figliol prodigo*, *Barbablu*). Josué-Henri Porret, padre di Henri-Désiré e venditore di tela «indiana» proveniente dalla Svizzera, fu l'unico ad aver firmato legni per Martin-Delahaye. Altre **sp** di questo editore non sono che copie di incisioni di Amiens o di Cambrai.
Ad Amiens, Jean-Baptiste Lefèvre-Corbinière (1788-1812) incise o fece incidere fogli di santini fino al 1793. Dopo l'intervallo rivoluzionario, si occupò soltanto di ritratti e scene napoleoniche, colorate in blu Savoia, in verde scuro e in vermiglio. Ledien-Canda (1790-1832), in origine fabbricante di carte da gioco, editò *saintetés* i cui colori sono pressoché gli stessi che presso Lefèvre-Corbinière. I legni di Amiens arrivarono a Parigi, presso Tautin e presso Julienne, specialisti di **sp** d'attualità.
A Cambrai l'attività durò solo qualche anno, dal 1808 al 1825 ca. Il libraio Armand-François Hurez (1791-1832) conferí unità a un insieme di 211 **sp**, stampate su carta azzurrognola. Formatosi a Parigi presso Basset, fece incidere i suoi legni ad Alençon da Godard II (1768-1838), che copiò, trasponendole, incisioni di rue Saint-Jacques. I legni di Godard verranno acquistati da Glémarec, produttore di **sp** parigino, che le rieditò verso il 1856.
Antoine Thiébault, l'incisore di Garnier-Allabre a Chartres

e di Blocquel-Castiaux a Lille, tornò nel 1828 a Nancy, sua città natale, dove opera, con il fratello Jean-Baptiste, per Desfeuilles, lui stesso incisore. Produsse allora i suoi legni piú belli. In questa stessa città Jacques-Stanislas Hubert detto Lacour (1805-71), *imprimeur-imagiste*, edita dal 1830 al 1839 pezzi napoleonici, per i quali si assicura la collaborazione di J.-B. Thiébault. Nel 1828, quando si trovava a Epinal, aveva comperato i legni di Dupont-Diot a Beauvais. Quando nel 1839 abbandonò quest'attività per dirigere una manifattura di carta da parati, vendette i propri legni a Dembour di Metz. Adrien Dembour (1799 - post 1838) utilizzò gli incisori A. Thiébault e Jean Wendling. Entrò in concorrenza con Epinal pubblicando santini e **sp** delle battaglie di Napoleone. Dal 1837 impiegò la carta fatta a macchina, e cosí pure fece a Belfort J.-P. Clerc (1776-1842).
Nell'est del paese, un'altra ditta importante, fondata da Jean-Théophile Deckherr, venne fondata a Montbéliard nel 1796. I suoi figli produssero dal 1815 al 1830 **sp** che proponevano ancora una volta i temi tradizionali del *Mondo alla rovescia*, delle *Cinque parti del mondo*, e soprattutto santini, in fogli assai belli, dai fondi colorati in arancio.
Nel 1850, l'avvento dell'era industriale mandò in rovina le vecchie strutture artigiane. Al laboratorio successe la fabbrica. La carta venne prodotta a macchina, e fatta di pasta di legno e non di stracci. Le macchine sostituiscono gli incisori e i coloristi. La diffusione avviene per vendita organizzata. Epinal e Parigi restano i grandi centri di produzione. Se i mezzi di riproduzione erano mutati, lo spirito restò il medesimo. Sempre in modo collettivo, vennero prodotte **sp** destinate a piacere alle persone facili a commuoversi, che amavano ornare le pareti di scene moralizzanti o tenere, vivacemente colorate. La tradizione di rue Saint-Jacques, cosí, si perpetuò.
Per molti anni, agli occhi del pubblico, queste **sp** saranno le «immagini di Epinal», giornaletto per ragazzi, da dipingere, ritagliare e incollare, tanto diffuso in tutto il mondo che il termine *Epinal è* diventato generale, applicandosi a tutte le **sp**, fabbricate o meno da Pellerin.
u *Russia* I primi fogli volanti compaiono in Russia in ritardo rispetto alla diffusione del libro a stampa. Una stampa in stile rinascimentale italiano, un *Apostolo*, venne edita a Mosca nel 1564 per ordine dello zar Ivan il Terribile. Non è per

nulla una **sp**; né lo è un'altra stampa, *Prigione dei santi condannati*, incisa su piombo a Kiev nel 1629. Le **sp** hanno inizio soltanto con Pietro il Grande, che portò a Mosca nel 1708 l'incisore Pierre Picard. Nato ad Amsterdam da famiglia di origine francese, quest'ultimo viene nominato, nella stamperia di Mosca, maestro nell'arte della stampa, e poi inviato a San Pietroburgo, per dirigere la tipografia. A Mosca, fu incaricato di insegnare le tecniche e le forme dell'incisione occidentale ai maestri argentieri del Dipartimento di Araldica. Venne proposta a modello la *Bibbia di Pescator*. Essa influenzò l'arte degli incisori che disegnavano le figure che ornavano gli oggetti d'uso dello zar. Il soggiorno di questi stranieri fu breve, ma il loro insegnamento lasciò tracce durevoli. Due loro allievi, Akhmetiev e P. Chuvayev, incisero le prime **sp** a bulino: il *Gran Diavolo d'argento*, il *Mondo alla rovescia*, la *Scala delle età*. Nel medesimo periodo vennero edite **sp** scompartite, parimenti incise a bulino. Sono opere affascinanti, con testi deliziosi, dette *bylines* (vecchie storie); esse fissano un'immensa letteratura orale di leggende. Erano state raccolte negli Urali verso il 1750 dal cosacco Dainloyv, e vennero pubblicate nel 1804. La forma a scomparti, adottata dagli incisori, venne ereditata da **sp** di questo tipo, in grandissima voga nei Paesi Bassi.

L'impiego dell'incisione su legno conferí alle **sp** di questo periodo carattere veramente popolare. Le prime conosciute erano tratte da un libretto di sette pagine, la *Morte su un cavallo pallido*, stampato a Kiev nel 1626.

Basil Koren è il primo grande nome delle **sp** in Russia. Esegue incisioni su legno, di grande formato, per illustrare una Bibbia in base ai disegni del pittore Gregorio. La *Bibbia di Pescator* ne è il modello. Artigiano piú che artista, Koren ebbe bisogno della guida di un disegnatore. Inciderà pure, a partire dal 1696, legni con soggetti presi dalla vita e dal folklore russo. Con lui le **sp** divengono veramente russe non soltanto per il tema, ma per la stessa figurazione, per le fisionomie, i costumi dei personaggi e gli oggetti domestici fra i quali si trovano. Koren interpreta a modo suo la *Guerra dei gatti contro i ratti*, corteo funebre del gatto Pietro il Grande, legato con lo spago su una slitta e scortato da ratti.

Per tutto il sec. XVIII, altri incisori, tuttora anonimi, operano a Mosca. Certuni hanno uno stile arcaicizzante; la loro

maniera è vigorosa, e il loro senso estetico molto sicuro. Altri creano legni assai ben disegnati, in stile fiorito e ornato. A partire dal 1734, vige l'uso di stampare, su volantini colorati, i ritratti dei sovrani. Le **sp** propagandistiche si fondono con quelle storiche: narrano le guerre contro la Prussia nel 1759 o contro la Turchia nel 1775, e attaccano vivacemente Napoleone. Le storie vere hanno la stessa importanza di quelle false: la cattura di una balena nel Mar Bianco nel 1760 e l'arrivo di un elefante dalla Persia nel 1796. Quest'elefante sarà rappresentato molte volte, e lo si ritroverà, nella veste di immagine-bersaglio, nella seconda metà del secolo successivo.

Nel sec. XIX si adotta una modalità impaginativa pressoché uniforme: il formato dei legni o delle litografie rettangolari è disposto per largo e accompagnato da un testo. Le **sp** e le loro didascalie sono sempre di grande bellezza poetica. Tali **sp**, o *loubkis*, sono state messe insieme nel 1860 in raccolte pubblicate da Sitine a Mosca dal 1873 al 1889; sono quelle originali, che si erano vendute per un copeco. Golicheff, editore di **sp** e insieme loro storico, scrisse nel 1870: «I fogli, una volta tirati, sono asciugati, tinti, colorati o lumeggiati nel villaggio di Nicolskaia, a 12 verste da Mosca [...]. Un migliaio di persone, tutte autodidatte, sono occupate nella colorazione delle **sp**. Simpiegano quattro colori soli, il rosso lampone (santolina), il verde (verderame color tetto con miele), il giallo (scorza di fragola bollita nel latte), il rosso (minio macinato con rosso d'uovo e stemperato in kvass, birra fatta in casa). Essendo le **sp** dipinte in fretta, i colori superavano i contorni del disegno [...]». Le **sp** raccontano la vita di tutti i giorni, le feste contadine; mostrano in quadretti di dolce ironia le occupazioni dei funzionari e quelle dei piccoli borghesi. E narrano anche i racconti di fate, dell'uccello di fuoco e del principe Ivan.

Le **sp** devote sono condizionate invece dagli imperativi del culto. La religione ortodossa vietava la raffigurazione a tutto tondo; al posto delle statue, si veneravano icone. Dipinte e riccamente incorniciate in rame, argento e pietre preziose, sono troppo dispendiose per ornare le iconostasi delle chiese di campagna, che si accontentano di figure di carta. Gli incisori incaricati di riprodurle hanno cura di copiare il modello nel modo piú esatto possibile. Piú la copia è fedele, maggiore è il valore mistico del foglio. Si possono trovare

appese o incollate in un angolo della casa, o sulla parete destinata alla preghiera.

u *Altri paesi europei* La storia delle **sp** in Occidente potrebbe limitare l'analisi a quella dei paesi già citati. L'abbondanza delle incisioni e il loro valore estetico e sociologico costituiscono un complesso nel quale tutte le correnti si corrispondono e si completano. Queste **sp**, diffuse dai venditori ambulanti in tutta Europa, avranno influenza determinante sulla fioritura di **sp** tratte da xilografie prodotte in luoghi ove pure esistono altre forme d'arte popolare. E ancora dalle **sp** gli artigiani trarranno rinnovamenti d'ispirazione. Cosí, in Scandinavia, i creatori delle pitture artigianali e dei paramenti dipinti che si appendevano alle pareti il giorno di Natale copiano immagini della Germania settentrionale.

Negli Stati slovacchi, in Polonia, in Romania e in Transilvania esistono **sp** di qualità, che attingono i propri modelli formali dalle pitture su vetro, le quali, notevoli per la bellezza dei colori applicati, svolgono la funzione che si conferisce alla **sp**: preghiera e protezione. Le **sp** slovacche, polacche, rumene o bulgare hanno parecchi tratti comuni. Rappresentano Vergini dei luoghi di pellegrinaggio, o miracolose, e santi popolari. I fondi non sono mai lasciati bianchi: sono decorati con drappeggi o, ancor piú spesso, con motivi floreali stilizzati. Questi medesimi motivi si iterano nelle stesure a colore piatto delle vesti o su qualsiasi superficie che possa eventualmente apparire vuota.

L'intaglio di questi incisori su legno è grossolano, i contorni fortemente disegnati, e praticamente non esistono tagli incrociati. I colori sono vivi e talvolta opachi: ci si sforzava cosí di mascherare la carta grigia e grossolana.

Caratteristiche consimili si ritrovano alla fine del sec. XVIII nella Slovacchia centrale, nel centro di Jastrabie, e in Transilvania. In quest'ultima regione, alcune **sp** hanno stretta parentela con le carte da parati, soprattutto quelle in cui si alternano diagonalmente soggetti devoti e motivi floreali. Il *Primo Adamo* risalirebbe al 1700. P. Gheorghie ha inciso verso il 1787 e fino al 1817, Moraviu Nechita verso il 1835 e fino al 1862, P. Simion nel 1842, P. Onisie tra il 1840 e il 1870, e infine Man Andrei, dopo il 1859. I legni sono incisi in maniera arcaica.

In Polonia, nel 1921 è stato ritrovato in un antico fondo di

tipografia, da parte di Z. Lazarski, tipografo di Varsavia, un buon numero di legni famosi. Per la maggior parte risalgono alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo. Sono quasi tutti anonimi; tuttavia alcuni recano un nome, una data o un monogramma: Gregorio Skowronski, 1740; Samuel Stefanov, Mathieu Kostrycki di Plazow. Si ebbero tre centri principali: quello dei carmelitani, alla frontiera con la Prussia orientale, ove alcuni legni recano i monogrammi E.W. e A.I.M.; quello di Plazow, ove, oltre alle tavole firmate da Kostrycki, si trovano i monogrammi P., P.S., G.G., H.G., E.C.; e quello del comune di Bobrek, nel distretto di Cracovia.

Quest'attività durò circa un secolo, durante il quale né la tecnica né lo stile hanno registrato variazioni di rilievo. La produzione di **sp** deve delimitarsi alla definizione che qui se ne è data. Esistono però generi che, pur non rispondendo strettamente a tali criteri, possono nondimeno assimilarvisi, tra i quali quelle **sp** d'informazione, che è il precedente dei nostri settimanali illustrati a carattere sensazionale.

In Francia, tali fogli sono detti *canards* (canarini); in Inghilterra *cocks*, *catchpennies* o anche *gallows* (galli; acchiappasoldi; forche); questi ultimi, o «letteratura della forca» riferiscono la sentenza, le ultime parole e l'esecuzione dei criminali. Il genere fu notevolissimo, di eccezionale importanza e originalità. «Niente, dopo tutto, supera un bel delitto sensazionale», diceva un venditore ambulante del sec. XIX a Hindley, lo storico inglese dei fogli d'informazione (1871). L'interesse che il pubblico manifestava per il criminale spinse gli scrittori a svilupparlo e variarlo in tutti i modi. James Catnach (1792-1841), il piú importante di tali editori nell'Ottocento, guadagnò oltre 500 sterline con l'assassinio di Weare e col giudizio e l'esecuzione del colpevole. I *gallows* e i *cocks* sono illustrati mediante legni anonimi, alcuni dei quali sono serviti almeno a quattro editori per oltre cinquant'anni e per crimini diversi. Gli artisti che incidevano tali legni avevano piú intuizione che abilità; la loro opera colpisce per il senso del dramma, non per la qualità dell'incisione.

I *gallows*, e cosí pure altri fogli volanti, si vendevano assai prima dell'Ottocento. Nel Seicento, Samuel Pepys (*Journal*, 1660-65) ha collezionato qualche *Penny Merriment*, *Penny Witticism*. Questi fogli, di cui si trova menzione nei dizio-

nari sotto la denominazione generale di *broadside* o *broadsheet*, si vendevano agli angoli delle strade. Si presentavano non soltanto nella forma di fogli d'informazione, ma anche in quella di «ballate» che, nel sec. XIX, si vendevano nello *yard*; i cantastorie, camminando molto lentamente, li cantavano salmodiando. La melodia era nota quel tanto che bastava a interessare il cliente, né troppo né troppo poco. Questa forma va considerata, forse, l'antenata del *folksong*.
Tra le prime storie di «ballate» stampate è quella di Robin Hood. Le ballate servirono, sotto il regno di Enrico VIII, alla propaganda politica e religiosa; l'esemplare noto piú antico è la *Ballade of the Scottysh Kynge* (Ballata dei re scozzesi) di John Skelton, stampata da Richard Fawkes nel 1563.
America Non sorprende, considerando l'immensità e la diversità del suo territorio, che in America siano esistite due forme di **sp**: la prima tradizionale, di forma europea e soprattutto latina; l'altra con tecniche nuove, proteiforme e in continua evoluzione.
L'America del Nord, nell'Ottocento, è popolata da una congerie di emigranti, che hanno abbandonato in Europa le proprie tradizioni portando con sé soltanto le abitudini. Non esistono le condizioni necessarie per la produzione di **sp**: né conventi, né luoghi di pellegrinaggio, nulla che ne susciti le motivazioni. Le religioni sono diverse, i riti molteplici. Non resta che il ricordo su carta di un passato legato a un'infanzia trascorsa in un altro continente. La **sp**, trasportata nel bagaglio degli emigranti, una volta rovinata ha poche probabilità di essere rimpiazzata. Sembra, tuttavia, che sulla costa est si siano vendute **sp**: Gangel, editore di **sp** di Metz, ha un depositario a New York, cui nel 1854 invia **sp** litografate.
Gli stampatori, impiantandosi, utilizzano macchine moderne e adoperano le nuove tecniche di stampa.
Anche se, tuttavia, nell'Ottocento, nell'America del Nord vengono utilizzate tipologie di **sp** diverse da quelle del Vecchio Mondo, i *cocks* inglesi otterranno una certa fortuna pur se adeguati a nuovi usi. Nella forma di politipi e di stereotipi vengono illustrati annunci di vendita, avvisi per la ricerca di criminali, manifestini per tutte le modalità di locomozione (battello sul Mississippi, treno verso l'Ovest), e manifesti pubblicitari per prodotti manufatturieri.
Lo sviluppo industriale del sec. XX darà impulso allo studio

di questi prodotti e ai successivi sviluppi del genere: dal *poster*, manifesto per interni, immagini di *pin-up*, incollate nelle caserme dei soldati, cartoline d'auguri e cartoline postali, anch'esse incollate sui cassetti delle scrivanie impiegatizie, alle immagini filmiche, e dei mass media. (*hz*).

Estremo Oriente

u *Cina* Il bisogno di un'immagine, che riproducesse l'aspetto della divinità e proteggesse la vita e i beni dell'uomo, ha sollecitato questo tipo di produzione in Cina da almeno 1500 anni. Si riportavano su carta le sculture e i caratteri dei bassorilievi dei templi e dei luoghi di pellegrinaggio, secondo una tecnica particolarissima, forse una delle forme piú antiche di stampa e riproduzione di opere d'arte. La carta veniva applicata sul rilievo, la si batteva leggermente con un martello coperto di feltro, finché il rilievo non comparisse. I letterati e gli appassionati d'arte utilizzavano questi fogli e alla corte degli imperatori Tang (618-907) gli stampatori erano iscritti sui registri accanto agli scultori e ai calligrafi. Il timore che le sculture si danneggiassero fece cessare la pratica del riporto diretto. Gli stampatori copiarono allora su pietra l'opera originale, prima di imprimerla su carta.

Le **sp** in senso piú moderno, sono apparse in Cina fin dal sec. VIII; provenivano da templi e conventi, erano stampate in gran numero con l'aiuto di blocchi di legno inciso e colorate mediante stampini, a pennello e talvolta persino ricorrendo a legni di colori diversi, venivano distribuite nei giorni propizi. La loro tecnica e il loro uso era molto simile a quello che avevano nei paesi occidentali.

Le **sp** venivano acquistate in occasione del capodanno e incollate all'ingresso delle case su cui si voleva attirare la felicità. Poi si bruciavano quelle dell'anno precedente, onde lasciare alle potenze benefiche tutto il loro rinnovato potere. S'incollavano all'interno dei cassoni, sui ferramenti, ove il pipistrello, segno di felicità, su fondo rosso, colore magico, scacciava gli spiriti maligni; e persino sulle teiere. Il simbolismo sembra complesso, ma soltanto per la molteplicità delle forme e delle loro varianti. Le idee di base sono semplici: felicità, ricchezza, longevità, figli maschi, alti onori; ognuno di questi temi diveniva soggetto di **sp**, la cui raffigurazione mutava a seconda del luogo in cui venivano collocate e della qualità della persona cui erano destinate. La **sp** del-

la «gioia di abbondanti messi» è forse quella piú usata in Cina. Viene tutt'ora utilizzata, con alcune innovazioni iconografiche consone alle trasformazioni culturali e politiche della Cina post-rivoluzionaria, come, ad esempio, la presenza di un trattore accanto alle messi.
Sp a soggetto profano decoravano anche le case; rappresentavano guerrieri, personaggi di romanzi popolari: erano stampate da artigiani che, per secoli, le ricopiavano ogni volta che il legno inciso si logorava.
La fattura e la colorazione delle **sp** variano di provincia in provincia. Quelle di Pechino, ad esempio, erano molto sobrie nella scelta delle tinte. Le **sp** meglio conosciute sono quelle stampate dal sec. XVIII in poi. Vietate nel 1912, le **sp** ricomparvero col comunismo, ritrovando successo, mediante l'adattamento della raffigurazione dei tempi passati a voti augurali nuovi e collettivi. Il loro numero è grandissimo e la loro fattura piú o meno buona; ma non era questo lo scopo delle **sp**.
u *Vietnam* Le **sp** del Vietnam, cui spesso si dà il nome di «stampe del Têt», dànno il loro contributo alle festività del capodanno lunare. I loro incisori, condizionati dalla religione e dall'arte cinese, usavano però procedimenti e raffigurazioni consone alla loro cultura.
Le prime **sp** sarebbero state stampate nella stessa epoca dei primi fogli di carta moneta, tra il 1400-407. I loro autori erano semplici contadini che vivevano in villaggi o in alcune strade di città, come la via dei Tamburi ad Hanoi. Usavano la tecnica dell'incisione su legno, ma in alcuni casi i colori risultavano da tirature successive dei legni su fondo ocra o giallo vivo lumeggiato con calce di conchiglie; in altri soltanto il disegno era inciso, e il colore veniva aggiunto a mano.
A partire dal sec. XIX, gli autori di **sp** di un centro di produzione molto noto, Dong-Ho, restarono fedeli ai coloranti vegetali e minerali, e continuarono a utilizzare per le loro stampe soltanto carta di bambú o scorza di gelso, mentre quelli della via dei Tamburi di Hanoi cominciarono ad usare carte industriali e colori chimici.
Oltre ai soggetti religiosi, nei quali la raffigurazione dei geni fungeva anche come pretesto a una trasposizione simbolica della gerarchia feudale, sono innumerevoli i fogli con soggetti che valorizzano il talento degli incisori nella rap-

presentazione di animali con significato metaforico: il pesce significa abbondanza, la farfalla longevità, il pipistrello felicità, la zucca la vecchiaia. I soggetti tratti dai romanzi popolari e dalla vita quotidiana sono trattati in modo diverso a seconda dell'origine. Le incisioni di Dong-Ho, riportate su pannelli simmetrici, illustravano i temi delle quattro stagioni, dei quattro animali favolosi, dei quattro ceti sociali (letterato, lavoratore, artigiano, commerciante), e riproducevano gli aspetti piú semplici della vita rustica. Quelle della via dei Tamburi descrivevano, invece, scene di vita urbana: la composizione era piú sapiente e i dettagli avevano grande importanza. Le **sp** vietnamite, cadute in disuso all'epoca della colonizzazione, tornarono in voga in occasione della festa del Têt del 1946. Nel 1957, furono vendute ad Hanoi 300 000 **sp** che illustravano, nell'antico stile, temi nuovi: lo zio Hô in mezzo ai suoi nipoti, i guerriglieri alle feste della mietitura. Il centro di Dong-Ho, l'unico ancora attivo, produce una grande quantità di fogli, oramai tirati a offset.

u *Giappone* Dal sec. VIII in poi, venne prodotto in Giappone un milione di *sūtra* mediante incisione su legno, per il tempio Horyuji; i preti perfezionarono una tecnica di stampa per facilitare la tiratura, essendo necessario editare in grandi quantità gli esemplari di documenti illustrati contenenti la dottrina, per distribuirli ai fedeli e agli altri templi. Le prime **sp** entrate in repertorio datano al sec. XVII; sono buddiste, e rappresentano Amida, Fudo, Aïzen e Shomen Kongo, dèi popolari. Compaiono in epoca Edo (1613-1867) sulle rive del lago Biwa, nella città di Otsu, da cui questa produzione prese il nome, e in due altri villaggi, Oiwara e Otan. Erano disegnate da contadini e da gente del popolo che, fattisi artigiani, hanno trasmesso il mestiere di generazione in generazione. Tali opere – e la loro importanza nella vita giapponese – sono conosciute grazie a Basho, poeta del sec. XVII, che scrisse su di esse una celebre poesia.

Nel sec. XVIII, l'incisione su legno, poi colorata, prevalse sulla pittura, sino ad allora impiegata spesso da sola. I temi si moltiplicarono, i soggetti profani vennero incisi in concomitanza con quelli religiosi. Rappresentano scene di Kabuki, donne, animali domestici. Spesso ispirate dalle stampe *ukiyoe* e soprattutto dall'opera di Moronobu, queste stampe non erano destinate a un'élite borghese, ma al popolo. Erano stampate su carta scura tinta in giallo; vi si aggiun-

gevano spesso minuscoli frammenti di minerali frantumati; i colori sono vivi e contrastanti. Il vigore del tratto disegnato di getto, l'espressività dello stile, unitamente a una grande economia di mezzi, contrassegnano i migliori esemplari di Otsu.
Nell'ultimo periodo, che ha inizio alla fine del sec. XVIII e si prolunga per tutto il XIX, le opere buddiste diminuirono e quelle profane, che rappresentano scene di strada e di vita quotidiana, si fecero sempre piú numerose. Spesso vi erano aggiunte massime moralizzanti e la **sp** divenne anche uno strumento di educazione morale. A partire dall'epoca Meiji (1867-1926), il genere cominciò a decadere per riprendere slancio in epoca moderna. (*ol*).

Stämpfli, Peter

(Deisswil (Svizzera) 1937). A Parigi nel 1959 sotto l'influsso dell'arte americana, e in particolare di Pollock, dipinge tele astratte di grandi dimensioni. Dai primi anni Sessanta la sua ricerca punta a ritagliare un'immagine e ad isolarla su di uno sfondo bianco. La fonte di ispirazione nei manifesti e nei cartelloni pubblicitari è comune a quella della Pop Art, da cui divergerà per un atteggiamento piú neutrale della sua ricerca. È del 1966 il suo primo quadro che segue i contorni dell'immagine rappresentata, *Rouge Baiser*. Questa ricerca che lo porta ad abbandonare definitivamente il fondo bianco nel 1969, lo avvicina agli *shaped canvas* di Frank Stella. L'automobile sarà ora l'oggetto ordinario della vita quotidiana prescelto da **S** per essere ripreso in diversi suoi particolari. Ai quadri con la carrozzeria, seguiranno le ruote (*SS 396*, 1969), i pneumatici e infine soltanto piú le loro tracce. L'interesse è sempre rivolto alla plasticità della forma, alla pura presenza pittorica. Dai colori puri delle prime opere, due o tre al massimo, passerà a giochi di grigi e di bruni tendenti a creare unità. L'interesse a ripetere lo stesso tema, variandolo nella forma, nella dimensione e nella struttura lo fa avvicinare alle coeve ricerche ottiche e cinetiche. Fanno da contrappunto a questa ricerca due film, *Firebird* del 1969 e *Ligne continue* del 1974, attraverso cui esce dall'immagine statica e giunge a disegnare direttamente sulla pellicola. Nel 1971 espone i suoi primi disegni nella sezione iperrealista della VII Biennale di Parigi e alla Galleria Rive Droite muo-

vendosi verso una dematerializzazione ulteriore dell'immagine. *M 301 n. 3* (1974) è la traccia dell'oggetto, il negativo dello schema del pneumatico. Si parla a proposito della pittura di **S** di «giansenismo pittorico» (P. Cabanne, 1976). La prima retrospettiva è al Museo dell'abbazia Sainte-Croix alle Sables d'Olonne nel 1976 e tre anni dopo al Museo d'Arte e di Storia di Saint-Etienne. Nelle sue prove piú recenti si avvicina alle tematiche della Minimal Art. (*chmg*).

Stanfield, Clarkson

(Sunderland 1793 - Londra 1867). Marinaio in gioventú, venne eletto nel 1832 associato e nel 1835 membro della Royal Academy. Si dedicò al paesaggio, specializzandosi soprattutto nelle marine a carattere drammatico. Malgrado la ricerca di aderenza al soggetto naturale, che gli valse l'elogio di Ruskin, **S** non raggiunse grandi risultati per mancanza di mestiere pittorico. Gli si devono alcuni acquerelli (Londra, BM, Wallace Coll., Tate Gall., VAM e al AM di Toledo, Ohio) e soprattutto quadri: le *Scogliere di Saint-Michel in Cornovaglia* (Amburgo, KH), *Veduta di Orford nel Suffolk* (1833), *Beilstein sulla Mosella* (Londra, Wallace Coll.), il *Porto di Portsmouth* (Londra, Buckingham Palace), il *Lago di Como*, l'*Ingresso allo Zuyderzee* (Londra, NG), il *Ponte di Waterloo*, *Old Parham Hall*, la *Costa presso Boulogne*, *Ancona e l'arco di Traiano* (1851: Londra, VAM), *Schizzo per la battaglia di Trafalgar* (1833), il *Canale della Giudecca* (1836: Londra, Tate Gall.). (*wv*).

Stang, Jørgen Breder

(1874-1950), Armatore di Oslo, raccolse rapidamente nel primo quarto del sec. XX una collezione d'arte francese. Comprendeva in ordine cronologico opere di Corot (*Italiana con mandolino*), Courbet, sei Delacroix; un'ampia sezione era dedicata all'impressionismo: Manet (*Ritratto di Carolus-Duran*: Birmingham, Barber Institute), Renoir (*Donna algerina*: New York, The Thannhauser Foundation, Guggenheim Museum; *Bagnante bionda*: Torino, coll. Gianni Agnelli), Cézanne (*Giocatori di carte*: Londra, Courtauld Galleries; un *Arlecchino*, 1888: Cambridge, coll. di lord Victor Rothschild). Seurat era rappresentato da due bozzetti per la *Domenica alla Grande Jatte* e dalla *Bagnante ad Asnières* (rispettivamente nella coll. Howard J. Sachs di New York

e a Kansas City, Gall. Nelson), Gauguin col celebre *Donde veniamo, che cosa siamo, dove andiamo?* (Boston, MFA), van Gogh col *Burrone* (ivi) e la *Mousmé* di Washington (NG), e Toulouse-Lautrec con una *Jane Avril sul divano giapponese*. Tra gli artisti contemporanei Picasso (*Figura di giovane olandese* del 1905), Matisse, Marquet e Derain. La collezione fu dispersa, sembra, dopo il 1930 e, attraverso vari mercanti, le opere passarono in Inghilterra o negli Stati Uniti. (*ad*).

Stange, Alfred

(Glauchau (Sassonia) 1894 - ? 1968). Allievo di Hähnel, studiò a Berlino e a Monaco, presentando nel 1921 una tesi di laurea sulla pittura e la scultura tedesche dall'inizio del sec. XIV alla metà del sec. XV. La sua opera fu principalmente dedicata all'arte tedesca, e in particolare ai primitivi. Nel 1931 **S** venne nominato professore assistente all'Università di Monaco; nel 1933 professore in quella di Erlangen. Cominciò allora a redigere la sua opera maggiore, *Deutsche Malerei der Gotik* (Pittura gotica tedesca), comprendente undici volumi pubblicati tra il 1934 e il 1961. Le varie province artistiche tedesche sono qui studiate partendo da precisi dati di individuazione stilistica, sottolineandone gli elementi specifici, e seguendone lo sviluppo e le relazioni fino al 1500 ca. Opera tuttora fondamentale per l'individuazione e lo studio dei molti maestri anonimi, o poco piú, che animano la produzione pittorica in regioni avare di dati archivistici e documentari, non ha conosciuto sino a oggi che rielaborazioni e precisazioni settoriali (scuole di Colonia, Westfalia, Tirolo) non in grado di superarne la visione alcune volte non adeguatamente aperta ad altri spunti che quelli dell'analisi stilistica. Nel corso dei decenni successivi, pubblicherà vari altri studi, tra cui spiccano *Der Schleswiger Dom und seine Wandmalereien* (La Cattedrale di Schleswig e i suoi affreschi, 1940); *Das Frühchristliche Kirchengebäude als Bild des Himmels* (La chiesa paleocristiana come immagine del cielo, 1950), *Malerei der Donauschule* (I pittori della scuola del Danubio). Nel 1964 compare anche il primo tomo della sua seconda grande opera sui primitivi tedeschi, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer* (Repertorio critico della pittura su tavola in Germania prima di Dürer), proseguita da Norbert Lieb dopo la sua morte e strumento, come

il primo, imprescindibile per accostarsi a questo campo di ricerca. (*dk + sr*).

Stanislawski, Jan

(Olszana (Ucraina) 1860 - Cracovia 1907). Studiò a San Pietroburgo, a Varsavia (1883-85), a Cracovia e a Parigi (1888-95), dove frequentò lo studio di Carolus-Duran. Membro e primo presidente della società di artisti polacchi Sztuka, fu eminente rappresentante dell'impressionismo polacco. Nel 1897 divenne docente presso l'Accademia di belle arti di Cracovia; il suo «corso di paesaggio» si teneva all'aperto. Eccellente insegnante, **S** è considerato il fondatore della scuola polacca di paesaggio. La sua opera è ampiamente rappresentata al Museo di Cracovia. (*wj*).

Stanton → MacDonald-Wright (Stanton van Vronken)

Stanzione, Massimo

(Orta di Atella 1585 - Napoli 1656). Personalità di primo piano della pittura a Napoli nella prima metà del Seicento, determinò un particolare indirizzo pittorico che ebbe vaste risonanze nell'ambiente locale sino all'affermazione del gusto barocco. Il De Dominici ci dà notizia di un suo iniziale alunnato presso il Santafede, indicando nella tarda cultura manieristica l'iniziale formazione di **S**. Non essendo stata ancora individuata la sua produzione giovanile, la ricostruzione storica dello **S** va fatta iniziare con il soggiorno dell'artista a Roma – documentato dall'ottobre del '17 all'aprile del '18, ma da ipotizzarsi anche piú ampio – caratterizzato dai continui contatti con la locale cerchia di caravaggeschi, dal Saraceni al Manfredi, dal francese Valentin de Boulogne al connazionale Simon Vouet. Il soggiorno romano va considerato fondamentale per lo **S** anche in altro senso, perché certo il pittore napoletano dovette restare affascinato anche dalle esperienze dei Carracci alla Galleria Farnese, esperienze che anche a Napoli, in quegli anni, si andavano affermando con le opere eseguite per le chiese della città dal Domenichino e dal Reni. E problema fondamentale per Massimo fu il tentativo di accordare i modi contrastanti delle due maniere: quella caravaggesca e quella bolognese, verso cui parimenti si sentiva portato. La soluzione gli venne so-

prattutto dal Vouet (già conosciuto a Roma, ma di cui erano presenti a Napoli tele a San Martino e in Sant'Arcangelo a Segno) e da Artemisia Gentileschi, trasferitasi dal '30 nella città partenopea. Dal pittore francese in particolare, egli trasse le indicazioni per una personale interpretazione del caravaggismo, rivolta verso soluzioni di estrema eleganza di forme, in cui le raffinatezze cromatiche contribuiscono ad effetti di sottile grazia sentimentale. E se le sue opere piú antiche, come il *Martirio di sant'Agata* a Capodimonte o le *Storie del Battista* al Prado indicano ancora un marcato impegno naturalistico (riprese dirette proprio dal Caravaggio de *Le sette opere della Misericordia* e della *Madonna del Rosario*, opere napoletane, appaiono nella tela della *Madonna con le Anime Purganti* nella chiesa del Purgatorio ad Arco, dove tuttavia si fa già evidente un tentativo di accordo con i modi tradizionali del classicismo), le tele dipinte per la cappella di San Bruno in San Martino (1631) hanno già realizzato il superamento di quell'impegno in una pittura di composta eleganza di «historia e di decorazione». In pochi anni **S** doveva divenire, su questa strada, l'artista piú ammirato e imitato dai pittori napoletani. Nelle opere del periodo centrale (la *Pietà* di San Martino del '38, le *Nozze di Cana* dei Gerolamini del '40) in cui si inserisce anche la fervida attività di affrescatore nelle chiese del Gesú Nuovo ('39-40), di San Paolo Maggiore ('43-44), di San Martino (cappella di San Bruno dal '31 al '37 e cappella del Battista dal '44 al '45), nella sacrestia del Tesoro al Duomo del '45, si fa sempre piú attenta quest'opera di revisione dei risultati caravaggeschi, filtrati attraverso i modi anche della pittura bolognese, specie di Guido Reni, suggerendo alla successiva storiografia l'appellativo di «Guido Partenopeo» per lo **S**. In queste opere i colori sono divenuti chiari e luminosi, la luce, superati i presupposti caravaggeschi, si è fatta sempre piú dorata e avvolgente ed è, ora, strumento solo di suggestioni liriche, di vibrazioni preromantiche. La sua personalità creatrice è cosí geniale e capace di intuizioni cosí felici che, anche quando rasenta l'accademismo di un formulario di compromesso, questo è subito riscattato dalla frequenza di «pezzi» di autentica poesia. È la sua intelligenza artistica che gli fece avvertire nelle opere dell'ultimo periodo – di cui la maggiore è la grande tela dell'*Annunciazione* di Mar-

cianise (1655) – il bisogno, sotto l'impulso della nuova sensibilità barocca, di rendere piú ampia la composizione con una concitazione maggiore e un piú libero ma meno meditativo articolarsi delle forme. (*ns*).

Stará Boleslav

La chiesa romanica del sec. XII di San Clemente, a **SB** (Cecoslovacchia), conserva, nell'abside, alcuni frammenti di figure di *Apostoli* e due *Cavalieri*. Le pitture della navata, concatenate su tre ordini, raffigurano alcuni medaglioni contenenti *Figure allegoriche*. A occidente, la fascia centrale contiene degli *Episodi della vita di san Clemente*, la piú antica raffigurazione di questo tema a nord delle Alpi. Il pittore deve essersi ispirato a composizioni diffuse nella Germania meridionale durante l'età ottoniana. Secondo gli studiosi sarebbero stati due gli artisti impegnati in questo ciclo decorativo: uno, di formazione piú tradizionale, ha illustrato la leggenda di san Clemente; l'altro, piú sensibile alle componenti plastiche, presenta numerose tangenze con la pittura romanica del Nonnberg di Salisburgo. (*jho*).

Staraya Ladoga

Della chiesa di San Giorgio a **SL**, città russa a nord di Novgorod, ci è pervenuta soltanto parte della decorazione, terminata verso il 1167. I dipinti rappresentano l'*Ascensione* e otto *Profeti* nella cupola e nel tamburo, le *Offerte rifiutate di Gioacchino e di Anna* nella protesi, *San Giorgio e il drago* nel diaconicon, e i frammenti del *Giudizio Universale* sulla parete ovest. Di stile raffinato e severo, caratterizzati da uno spinto grafismo espressivo tanto nel disegno dei drappeggi che in quello dei volti, questi dipinti sono tra le opere novgorodiane quelle in cui meglio si riflette la tradizione bizantina. (*sdn*).

Stark, James

(Norwich 1794 - Londra 1859). Figlio di uno scozzese stabilitosi a Norwich, fu allievo di John Crome (1811-14) prima di seguire a Londra nel 1814 i corsi della Royal Academy. Lo si ritrova in seguito nella sua città natale. Dipinse numerosi paesaggi al modo di Crome, fondatore della scuola di Norwich (il *Sentiero nel bo*sco: Norwich, Castle Museum); nella stessa epoca **S** eseguí illustrazioni per *Scenary of the Ri-*

vers to Norfolk (pubblicato nel 1834). Di nuovo a Londra nel 1830, si stabilí nel 1840 a Windsor, dove visse prevalentemente fino alla morte. Membro della Norwich Society dal 1812, ne divenne presidente nel 1830. (*mri*).

Starnina, Gherardo

(Firenze 1345 ca. - ante 1413). La personalità del Maestro del Bambino Vispo, nome attribuito da O. Sirén nel 1904 a un pittore al quale è stato riferito un cospicuo numero di opere caratterizzate da Madonne col Bambino ritratti in atteggiamento vivace, è oggi pressocché unanimemente identificata con **S**. Il corpus del pittore è stato ricostruito intorno a due opere fiorentine giunteci in stato frammentario: le decorazioni della cappella Pugliesi al Carmine con *Storie di san Girolamo* (1404) e quelle della cappella della Nunziata in Santo Stefano a Empoli con *Storie della Vergine* (1409: oggi al Museo della collegiata di Empoli).
All'artista si riconducono tra l'altro alcuni frammenti di tavole con *Angeli suonatori* (Rotterdam, BVB), l'*Eterno benedicente* (Francoforte, SKI), il polittico con la *Madonna col Bambino fra angeli e santi* (Würzburg, Wagner Museum), la *Madonna col Bambino tra angeli e i santi Battista e Nicola di Bari* (Firenze, Accademia), l'anta conservata a Stoccolma (MN) con i *Santi Ugo di Lincoln e Benedetto*. Queste opere ne fanno uno degli artisti piú originali del gotico internazionale a Firenze insieme a Lorenzo Monaco con il quale il pittore condivise il gusto per i colori brillanti e aciduli e un fare liscio e preciso, indicando verosimilmente una formazione nella cerchia di Agnolo Gaddi.
Il suo temperamento irrealista e fantastico, la sua esuberanza narrativa e il linearismo capriccioso vanno stemperandosi in opere tarde come la citata *Madonna col Bambino fra angeli e santi* di Würzburg. Lo stile dell'artista presenta tavolta affinità assai marcate con certi aspetti della pittura valenzana (*Giudizio Finale*: Monaco, AP), al punto che in passato il Maestro del Bambino Vispo alias **S** era stato messo in relazione con il maestro spagnolo Miguel Alcaniz; l'ipotesi del resto si spiega perfettamente dopo l'identificazione del Maestro del Bambino Vispo con Gherardo **S**.
La cultura valenzana marca profondamente l'insieme delle

citate decorazioni fiorentine in cui è rintracciabile quella particolare declinazione del gotico internazionale su cui pesa l'influsso di Marzal de Sax.
Lo **S** infatti, documentato nel 1387 come iscritto alla Compagnia di San Luca, poté aggiornare la sua cultura sui modi iberici durante la sua attività in Spagna dove è segnalato tra Toledo e Valenza dal 1395 al 1401. A Valenza, centro assai vivo nel quale erano attivi Andres Marzal de Sax e Pedro Nicolau, un documento del 22 giugno 1395 ne attesta un pagamento per l'esecuzione di un retablo oggi perduto. Nei tre anni successivi l'artista risulta a Toledo. Tornato a Valenza nel 1398 eseguí una pala d'altare per il convento degli Agostiniani (ne riceve 570 fiorini d'oro aragonesi), e un affresco per una tomba del monastero dei Frati minori; è menzionato per l'ultima volta in questa città nel giugno del 1401, quando è probabilmente costretto ad abbandonare la Spagna a causa dell'infuriare di un'epidemia di peste.
L'eleganza grafica e le preziosità cromatiche della pittura valenzana marcano profondamente l'insieme dei citati affreschi fiorentini in cui è rintracciabile quella particolare declinazione del gotico internazionale su cui pesa l'influsso di Marzal de Sax. (*sr*).

Staro Nagoročino

Località della Macedonia, presso Kumanovo, dove si trova una chiesa dedicata a San Giorgio, con decorazione monumentale ad affresco del sec. XIV. Esistente già nel sec. XI, l'edificio viene rinnovato dal kral serbo Stefano Uroš II Milutin nel 1313, che ne affida la decorazione (eseguita nel 1316-18) ai due pittori, verosimilmente di Tessalonica, Eutychios e Michail Astrapâs, cui spetta anche la decorazione di altre chiese dell'area macedone, quali il San Clemente di Ohrid (1295) e la chiesa di San Nikitas nei dintorni di Skoplje (1307-20). Nello spazio absidale le nicchie della prothesis e del diakonicon sono decorate rispettivamente col ciclo mariano e con la vita di san Nicola. L'iconostasi in muratura mostra le immagini, imitanti pitture su tavola, dell'Hodighitria, di san Giorgio, della Vergine Pelagonitissa e del Cristo Eleimon. La decorazione della navata è organizzata su tre registri: quello inferiore è occupato, come di norma, dalle macroicone dei santi disposte paratatticamente; il mediano mostra le scene della vita di san Gior-

gio, quello superiore le scene della Passione, mentre le Dodici Feste sono distribuite tra le volte e le lunette. Nel vestibolo, o nartece, della chiesa si trovano rappresentati i ritratti dello stesso kral Milutin e della regina Simonide, insieme con quelli di Costantino, sant'Elena e san Giorgio. Vi figurano anche una grande rappresentazione della Koimisis, e un Menologion che mostra il calendario liturgico completo. (*mba*).

Stassov, Vladimir Vassilievitch

(San Pietroburgo 1824-1906). Portavoce dei Peredvižniki, fu promotore di un'arte nazionale accessibile al popolo. Tra le sue opere di critica e di storia dell'arte sono: *Venticinque anni di arte russa* (1882-83), *Gli ostacoli ad una nuova arte russa* (1885; saggi sull'arte europea del sec. XIX). I suoi studi sugli artisti contemporanei e antichi sono stati raccolti in due volumi di *Opere* (Mosca - San Pietroburgo 1950-51). (*bl*).

Stati Uniti

Secoli XVII-XIX «Il lavoro che fa maturare il grano è piú utile all'umanità di quello del pittore che disegna solo per il piacere dell'occhio». Queste le parole di un anonimo del sec. XVII che ben sintetizzano il clima culturale dei primi coloni stabilitisi nei futuri **SU** d'America. Se il puritanesimo non riteneva «necessarie» all'umanità né la pittura né la scultura, è d'altronde documentata la circolazione di opere di carattere provinciale a soggetto religioso penetrate nel Nord attraverso gli insediamenti spagnoli della Luisiana e della Florida o d'ascendenza francese (valle del Mississippi e Detroit) oltre che olandese (nella Nuova Amsterdam) e svedese (corso del basso Delaware). Inoltre malgrado le iniziali condizioni culturali poco favorevoli al fiorire di una cultura artistica locale, con lo sviluppo economico e sociale soprattutto delle colonie inglesi della costa del Nord Atlantico (dal Maine fino alla Georgia), sorse una vera e propria tradizione di ritrattisti inizialmente sostenuta da pittori occasionali i quali si attenevano a una pratica di mestiere che non andava al di là di risultati artigianali, poi lentamente cresciuta sulla scorta dell'infiltrazione dei modelli pittorici europei (stampe e incisioni) e dell'immigrazione europea attirata dal mito della «scoperta», in un rapporto di dipendenza tra cen-

tro e periferia che nella ritrattistica diede risultati qualitativamente riusciti come il *Ritratto di George Washington* di Gilbert Stuart. Alcuni nomi rievocano i ritrattisti degli esordi della pittura americana (Robert Feke, Joseph Blackburn), cresciuti all'ombra del gusto per la pittura di matrice olandese e inglese, conosciuta anche tramite la diretta attività di artisti europei di secondo piano (alcuni emigrati dopo la revoca dell'editto di Nantes), i quali ebbero un ruolo considerevole nella formazione di pittori locali; tra questi l'edimburghese John Smibert, lo svizzero Jeremiah Theus, lo svedese Gustavus Hesselius.

Il primo importante pittore nato nelle colonie, di sensibilità pienamente americana, è John Singleton Copley, indirizzato dal patrigno inglese Peter Pelham allo studio della pittura e introdotto nello studio di Smibert. Anche se sostanzialmente autodidatta, Copley raggiunse ad esempio nel famoso dipinto *Watson e il pescecane* un'intensità e immediatezza espressiva nel racconto di un evento di cronaca che sollecitarono l'ammirazione di Reynolds: quest'ultimo asserí di non conoscere «un pittore in Inghilterra il quale, avendo avuto i vantaggi che l'Europa poteva dargli, potesse uguagliare Copley». Un altro pittore americano suo contemporaneo si provò nella pittura di storia traducendo le sollecitazioni dei modelli classici e davidiani in un linguaggio interamente nuovo che avvicinava la «Grande maniera» all'epica della contemporaneità storica. *La morte del generale Wolfe* (1771: Londra, Kensington Palace) e *Il trattato di Penn con gli indiani* (1771-72: Philadelphia, Pennsylvania Academy of Arts) di B. West sono testimonianza del suo consapevole e autoctono modo di vedere: «La stessa verità che guida la penna dello storico deve governare la matita dell'artista». L'impronta pragmatica del realismo assume in West i toni del diretto coinvolgimento morale dell'arte nel processo storico in atto, creando un modello di pittura «patriottica» che esclude la messa in scena in costume classico, riportando l'evento storico alla sua dimensione contemporanea immediatamente percepibile, nel suo messaggio, dal pubblico e dai posteri. La sua attività a Londra (vi si stabilí dal 1763), non solo suscitò immensi consensi presso il pubblico, ma forní un richiamo per numerosi artisti americani che per quasi cinquant'anni ne frequentarono lo studio; tra questi alcuni dei pittori che offrirono il loro pennello per l'il-

lustrazione dei fatti storici nazionali: Matthew Pratt, Charles Wilson Peale, Gilbert Stuart, Samuel F. B. Morse (*La Camera dei deputati*, 1822: Washington, Corcoran Gallery of Art), John Trumbull. Proprio quest'ultimo, ispiratosi all'interpretazione patriottica del quadro di storia data da West, illustrò gli eventi della recente rivoluzione e guerra di indipendenza americana, mentre piú tardi, dopo un soggiorno parigino (1818) si provò a rivisitare il modello della pittura allegorico-celebrativa nelle poco felici soluzioni decorative del Campidoglio di Washington che doveva offrire «una superba visione materializzata degli ideali del paese dedicati alla libertà» (Latrobe).

I primi centri che diedero vita ad una cultura autoctona appoggiata da istituzioni culturali furono Boston, New York (nel 1825 la Society of Fine Arts dà vita all'Accademia nazionale), Philadelphia (nel 1805 si fonda la Pennsylvania Academy of Fine Arts), Charleston e le città del Nord Atlantico. L'evoluzione economica e sociale e d'altra parte l'influsso dei modelli illuministi non solo anglosassoni, ma anche francesi e tedeschi, fece breccia sul tradizionale puritanesimo; inoltre forte si faceva sentire nell'America del Nord l'influsso delle posizioni di F. Schlegel che andavano sottolineando la specificità delle radici culturali di ogni nazione. L'arte venne chiamata a supporto della crescita politica della nuova nazione (evento importante, sia pur marginale nei risultati, fu la decorazione del Campidoglio di Washington), e gli scritti di sir J. Reynolds, cosí attenti a definire lo spazio della produzione artistica nella società e la sua funzione di veicolo di valori morali, ebbero una notevole fortuna. A questi presupposti si lega l'influenza esercitata sugli intellettuali americani da R. W. Emerson, che della cultura europea elaborò una propria sintesi atta ad esaltare le specifiche possibilità del Nuovo Mondo, mutuando dalla cultura inglese sia la particolare sensibilità per la natura che le posizioni della critica militante di Ruskin sulla superiorità dei pittori moderni.

Nonostante i propositi indipendentistici della cultura americana dal Vecchio continente, la maggior parte degli artisti scelse l'Europa quale meta del proprio tirocinio pittorico, spesso con il sostegno di mecenati come Luman Reed di New York, Robert Gilmore di Baltimore, Daniel Wadsworth di

Hartford; e se alla fine del sec. XVIII la meta preferita è Londra e lo studio di West, a metà dell'Ottocento Parigi e Düsseldorf diverranno i centri artistici ambiti dai giovani pittori. La trasposizione della colta cultura del Vecchio continente nei nuovi territori diede adito a numerose incomprensioni suscitate dalla impossibilità di riconoscersi, per il pubblico della giovane democrazia americana, nelle radici antichizzanti e ancor piú nella raffinata evoluzione della pittura europea. Personalità come quella di Washington Allston (*Sorgere di una tempesta in mare*, 1804: Boston, MFA), nutritasi sull'apprendistato condotto nei musei europei, o John Vanderlyn, formatosi a Parigi nello studio di Vincent, trasportano nel nuovo continente modelli pittorici che incontreranno l'incomprensione del pubblico, poco avvezzo all'allusività classicheggiante, alla materia cromatica e luministica che impregna i solitari paesaggi di Allston, e impreparato ad apprezzare senza scandalo un nudo accademico alla Ingres come l'*Arianna a Nasso* di Vanderlyn (1815) giudicato indecente. Ai modelli stilistici d'impronta accademica o alle intonazioni romantiche di marca francese, il grande pubblico della vasta provincia del Nord America preferirà dipinti immediatamente fruibili come i grandi quadri di paesaggio o gli episodi della vita delle ex colonie di cui lo stesso Vanderlyn aveva dato una interpretazione divenuta assai popolare ne *La morte di Jane McCrea* (1804: Hartford, Wadsworth Atheneum).

Del resto il genere del paesaggio sarà uno degli assi portanti della pittura americana dell'Ottocento, rispecchiando nei suoi modelli la notevole elaborazione teorica ed estetica incentrata sull'esaltazione dell'elemento «selvaggio» del continente che nel corso della sua teorizzazione trasporta, rivisitandola, in una terra ancora in gran parte selvaggia, archetipi sempre attivi nella cultura occidentale dal mito dell'età dell'oro al «buon selvaggio» rousseauniano. Un pittore dell'Hudson River School come Thomas Cole affermava: «Noi siamo ancora nell'Eden; il muro che ci ha costretto fuori del giardino è la nostra ignoranza e la nostra follia» e la sua prima serie di dipinti *Storie dell'Impero* (*L'apoteosi*, 1836: New York, Historical Society) trova coincidenze non occasionali con il saggio emersoniano *Natura* nell'esplicita rappresentazione della natura selvaggia quale forza salvifica contro gli errori della storia umana. Il sentimento religioso

della natura espresso da un pittore come Thomas Doughty (*Nel meraviglioso mondo della natura*, 1835: Detroit, Institute of Arts), attivo con Cole nel Nord, dai vibranti impasti cromatici e dalle studiate composizioni che rammentano i riferimenti al paesaggismo olandese del Seicento, trova sostegni in Emerson, Thoreau o in seguito in poeti come Whitman oltre che scrittori il cui ruolo ha vasta eco nella cultura americana ed europea come Washington Irving e Fenimore Cooper, favorendo una sorta di trasferimento dei valori morali propri della tradizione della pittura di storia al genere del paesaggio. Alla fusione nei dipinti di Cole da un angolo di visuale piuttosto rialzato, di allegorie istruttive, enfasi compositiva, citazioni erudite (Salvator Rosa) e attente annotazioni dei caratteri del paesaggio (*Oxbow*: *il fiume Connecticut vicino a Northampton*, 1846: New York, MMA), segue l'opera dei suoi compagni di strada piú o meno giovani. In Asher Brown Durand (*Affinità di spirito*, 1849: New York, Public Library), Frederick Kensett (*Il porto di Newport*: Chicago, Art Institute), o Worthington Whittredge formatosi a Düsseldorf (*Casa al mare*, 1872: Andover, Gall. Addison), un insistito amore per la descrizione accurata dei particolari, della luce e dell'atmosfera pur sempre all'interno di una scelta compositiva che tende a enfatizzare l'incommensurabile ampiezza degli orizzonti, rimedita i modelli del romanticismo europeo da John Martin a Friederich alla luce di un'urgenza pragmatica sottolineata con consapevolezza nelle parole di un seguace di Cole, Jasper Cropsey: «L'ascia della civiltà si abbatte sulle nostre foreste, e l'abilità dell'artigiano spazza via in fretta le reliquie dell'infanzia del nostro passato nazionale… L'industria yankee ha poca simpatia per il pittoresco, ed è necessario e doveroso che i nostri artisti strappino dalle sue grinfie quel poco che ancora rimane, prima che sia troppo tardi».
Con la metà del secolo e a seguito della guerra di Secessione, il nuovo assetto dell'Unione che infrange le barriere regionali si riflette sulla situazione artistica e in particolare, in questi anni, per la pittura di paesaggio, l'avventurosa epopea delle spedizioni di scoperta verso il Nord-Ovest è foriera di ulteriori sviluppi producendo una radicalizzazione del mito della natura selvaggia e dei suoi spazi illimitati. La seconda generazione dell'Hudson River con Frederick

Edwin Church (*Paesaggio solitario al tramonto*, 1860) e Albert Bierstadt (*Montagne rocciose*, 1863: New York, MMA), formatosi a Düsseldorf, è proiettata verso i territori incontaminati che spinsero Church ad esplorare la natura della Cordigliera delle Ande, la Giamaica e l'Artico. La vastità solitaria dei panorami delle Montagne Rocciose o del Colorado racchiudono in una cornice titanica e stupefacente l'accurata definizione dei particolari naturalistici e delle caratteristiche topografiche. Ne *Le cascate del Niagara* di Church (1857: Washington, Corcoran Gallery of Art), la studiata amplificazione del carattere sublime della natura millenaria ravvicinando la scena, disposta orizzontalmente, coinvolge direttamente lo spettatore nella travolgente rappresentazione di un fenomeno naturale mettendo a nudo una delle caratteristiche piú proprie della produzione pittorica americana interessata all'espressione emozionale e alla comunicazione del movimento attraverso lo studio di inquadrature assolutamente non tradizionali. L'Hudson River School fu un riferimento necessario per pittori d'origine diversa come Sanford Gifford, George Caleb Bingham ed Eastman Johnson, ma nel complesso il Nuovo Mondo fu il soggetto ambito da una serie di artisti che diedero il loro apporto a diverso titolo. Pittori-esploratori come James Audubon e Martin J. Heade si applicarono alla raffigurazione della flora e della fauna del continente; altri come George Catlin (*Capo tribú*, 1844: Washington, NG) applicarono la pittura allo studio etnografico del popolo dei «nativi» dedicandovi un'intera vita di ricerca e di studio. Artisti-topografi giunsero anche dall'Europa con il compito di documentare i territori e la fisionomia del «popolo dei pellerossa» (Karl Bodmer, Jacob Miller, Charles Wimar), mentre la popolare epopea del West trova nell'Ottocento inoltrato l'interprete del suo dramma e del suo valore epico in Frederic Remington che trasforma la matrice accademica e il realismo descrittivo d'origine francese, nell'immediatezza pre-cinematografica di inquadrature in movimento (*La diligenza*, 1901: Forth Worth, Amon Carter Museum).

Se la pittura di paesaggio deve la sua maturità tecnica e quelle caratteristiche di lucidità descrittiva all'influsso esercitato su diversi pittori da un centro come Düsseldorf o dalla eco suscitata dalle ricerche della pittura *en plein air* di matrice francese, l'intento dei pittori americani sortisce risul-

tati non facilmente assimilabili a quelli europei; non solo la mescolanza di dettagli naturalistici e l'amplificazione della struttura compositiva si propongono quali caratteri riconoscibili di pittori come M. J. Heade o F. H. Lane, ma l'atteggiamento diversamente connotato rispetto alla natura, porta a modificare problemi simili, come la resa della luce e dell'atmosfera, secondo un'interpretazione che sottolinea della luce l'essenza insieme fisica e spirituale dando vita a quello che viene chiamato il «luminismo» americano. Studiosi americani come la Novak hanno inteso sottolineare, a torto o a ragione, l'autenticità americana di questi dipinti in opposizione all'Hudson River School, mettendo in relazione l'orizzontalità e il rigore compositivo di queste immagini bagnate da una luminosità intensa e trasparente, trattate con una tecnica estremamente finita e levigata, con il trascendentalismo emersoniano ben espresso da un passo di *Natura* (1836): «In piedi sulla nuda terra – la mia testa bagnata dall'aria frizzante e sollevata nello spazio infinito – svanisce tutto il basso egoismo. Divento un globo oculare trasparente; sono nulla; vedo tutto; le correnti dell'Essere universale circolano attraverso di me. Sono una parte, o una minuscola porzione di Dio». L'evocazione poetica della luce e i tratti piú caratteristici del «luminismo» americano sono ben riconoscibili in un dipinto come *Navi bloccate dal ghiaccio al largo dell'isola di Ten Pound* (1850: Boston, MFA) o *Owl's Head, nel Maine* (1863) di Lane che interpretano la lezione dell'inglese Robert Salmon o ancora delle piú dense atmosfere ritratte da Heade (*Piogge primaverili nella vallata del fiume Connecticut*, 1868: ivi). Nella seconda metà dell'Ottocento la pittura di paesaggio trovò una fisionomia riconoscibile e una sua particolare intonazione stilistica e tematica nella produzione di pittori come Church, Bierdstadt, Lane ed Heade; e se il periodo che copre gli anni dal 1830 al 1870 è considerato centrale nello sviluppo di un genere figurativo propriamente americano, non va dimenticato a questo proposito lo sviluppo di una pittura di genere, sollecitata in parte dalla richiesta presso il grande pubblico di un genere narrativo che illustrasse l'ambiente quotidiano in cui prendeva corpo l'epopea della giovane nazione. La diffusione dei giornali ebbe qualche peso nell'orientare il gusto della classe media verso la scenetta aneddotica, utilizzata sia

per illustrare avvenimenti quotidiani sia episodi dei romanzi a puntate. Interpreti significativi del quadro di carattere e di vivaci episodi della vita quotidiana furono Bingham, William Sidney Mount e John Quidor che fornirono con la loro produzione un autentico contrappunto in immagini all'ottimismo della giovane democrazia jacksoniana e all'evoluzione della coscienza nazionale. Quidor diede il suo apporto come illustratore di motivi letterari presi a piene mani dalla narrativa europea (Cervantes e Spencer) ma soprattutto da quella americana, costruendo la sua fortuna sui soggetti tratti dall'opera letteraria di W. Irving o Fenimore Cooper con un tocco nervoso e una spiccata sensibilità per il fantastico che insieme allo studio dei caratteri e degli atteggiamenti, talvolta mutati in burlesco, raggiunge un'autentica animazione (*Il ritorno di Rip van Winkle*, 1829: Washington, NG), non disgiunta dallo studio di curiosi effetti drammatici alla Salvator Rosa (*I cercatori di denaro*, 1832: New York, Brooklin Museum). La vena di spiritoso narratore di Mount ritiene ancora qualcosa dell'influsso della contemporanea ricerca dei «luministi» in un dipinto come *La pesca delle anguille a Setauket* (1845: Cooperstown, New York State Historical Association), ma è soprattutto Bingham a portare nella pittura di genere americana le caratteristiche piú proprie della ricerca dei paesaggisti in un famoso dipinto come i *Mercanti di pellicce che discendono il corso del fiume Missouri* (1845: New York, MMA). Il decennio di prolifica attività di Bingham prima del suo viaggio in Europa e a Düsseldorf (1856) è del resto significativo della fortuna dei soggetti di genere «americano» documentata, tra l'altro, dal «Bulletin», mensile dell'American Art-Union (istituzione che contava 19 000 membri nel 1850) che aveva la funzione di favorire la conoscenza della produzione artistica americana e sul quale erano pubblicati soprattutto dipinti ispirati alla vita quotidiana e alla natura del Nuovo Mondo. Accanto a William Sydney Mount e Richard Woodwille, George Caleb Bingham esprime appieno nella sua produzione il gusto per la caratterizzazione degli eventi piú tipici della vita del Middle West: la navigazione sul Missouri (*Mercanti che giocano a carte*, 1847), le riunioni elettorali (*Elezioni della Contea*, 1851-52), sono scene da lui raffigurate in una sorta di rievocazione della pittura di genere olandese alla van Ostade, con una tecnica levigata e accura-

ta che per l'immediatezza e la semplicità con cui coglie la vitalità dell'episodio può essere vista come l'interpretazione «colta» della copiosa produzione di «naïfs» come Francis Guy, Thomas Chambers ed Edward Hicks, destinata a decorare le insegne dei negozi, i mobili, fino ai certificati di nascita. Tra questa numerosa produzione di secondo piano vale la pena di ricordare l'assai curioso *Monumento storico della Repubblica Americana* dipinto da Erastus Salisbury Field per commemorare il primo centenario della democrazia americana nel 1876 (Springfield, MFA).

Sono questi gli anni in cui la «provincia» americana intesse con le grandi Esposizioni del centenario di Philadelphia (1876) e poi con l'Esposizione di Chicago (1893) un confronto serrato con l'Europa, giocando il doppio ruolo di satellite culturale e di centro autonomo con caratteristiche proprie. Per quanto riguarda la storia della pittura, non è di poco conto la presenza di numerose collezioni di pittura europea che pur rispecchiando principalmente il gusto dei *salons* parigini (Mariano Fortuny, Bouguereau, come altri pittori d'indirizzo accademico), non erano aliene dal registrare un gusto piú moderno e raffinato indirizzato sull'acquisto di Corot, Courbet o Degas nella collezione di Mrs. Potter Palmer, o ancora dal dimostrare una sapiente regia nella raccolta di Isabella Stuart Gardner a Boston sotto la supervisione del giovane Bernard Berenson, indirizzata verso l'arte antica ma anche verso la piú moderna pittura dell'Ottocento. Henry James nel 1893 stigmatizzò la situazione venutasi a creare sostenendo che «Può sembrare un paradosso, ma è una semplice verità… quando oggi andiamo a guardare l'arte americana, noi la troviamo soprattutto a Parigi. Quando non è a Parigi, comunque c'è un forte ascendente di Parigi in essa». Per pittori come John Singer Sargent o James A. M. Whistler l'egemonia culturale francese ed europea significò la naturalizzazione della loro arte nel vecchio continente, rimeditando, con un taglio interpretativo profondamente personale, fonti come Velázquez o Frans Hals. Ne sortí un'assimilazione del clima pittorico inglese in atmosfere dense di introspezione psicologica (Sargent) o di folgoranti messe in scena di armonie coloristiche (Whistler); ancora per Mary Cassat il desiderio di sprovincializzazione significò *tout court*, come per questi ultimi,

l'espatrio e l'assimilazione alla cultura impressionista francese. D'altro canto artisti come Winslow Homer e Thomas Eakins diedero vita a una produzione, che pur intelligentemente avvertita delle novità europee dominanti il mercato e la critica (P. Durand-Ruel nel 1886 organizza a New York una mostra di impressionisti), rimane nell'immediatezza e nella forza espressiva dell'immagine ancorata alle proprie radici autoctone. La loro opposizione al dilagare della cultura europea proclama manifestamente un'adesione soggettiva, e diversa per entrambi, a un toccante realismo di acuta analisi introspettiva in cui convogliare gli insegnamenti della pittura spagnola (T. Eakins, *Max Schmitt ai remi*, 1871: New York, MMA; *La clinica Gross*, 1875: Philadelphia, Medical College; *Mrs Edith Mahon*, 1904: Northampton, Smith College AM), o di sintesi di materia e spazio rappresa intorno a un frammento della realtà (W. Homer, *High Tide*: *bagnanti*, 1870: New York, MMA; Av*visaglie di nebbia*, 1885: Boston, MFA). Altri come George Inness (*L'avvicinarsi del temporale*, 1878: Buffalo, Albright-Knox AG) abbandoneranno il carattere descrittivo mutuato dal paesaggismo dell'Hudson River School, orientandosi verso Turner e gli impressionisti, mentre Ralph Blakelock e Albert Pinkam Ryder (*Lavoratori del mare*: Andover, Addison Gall.) sembrano lasciarsi alle spalle la tradizione che li precede dipingendo visioni soggettive intensamente materiche, in cui l'impasto bituminoso offre nuove possibilità espressive a cui si mescolano reminiscenze e suggestioni del romanticismo europeo. Analogamente negli stessi anni uno spirito concreto e suggestivamente semplice, tutto americano, connota la produzione di William Harnett e John Peto che sulla falsa riga del *trompe-l'œil* dipingeranno, per un pubblico marginale rispetto al mondo dei conoscitori e dei critici d'arte, una serie di nature morte che ricordano il minuzioso realismo descrittivo di Raphaelle Peale negli anni Venti del secolo (W. Harnett, *Dopo la caccia*, 1885: San Francisco, California Palace of the Legion of Honuour; J. Peto, *Il caminetto della nonna*, 1890: Detroit, Institute of Arts). Una vena enigmatica e visionaria connota la produzione di altri artisti rimasti fedeli alle radici della cultura americana, William Page, Elihu Vedder (*Ascoltando la Sfinge*: Boston, MFA) e William Ridder. L'influsso dell'impressionismo francese interpretato da pittori come J. Twachtan e C. Hassam è accompagnato in parallelo da una nuova at-

tenzione per la cultura tedesca e per Monaco in particolare, dove l'entusiasmo per la pittura di Courbet si incontrava con il caratteristico gusto realistico della pittura americana che con Franck Duveneck e William Merrit Chase sperimenta i nuovi indirizzi di una pittura intensamente cruda e materica eseguita «alla prima». L'esperienza di quest'ultimo scorcio di secolo sarà ancora valida per artisti come Robert Henri membro del gruppo The Eight o George Bellows che costituirono la generazione di passaggio tra l'esperienza mutuata dall'Ottocento e le nuove ricerche di pittori della «scena americana» come Hopper o del lirismo soggettivo di Marin. (*sro*).

Secolo xx Il gruppo degli Otto definito anche la «banda nera rivoluzionaria» dai benpensanti che reagirono negativamente alla loro pittura bruna e alla scelta di soggetti crudi tratti dalla cronaca quotidiana, reinterpretò ancora una volta i modelli della tradizione europea da Frans Hals al primo Manet. Henri fondò una scuola di pittura in contrapposizione all'insegnamento accademico raccogliendo intorno a lui giovani come George Bellows, Edward Hopper, Eugene Speicher, Kenneth Hayes Miller, Glenn O. Coleman e Guy Pène du Bois, futuri interpreti della pittura a sfondo sociale degli anni Trenta.

D'altra parte alla fine del primo decennio alcuni giovani artisti americani lavorarono a stretto contatto delle esperienze dell'avanguardia europea. Tra questi Samuel Halpert espose con Brancuşi e Gleizes all'abbazia di Créteil, divenendo amico di Delaunay. Un altro artista come Max Weber lavorò con Matisse e dopo l'incontro con Picasso sperimentò la tecnica cubista. Altri come MacDonald-Wright e Russel fondarono a Parigi il gruppo Sincromismo, mentre Alfred Maurer, John Marin e Patrick Henry Bruce esposero al Salon des Indépendants. L'esperienza dei primi del Novecento trovò spettatori e partecipi numerosi artisti americani che poterono trarre insegnamento dalle ricerche di Matisse e del cubismo: cosí fu per Arthur B. Carles, Maurice Sterne, Charles Sheeler, Charles Demuth e Arthur Dove, mentre dall'ambiente del Blaue Reiter verranno fuori Marsden Hartley e Lyonel Feininger. Tornati negli Usa dopo l'intensa esperienza formativa europea, trovarono una situazione notevolmente mutata in cui Alfred Stieglitz gioca-

va l'intelligente ruolo di difensore della modernità non piú nel contesto provinciale della pittura americana, ma nel confronto della ricerca artistica internazionale. L'Armory Show apertasi nel 1913 raccolse le diverse tendenze di ricerca della pittura americana con lo scopo di mostrare al pubblico le nuove realizzazioni, piú che mai lontane dalla cultura accademica. Il successo di pubblico conseguito produsse come contraccolpo un vivo interesse per la pittura post-impressionista e cubista, lasciando in ombra la ricerca meno eclatante dei pittori americani. Una vera e propria sintonia con le ricerche europee fu favorita dall'espatrio, durante la prima guerra mondiale, di numerosi artisti tra cui Duchamp, Gleizes e Picabia che contribuirono a influenzare profondamente il percorso artistico dei pittori americani. Il gruppo «precisionista» venne fondato in questi anni e Joseph Stella tradusse con caratteri stilistici propri del modernismo la vitalità di una città come New York. *Il suo Ponte di Brooklyn* (1918: New Haven, Yale University AC), ispirato forse da Gleizes, è divenuto un classico della pittura di quegli anni. Morton Schamberg, morto nel 1918, fu direttamente influenzato da Picabia e Duchamp, mentre Man Ray interagí cosí profondamente con le ricerche di questi ultimi da prefigurare nella comune attività newyorkese quelle che saranno le posizioni del Dada.

Gli anni cupi del dopoguerra videro affermarsi accanto alle ricerche di Stuart Davis, Arthux Dove e A. B. Charles il «regionalism» che riscosse un immediato successo di pubblico. Nel 1936 alcuni giovani pittori si raggrupparono nell'American Abstract Artists, replica newyorkese del gruppo francese di Abstraction-Création. Carl Holty, Karl Knaths, John Ferren, John Xceron, Balcomb Greene, Ad Reinhardt rifiutando ogni connivenza della pittura con fini sociali e con l'impronta realista rappresentata da Ben Shan, aderirono in modo deciso all'astrattismo. La crisi economica ebbe un risvolto anche per la storia della pittura; il governo per sopperire alle necessità di sopravvivenza degli artisti creò sotto la presidenza Roosvelt la Federal Arts Project, filiazione della Works Progress Administration. La partecipazione a tale organismo di mutuo soccorso fu forse uno dei fattori, insieme alla crisi economica, alla radice dell'espressionismo astratto. (*dr + jpm*).

Diversi fattori contribuiscono, all'indomani della guerra, a

dotare l'arte americana di una fisionomia originale, emancipandola dal retaggio europeo. Nella congiuntura storica, nella politica delle istituzioni culturali ma, soprattutto, nelle opere dei protagonisti dell'espressionismo astratto la critica piú attenta avverte i germi del rinnovamento.
«Gli anni '47 e '48 costituiscono un punto di svolta per l'espressionismo astratto», certifica, in «American Type Painting» del 1955, Clement Greenberg. Nel 1948, infatti, muore Arshile Gorky che, prima di approdare a un linguaggio originale, aveva attraversato tutti quelli delle avanguardie storiche. Mark Rothko licenzia i primi «assoluti disincarnati»; Willem De Kooning tiene la prima mostra, Barnett Newman inizia la «vita presente» con *Onement I*, un campo di colore attraversato da una striscia di luce, mentre Pollock già da un anno satura la tela con la danza del *dripping*. «Ma – prosegue Greenberg – fu solo nel 1950 che l'espressionismo astratto si consolidò come fenomeno generale. E solo allora furono ratificati due dei suoi aspetti piú caratterizzanti come la grande dimensione ed il bianco e nero»: anni in cui Franz Kline attraversa la superficie con sciabolate di pittura nera che competono con il bianco impuro del fondo, mentre sul piano istituzionale è da registrare la partecipazione di Pollock, Gorky e De Kooning alla XXV Biennale di Venezia.
Art of this Century, intanto, la galleria animata sin dal '42 da Peggy Guggenheirn e Max Ernst, che aveva ospitato nel '43 la prima personale di Pollock, chiude i battenti proprio nel '47, quando il drappello di artisti europei che a New York aveva trovato asilo durante l'occupazione nazista decide per il ritorno in patria. Non senza aver passato le consegne a una nuova leva di galleristi come Charles Egan, Samuel Kootz e Betty Parsons.
«Negli anni '30 e nei primi anni '40 gli artisti di New York avevano assimilato la lezione di Klee, Miró e del primo Kandinsky meglio di chiunque altro allora o precedentemente», per dirla con Greenberg. L'opzione europea, incoraggiata sia dal MAM di New York con le mostre organizzate dal direttore Alfred Barr *Cubism and Abstract art*, *Fantastic art*, *Dada and Surrealism* nel '36 e *Picasso forty years of his art* nel '39, sia dall'attività didattica svolta da Hans Hofmann nella scuola aperta nel '34 sull'Ottava Strada, sia, a partire dal

’39, dalla presenza stessa degli artisti europei a New York, costituiva l’alternativa moderna tanto al «realismo socialista» d’importazione quanto al provincialismo della «scena americana». Ragioni cui Greenberg aggiunge il tirocinio comune nel Piano Artistico Federale varato nel ’35 dall’amministrazione Roosevelt per affidare opere pubbliche agli artisti disoccupati. Applicando una metodologia critica di stretta osservanza formalista, è ancora Greenberg a riscontrare, nella rinuncia alla «pur limitata illusione di piatta profondità» e alla «regolarità rettilinea o curvilinea» praticate dal cubismo, come pure in quella dei valori tonali e della cornice, una raggiunta autonomia espressiva. Plaude non a caso a Pollock, allora il prediletto, per «aver preso il cubismo analitico al punto in cui Picasso e Braque lo avevano lasciato quando nei collages del ’12-13 retrocessero dalla totale astrazione».

La chiave di lettura formalista è per Greenberg punto di approdo di un lungo e travagliato percorso condiviso da letterati, storici e artisti il cui abbrivio è, intorno alla metà degli anni ’30, l’ideologia marxista. Il Congresso degli Artisti Americani, costituitosi nel ’36 per sostenere la politica dei Fronti Popolari, assiste sin da subito alla frattura tra una posizione di stretta osservanza stalinista e una, di ispirazione trotskista, non disposta a sacrificare i valori autonomi della cultura sull’altare della responsabilità politica. Il saggio cruciale *Nature of Abstract Art* pubblicato nel ’37 su «Marxist Quarterly», lo stesso anno in cui Picasso licenzia Guernica nell’infuriare della guerra di Spagna, in cui Meyer Schapiro, professore di Storia dell’Arte alla Columbia University, addita una terza vita tra il formalismo intransigente di Alfred Barr e l’irriducibile contenutismo dei suoi detrattori realisti socialisti, è seguito nel ’39 da *Avant-Garde and Kitsch*, pubblicato su «Partisan Review», dove Clement Greenberg asserisce che il compito del socialismo è ora quello di difendere i valori dell’avanguardia abbandonati dai suoi naturali detentori, le classi dominanti.

La situazione precipita nel ’40 quando, a seguito del patto Hitler-Stalin e della minacciata invasione sovietica della Finlandia, il Congresso si spacca irreversibilmente: quaranta membri, tra i quali figurano il segretario Stuart Davis, artisti come Rothko e Gottleb, lo storico Lewis Mumford, aderiscono alla Federazione dei Pittori e degli Scultori Moder-

ni fondata da Schapiro. Ma quel dibattito lacerante lascerà, con tutte le sue ambiguità, un segno indelebile sull'intero corso della cultura artistica americana. L'astrazione, la via espressiva piú condivisa, non assumerà mai, se non per il drappello degli Artisti Astratti Americani costituitosi proprio nel '37, l'assertiva distanza del suo corrispettivo europeo. Non è un caso allora se Harold Rosenberg, altro insigne mentore dell'espressionismo astratto, rivolga la sua attenzione critica all'individuazione di contenuti, seppure inediti. «La tela non era piú dunque il supporto di una pittura, bensí di un evento. La nuova pittura americana non è pura arte. Forma, colore, composizione, disegno sono elementi ausiliari che possono essere tralasciati. Ciò che importa sempre è la rivelazione contenuta nell'atto. Una pittura che è atto risulterà inseparabile dalla biografia dell'artista», tuona, nel testo ormai canonico del '52 *I pittori d'azione americani*. Scongiurando, però, ipoteche politico-sociali: «il primo gesto della nuova pittura era stato di sganciarsi dalla sinistra liberale, in via di sgretolamento, da cui derivava l'ambiente intellettuale della precedente generazione d'artisti. Il rifiuto della società rimase inespresso. Su questo presunto disimpegno, per Rosenberg garanzia di libertà, fa leva, negli anni '70, la critica «revisionista» all'espressionismo astratto. Contro la visione eroica e romantica di una generazione «maledetta», disperata e incompresa, offerta dall'esegesi di Irving Sandler [il cui *The Triumph of American painting* uscirà proprio nel '70, di Dore Ashton, del direttore di «Art News» Thomas Hess] sorge una nuova leva di critici. Max Kozloff che firmerà nel '73 su «Artforum» l'articolo dal titolo *American Painting during the Cold War*; Eva Cockroft, autrice nel '74 del saggio *Abstract Expressionism, weapon of the Cold Ware* e soprattutto Serge Guilbault il cui studio uscirà nell'83 con il titolo *How New York Stole the idea of Modern Art*, riassumono il contesto politico e sociale come chiave di lettura privilegiata di quella pittura. «La nuova America, potente e internazionalista ma preoccupata della minaccia comunista, alla fine del '48 era in grado di riconoscersi nella pittura d'avanguardia perché era stata indirettamente responsabile dell'elaborazione del nuovo stile», sostiene Guilbault. Tesi ben chiara: i «revisionisti» concordano sul tempo di affermazione dell'espressionismo

astratto, intorno al biennio '47-48, ma dissentono sulle sue ragioni. Alla raggiunta autonomia formale, caldeggiata da Greenberg, all'individualismo esasperato fomentato da Rosenberg, contrappongono l'ipotesi che la condizione di solitudine, di ansia e alienazione condivisa da quegli artisti fosse la piú confacente alla politica imperialista americana, formulata dopo l'elezione di Truman nel '45, contro il blocco comunista. In quest'ottica, nel suo estremismo e nella sua violenza Pollock rappresentava «l'indemoniato, il ribelle trasformato per la causa in null'altro che nel guerriero liberale della Guerra Fredda».

Tesi certamente affascinante per la sua radicalità ma improbabile per la sua unilateralità. Come spiegare allora la prima personale di Newman quarantacinquenne nel '50 il cui insuccesso spinse l'artista a non piú esporre per sette anni? E come l'ostruzionismo nei confronti di Ad Reinhardt che dovette attendere la vigilia della morte per ottenere nel '66 la prima retrospettiva al Jewish Museum? E come interpretare, alla luce del quadro prospettato dai revisionisti, la competizione tra il Club animato da De Kooning e il Cedar dove Pollock rissoso smaltiva le sbronze? E come il suicidio di Rothko e la morte tragica per impotenza creativa di Pollock? Occorre forse distinguere nell'ambito di un movimento a torto considerato monolitico. Come suggerisce Rosenberg in *La s-definizione dell'arte*, Rothko, Still, Newman, Reinhardt e Gottlieb appartenevano a una corrente dell'espressionismo astratto fondata «Sull'idea di una idea», sulla ricerca cioè di ciò che nella pittura è irriducibile.

In contrapposizione alle «aperture psicologiche e formali» dell'Action Painting, rappresentata da Gorky, De Kooning e Pollock, essi concepivano la pittura «come una specie di maratona dell'eliminazione».

Se le forme ameboidi, soffuse e disorientate di Gorky, le convulse direttrici spaziali nere di Mine, l'apparente casualità gestuale di De Kooning spesso disposta a ricomporsi in figura, costituiscono l'esito originale di una combinazione tra la scomposizione cubista e l'automatismo surrealista, dove la prima è deprivata di ogni «regolarità rettilinea» e il secondo di ogni contenuto figurale, di qualità diversa è invece l'astrazione degli artisti «dell'idea dell'idea». Le masse frastagliate di Still, gli «assoluti disincarnati» di Rothko, i «rettangoli viventi» di Newman, il ritmo del *dripping* di Pol-

lock mirano senza esitazioni a una immagine unitaria, compatta e riconoscibile da riproporre in infinite e sottili variazioni. Quando Newman licenzia nel '48 *Onement I*, non ha, infatti, alle spalle un tirocinio pittorico cubista e tantomeno surrealista, ma una profonda elaborazione teorica. Già *Euclidean Abyss* di due anni precedente, un campo monocromo, seppure atmosferico, solcato da una striscia di luce, denuncia nel titolo quell'astrazione come antitetica a quella geometrica di matrice europea.
«Solo un'arte di non geometria può essere un nuovo inizio», afferma Newman. In una lettera indirizzata al «New York Times », Gottlieb, Rothko e Newman sostenevano già nel '43: «Siamo per forme piatte perché distruggono l'illusionismo e rivelano la verità. Il soggetto è cruciale. Non esiste buona pittura intorno al nulla. Il soggetto è valido quando è tragico ed eterno. Per questo sentiamo affinità per l'arte arcaica e primitiva». Concetto ribadito da Newman nel saggio cruciale *The Sublime is now* del 1948. A dieci anni di distanza dal testo in cui Schapiro disquisiva sulla natura dell'arte astratta, irriducibile al formalismo idealistico di Barr, Newman ne riprende la distinzione tra «soggetto del» lavoro e «oggetto nel» lavoro e rinnova la sfida, questa volta contro il formalismo di Greenberg. Diversamente dall'astrazione europea che procede induttivamente dal reale, «l'arte dell'astratto» rivendicata da Newman è concreta in quanto invera «un'idea complessa che crea il contatto con il mistero... E come il pittore europeo trascende gli oggetti per costruire un mondo spirituale, cosí quello americano trascende il suo mondo astratto per rendere quel mondo reale». Cui fa eco Rothko: «Non sono interessato ai rapporti di forma e colore. Non sono un'astrattista. Se al cospetto dei miei quadri siete mossi solo dalle relazioni cromatiche, allora avete perso l'obiettivo». E Motherwell che, nell'ambito del convegno organizzato dal MOMA nel '51 dal titolo *What Abstract Art means to me*, risponde: «L'arte astratta è una forma di misticismo. L'astrazione è un processo di enfasi e l'enfasi vivifica la vita».
Ma alla valenza «teologica» affacciata da Rosenberg o a quella «Sublime» ipotizzata da Robert Rosemblum nel noto volume *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition From Friedrich to Rothko* non sembra possa ricondursi la rigorosa astrazione di Reinhardt. Nato nel 1913, «nell'anno

in cui è nata l'arte astratta. Sono nato per lei e lei è nata per me», Reinhardt è l'unico tra i pittori finora nominati ad aver aderito al gruppo degli Artisti Astratti Americani. Radicale e intransigente come Newman, con il quale dissente circa la necessità del contenuto, nei saggi teorici come *L'arte per l'arte* del '58, qualifica la sua pittura come «non obiettiva, non rappresentativa, non figurativa, senza immagini, non espressionista, non soggettiva», vale a dire assoluto, universale, antistorica. Dopo la serie di quadri «a mattoni» del '54 dove l'intera superficie è saturata da tacche di colori brillanti in gradazione, approda nel '60 ai quadri neri, «gli ultimi che si possano fare». Assumendo lo stesso formato e la stessa struttura geometrica cruciforme ma variando impercettibilmente le tonalità di nero, Reinhardt ripete fino alla morte, nel '67, lo stesso quadro. Tanta radicalità spiega allora l'accettazione tardiva di quelle superfici assolute e silenti: ancora nel '59 il Whitney Museum rifiuta di ospitare una retrospettiva dell'artista; persino nel '63, i quadri neri esposti nella mostra *Americans '63* al MOMA susciteranno un tale scandalo da dover essere rimossi guadagnando all'artista l'implacabile scomunica di Rosenberg che lo definisce «carnefice dell'espressionismo astratto, colui che ha perseguito con malevolenza e insistenza fanatica il programma di scacciare a furia di esorcismi l'artista dal suo lavoro». Ma nel '66, quando Reinhardt ottiene finalmente la retrospettiva al Jewish Museum, il clima è totalmente cambiato e, sottratto alla loro generazione, lo stesso artista è letto come profeta di quella successiva. Come spiega Greenberg: «Pollock e De Kooning erano allora i grandi rivali. Ma tutto il mondo era dalla parte di De Kooning. Al Cedar Bar gli espressionisti astratti della seconda generazione (Mitchell, Leslie, Goldberg) non vedevano in Pollock un vero pittore. Ha costituito per loro una sorta di fenomeno marginale. E anche la prima generazione non capiva i suoi quadri *all-over*. Gli espressionisti astratti della seconda generazione sono stati tutti influenzati da De Kooning. È stata come una epidemia da raffreddore. De Kooning era irresistibile». A torto, allora, Rosenberg include Pollock tra i pittori d'azione a fianco di De Kooning. Come per i pittori «dell'idea di un'idea», il ritmo serrato e martellante, affatto casuale, dei suoi *drippings* disposto a saturare la superficie, è carico di presagi.
«Due sono le alternative. O continuiamo su questa strada,

ed eseguiamo dei buoni "quasi dipinti" operando delle variazioni sull'estetica di Pollock senza negarla o superarla, oppure smettiamo totalmente di dipingere», avverte perentorio Allan Kaprow nel '58 quando, a due anni dalla morte del maestro, dà vita al primo *happening*. Pollock che ha dato «al gesto un valore quasi assoluto», rendendolo autosignificante e indipendente dal risultato pittorico, Pollock che «utilizza un principio iterativo affidato a pochi elementi che si modificano senza sosta», Pollock, infine, che ha creato una pittura d'ambiente. Ma, in *Pittura d'azione: crisi e deformazione*, Rosenberg non aveva forse colto la contraddizione insanabile dell'espressionismo astratto nel fatto che «il suo porsi come opera d'arte contraddiceva il suo porsi come azione»? E cosí avvertiva: «Tale pittura conserva il suo vigore solo fin tanto che mantiene vivi i suoi dilemmi: se scivola troppo nell'azione (vita) non c'è pittura; se si accontenta di essere pittura si trasforma in «carta da parati apocalittica"». Quella appunto degli epigoni astratto-espressionisti.

Ancora a Pollock guarda Donald Judd, teorico e protagonista del minimalismo quando gli riconosce la paternità del grande formato, della semplicità, dell'unità di superficie cui le singole parti si riconducono. Qualità, quest'ultima, riscontrabile anche in Newman quando precisa: «La zip non divide i miei quadri. Fa l'esatto contrario. Non taglia il formato a metà o in qualsivoglia numero di parti ma, al contrario, unisce le cose. Crea una totalità e, in questo, mi sento molto distante da altre visioni mentali, le cosiddette strisce». Ed è proprio un pittore «di strisce» a confermare l'analisi di Greenberg quando, allievo di De Kooning al Black Mountain College, ne confessa il carisma: «Tutti gli artisti lo preferivano a Pollock ed anche gli studenti. La sua influenza era forse dovuta al fatto che un giovane artista poteva assimilare facilmente la sua lezione».

A parlare è Kenneth Noland partecipe, insieme a Helen Frankenthaler, Morris Louis, Jules Olitski al gruppo da Greenberg nominato Post Painterly Abstraction e ospitato nel '64 nella mostra omonima al Los Angeles County Museum. Nel definirne le peculiarità, Greenberg applica nuovamente parametri formalisti, mutuati questa volta dai concetti fondamentali della *Storia dell'arte* di Heinrich Wölfflin. Assumendo le dicotomie applicate da Wölffin all'arte rina-

scimentale e barocca, in *After Abstract Expressionism* del '62 Greenberg riscontra una ciclicità di pittorico e lineare anche nei fenomeni artistici contemporanei. Ma, attento a non identificare l'astrazione «post-pittorica» con un ritorno alla linearità cubista o, peggio, all'astrazione geometrica, la fa nascere dal seno del pittoricismo astratto-espressionista, in reazione solo ai suoi eccessi manieristici, al «tocco della Decima Strada». Ma fattori comuni come la chiarezza lineare e il disegno aperto, il contrasto tra i colori puri, un'esecuzione pittorica relativamente impersonale, non bastano ad accomunare esiti tanto distanti. Ellsworth Kelly, infatti, che a Parigi nel '52 creava composizioni geometriche rigorosamente a griglia per ritagliare poi, a New York due anni dopo, forme piatte che fuoriescono dai limiti del quadro, e Kenneth Noland, che dai cerchi concentrici del '58 passerà nel '62 ai *chevron paintings*, dove supporti a forma di losanga allungata sono assecondati da strisce colorate, possono convivere sotto la denominazione di *hard edge*, come Jules Langsner definisce nel '59 quelle forme taglienti e quei colori squillanti. Ma quell'appellativo non si addice affatto alla pittura a spruzzo atomizzata di Olitski, alle velature delle tele di Frankenthaler, immerse nel colore, alle macchie disseminate di Francis, ai rivoli diagonali di Louis. Inoltre, nella mostra organizzata a Los Angeles da Greenberg, si registra anche la presenza, apparentemente anomala, di Frank Stella.
«Lo sviluppo della pittura modernista dal '60 può leggersi come la progressiva importanza assunta dalla forma letterale e la conseguente subordinazione di quella dipinta. Si può dire che la forma dipinta è diventata dipendente da quella letterale» dichiara Michael Fried, seguace formalista di Greenberg, nel presentare la mostra *Three American Painters: Noland, Olitski, Stella* al Fogg Museum nel '65. Dove per forma letterale intende esclusivamente quella del supporto. Mentre Noland, anche quando asseconda con la direzione delle strisce dipinte la forma «gallonata» del supporto, lascia aperto il conflitto rifiutando di subordinare la forma dipinta, i quadri neri a strisce che Stella licenzia dal '58 e, soprattutto, le tele sagomate di color alluminio e rame di due anni successive che esporrà nel '60 alla galleria di Leo Castelli, «costituiscono la piú inequivocabile e pacifica acquisizione della forma letterale nella storia del Modernismo».
Nato nel Massachussets nel '36, Stella studia a Princeton

con William Seitz, mentore dell'espressionismo astratto. In quell'ambito avvengono infatti i suoi esordi, attenti a De Kooning, Kline e Rothko. E proprio a Princeton sente per la prima volta parlare dei *Targets, Flags* e *Numbers* che Jasper Johns produce sin dal 1954 e che vedrà solo nel '58 in occasione della prima personale dell'artista da Leo Castelli. «L'approccio al motivo, l'idea delle strisce, il loro ritmo e intervallo, l'idea della ripetizione» gli offrono allora l'alternativa all'espressionismo astratto. Se quest'ultimo discuteva l'astrazione europea, perché troppo «formale», Stella riapre la polemica ma in termini strutturali e compositivi, anziché contenutistici. «La base della concezione della pittura geometrica europea è l'equilibrio. Fai una cosa in un angolo e la equilibri con qualcosa nell'altro. La "nuova pittura" si caratterizza come simmetrica, ma usiamo la simmetria in modo non relazionale». Regolari e simmetriche, ma dipinte a mano, le strisce nere di Stella si distendono infatti *all-over* la superficie scongiurando ogni dicotomia con il fondo. Assumendo come dimensione della striscia la larghezza del pennello, uguale allo spessore del telaio, l'opera si risolve in un oggetto finito e concluso, distante dall'*all-over* potenzialmente infinito di Pollock. A differenza poi dei quadri neri di Reinhardt, cui si sarebbe tentati di avvicinarli, quelli di Stella rifuggono ogni ambiguità percettiva per dichiarare che «quello che vedi è quello che vedi».

I quadri neri di Stella furono esposti per la prima volta nella mostra *Sixteen Americans* ospitata al MOMA nel '59. Una mostra che registra la significativa assenza degli espressionisti astratti, a un anno esatto di distanza dalla loro consacrazione internazionale nell'esposizione *The New American Painting*, itinerante in otto città europee.

«Il primo obiettivo dei nostri insulti, almeno fino all'emergere della Pop Art nel '62, era Stella. Il suo lavoro era cosí riduttivo da apparire nichilista, noioso in ultima istanza. Se la pittura gestuale aveva valore, allora quella di Stella non ne aveva alcuno». Questa la reazione sincera di Irving Sandler che, ancora nella monografia del '70, inneggerà all'espressionismo astratto come al «trionfo della pittura americana». Non è certo piú tenero Rosenberg quando, nel commentare la retrospettiva curata nel '70 al MOMA da William Rubin, ne irriderà moralisticamente il facile e immediato successo, quel-

lo raggiunto, seppur tra controversie, a soli ventitre anni. E per Rosenberg, che aveva assistito una generazione che il successo se lo era davvero faticato, era il segno piú evidente che i tempi erano cambiati. Osserva però acutamente, a proposito di *Il Dilemma di Jasper* del '61: «Al pari di Rauschenberg e di Johns, Stella ha cominciato con un inventario delle caratteristiche formali e tecniche dell'espressionismo astratto, ma invece di contraddire l'astrattismo ricorrendo a immagini note, ha imboccato la strada dell'astrazione pura. Stella voleva negare non solo il contenuto dell'espressionismo astratto ma anche il suo gestire, che Johns e Rauschenberg avevano imitato». Il confronto affacciato da Rosenberg è tutt'altro che peregrino. Abbiamo già detto dell'impatto provocato dalle opere di Johns sul giovane Stella. Ma c'è di piú. Se la scelta del soggetto – irriducibilmente astratto per Stella, immediatamente riconoscibile per Johns – distanzia i due artisti, comune è l'intento di espellere dalla pittura ogni residuo illusionistico attraverso la sua oggettivazione.
Nell'assumere infatti i soggetti «che la mente già conosce» come bersagli, bandiere, lettere e numeri, Johns non li dipinge illusionisticamente scendendo a patti con il supporto ma, occupando l'intero spazio della tela, li rappresenta, nella forma, nella dimensione e nei colori, esattamente come sono, identificando cosí oggetto reale, forma letterale e forma dipinta. E per dimostrare che la sua ricerca concerne la pittura e non l'oggetto reale, adatta la gestualità astratto-espressionista, pittorica per eccellenza. Come commenta Leo Steinberg, Johns «mette due cose stridenti in un quadro e le fa agire una contro l'altra a tal punto che la mente fa scintille. Vederle diventa pensare». Contraddizione riscontrata anche da Greenberg quando, in *After Abstract Expressionism*, spiega: «Johns rimane in uno stato di sospensione tra astrazione e figurazione. La pittura, che dovrebbe servire a rappresentare, serve solo a se stessa ed è dunque astratta mentre il disegno piatto, di per sé astratto e decorativo, serve alla rappresentazione», mentre Rosenberg nota come trasferire sui simboli *ready-made* la pittura precedente, equivale ad espellerne «l'essenza metafisica e psicologica».
Nato nel 1930 in Georgia, dopo aver compiuto gli studi all'Università del South Carolina Johns approda nel '52 a New York. Due anni dopo, quando raffigura la prima *Bandiera* in seguito a un sogno, incontra Robert Rauschenberg.

Un colpo di fulmine che si alimenterà della frequentazione quotidiana nello stabile di Pearl Street, della condivisione del lavoro come pubblicitari e vetrinisti, del fatto di essere «i primi seri critici reciproci». Eppure non avrebbero potuto essere piú diversi, come indole, estroversa al limite dell'istrionico quella di Rauschenberg, riservata e introversa quella di Johns, ma soprattutto nell'impronta del lavoro. Se Johns, proteso a una continua interrogazione sulle ragioni dell'arte, rimane ambiguamente in bilico tra realtà e finzione, Rauschenberg si applica invece a colmare il vuoto tra l'arte e la vita predando, contaminando, accumulando in modo onnivoro e vitale anziché sottraendo con calcolata lucidità.
Ma non da sempre.
Nato a Porth Arthur cinque anni prima di Johns, si indirizza, sin dagli anni della scuola, in molteplici direzioni. Si appassiona di chimica, di veterinaria, di farmacia, di psichiatria. Mentre continua a disegnare. Nel '48, dopo una sosta a Parigi, approda al Black Mountain College. Una scuola pilota fondata nel '33 ad Asheville – cosí De Kooning titolerà un quadro nel '48 – nel North Carolina, lo stesso anno in cui i nazisti chiudevano il Bauhaus di Dessau. Fondata sulla sperimentazione e l'interdisciplinarietà, sullo spirito democratico e comunitario instaurato tra docenti e allievi, essa poneva al centro l'insegnamento artistico. De Kooning, Kline, Motherwell, Gropius, Ozenfant, Greenberg sono solo alcuni dei prestigiosi maestri che si sono avvicendati, anche solo nelle sessioni estive, negli oltre venti anni di vita della scuola. Dagli esordi, e fino al '49, per intercessione di Philip Johnson, che aveva curato nel '32 l'esplosiva mostra al MOMA sull'architettura moderna, era stato chiamato a dirigere il Dipartimento Arti Visive l'artista Joseph Albers. L'incompatibilità con Rauschenberg era palese per l'incapacità di quest'ultimo di sottoporsi a una qualsivoglia disciplina. Eppure, confesserà, i quadri bianchi del '51, esposti nella prima personale dell'artista alla Galleria di Betty Parsons, nascono proprio dall'indicazione di Albers circa l'impossibilità di scegliere nell'ambito dei colori: opere austere, come i successivi quadri neri che esporrà alla Stable Gallery, la cui monocromia riveste una stratificazione anche di materiali eterodossi.
Tra i visitatori piú attenti della mostra del '51 c'è John Ca-

ge con il quale, a partire dall'anno successivo, quando si inconteranno al Black Mountain College, nascerà un intenso e duraturo sodalizio. Dotato di raro carisma, Cage, di tredici anni piú anziano di Rauschenberg, decide di dedicarsi alla musica dopo aver sondato la via dell'architettura, della poesia, della danza. Studia con Schönberg in California senza ricevere però né gratificazioni né incoraggiamenti da parte del maestro. Inventore e sperimentatore vulcanico, aveva escogitato già negli anni '30 il «pianoforte preparato» ma la sua ossessione, a partire dal '42 quando si trasferisce a New York, diventa la rottura di ogni principio armonico, l'inserimento del caso e dell'indeterminato, l'adozione infine del nastro magnetico con le registrazioni elettroniche, mentre propugna, solo in apparente contraddizione, l'assenza dell'artista dalla composizione musicale. Contraddizione che lo avvicina tanto agli espressionisti astratti quanto ai loro detrattori. Tra Cage e Rauschenberg s'instaura subito una totale simbiosi: *4'33''*, quattro minuti e trentatre secondi di silenzio, è composto proprio nel '52, dopo aver visto i quadri bianchi. Nello stesso anno collaborano a *The Event*, in assoluto il primo spettacolo multimediale, una serie di attività contemporanee e contestuali non predeterminate.

Dopo una parentesi europea trascorsa in compagnia di Cy Twombly, quando nel '53 torna a New York, Rauschenberg frequenta, oltre naturalmente a Cage, musicisti d'avanguardia come Morton Feldman ed Earle Browne, gli espressionisti astratti che incontra al Club e al Cedar, De Kooning in particolare. *Erased De Kooning* del '53, la cancellazione di un disegno donatogli dall'autore a conoscenza delle sue intenzioni, è non tanto un atto dissacratorio quanto la verifica se «un'opera d'arte poteva essere creata solo per via di cancellazione». Vale forse registrare, a prova della compresenza di fenomeni contraddittori come, nello stesso anno in cui viene *Erased*, De Kooning espone da Sidney Janis, una delle gallerie che raccolsero l'eredità astratto-espressionista, *Women*, donne sformate, allucinate, dal sorriso satanico, scandalizzando tanto gli astrattisti per il ritorno alla figurazione, tanto quelli che ritenevano oltraggiosa una simile deturpazione. Dopo la fase «monocroma», che si conclude con i quadri rossi esposti nel '54 alla Egan Gallery, Rauschenberg dà avvio alla sua stagione piú nota quando contamina senza gerarchia oggetti, pittura, disegno e fotografia. «Man

mano che i quadri cambiavano, il materiale dipinto diventava soggetto quanto la pittura, determinando cambiamenti nella messa a fuoco: una terza tavolozza».
Nascono cosí, nel '55, i *combine-paintings* come «Bed», accompagnati dal celebre commento «La pittura è in rapporto sia con l'arte che con la vita. Io cerco di agire nel vuoto esistente tra le due». Nello stesso anno anche Johns giustappone, ma senza contaminarli, i linguaggi della pittura e della scultura. In *Target with Four Faces* sopra al bersaglio dipinto ad encausto si succedono quattro scatole identiche con altrettanti calchi di volti senza occhi mentre in *Target with Plaster Casts* le scatole celano o rivelano pezzi anatomici. Quando invece, come in *Flashlight* o in *Painted Bronze* del '60 i due linguaggi si sovrapporranno, la pittura inquieterà solo la credibilità dell'oggetto. Esattamente come nelle bandiere e nei bersagli. Mentre nel '57, in una sorta di affettuosa competizione, Rauschenberg licenzia *Factum I* e *Factum II*, due tele identiche su cui si ripetono le stesse pennellate, gli stessi segni, le stesse fotografie, emulando quasi la sensibilità seriale dell'amico.
«Eravamo sicuri che nessun altro fosse interessato al nostro lavoro. E poi apparve Leo Castelli e accadde qualcosa che appare come un inizio». Di famiglia triestina benestante, Castelli è avviato dal padre alla carriera bancaria. Ma a Bucarest incontra Ileana Schapira, presto sua moglie, con la quale intraprenderà il lungo viaggio nell'arte che ancor oggi condividono seppure in spazi e vite separate. A New York dal '41 si formano il gusto girando per musei e gallerie prediligendo gli espressionisti astratti, della prima e della seconda generazione. Ma alla mostra organizzata nel '57 da Meyer Schapiro al Jewish Museum sulla seconda generazione della scuola di New York, è fulminato da *Green Target* di Johns, uno dei ventritre espositori. Una vera rivelazione. La prima mostra, che ospita nel '58, è un trionfo: se *Target with Four Faces* campeggia sulla copertina di «Art News», Alfred Barr, curatore degli acquisti del MOMA, compera quattro opere, tra le quali *White Numbers*. Castelli si aggiudica l'irriverente *Target with Plaster Casts* mentre quasi tutte le altre opere andranno in mano a collezionisti e membri del MOMA. Un successo che si propagherà oltre oceano, a Parigi, ospite nel '62 della nuova galleria di Ileana, ora Sonnabend.

Ma la vera consacrazione dei due artisti avverrà nel '63, con la retrospettiva di Rauschenberg al Jewish Museum seguita, l'anno successivo, dall'assegnazione del Premio Internazionale alla Biennale di Venezia. Mentre, nello stesso '64, è il turno di Johns al Jewish Museum.
Non è forse un caso se, proprio nel '63, il Pasadena Art Museum ospita una grande mostra di Marcel Duchamp. Annunciato dallo scandalo provocato da *Nudo che discende le scale* esposto all'Armory Show del '13, Duchamp era approdato a New York nel '15, accolto con entusiasmo da Louise e Walter Arensberg, suoi fedeli patrocinatori, e dalla cerchia intellettuale da loro animata. Ma l'ambiente ufficiale continuava a rimanergli ostile se, nel '17, *Fountain*, firmata con lo pseudonimo «R. Mutt», era rifiutata dalla mostra della Società degli Artisti Indipendenti. Con lo scoppio della guerra Duchamp torna in Europa per rimanervi, salvo sporadiche apparizioni in veste di consulente di Catherine Dreier, con cui aveva fondato nel '20 la Societé Anonyme, fino al '42 quando si stabilisce definitivamente a New York. Qui conduce vita appartata coltivando la passione per il gioco degli scacchi e prodigandosi, a fianco di Man Ray, Andrè Breton, Peggy Guggenheim e Frederick Kiesler per diffondere il pensiero surrealista e dadaista, organizzando ad esempio la mostra *First Papers of Surrealism* nel '42, dove ingombra lo spazio con matasse di fili, e collaborando nel '51 con Motherwell alla redazione dell'antologia di pittori e poeti dadaisti. Ma nel '42 anche John Cage si trasferisce a New York dalla California e, attraverso Peggy Guggenheim, conosce Duchamp. Un incontro cruciale perché, attraverso l'attività didattica al Black Mountain College prima e alla New School for Social Research poi, Cage costituisce il tramite tra Duchamp e la generazione di Rauschenberg e Johns. Questi ultimi incontreranno in realtà Duchamp solo nel '60, quando Rauschenberg gli dedicherà *Trophy II*, ma è probabile che avessero visto i suoi dodici lavori esposti alla mostra *Dada 1916-1923* da Sidney Janis nel '52 e, soprattutto, la mostra permanente della collezione Arensberg ospitata, dal '54, nel Museo di Philadelphia. È indubbio che, dal volgere degli anni '50, quando gli artisti cercano alternative alla pittura tanto in soluzioni oggettuali quanto in altre piú speculative, il lavoro di Duchamp costituisce un immenso serbatoio cui attingere. Se *Art of Assemblage* del '61 gli riserva un posto d'onore, lui stes-

so si appassiona alle nuove situazioni: partecipa a dibattiti e conferenze, rilascia interviste, assiste alla performance *Store Days* di Oldenburg nel '62 e, nel '68, alla vigilia della morte, a quella musicale di Cage a Toronto e, a Buffalo, a quella di Cunningham, la cui scenografia si basa sul *Grande Vetro*. «Duchamp», cosí lo commemora Johns, «ha condotto il suo lavoro attraverso i confini retinici stabiliti dall'impressionismo verso un campo ove linguaggio, pensiero e visione interagiscono. Lí ha cambiato forma attraverso un complesso gioco di nuovi materiali mentali e fisici, preannunciando molti elementi tecnici, mentali e visivi dell'arte recente. Ha dichiarato che voleva uccidere l'arte ma il suo insistente tentativo di distruggere i punti di riferimento esistenti ha modificato il nostro pensiero e stabilito un nuovo pensiero per quell'oggetto». Se Johns e Rauschenberg scelgono i loro soggetti nella realtà circostante contaminandoli con una sensibilità fortemente pittorica, la Pop Art tratterà gli stessi soggetti con una tecnica impersonale, asettica, industriale.
Nessun'opera è forse piú eloquente di *Big Painting* di Lichtenstein del '65 dove la pennellata, assunta come emblema dell'espressionismo astratto, è raggelata dalla tecnica puntinista, al fine di deprivarla definitivamente di qualsiasi potenzialità espressiva ed emotiva. Il '62 è annoverato come l'anno della Pop Art. Il 31 Ottobre Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol e Tom Wesselman espongono, insieme ai colleghi francesi del Nouveau Realisme, nella mostra *New Realists* ospitata nella Galleria di Sidney Janis. Con l'eccezione di De Kooning, quella mostra decise l'abbandono sdegnato e definitivo del drappello espressionista-astratto dalla galleria. Lo scandalo non consisteva soltanto nel messaggio veicolato dalle opere ma dalla velocità con cui il fenomeno, che da allora assumerà il nome coniato nel '55 da Lawrence Allowav per i Pop inglesi, era riuscito ad imporsi presso pubblico, istituzioni, collezionisti.
Basti pensare che Robert Scull, già collezionista degli espressionisti astratti, possedeva nel '63 ben quaranta opere pop e che, nella sua sede parigina, Ileana Sonnabend li esporrà tutti, a partire da Johns e Rauschenberg. In realtà, quando espongono da Sidney Janis, quegli artisti avevano già tenuto la loro prima personale: Dine, con i grandi quadri che in-

corporano oggetti di abbigliamento, da Martha Jackson, dove espone anche Oldenburg; Lichtenstein con i fumetti, da Castelli; Rosenquist con i dipinti pubblicitari alla Green Gallery diretta da Richard Bellamy; Warhol, infine, alla Stable Gallery; mentre alcuni avevano partecipato nel '61 alla grande mostra *Art of Assemblage*, curata al MOMA da William Seitz, sorta di albero genealogico dell'arte europea e americana che, prendendo le mosse da Picasso e Duchamp, approda al Nouveau Réalisme e alla Pop Art, attraverso, di nuovo, Stella, Johns e Rauschenberg.

Quale spirito accomuna artisti il cui lavoro è reciprocamente sconosciuto? Occorre nuovamente distinguere. Per Lichtenstein, Rosenquist, Warhol e Wesselman si tratta sostanzialmente di una pittura realista il cui soggetto non è tratto direttamente dalla realtà ma dai media e dipinto con tecnica commerciale del tutto impersonale. «I punti Benday esplosi significavano all'inizio il materiale riprodotto ma penso che possano anche significare che l'immagine è falsa. I punti indicano nella mia pittura una falsa pennellata», rafforzata, come nella già citata *Big painting*, dall'immagine stessa della pennellata. I soggetti di Lichtenstein, prima singoli, assunti dai fumetti e solo dilatati dimensionalmente, si complicheranno con il tempo, nel numero come nella composizione. «La cosa piú semplice ed economica che potessi fare era di creare quell'illusione con la pittura a olio su tela e dare l'impressione del torpore che provavo nell'essere immerso in immagini di grandi dimensioni». L'intento di Rosenquist, il cui tirocinio si effettua come pittore di cartelloni pubblicitari, è proprio quello di vietare ogni visione globale del quadro, come quando si dipinge a distanza ravvicinata su una superficie di grandi dimensioni. Le opere, la cui misura raggiunge in *F-111* del '65 quella dell'ambiente, consistono in collages di frammenti di immagini pubblicitarie dipinti come fossero fuori fuoco.

Andy Warhol, che esordisce in campo pubblicitario, assume invece le icone della società consumistica, Marilyn Monroe, i membri della famiglia Kennedy, Elvis Presley, semplici fatti di cronaca, e li moltiplica serialmente adottando la tecnica serigrafica, personalizzata però dal colore acido e antinaturalistico sempre diverso.

Agli antipodi Jim Dine dipinge i suoi soggetti con una pittura spessa e disuniforme di stampo astratto-espressionista.

Un discorso a parte meritano Oldenburg e Segal il cui lavoro abbandona la parete per vivere, quando non per creare spazio. Gli ambienti di Segal, già esposti nel '60 alla Green Gallery, rappresentano scene di vita quotidiana e sono popolati da calchi di figure reali, i cui gesti e le cui azioni, raggelati nel gesso, dialogano con le persone vive che si muovono negli stessi spazi. Sempre del '60 è *The Street* di Oldenburg, una fedele ricostruzione con materiali poveri della miseria di Bowery, mentre in *Store*, dell'anno successivo, gli oggetti sono già in gesso e dipinti con colori a smalto squillanti e accattivanti. Se le dimensioni sono quelle reali, la natura di quegli oggetti «è alterata dalla psicologia». Il passo successivo, come si rivelerà tra lo stupore e lo scandalo nel '62, è l'alterazione sostanziale di tali merci-oggetti tanto dal punto di vista dimensionale quanto da quello funzionale. Così, se improbabili hamburgers, coni gelati, sandwiches e fette di torta, il *junk food* insomma, sono immangiabili, le macchine da scrivere e gli orinatoi di gomma sgonfiata sono certamente inutilizzabili. Deprivata di funzionalità, «ogni cosa è solo strumento di sensuale comunicazione». I «monumenti colossali» che appronta dal '65 nascono allora da quegli oggetti per ulteriore dilatazione dimensionale. Dedicati alla molletta per i panni, a una buccia d'arancio, al rossetto per labbra o allo spazzolino da denti, essi sostituiscono ironicamente a quella dell'uomo la centralità dell'oggetto, conservando, di quelli tradizionali la sola dimensione. Ma Oldenburg non si accontenta del risultato e, nel sondare la possibile abitabilità di quegli oggetti, approderà all'architettura, alle ipotesi pensate in collaborazione con Coosje van Bruggen e l'architetto decostruttivista californiano Frank Gehry, come *Binocular Building* del 1991 a Venice, eretica ma funzionale cerniera tra due corpi dell'edificio.

«L'unico organo contrario è "Art News". La protezione ufficiale si è rivolta in maniera irresistibile agli oggetti inutili estratti dalla scena quotidiana e conosciuti come pop art e all'astrazione spersonalizzata ed emblematica. La tendenza contraria all'artista creatore venne rinsaldata in due importanti mostre nel 1963». A differenza di altri che, pur a malincuore, accettano i fenomeni post-espressionisti astratti, Harold Rosenberg non «si pente» e continua, instancabile, a polemizzare, ora nel saggio *Nero e verde pi-*

stacchio, contro la Pop Art cui il MOMA dedica nel '63 la mostra *Americans '63*, e anche contro la pittura «post-painterly» ospitata nello stesso anno al Jewish Museum in *Toward a new abstraction*.
Mentre si rassegna Irwing Sandler: «Per quanto cercassi di resistere, non c'era possibilità di sfuggire al potere dell'astrazione di Stella. Sono stato costretto a riconsiderare la mia definizione di arte "valida" e a capire che la nuova arte richiedeva un approccio diverso da quello dell'Espressionismo Astratto». Sandler chiama cosí nuovamente in causa Stella, certamente una delle figure piú controverse di questo convulso decennio. Lo abbiamo nominato la prima volta tra gli espositori nella mostra *Post painterly abstraction* del '64, con la quale Greenberg costruiva una situazione pittorica post espressionismo-astratto.
«Penso che il confronto piú ovvio per il mio lavoro potrebbe essere con Vasarely e non posso pensare a qualcosa che mi piaccia di meno». Eppure, nonostante la presa di distanza, Stella, forse l'artista piú presenzialista, partecipa nel '65 a *Responsive Eye*, la mostra curata al MOMA da William Seitz, che, con la paternità di Albers e Vasarely, raccoglie in sei sezioni le ricerche percettive in ambito europeo e americano. Un calderone che diverte il pubblico ma non incontra il favore della critica. Se Tom Hess disapprova dal forum di «Art News» le compromissioni dell'arte cinetica con la tecnologia, Lucy Lippard sulle colonne di «Art in America» ne considera riduttiva la sola valenza percettiva. Rosalind Krauss, vicina allora alle posizioni formaliste di Greenberg, distingue, su «Art International», tra artisti «optical» – tra i quali annovera la triade Stella, Louis e Noland, il cui lavoro affonda le radici nell'espressionismo astratto, sia pure nella versione distillata di Rothko, Still e Newman – e quelli «op», come Anuszkiewicz e Riley, di matrice Bauhaus e costruttivista.
L'accezione *optical* a proposito di Stella non è casuale. Nel testo chiave del '61 *Modernist Painting* Greenberg, dopo aver perentoriamente ribadito che «l'area di competenza di ogni arte coincide con ciò che è unico nella natura del suo medium», dunque per la pittura «superficie piatta, forma del supporto, proprietà del pigmento», è costretto ad ammettere che «la piattezza verso la quale si orienta la pittura modernista non può mai essere assoluta piattezza» ma può implicare una «illusione ottica», da ben distinguersi però da quella tattile

evocativa dello spazio reale, prerogativa della scultura. Cosí, captando Stella in ambito pittorico modernista, si scongiura la sua assegnazione in quello dell'«oggetto arbitrario», cioè dell'imminente tridimensionalità minimalista.
Sarà piú preciso in proposito Michael Fried, nel testo già citato del '65: «I quadri di Stella sono gli ultimi che un letteralista come Judd può accettare senza riserve... Questo non è per dire che i quadri di Stella non sono niente piú che oggetti». Eppure Stella è rivendicato in ambito minimalista: «Le tele sagomate di Stella presentano molte caratteristiche dei lavori tridimensionali. Il confine dell'opera e le linee interne corrispondono. Le strisce non costituiscono mai parti distinte. L'ordine non è razionale né a priori ma semplice ordine, quello della continuità, una cosa dopo l'altra. Un quadro non è un'immagine», precisa Donald Judd in *Specific Objects* del '65, sorta di manifesto del minimalismo. Dopo aver dichiarato l'imprescindibilità illusionistica della pittura e quella antropomorfica della scultura, addita come unica possibile alternativa quella degli «oggetti specifici tridimensionali» perché «le tre dimensioni sono spazio reale». E gli *Untitled* di Judd sono coerenti a tali presupposti teorici: consistono infatti in sequenze di elementi tridimensionali tutti uguali e posti alla stessa distanza oppure regolati da proporzioni aritmetiche, non composti ma organizzati «uno dopo l'altro», in orizzontale oppure in verticale, senza però toccare mai terra, dunque privi di base. Costruiti industrialmente con materiali quali la formica, l'alluminio, l'acciaio, il plexiglas e l'ottone, rivestiti magari di colori squillanti, essi mostrano un aspetto unitario pur articolato in plurimi elementi: «La cosa come unità, la sua qualità come unità, è questo che è interessante». Ma non si tratta forse di quell'aspetto che Judd riscontrava nelle tele di Pollock, di Newman, di Stella?
Nel 1966 due eventi espositivi rilevanti hanno luogo a pochi passi di distanza. Mentre il Jewish Museum ospita l'esaustiva rassegna minimalista *Primary Structures*, il Guggenheim Museum accoglie, con la cura di Laurence Alloway, *Systemic Painting*.
«Quello che sembra ora rilevante è definire sistemi in arte, liberi dal classicismo, che è come dire liberi dagli assoluti prima associati con le idee di ordine. Ma l'idea di ordine co-

me proposta umana piuttosto che come eco di principi assoluti, è parte dell'eredità della generazione del 1903-15» sostiene Alloway, rivendicando la paternità dell'avanguardia europea sulla pittura sistemica emancipandola però dalla sua valenza idealistica. E, per meglio esplicitare l'idea di «ordine come proposta umana», aggiunge: «I quadri in mostra non sono impersonali. L'aspetto personale non è eliminato dall'uso di una tecnica precisa né quello anonimo è conseguenza di una pittura altamente rifinita. L'ordine concettuale dell'artista è personale esattamente come i segni autografici». Ma quando Sol LeWitt, nei *Paragrafi sull'arte concettuale* del '67 affermerà che «l'arte concettuale non è teorica né illustra teorie ma è intuitiva» o quando, nelle *Sentenze* di due anni successive oserà affermare che «gli artisti concettuali sono mistici piuttosto che razionalisti», non propone forse lo stesso paradosso? Tra gli invitati, oltre a Stella, incontriamo Agnes Martin, artista anomala e complessa, assente tra i pittori *post-painterly* nel '64, presente invece tra quelli «sistemici», due anni dopo. Nata in Canada nel 1912, lo stesso anno di Pollock, rivela, rispetto alla generazione astratto espressionista cui appartiene, la stessa specificità riscontrata in Rothko, Newman, Reinhardt: un riconoscimento tardivo, a 40 anni, ma soprattutto un vocabolario pittorico estremamente ridotto ed essenziale, fedele, pur nella molteplicità delle variazioni. a se stesso. Misconoscendo tutto il lavoro svolto precedentemente, quando nel '57 approda a New York, adotta come strumento espressivo esclusivo la griglia, un sottile tracciato di linee ortogonali disegnate a mano e a matita che saturano, come nell'*all-over* di Pollock, la superficie preferibilmente quadrata. Un tracciato arduo da mettere a fuoco, come quello di Reinhardt, con il quale condivide la ripetizione dello stesso formato e dello stesso tema come pure l'anelito alla sottrazione di «oggetti, spazio, forma, tempo», per raggiungere un grado estremo di leggerezza. Non ricerca invece, come farà negli stessi anni Stella, l'identità, per dirla con Fried, tra «forma letterale e forma dipinta» ma insegue anzi la dissonanza tra supporti quadrati e griglie a maglia rettangolare. Ma l'affinità con il minimalismo si arresta all'opzione della griglia che abbandonerà comunque quando, dopo anni di inattività trascorsi in New Mexico, riprenderà a dipingere.
Lasciando al Guggenheim. pittori del calibro di Robert Ry-

man, il cui obiettivo è «il processo come costruzione della pittura» irriducibilmente bianca, e spostandoci al Jewish Museurn, siamo al cospetto del drappello minimalista. Ad esporre, tra i tanti, c'è un artista centrale come Robert Morris la cui preparazione di base è, come per Judd, sostanzialmente teorica.
Nato nel '31, di tre anni piú giovane di Judd, prende il Master in Storia dell'Arte all'Hunter College con una tesi su Brancuşi. Dopo le prime prove pittoriche vicine ai quadri «neri» dell'ultima stagione di Pollock, licenzia, tra il '61 e il '63, opere attente alla poetica del *ready made*, filtrata dall'elaborazione di Johns come *Litanies*, *I Box*, *Box of the Sound of its own making*. Ma nel '64, in occasione della mostra alla Green Gallery, condivide già la castigata poetica minimalista. Come spiegherà dettagliatamente nel testo cruciale *Notes on Sculpture*, le cui prime due parti saranno pubblicate nel '66 su «Artforum», il forum critico piú significativo per il decennio in corso e per quello a venire, quelle «forme unitarie» che alla Green Gallery occupavano tutti i punti dello spazio, dalle pareti al pavimento agli angoli, devono scongiurare ogni rapporto relazionale. «Sono le forme piú semplici che creano forti sensazioni gestaltiche. Le loro parti sono connesse in modo da offrire la massima resistenza alla separazione percettiva». Tra tutti i tipi di poliedri, quelli semplici, quelli regolari complessi, quelli semplici e irregolari, quelli complessi irregolari, Morris predilige quelli semplici, sia regolari che irregolari. Quanto alla loro collocazione nello spazio, non ha dubbi circa il fatto che il pavimento e non la parete è il supporto necessario per la massima consapevolezza dell'oggetto. Definita dunque la qualità e la collocazione delle «forme unitarie», Morris introduce, in relazione alla scala umana, il concetto centrale del loro carattere pubblico contrapposto a quello intimo e privato.
«Le opere migliori portano le relazioni fuori del lavoro e lo rendono funzione dello spazio, della luce, del campo di visione dello spettatore. Qualsiasi relazione interna, tanto strutturale quanto di superficie, riduce la qualità pubblica ed esterna dell'oggetto. Persino la forma, la proprietà piú inalterabile, non rimane costante. È l'osservatore che la modifica cambiando la posizione rispetto al lavoro». E conclude: «Ci sono due fattori distinti: la costante conosciuta e la

variabile esperita. Solo l'apprendimento della *gestalt* è immediato mentre l'esperienza del lavoro esiste necessariamente nel tempo. L'intenzione è diametralmente opposta al cubismo e alla simultaneità di visioni sul piano». La relazione dunque che nella scultura moderna si stabilisce tra le singole parti, indifferentemente al contesto, è ora tradotta nella relazione che il corpo unitario dell'oggetto instaura con lo spazio e con lo spettatore. Mentre alla simultaneità delle visioni sul piano pittorico, di matrice cubista, Morris contrappone quelle che avvengono nello spazio e nel tempo dell'esperienza.
Untitled (L Beams) del '65 segue tali premesse: tre travi identiche bianche a forma di L sono percepibili in modo diverso a seconda della loro collocazione spaziale, dritte, sdraiate, ad angolo.
Ma è proprio il connotato pubblico, vale a dire «teatrale», della scultura minimalista ad attirare gli strali di Michael Fried nel noto saggio *Art and Objecthood*, pubblicato su «Artforum» nel '67.
«È la teatralità che, nonostante le differenze, unisce artisti come Bladen e Grosvenor, i cui lavori presentano una scala gigantesca, ad altri come Judd, Morris, Andre, McCracken, LeWitt e Smith. Ed è nell'interesse del teatro che l'ideologia letteralista rifiuta sia la pittura sia la scultura moderniste». Nelle quali contano invece i soli valori formali e compositivi da apprendersi unitariamente e simultaneamente. Non solo Fried rifiuta il ruolo dello spettatore come elemento costitutivo dell'opera, ma equivoca sul termine «scala» identificandola con la dimensione. Se, effettivamente, *Untitled* di Roland Bladen, tre monoliti romboidali di alluminio e legno che si succedono precariamente inclinati, e *Black Triangle* di Robert Grosvenor, una colossale V di legno nero, invadono minacciosamente lo spazio, assai piú discreta è la presenza di altre opere in mostra a *Primary Structures*, come *Lever* di Carl Andre, una lunga fila di mattoni tutti uguali disposti sul pavimento «uno dopo l'altro». «Ho buttato a terra la colonna di Brancuşi», commenta, a sottolinearne lo stesso carattere seriale privo però del riferimento verticale antropomorfico. Due le esperienze formative di Andre. Tra il '58 e l'anno successivo frequenta lo studio di Stella che licenziava allora i primi quadri con le strisce nere. Ne reca il segno un'opera come *Cedar Piece*, travi di le-

gno di cedro a incastro incrociato, scavate verso l'interno fino al centro e poi verso l'esterno a forma di X. Non potendo sostenersi con il solo lavoro artistico, tra il '60 e il '64 lavora come macchinista e guardiano alle ferrovie: ha a che fare con strutture lineari, dislocazione di carrozze su diversi binari, con una grande quantità di materiali grezzi. «Ho cominciato costruendo forme, poi strutture, poi luoghi. Un luogo è un piedistallo per il resto del mondo», cosí esplicita le tappe del suo percorso. Se *Cedar Piece* è una forma, opere successive come *Equivalent*, costituite di travi e mattoni dalla posizione intercambiabile, rientrano nel campo delle strutture. Risalgono invece al'67 i primi «pavimenti» costruiti con quadrati o rettangoli di alluminio, acciaio, ferro, magnesio, rame, zinco e piombo, scelti per il loro diverso colore, assemblati al suolo privi di volume, in configurazioni modulari equivalenti, dove l'artista invita a camminare come fossero pavimenti veri.
Brancuşi è anche punto di riferimento di Dan Flavin, nato a New York nel '33, che gli dedica, in occasione della prima personale alla Green Gallery nel '63 *Diagonal of May 25*, un tubo di luce fluorescente disposto in diagonale sulla parete, sostituendo al «totem arcaico mitologico innalzato verso il cielo», il «feticcio tecnologico moderno». «Quell'immagine gassosa galleggiante e insistente tradiva a volte, per la sua brillantezza, la sua presenza fisica in una quasi invisibilità». Come spiega Flavin, *Diagonale* rinuncia per la prima volta alla mediazione tra luce e parete, rappresentata in quelle che lui stesso definisce, tra il '61 e il '63, «icone di luce elettrica», dal cubo di masonite dipinta. Quando definisce quelle icone «mute, anonime, ingloriose» al cospetto di quelle bizantine, le depriva di qualsiasi connotato religioso e trascendentale, pur rivendicadone l'appartenenza alla lunga tradizione che pone la luce come soggetto principale dell'arte aggiornandola però nella traduzione dello spazio pittorico illusionistico in quello reale. Quell'alone luminoso intorno alle icone, allora, è riconducibile a quello che sfuma, smaterializzandole, le superfici di Rothko mentre se confrontiamo *Vir Heroicus Sublimis* di Barnett Newmani artista caro a Flavin, con *Nominal Three* del '66, sei tubi fluorescenti posti in progressione numerica sulla parete, è come se le *zips* dipinte del primo si fossero tridimensionalizzate, a squar-

ciare non piú il campo pittorico ma l'involucro architettonico. E, ancora, quando Flavin parla di «presenza fisica in una quasi invisibilità» denuncia una duplice valenza: quella pittorica, quando il tubo è acceso e si attiva come opera, e quella di *ready made* quando, spento, torna semplice oggetto di consumo. Con il tempo il lavoro di Flavin si è complicato e arricchito aggredendo l'intero spazio dove innalza pareti di tubi, vere barriere di luce o corridoi che si intersecano come *Green crossing green* dedicato, nel '66, a Mondrian.
A Duchamp, evocato a proposito di Johns, Morris e Flavin, Rosalind Krauss riconduce tanto il minimalismo quanto la Pop Art. «Ma con una differenza: se gli artisti pop lavorano con immagini già fortemente caratterizzate, come le fotografie delle star del cinema o i fumetti, i minimalisti usano il *ready made* come unità astratta e ne sfruttano l'idea in modo meno aneddotico, considerandone le implicazioni strutturali piú che tematiche». Sul debito al maestro insiste ancora Richard Wollheim, il primo a coniare, nel '65, il termine minimalismo a proposito di «oggetti con un contenuto minimo di artisticità, estremamente indifferenziati o la cui differenza emerge da una fonte non artistica come la natura o la fabbrica».
Quegli oggetti, spiega ancora Wollheim, non mostrano «quello che nei secoli è stato l'ingrediente essenziale dell'arte: il lavoro o lo sforzo manifesto». Essi sostituirebbero cioè all'operazione «costruttiva», fatta di progressive aggiunte, quella «distruttiva», di smantellamento dell'immagine, processo iniziato con la «distorsione manierista e poi cubista e che raggiunge il punto culminante proprio nelle telenere di Reinhardt». Calzante è il riferimento a Reinhardt.
Proprio nel '66, anno di consacrazione del minimalismo, il Jewish Museum ospita la solenne sequenza dei suoi quadri neri cui l'Aldrich Museum dedicherà l'anno successivo, quello della scomparsa, una mostra di *cool art*, termine coniato da Irving Sandler come sinonimo di minimalismo, riconoscendolo come precursore e ispiratore del movimento. «ABC art» è invece il termine adottato, per lo stesso gruppo di artisti, da Barbara Rose nel testo pubblicato nel '65 su «Art in America». Prendendo le mosse da Malevič e Duchamp e allargando l'indagine a filosofi, scrittori, musicisti scrutati dagli artisti, Rose segue un approccio sostanzialmente storico.
Se il '62 è l'anno della Pop Art, quelli del minimalismo si

snodano tra il '65 e il '68, anche se Judd e Morris avevano già tenuto nel '63 la prima personale alla Green Gallery, galleria che chiuderà i battenti nel '65, e Flavin l'anno successivo. È del '65 *Shape and Structure* alla Tibor de Nagy, una delle prime collettive minimaliste, mentre *10 Show* alla Dwan Gallery e *Art in Process* al Finch College, entrambe dell'anno successivo, preparano l'evento di *Primary Structures*. Nei due anni seguenti si registra un crescendo espositivo, negli Stati Uniti, con la grande mostra *American Sculpture of the Sixties* al Los Angeles County Museum e in Europa, alla Galleria Sonnabend a Parigi e nella mostra *Minimal Art* al GM dell'Aja, nel '68. Se la critica coeva resiste, come sostiene Rose, all'interpretazione offrendo del fenomeno una visione analitica imparziale, anche il minimalismo è soggetto, dalla metà degli anni '70, a una «revisione» critica simile per certi aspetti a quella toccata in sorte all'espressionismo astratto. È noto che gli anni in cui il minimalismo si manifesta sono particolarmente rilevanti dal punto di vista politico: nel '65, con l'invio delle truppe e con i primi bombardamenti su Hanoi, ha inizio l'escalation americana in Vietnam mentre esplodono i conflitti razziali, come testimonia l'assassinio di Malcom X. Nelle università, inoltre, nelle fabbriche e nei quartieri, operai e studenti rivendicano partecipazione e potere decisionale abbattendo le barriere che li separano, mentre donne, neri e omosessuali chiedono parità di diritti e l'abolizione delle differenze di sesso, classe, cultura. Anche il mondo dell'arte è in subbuglio e istituzioni e regolamenti sotto accusa. Artisti di colore e donne artiste rivendicano maggiore spazio nelle istituzioni museali mentre creano spazi espositivi alternativi. Black Emergency Cultural Coalition nasce nel '69 contro la mostra ospitata al Metropolitan *Harlem on my mind*, mentre si apre ad Harlem lo Studio Museum dove artisti neri possono lavorare, esporre, confrontarsi. Cosí, contro la mostra annuale del Whitney che, sempre nel '69, espone su 143 artisti solo otto donne, si costituisce il primo gruppo di artiste femministe, Women Artists in Revolution. Se Angry Arts Against the War in Vietnam, tra i cui membri attivi figura anche Reinhardt, raccoglie nel '67 circa 600 artisti molti dei quali collaborano alla costruzione del grande *Collage of Indignation*, due anni dopo si costituisce l'Art Workers Coalition

contro la politica clientelare e antidemocratica del MOMA, mentre il New York Art Strike picchetta nel '70 per dieci ore il MMA chiedendo un pronunciamento contro la guerra del Vietnam.
Carl Andre è tra gli artisti piú convinti e attivi. Anche se ritiene che compito di tali organizzazioni sia quello di «politicizzare non l'arte ma gli artisti», dichiara: «Sono stato coinvolto nella politica tutta la vita, prima il New Deal poi la Seconda Guerra Mondiale, poi la Guerra Fredda poi la Corea. La mia arte deve riflettere la mia esperienza politica. Non posso separarli, l'arte per l'arte è ridicola»; per concludere piú specificatamente: «La materia come materia e non la materia come simbolo costituisce una posizione politica consapevole, essenzialmente marxista». Ma è proprio contro questa identificazione che si schiera la critica revisionista.
«Ridurre un lavoro d'arte all'ovvietà della sua realtà fisica è scolasticamente assai riduttivo. Riconoscere tale carattere scolastico e il suo rendere l'odierna arte astratta pedante, autoreferenziale e formalmente affettata è il primo passo del mio tentativo di mostrarne lo stile autoritario che io considero un sintomo della decadenza dell'astrazione» dichiara, nell'articolo del '77 dal titolo eloquente *L'astrazione autoritaria*, Donald Kuspit.
Esattamente dieci anni dopo, un simposio ospitato alla School of Visual Arts di New York cosí s'interroga: «Il cuore del Minimalismo: Stile o Politica?» L'ipotesi sostenuta dall'organizzatore, il critico e storico dell'arte Brian Wallis, è radicale e, come nel caso dell'espressionismo astratto, concerne i contenuti piú che i valori formali. Il minimalismo, in sostanza, non nascerebbe in contrapposizione al soggettivismo astratto-espressionista, ma come risposta ai sommovimenti degli anni '60, in particolare a quelli pacifisti.
Vale segnalare come terza posizione quella di Anna Chave il cui lungo contributo, ospitato nel'90 su «Arts Magazine», reca il titolo sintomatico: *Minimalism and the Rhetoric of Power*. La sua tesi, antagonista a quella di Rose circa la «resistenza all'interpretazione», si articola sostanzialmente in tre punti. Nonostante le prese di distanza dalla tradizione modernista, il minimalismo costituisce invece l'estrema conclusione, in termini appunto di riduzionismo, dell'ipotesi formalista di Greenberg; in secondo luogo, l'adozione di mate-

riali industriali non tradisce affatto, come sostiene Andre, una posizione marxista e materialista, ma denuncia anzi un atteggiamento prono a una società mercificata. Quelle forme astratte, infine, non sono «materia come materia», ma «materia come simbolo» di potere, violenza e sopraffazione. Tali argomentaziori, nutrite di pensiero psicanalitico e femminista, sono suffragate da una lunga lista di esempi. Sotto accusa sono allora Morris e Flavin, Andre e De Maria per il *Museum Piece* a forma di svastica ma soprattutto Stella i cui titoli, da *Reichstag* a *Die Fahne Hock*, rievocano sinistramente frasi e canzoni naziste. La scala monumentale, il carattere pubblico dei lavori che vietano allo spettatore ogni identificazione, la neutralità e l'intercambiabilità, l'uso di chiodi e gabbie, la subordinazione delle singole parti a una visione unitaria, ma soprattutto la regolarità geometrica e la simmetria sono per Chave la prova lapalissiana del carattere reazionario e anti avanguardia del minimalismo. I dubbi che Chave instilla circa un'arte che sembra non contemplarne alcuno, attraversano a ben vedere gli stessi protagonisti.

Sono proprio tre artisti che espongono nel '66 a *Primary Structures*, Robert Morris, Sol LeWitt e Robert Smithson ad additare le nuove vie della Process Art, dell'Arte Concettuale e della Land Art. Svolgendo quel ruolo di pionieri che nel decennio precedente era spettato a Stella, Johns e Rauschenberg.

«Anziché indurci a ricordare il passato, come i vecchi monumenti, quelli nuovi ci inducono a dimenticare il futuro. Il passato e il futuro sono collocati nel presente oggettivo. Questo genere di tempo ha poco o nessuno spazio. È stazionario e immobile, è contro le lancette dell'orologio. Questa riduzione del tempo toglie valore alla nozione di "azione" in arte». Nel saggio cruciale *Entropy and the new Monuments* pubblicato nel '66 su «Artforum», Smithson individua il cuore problematico del minimalismo nella concezione temporale anti evoluzionistica, dunque immobile e stazionaria, inverata dalle sequenze martellanti di Judd, Andre e LeWitt. Smithson condivide infatti, tra il '64 e il '66 la vicenda minimalista: nel piccolo cenacolo della Daniels Gallery incontra Flavin, Morris, Judd e LeWitt; è invitato da Reinhardt alla mostra *10 Skow* alla galleria di Virginia Dwan, da allora sua patrocinatrice, che precede di pochi mesi *Primary*

Structures dove espone *Criosphere*, sei unità esagonali, composte ognuna di altrettanti elementi. La struttura astratta dei cristalli, cui l'opera riconduce, appare a Smithson la soluzione «naturale» contro «l'antropomorfismo ancora latente in Pollock, De Kooning, persino in Newman». Antropomorfismo su cui si fonda la metafora biologica di crescita e progresso che sottende quella pittura d'azione che, comunque, Smithson aveva scrutato appena approdato a New York dal New Jersey nel '57, a 19 anni.
«Il contributo particolare dello storico è la scoperta delle molteplici forme del tempo. Per le forme del tempo abbiamo bisogno di un criterio che non sia un semplice trasferimento analogico dalla biologia. Il tempo biologico consiste di periodi ininterrotti di durata statisticamente prevedibile. Il tempo storico, invece, è intermittente e variabile». *La forma del tempo*, pubblicato per la prima volta nel '62 a firma dello storico dell'arte George Kubler, allievo a Yale di Henry Focillon, anticipa, in una singolare storia dell'arte dove i manufatti artistici convivono con «l'universo delle cose fatte dall'uomo», proprio le tematiche affrontate da Smithson e costituirà, per gli artisti della sua generazione, un testo chiave. All'opera unica e alla biografia dell'artista Kubler sostituisce allora la serie e la sequenza formale: «La biografia costituisce uno degli stadi necessari alla ricostruzione storica, ma una sequenza formale mette in evidenza concatenazioni di eventi collegati tra loro attraverso un'analisi che ci richiede proprio l'opposto: di percepire cioè l'individuo nei termini della sua situazione». Per cosí concludere: «La definizione piú precisa di sequenza formale è quella di una rete storica di ripetizioni gradualmente modificate di uno stesso tratto».
Come la serie dei quadri neri che Reinhardt espone nel '66, anno in cui, forse non a caso, recensisce su «Art News» il libro di Kubler, esordendo cosí: «Ogni artista sente la necessità di conoscere la storia a-temporale dell'arte mondiale, orientale ed occidentale, 10 o 20 000 anni, nei termini di arte-come-arte, non arte come storia o storia dell'arte».
Ma quando, già dieci anni prima, nella «nona» delle «Dodici regole per una Nuova Accademia» sosteneva: «Nessun tempo. In arte non c'è né antico né moderno, né passato né futuro. Un lavoro d'arte è sempre presente», non esprimeva lo stesso concetto di attualità di Kubler secondo il quale

essa è «il punto di rottura tra passato e futuro, l'intervallo intercronico quando niente accade, il vuoto che separa gli eventi»? E, ancora, l'opera di Flavin non si qualifica forse come tale nell'istante in cui il tubo fluorescente cessa di essere «cosa»? Cosí conferma infatti Flavin: «Gli elementi del mio sistema mancano dell'aspetto storico. Non avverto nessuno sviluppo stilistico o strutturale significativo nella mia proposta. È come se il mio sistema fosse sinonimo dei suoi stati passati, presenti e futuri. È curioso sentirsi autoprivati di uno sviluppo progressivo».
Raccogliendo il suggerimento di Kubler Smithson adotta allora metafore tratte dal mondo della scienza fisica piuttosto che da quello della scienza biologica, come il principio dell'«entropia». «Molti di questi artisti hanno fornito una analogia visiva della Seconda Legge della Termodinamica che afferma come l'energia venga dispersa piuttosto che guadagnata e che nel futuro piú lontano l'intero universo brucerà e si trasformerà in una totale identità», insiste Smithson.
Il processo di dispersione energetica è dunque irreversibile: l'unico margine di azione, riflette, è quello di utilizzare lo scarto e lo «spreco». Se il progresso industriale conduce inevitabilmente alla distruzione e allo sfruttamento del territorio, se, agli antipodi, gli ecologisti propongono come alternativa il rispetto della natura incontaminata, il dovere morale e sociale dell'artista è quello di pretendere la collaborazione delle grandi società industriali, come quelle minerarie e carbonifere, per trasformare quei territori «entropici» in opere di Land Art. Sono quei territori, allora, come le cave, le zone squarciate dalle mine, i fiumi e i laghi inquinati a stimolare i geniali interventi dell'artista, come *Spiral Jetty* del '70, 6000 tonnellate di terra assestate a forma di spirale nel Great Salt Lake in Utah, un lago dalle acque rosse, punteggiato di bianchi cristalli, circondato da rocce nere di basalto. O come *Spiral Hill* e *Broken Circle* in Olanda, in zone minate, costruite alle soglie della morte intervenuta nel '73 durante una ricognizione aerea in cerca di nuove aree di intervento.
Nel '68 Smithson incontra a New York Michael Heizer, californiano, di sei anni piú giovane che, insofferente agli spazi espositivi canonici, inseguiva un'arte «non corporativa» che utilizzasse i materiali e lo spazio reali. Aveva già scava-

to trincee, seppellito un cubo nel terreno, disperso terra muovendosi in macchina, tracciato disegni sul terreno con la motocicletta, finché, proprio nel '68, quando aiuta Walter De Maria a realizzare *Mile Long Drawing*, due linee di gesso nel deserto della California, esegue, su commissione del collezionista Robert Scull, *Nine Nevada Depressions* per collegare laghi prosciugati e, l'anno successivo, *Displaced/Replaced Mass*, un grande masso, a mo' di monolite preistorico, semplicemente spostato di luogo. Movimento che è alla base anche del piú noto *Double Negative*, commissionato da Virginia Dwan, 240 000 tonnellate di terra scavata per formare due gigantesche fosse affacciate nel Mormon Mesa del Nevada. *Complex One* del '72, invece, ancora nel Nevada, è una grande collina di terra la cui forma trapezoidale rievoca le piramidi azteche in Messico e Guatemala. L'intervento sul territorio da parte dei *land artists*, allora, costituisce una radicale contestazione dei circuiti espositivi e dei meccanismi di mercato e, assumendo spesso, come sottolinea Lucy Lippard in *Overlay*, forme preistoriche, si riveste di quell'aura romantica e sublime che un artista come Newman ricercava ad esempio nella cultura precolombiana. Nello stesso tempo quell'intervento offre una soluzione inedita, perché reale e fisica, priva di mediazioni rappresentative, alla tematica del paesaggio, cosí centrale nell'arte americana sin dal sec. XIX. Se l'intervento di Heizer modifica radicalmente l'assetto del territorio, piú discreti appaiono quelli di Dennis Oppenheim, Christo e Nancy Holt. *Time Pocket* e *Annual Rings* di Oppenheim sono tagli effettuati nella neve e sui campi di grano che la natura stessa s'incarica con il tempo di revocare. Reversibili sono anche gli «impacchettamenti» di Christo mentre poggiati a terra nel deserto dell'Utah tra il '73 e il '76, i S*un Tunnels* di Holt consistono in quattro cilindri di cemento costellati di buchi e disposti a X, nella posizione dell'alba e del tramonto al solstizio d'inverno o d'estate.
«Poiché il rapporto cielo-terra è centrale per il lavoro, guardare *The Lightning Field* dall'aria non ha nessun valore. Contenuto essenziale del lavoro è il rapporto della gente con lo spazio». Questi alcuni presupposti dell'affascinante *The Lighting Field*, terminato da Walter De Maria nel New Mexico nel '77, un anno prima di trasformare, rendendola inaccessibile con la terra, la sede della Dia Foundation in *New York Earth Room*. 400 pali d'acciaio della stessa altezza di-

sposti a griglia formano un campo che le condizioni atmosferiche attivano circa 60 giorni l'anno e che il sole nasconde quando è a picco, per esaltarsi invece all'alba e al tramonto. Se lo scarto dimensionale tra spettatore e campo ricerca lo smarrimento dell'uomo al cospetto dell'infinità della natura, nessuna riproduzione fotografica può sostituire l'esperienza diretta.
Una preclusione, quella verso la fotografia, che Smithson non condivide quando, alla vigilia dei grandi progetti di Land Art, concepisce i *Non-Sites* per porre in relazione lo spazio espositivo con l'esterno. «I *Non-Sites* sono diventate mappe che puntavano a luoghi esterni alla galleria e una visione dialettica ha cominciato a sostituirne una purista, astratta». In raccoglitori di ferro o di legno dalla struttura minimalista, collocati in galleria, Smithson accumula materiale inorganico come pietre o sabbia recuperato in *Sites*, luoghi esterni, che il fruitore trova segnalati su mappe geografiche ritagliate nella forma dei *Non-Sites*.
Se l'entropia esprime il polo antitetico del progresso e dell'azione, se per territorio entropico s'intende quello che resiste allo sfruttamento delle grandi compagnie, l'architettura entropica è quella anonima, priva di qualità estetiche e messaggi sociali, che popola le periferie urbane, il sottoprodotto dell'architettura moderna e funzionale. Quella che Dan Graham immortala nel lavoro fotografico *Homes of America* pubblicato nel '66 su «Arts Magazine», quella che LeWitt tratta nello stesso anno nell'articolo titolato *Ziggurats*. Quella che, in un testo apparso nel '67 su «Arts Magazine», Smithson definisce «L'Ultramoderne degli Anni Trenta», dove vigono serialità e ripetizione.
Un altro grande artista, laureatosi nel '68 in architettura alla Cornell University, anziché progettare e costruire ottimisticamente edifici, interviene su quelli «entropici» destinati alla demolizione. Ma quella di Gordon Matta Clark non è moralistica denuncia di una condizione di degrado urbano. Con estrema lucidità rivendica che «disfare è un diritto democratico esattamente come fare». I «tagli metamorfici» e gli *splittings*, interventi «anarchitettonici», recidono pavimenti e pareti unificando gli spazi e aprendo inedite prospettive visuali. «Voglio che i miei pezzi siano soggetti a rapida erosione», proclama: nessuno di essi gli è infatti so-

pravvissuto ma a testimoniarne la forza ci sono i positivi di quei vuoti, trance di parete o di pavimento, come *Bronx Floor* del '72-73 o *Splitting: Four Corners* del '74, i resti cioè di quelle asportazioni che testimonianze fotografiche vertiginosamente assemblate riconducono a unità con i luoghi originari.
Con la contaminazione, lo scarto, il rifiuto dell'asetticità industriale si cimenta anche «negli ultimi tre anni un cospicuo gruppo di artisti, sia della costa orientale sia di quella occidentale, il cui riferimento contraddittorio è tanto alle strutture primarie quanto al surrealismo». Nello stesso giorno, nello stesso anno '66 e nello stesso edificio che ospita la mostra minimalista *10 Show* alla Dwam Gallery, Lucy Lippard cura *Eccentric Abstraction* alla Fishbach Gallery, illustrando poi su «Art International» le ragioni di una nuova tendenza. Eva Hesse, Bruce Nauman, Alan Saret, Keith Sonnier come pure i *funk artists* della costa occidentale inquieterebbero la assertività formale del minimalismo con materiali dalle qualità pittoriche come il latex, la corda, il fiberglass, la gomma e vincerebbero la stasi di quelle strutture temporalizzandole. Progenitori dell'«astrazione eccentrica» o dell'«arte processuale» sono, secondo Lippard, surrealisti come Oppenheim, Dalí e Tanguy, artisti come Bourgeois e Bontecou, ma soprattutto la Pop Art e le sculture invertebrate di Oldenburg. «È la struttura piú ridicola che abbia mai fatto e per questo è veramente riuscita». Questo è *Hang Up* del '66 di Eva Hesse. Temperamento insicuro e tormentato, Eva Hesse, la cui vita si concluderà prematuramente nel '70 a soli 34 anni, aveva seguito l'insegnamento rigoroso di Joseph Albers alla Yale University ma, nello stesso tempo, aveva manifestato in prove espressioniste il bisogno di una pittura libera e spontanea. Una dicotomia che si esprime successivamente nell'interesse per Oldenburg e nella fraterna amicizia che stringe con Sol LeWitt, Mel Bochner e Robert Smithson, artisti d'area minimalista e concettuale. Nei primi rilievi del '65 mostra passione per materiali, quali cartapesta, legno, corde, condotti metallici, detriti che sovrappone alla parete lasciandone però fuoriuscire propaggini. Finché con *Hang Up*, che espone nella mostra *Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism*, ospitata nel '66 alla Graham Gallery, opta definitivamente per lo spazio. Opere come *Schema, Repetition nineteen III* o *Sans II*, allora,

coniugano, come suggerito da Lippard, ripetizione e serialità contravvenendola però con materiali fragili e deperibili, rievocanti autobiograficamente lacerazioni e suture.
«Il pavimento e non la parete è il supporto necessario per la massima consapevolezza dell'oggetto», spiegava, in *Notes on Sculpture* del '66, Robert Morris a commento delle «forme unitarie» esposte nello stesso anno a *Primary Structures*. Geniale interprete dell'inquietudine di quegli anni, del moltiplicarsi, rincorrersi e accavallarsi di eventi contraddittori, licenzia l'anno successivo ad Aspen in Colorado i primi «feltri»: appesi alla parete, dove si aprono e deformano in preda alla gravità contraddicendo l'originaria struttura geometrica oppure accasciati e aggrovigliati al suolo oppure, come in *Untitled* del '68, contaminati da fili, specchi, asfalto, alluminio, piombo, acciaio e da terra e pietre come nell'*Earthwork* dello stesso anno. Nel giro di un anno, dunque, quei cristallini, taglienti e asettici volumi geometrici hanno ceduto il passo ai materiali piú disparati, sparpagliati al suolo dove si assemblano in fogge variabili persino quotidianamente, come in *Continuous Project Altered Daily* che assume in un mese trenta differenti conformazioni. «Sono apparsi recentemente materiali diversi da quelli rigidi industriali. Oldenburg è stato il primo ad usarli. L'attenzione sulla materia e la gravità conduce a forme non progettate a priori. Il caso è accettato e l'indeterminazione è implicita», teorizza nel manifesto pubblicato nell'aprile '68 su «Artforum» con il titolo improprio di «anti-forma». Un pensiero che preciserà ulteriormente nelle due ultime parti di *Notes on Sculpture*, redatte rispettivamente nel '67 e nel '69, e nel saggio dell'anno successivo dedicato alla «Fenomenologia del fare» dove, quasi a mimare il titolo della mostra cruciale ospitata nel '69 alla KH di Berna, sostiene che «i processi diventano forme», esattamente come le «attitudini».
Se Pollock, unico tra gli espressionisti astratti, aveva reso il processo parte integrante dell'aspetto finale dell'opera, se aveva dipinto a terra in funzione della gravità usando l'intero corpo, aggiornarne la lezione, pensa Morris, significa «ricercare forme che nascono dall'interazione del corpo e dei materiali come esistono in un mondo tridimensionale». Se nella prima versione di *Notes on Sculpture* aveva distinto tra valori «gestaltici» immediati e quelli temporalizzati af-

fidati alla fruizione dello spettatore, abolisce nel nuovo corso il primo termine e stabilisce che «la definizione finale del lavoro non può mai essere conosciuta dall'artista in anticipo, dal momento che il suo completamento è nelle mani dello spettatore». Attento al pensiero di Kubler, la cui metodologia adotta nel redigere la tesi su Brancuşi, Morris sembra ora riprendere tematiche affrontate prima della svolta minimalista, come l'uso del corpo in *I-Box* del '62 e nelle *performances*. «Se il minimalismo» insiste, «ha offerto come alternativa forte all'Espressionismo Astratto quella di costruire anziché di comporre, anche la svolta cui assistiamo oggi può esprimersi dialetticamente: non costruire… ma cosa? Lascia cadere, appendi, appoggia, in breve agisci». Imperativi cui Richard Serra aggiunge: «Arrotola/Piega/Torci/Macchia/Strappa/Taglia/ Scheggia…». Nella mostra *9 at the Warehouse* organizzata da Morris su invito di Castelli alla fine del '68 e che ospita Hesse, Saret, Sonnier e Nauman, Serra espone *Splashing*, piombo fuso colato nell'intersezione tra parete e pavimento e la cui forma è sintesi di luogo e azione. La fotografia che lo ritrae mentre corre nel *Warehouse* di Castelli ricorda sorprendentemente quella scattata da Hans Namuth a Pollock mentre dipinge la tela stesa a terra. «Sebbene non figurativi, i *belt pieces* del '66-67 sono strutturalmente relazionati al quadro di Pollock che si trova all'Università di Iowa. Se le mie origini come pittore sono approdate a qualcosa, lo sono a Pollock. Poi ho sentito il bisogno di muovermi nello spazio letterale» chiarisce Serra. Come i «feltri» coevi di Morris, i *belt pieces* consistono in strisce di gomma attorcigliate di diverso colore, alcune trafitte dal neon, che si inseguono sulla parete in balia della gravità. Per la seconda volta dunque, Pollock è segnalato dagli artisti processuali, con la stessa insistenza con cui Newman e Reinhardt lo furono per i minimalisti. Ma già *Prop* del '69, esposto da Castelli, manifesta il desiderio di emanciparsi dalla parete: un tubo di acciaio e un quadrato di piombo a parete si fronteggiano e puntellano reciprocamente. La contraddizione che anima il lavoro di Serra e che *House of Cards* esplicita, è quella tra peso delle singole componenti ed equilibrio creato dal loro assemblaggio, un equilibrio sempre precario che frana a volte come in *Cutting Devise: Base-Plate-Measure* del '69 dove lastre, tubi, pietre e travi di legno giacciono disordinatamente al suolo, come nell'*Untitled* già

segnalato di Morris, come nei *Distribution Pieces* del californiano Barry Le Va. Ma Serra non si accontenta neppure di tale soluzione. Rifiutando la parete e il pavimento come supporto, dunque la dialettica ancora pittorica tra figura e fondo, progetta, all'interno degli spazi espositivi, in città o nella natura, strutture fruibili, dalle dimensioni imponenti, pensate in funzione del luogo. Si tratta di grandi setti di ferro, isolati o abbinati a formare corridoi le cui pendenze contraddittorie inquietano chi le attraversa o, come in *Shift* del '70, di lastre di cemento dislocate nel territorio di cui è vietata ogni percezione statica e unitaria.
Parimenti inquietante è il lavoro del californiano Bruce Nauman che esordisce con un'indagine su materiali duttili come la gomma, la plastica, il fiberglass. Tra i piú creativi e spregiudicati artisti «post-minimalisti», come li definisce Robert Pincus-Witten, Nauman ha da allora coniugato approcci diversi al lavoro: nel '67, mentre per un mese crea *Flour Arrangements* con la farina, compie in studio semplici gesti che poi filma o fotografa, come camminare avanti e indietro o far rimbalzare due palle. Mentre scrive con il neon il suo nome «Esagerato verticalmente quattro volte» o «Come se fosse scritto sulla superficie della luna» impiega, «come fosse un materiale da manipolare», il proprio corpo da cui ricava calchi coperti di cera come il noto *From hand to mouth* del '67 o *Untitled*, due braccia incrociate e collegate da un groviglio di corde. Calchi, ricorrenti anche nel lavoro di Johns a partire dal '64. Ancora concentrati sulla sua persona sono gli «ologrammi» quali *Making Faces* dove il viso è ritratto contraffatto in smorfie e contorsioni o le registrazioni, che presenta nella prima mostra da Castelli nel '69, della sua voce che urla o ride smodatamente. La prova migliore dell'equivalenza tra corpo e oggetto è forse nella *performance* «minimalista» del '65 dove a mo' di struttura modulare, assume in mezz'ora ventotto posizioni, in piedi, piegato, accovacciato, seduto e sdraiato prima con le spalle al muro, poi di fronte, nelle due posizioni di profilo, infine. Con *Performance Corridor* e i vari corridoi degli anni '70 illuminati da un neon accecante, Nauman tenta di superare la dimensione privata: voci diffuse da altoparlanti, monitors dove lo spettatore può riflettersi e altri che proiettano invece l'immagine dell'artista, creano una situazione multi-

mediale fortemente disorientante, fraintesa spesso dalla critica come perversa, narcisistica «caratteriologica». Da tali sperimentazioni ad ampio spettro non resta naturalmente intentato il linguaggio. Se, tra il '67 e il '70, licenzia una serie di lavori sulle parole, come *Eating my words*, dove mangia parole ritagliate nel pane o *Waxing Hot*, dove la parola *hot* è forgiata nella cera, l'adozione della tautologia nei titoli che descrivono in modo apparentemente astruso ciò che si vede, rende Nauman partecipe anche della temperie concettuale.

«Mi riferirò al tipo di arte in cui sono coinvolto come ad arte concettuale. In essa l'idea o il concetto costituiscono l'aspetto piú importante del lavoro. Quando un artista usa una forma d'arte concettuale, significa che la progettazione e le decisioni sono prese preventivamente e che l'esecuzione è un dato accessorio. L'idea diventa una macchina che produce arte». Nel giugno 1967 «Artforum» pubblica i *Paragrafi sull'arte concettuale* di Sol LeWitt, aggiornati due anni dopo dalle *Sentenze*. Essi seguono, di sei anni, la prima formulazione di arte concettuale data da Henry Flynt: «arte il cui materiale sono i concetti. Dal momento che i concetti sono strettamente legati al linguaggio, l'arte concettuale è un tipo di arte il cui materiale è il linguaggio». Ma i precedenti vanno ricercati ancora piú indietro, nell'elaborazione teorica di Barnett Newman quando in *The Plasmic Image* del '45 sosteneva che «l'arte è un'espressione della mente e qualunque elemento sensuale è incidentale ad essa» e in quella di Ad Reinhardt che nelle *Dodici Regole per una Nuova Accademia*, promulgate esattamente dieci anni prima di quelle di LeWitt, stabiliva che, «qualunque cosa, dove iniziare e dove finire, dovrebbe essere progettata preventivamente nella mente. In pittura l'idea dovrebbe esistere nella mente prima di prendere in mano il pennello». Ma il lavoro di LeWitt non si risolverà mai nel mero dato mentale e linguistico; il suo fascino risiede anzi nello scarto tra dato mentale e percettivo, come lui stesso conferma quando sostiene che «l'arte concettuale non è necessariamente logica» e che «alcune idee sono logiche nella concezione ma illogiche percettivamente».

Nato nel '28 in Connecticut, quando si muove a New York nei primi anni '50, lavora come disegnatore presso lo studio di architettura di I. M. Pei, le cui strutture modulari trova-

no un'eco nelle prime *Wall Structures* e *Floor Structures* del '62 dove elementi cubici si compenetrano su supporti appesi alla parete o poggiati a terra. È, dunque il cubo che l'artista elegge a forma privilegiata perché «non interessante, non aggressiva, non emotiva e priva di movimento». Indaga quindi gli studi fotografici seriali di Muybridge e quelli pittorici di Joseph Albers. Dalla sintesi di tali esperienze nascono, nel '64, le «Modular Structures» esposte nella prima mostra del '66 alla Dwan Gallery. Scheletri cubici, neri prima e bianchi poi, permeabili allo spazio e alla luce, si combinano in molteplici configurazioni secondo semplici operazioni numeriche. Le strutture modulari condividono cosí i presupposti della tridimensionalità minimalista: sono indifferenti alla forma, si aggregano secondo leggi prestabilite, attraversate dallo spazio, sono assolutamente «pubbliche». «Sembra piú naturale lavorare direttamente sulla parete che fare una costruzione, lavorarci sopra e appenderla al muto». Definiti nel '70 su «Arts Magazine», si annunciano cosí i *wall drawings*. Il primo, nel' 68, nella nuova galleria aperta da Paul Cooper a Soho, è eseguito personalmente dall'artista che ne affiderà poi, in tutti quelli successivi, l'esecuzione a squadre di assistenti la cui personale interpretazione, purché fedele all'idea, come pure le proprietà fisiche della parete, diventano parte integrante dell'esito finale. Se il primo *wall drawing* consiste nelle possibili combinazioni di linee orizzontali, verticali e a 45' tracciate discretamente a matita – come non pensare alle esili griglie di Agnes Martin – quelli successivi introducono il colore e complicano, soprattutto a partire dall'80, la struttura formale, aggredendo e sconvolgendo, anziché assecondando, l'involucro architettonico. Il linguaggio, allora, anziché sostituirsi al dato visivo, ne diviene parte integrante, in triplice accezione: come semplice istruzione che lascia ampio margine interpretativo agli esecutori; come descrizione estremamente dettagliata al limite della decifrabilità di quanto appare sul muro; come disegno, infine, che asseconda quello di linee, archi, profili geometrici.
«L'arte seriale è antireferenziale e si fonda sul principio che le varie parti sono legate da rapporti numerici predeterminati. Nella serialità di LeWitt non c'è calcolo matematico, si capisce che c'è ordine ma non quale. LeWitt controlla la con-

cezione del lavoro ma non il suo aspetto finale per cui raggiunge un unico crollo percettivo in cui l'ordine concettuale diventa caos visivo», distingue, nel noto saggio del '67 *Serial art, system and solipsism*, Mel Bochner. Nativo di Pittsburgh, dipinge inizialmente con poca convinzione in modo astratto-espressionista mentre si laurea in fenomenologia e strutturalismo. Quando, a ventiquattro anni, arriva a New York nel '64, trova lavoro come guardiano al Jewish Museum – lo stesso lavoro svolto da LeWitt al MOMA proprio nell'anno in cui Jasper Johns vi tiene la prima retrospettiva. Affascinato dalla serie con i numeri e le lettere, sonda in centinaia di disegni le possibilità combinatorie, le permutazioni e i ribaltamenti dei numeri disposti su griglie quadrate. Promotore nel '66 della prima mostra di arte concettuale alla School of Visual Arts di New York, si sente, come LeWitt, distante tanto dall'oggettualità minimalista quanto dalla tautologia concettuale; opera allora nel bilico tra ordine e caos, tra certezza mentale ed emozione visiva. Senza abbandonare mai il campo numerico. Se la serie delle *Misurazioni* a partire dal '68 sonda l'involucro architettonico misurando pieni, vuoti e distanze come pure l'adattabilità a vari contesti, in *Theory of Sculpture* del '72 adotta materiali dal minimo ingombro come pietre e fiammiferi e li combina secondo progressioni da 1 a 5, isolati, a gruppi o a formare figure geometriche discontinue come quadrati e triangoli per approdare infine, analogamente a LeWitt, a *wall paintings* aggressivamente presenti, dove l'ordine mentale crolla appunto nel caos visivo. «L'arte puramente concettuale è presentata per la prima volta dalle opere di Terry Atkinson e Michael Baldwin a Coventry in Inghilterra e dai miei lavori realizzati a New York intorno al '66», sentenzia Joseph Kosuth, rivendicando dunque a sé e al gruppo inglese Art & Language la primogenitura del «puro» concettualismo. «Sono stato molto piú influenzato da Reinhardt, Duchamp, Johns, Morris e Judd che non da LeWitt», spiega in *Art after philosophy*, testo chiave pubblicato su «Studio International» nel '69, lo stesso anno in cui LeWitt licenzia le *Sentenze sull'arte concettuale*. E non meravigli la presa di distanza. Se infatti LeWitt non rinuncerà mai al dato visivo e percettivo, Kosuth, che definisce ogni ipotesi formale «arte senza cervello», proclama: «Essere un artista oggi vuol dire mettere in questione la natura dell'arte offrendone nuove proposizioni. Il primo *ready*

made ha mutato la natura dell'arte da una questione di morfologia a una di funzione. Tutta l'arte dopo Duchamp è concettuale perché l'arte esiste solo concettualmente». Risale al '65 il suo primo lavoro concettuale: una lastra di vetro appoggiata alla parete reca il titolo *Tutte le lastre di vetro di cinque piedi appoggiate a qualsiasi muro*, già a distinguere il carattere «astratto» del linguaggio da quello «concreto» del singolo lavoro. Ma l'opera decisiva dello stesso anno, è *One and Three Chairs*, dove la presenza fisica di una sedia è affiancata dalla sua fotografia e dalla sola definizione tratta dal vocabolario, a stabilire una equivalenza tra oggetto, immagine, sola definizione. Il passo successivo è la presentazione, intorno al '66, della sola definizione come ingrandimento fotostatico dal dizionario. *Idea Acqua* esprime allora l'idea dell'acqua o, meglio, come si deduce dal sottotitolo che aggiungerà da quel momento in omaggio a Reinhardt, «l'arte come idea». «Tre artisti spesso a me associati – Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner – non penso si interessino all'arte concettuale nei termini in cui l'ho definita in precedenza», giudica polemicamente Kosuth.
Nato a New York nel '36, di nove anni piú anziano di Kosuth, Barry cessa di dipingere intorno al '66, dopo aver esposto nella mostra *Systemic Painting*. Ricerca da allora una «assenza significativa» prima tendendo nello spazio fili di acciaio o di nylon quasi impercettibili, quindi con la *Serie dei* gas inerti propagando anomale forme di energia come onde elettromagnetiche, onde radio, ultrasuoni e gas inerti che l'artista garantisce come lavori d'arte presentandoli in luoghi espositivi. Nello stesso spirito sono concepiti i «lavori telepatici» del '69, irriducibili a linguaggio o immagine. *Closed gallery piece* del '69, invece, dove annuncia la chiusura della galleria nel tempo dell'esposizione o *Invitation piece* del '72-73 dove le gallerie con le quali lavora nel corso di una stagione espositiva, da Paul Maenz a Castelli, da Yvon Lambert, a Toselli e Sperone, mandano inviti ognuna per la mostra ospitata dall'altra, polemizzano con il vincolo degli spazi espositivi rivendicando un circuito internazionale per l'arte.
Mappe, fotografie singole o in sequenze, disegni e descrizioni linguistiche sono i materiali dei *Variable Pieces*, *Site Sculpture Projects* e *Duration Pieces* di Douglas Huebler che cosí commenta: «Il mondo è pieno di oggetti, piú o meno in-

teressanti; non desidero aggiungerne altri. Preferisco stabilire l'esistenza delle cose in termini di tempo c/o luogo. Poiché il lavoro esula dall'esperienza percettiva diretta, la sua consapevolezza dipende dal sistema di documentazione».
Nel '68 Lawrence Wiener stabilisce il suo taccuino d'appunti come luogo privilegiato di lavoro. Gli *Statements* numerati che vi annota e che concernono possibili rimozioni di porzioni di pareti o di pavimenti, attendono destinatari per potersi realizzare, esistendo non di meno già come lavori d'arte.
Come questi artisti additano, l'alto grado di «dematerializzazione» raggiunto dall'arte ridotta tautologicamente alla sua definizione, per citare il testo pubblicato nel '68 su «Art International» a firma di John Chandler e Lucy Lippard, rende obsoleto il circuito espositivo tradizionale per sostituirlo con forme piú economiche e agili di comunicazione come libri e cataloghi.
«Sono molto interessato a trasmettere l'idea che l'artista possa vivere dove vuole e tuttavia fare arte significativa», proclama Seth Siegelaub, *dealer* e curatore, dal '68 al '71, di mostre di arte concettuale consistenti nella produzione di cataloghi stampati in tre lingue, il piú noto dei quali, *Xerox Book*, metteva a disposizione degli artisti invitati venticinque pagine da gestire a piacere. I titoli delle sue mostre sono i piú neutrali possibili e coincidono con la durata dell'esposizione, come *January 5-31 1969*, con il numero degli abitanti del luogo ospitante, come *557,087* a Seattle e *955,000* a Vancouver. E, ancora, se in *March 1-31 1969* ogni giorno del mese è attribuito a un artista diverso, *July-August-September 1969* raccoglie in un unico catalogo i lavori di undici artisti dislocati in altrettante località. Una messe di esposizioni accompagna, dunque, fino al '72, l'ascesa del concettualismo in America, dove vale ricordare *Art in Mind* ad Oberlin, le diverse versioni di *Language* alla Dwan Gallery, *Information*, soprattutto, al MOMA nel '70, curata da Kynaston McShine. Il fenomeno si propaga anche in Europa e registra importanti appuntamenti alla KH di Berna nel '69, allo SM di Amsterdam, alla KH di Dusseldorf dove Konrad Fisher cura nel '71 l'edizione di *Prospekt*, a Kassel, infine, nel '72, dove ha luogo Documenta 5.
«Il Modernismo e la New York School muoiono nel '70», decreta catastrofico Irving Sandler assumendo come spartiacque proprio la consacrazione del concettualismo nella mostra *Information*.

Pluralismo e post-modernismo si contenderebbero da allora il campo legittimando ogni forma espressiva, contravvenendo ogni dogma modernista, invertendo il corso naturale della storia. Ipotesi suggestiva se non peccasse di eccessivo manicheismo. A ben vedere, infatti, la critica al modernismo, come pure al suo naturale corollario formalista, inizia assai prima del 1970, già nelle ipotesi di Newman, Rothko e Reinhardt circa un'astrazione non piú riducibile al mero dato formale e cromatico, nella ripetizione ossessiva dei quadri-oggetto di Stella che anticipavano la serialità anti-illusionistica e anti-relazionale del minimalismo, nella voluta assenza di originalità dei *ready made* Pop, nel pensiero «entropico» di Smithson sorretto dalle elaborazioni teoriche di Kubler, che questionava ogni ipotesi evolutiva. Se allora Arte Concettuale, *performance* e Land Art costituiscono il punto estremo di rimozione dell'oggetto artistico dai suoi luoghi deputati, l'approccio ai decenni successivi impone di distinguere presupposti e soluzioni di un comune anelito alla «rimaterializzazione».

«Il contributo maggiore di questi artisti è stato di minacciare profondamente i concetti capitalistici dominanti, soprattutto la proprietà privata, anche se oggi il sistema sta cercando di neutralizzare il suo spirito critico traducendolo in un affare tradizionale», spiega Seth Siegelaub. Se gli anni cruciali del concettualismo coincidono infatti con quelli piú impegnativi sul fronte politico e sociale, non stupisce, in alcuni, una accelerazione in tale direzione. È il caso dello stesso Siegelaub quando nel '71 cessa di organizzare mostre per dedicarsi alla salvaguardia dei diritti morali ed economici degli artisti.

È quello di Hans Haacke, tedesco di nascita, ma dal '66 cittadino americano. Il suo impegno è quello di smascherare, giocando con immagini simbolo del potere, come quelle di Reagan, Thatcher, persino di Hitler, nell'emozionante installazione nel padiglione tedesco in occasione della Biennale del '93, la violenza, la repressione, la speculazione che dietro a quelle immagini oleografiche si celano. Anche Rauschenberg nutre la sua indole umanitaria e pacifista quando concepisce nell'85 il grandioso progetto autofinanziato di una mostra *in progress* itinerante per il mondo, una sorta di *combine-painting* senza frontiere.

«L'arte è un segno sociale», proclama Dan Graham, il cui percorso è paradigmatico. Abbiamo detto di lui come direttore, dal '64 e per un anno, della Daniels Gallery dove ospita artisti pop e minimal. Esordisce come artista nel '66 in ambito concettuale: scavalcando i circuiti espositivi affida i suoi interventi direttamente alle pagine delle riviste, denunciando, come in *Homes of America*, la misera realtà dei suburbi urbani o insinuando messaggi provocatori tra le righe delle inserzioni pubblicitarie. Seguono le *performances* dove si pone su un piano paritario con il pubblico e con il *medium* impiegato, specchi o video, La «rimaterializzazione», a partire dal '76, si compie per Graham nella forma di ipotesi architettoniche. I padiglioni che progetta, il piú noto dei quali è *Two Adjacent Pavilions* collocato nell'82 nel parco di Kassel, spazi fruibili e abitabili collocati all'interno o direttamente a contatto con la natura, assumono una foggia «minimalista» ma questionano isolamento e autoreferenzialità. Condividendo la critica spietata che Robert Venturi muove all'International Style nel noto saggio del '66 *Complexity and Contradictions in Modern Architecture* ma non le sue soluzioni formali, Graham involucra i padiglioni con superfici trasparenti/riflettenti che, a seconda delle condizioni di luce, rendono l'interno accessibile alla vista mentre «la permeabilità al contesto inverte la natura artificiale della città».
Per certi versi analogo è il percorso di Vito Acconci, dalle *performances* provocatorie come quella onanistica del '72 nella Galleria Sonnabend, ai progetti di *public art*, dall'85. Essi condividono con i padiglioni di Graham la critica all'inerzia scatolare delle soluzioni moderniste ma, a differenza di quelli, non guardano all'astrazione minimalista ma piuttosto al realismo pop dove il «banale e l'usuale» vengono ricontestualizzati. *Casa di automobili* dell'88 ricava allora spartani ricoveri entro carcasse di macchine vecchie accatastate mentre in *Casa del brutto sogno* si cammina sul tetto e si è coperti dal pavimento mentre, altrove, spazi rassicuranti sono racchiusi da gusci di molluschi o da reggiseni. Se il credo del modernismo è l'identità di forma e funzione, Acconci lo sovverte optando per case «che mettono agitazione». Gli ambienti di Irwin, Nordman e Turrell, sulla costa occidentale, si basano invece sul coinvolgimento dello spettatore attraverso la percezione, sensibilizzata dalla luce. I con-

tro spazi che Irwin crea dal '70 si strutturano attraverso veli trasparenti che tende nell'ambiente dato mentre, dalla metà del decennio, licenzia progetti pubblici di *conditional art*, determinati/condizionati dalle suggestioni offerte dai singoli luoghi.
«Vedere qualcosa cambia quello che vediamo», proclama Turrell. I suoi «spazi percettivi» giocano allora sull'ambiguità tra superficie di colore e spazio di luce. Quelle che a prima vista si presentano come superfici monocrome, si rivelano con il tempo della visione come tagli operati nella parete dietro cui luci fluorescenti che nascondono, diversamente da quelle di Flavin, la loro identità fisica, saturano lo spazio di luce colorata. E ancora la luce guida il grandioso *Roden Crater Project per* la riconfigurazione del cratere di un vulcano spento, mentre *Irish Sky Garden* del '90 è una sorta di acropoli in un luogo archeologico ricco di laghi e foreste. Solo con la luce naturale si cimenta invece Maria Nordman il cui *Ambiente a Pico Santa Monica* del '69-70 adotta le finestre trasparenti/ riflettenti come unica fonte di illuminazione di uno spazio completamente nero. Creare occasioni di incontro per la gente è l'intento dei lavori piú recenti, anche solo ponendo due tavoli o due sedie all'aperto che chi passa s'incarica di completare.
Le ipotesi spaziali e ambientali ora sondate, dialogano dunque con il modernismo in duplice accezione: ne contestano la purezza delle forme geometriche cubiche per contaminarla con un lessico popolare, «basso» o, per dirla con Venturi, «vernacolare», mentre ne vincono lo splendido isolamento socializzandole. In dialettica, non in opposizione con la storia.
«Considero il Postmoderno persino piú colpevole di una visione astorica di quanto non lo fosse il Modernismo. Il Postmoderno è una forma di storicismo. Se si nega l'importanza e la continuità nel dibattito attuale delle idee moderne e dell'ideologia utopista, si commette lo stesso errore di cui è stato accusato il Modernismo», putitualizza infatti Dan Graham, prendendo le distanze da quello che sin dal '77 Charles Jencks definiva «The Language of Postmodern Architecture». Proprio lo stesso anno in cui Suzi Gablik licenziava *Progress in Art*, la riproposizione modernista della storia come eterno progresso ed evoluzione.

Ancora nel ’77 Julian Schnabel, nato a New York, vissuto in Texas e ivi tornato nel ’75, conosce Mary Boone. Un colpo di fulmine: la galleria che s’incaricherà di promuovere a New York il neoespressionismo americano ed europeo, consacrerà la star del movimento con la prima personale nel ’79 e con tutte le successive fino all’84 quando Schnabel passerà *uptown* alla Pace Gallery. «Egli rappresenta una posizione che mescola elementi di modernismo e di postmodernismo, una posizione che sembra quella di gran parte della nostra cultura», commenta McEvilley nel catalogo che accompagna, nell’88, la retrospettiva dell’artista al Whitney Museum. Un eclettismo vorace, infatti, spazia dall’astrazione all’uso del linguaggio, dal realismo di storia alla natura morta, mescolando suggestioni a citazioni, Caravaggio, Pollaiuolo, Goya, Beckman, assieme a reperti, graffiti e colature di colore, mentre il supporto, raramente la tela, è a velluto, la pelliccia, il linoleum, gli stracci, fino alla recente tela cerata utilizzata per coprire i camions. Le opere che presenta da Boone hanno la peculiarità, che l’artista confessa ispirata da Anton Gaudí, di porre tra l’immagine e il supporto un letto di piatti frantumati, per creare una discontinuità in preda alla luce, come nel mosaico.
Suo compagno di cordata è David Salle, presto ammesso nello stesso cenacolo. Un lavoro promiscuo e onnivoro, che mescola «sprazzi di memoria non organizzati logicamente e gerarchicamente ma incrociati senza indice», attento alla «presentazione» piú che alla sostanza critica. Sorta di collages vertiginosi, i suoi quadri contaminano suggestioni diverse, da quelle «alte» della «scena americana» degli anni Trenta, a quelle «basse» delle riproduzioni popolari, stili diversi come l’astratto e il figurativo, trattamenti pittorici differenziati, infine, a fuoco in foggia iperrealista, sfocati come nei cartelloni pubblicitari di Rosenquist, oppure sommariamente tratteggiati.
Un’operazione gestita a livello internazionale da mercanti, collezionisti, galleristi e critici conduce allora, tra la fine degli anni ’70 e i primi anni ’80, all’affermazione del neoespressionismo come prima forma di reazione al prosciugamento minimalista e concettuale. La pittura, del resto, è ben piú commerciabile di un lavoro di Land Art o di un *wall drawing* per un mercato avido di novità quale quello che accompagna il falso boom economico dell’era reaganiana. Già

dalla fine degli anni '60 artisti squattrinati si erano trasferiti a vivere nei *lofts*, vecchi spazi industriali ampi e luminosi, restaurati e poi acquistati, mentre il quartiere otteneva, a seguito della lotta dell'associazione Friends of Cast Iron Architecture lo status di City Landinark. Grazie al processo di *gentrification* che espelle progressivamente interi settori di popolazione dai quartieri di cui si vuole elevare il tenore sociale, *dealers*, mercanti e galleristi si muovono a Soho. Oltre a Paula Cooper che rimarrà fedele alla linea minimalista e concettuale, il fulcro sarà l'indirizzo di 420 West Broadway dove apriranno Castelli, Emmerich e Sonnabend, che nell'81 chiuderà definitivamente lo spazio parigino per cavalcare a New York la tigre del neoespressionismo, soprattutto tedesco. Spetterà invece a Sperone Westwater, che nel '75 aveva aperto a Greene Street uno spazio con Konrad Fisher, ospitare nell'80 la prima mostra della transavanguardia italiana, cui seguirà, nell'82, la consacrazione al Guggenheim Museum. Ma, oltre alle gallerie ufficiali, Soho vede sorgere rapidamente una miriade di spazi alternativi come The Kitchen, Artists Space dove gli artisti, suggeriti da altri artisti, tengono le prime mostre, Franklin Furnace ma soprattutto, dal '77, il New Museum diretto da Marcia Tucker per riempire il gap tra musei e spazi alternativi.
«La differenza tra il collage e le tendenze contemporanee di appropriazione è che nel collage la forza di collisione tra arte alta e bassa rimane di tipo oppositivo, mentre nella riappropriazione l'arte alta non è "sovvertita", "minacciata", "decostruita", ma complice, coinvolta nella stessa operazione come fosse una delle tante immagini della cultura di massa», annota acutamente Henry Sayre nell'introduzione al testo *The Object of Performance* dell'89. Se nel collage e nell'assemblage, argomenta – e il caso di Johns e Rauschenberg è emblematico –, l'intento è di aprire un conflitto tra linguaggi differenti come quello della realtà e della rappresentazione, della pittura e dell'oggetto, riservando comunque all'artista i modi di tale contaminazione, nella «riappropriazione», versione pittorica e scultorea del Postmoderno, tale facoltà di scelta critica è abrogata in nome del livellamento e dell'equivalenza. Di nuovo, sotto il termine di riappropriazione si accomunano fenomeni molto distanti. Esso si attaglia certamente, nell'accezione di Sayre, al neoespressionismo di Sch-

nabel e Salle, dove proprio il linguaggio «alto» della pittura antica si combina con reperti, segni arcaici, emblemi, illustrazioni. Quel termine, invece, nella declinazione simulazionista, come contestazione radicale del mito moderno dell'unicità e dell'originalità, si addice soprattutto ai «falsi» di Michael Bidlo che, ossessionato da Pollock, ne riproduce i capolavori per frustrare il pubblico «sfidandolo ad accettare quei lavori come miei» e imponendo una doppia lettura, quella a prima vista, quando le opere appaiono originali, e quella prolungata, dove si rivelano invece come copie.
«Non abbiamo piú quell'ottimismo spontaneo nella possibilità dell'arte di cambiare il sistema politico. Come postmoderni troviamo quella fiducia molto commovente ma il nostro rapporto con quella semplicità è necessariamente complesso». «Fantasmi di fantasmi» Sherrie Levine nomina infatti i suoi lavori che, dopo la fase iniziale costituita da collages di immagini confiscate a libri e riviste, approdano agli *After*. Rifotografa prima fotografie ricavate dai mezzi di comunicazione di massa, conservandone il formato, come in *After Walker Evans* dell'81, per dipingere poi opere di artisti moderni, da Mondrian a Malevič a Schiele, sempre dalla versione riprodotta, dove i colori stessi perdono la loro incisività.
La funzione svolta da Soho negli anni a cavallo dei due decenni, sarà svolta negli anni '80 dall'East Village, l'area compresa cioè tra Houston e la 14ma, tra la 2ª e la Avenue B, divenuta competitiva per i prezzi degli immobili molto bassi, e per la quantità di spazi disponibili, dalle numerose vetrine affacciate su strada ai locali notturni come Club 57, The Pyramid Club, Mudd Club ma soprattutto, dall'85, il Palladium sulla 14ma.
Nato dalla ristrutturazione, ad opera dell'architetto Isozaki, della vecchia Accademia di musica, il Palladium affida il suo decoro ad artisti come Francesco Clemente della transavanguardia italiana e Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Sharf, protagonisti della *graffiti art*. Ma le opere esposte al Palladium rappresentano già una versione «alta» della *graffiti art*, in assoluto la forma di arte piú popolare espressa da quegli anni: estremamente veloce e compendiaria, distribuita da artisti non acculturati di Brooklyn o del South Bronx per le strade, sui treni sulle pareti delle metropolitane. Se il One e Futura 2000 sono i nomi di alcuni tra i primi esponenti,

Fashion Moda, aperto nel '79 nel South Bronx, è il primo spazio espositivo ad ospitarla. Scoperta e lanciata precocemente sul mercato, ha originato una seconda leva di artisti, presto «promossa» a Soho da Tony Shafrazi e Mary Boone. Sintomatico è il caso di Basquiat e Haring. Se nella *Times Square Show* dell'80 e in *Events*, organizzata da «Fashion Moda» al New Museum nello stesso anno, Basquiat assume ancora lo pseudonimo di Samo, in *New York / New Wave* dell'81 al PS1 è già Jean-Michel Basquiat. Le opere, che si contraddistinguono per il modo diffuso e disarticolato in cui coniugano con grande velocità scritte, segni e immagini, segnalate da grandi collezionisti, dunque in circolazione sul mercato a prezzi da capogiro, approderanno nell'82 a Documenta a Kassel e nell'84 da Mary Boone.
Diversa la partenza di Haring, già allievo di Kosuth e Sonnier alla School of Visual Arts. Dopo aver esordito disegnando col pennarello sui cartelloni pubblicitari delle metropolitane, poi con il carboncino, raggiunge il suo linguaggio personale in una sorta di *all-over*, memore di Tobey, dove un'unica linea, a contrasto con il fondo monocromo fosforescente, delinea senza mai interrompersi figure ricorrenti di bambini, cani, forbici.
La mostra di Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons e Meyer Vaisman, ospitata nell'86 da Ileana Sonnabend, sembra proclamare una nuova svolta. Si tratta in realtà di artisti che avevano già esposto al New Museum, e nell'85 ad *International with Monuments*, inaugurata nel Village due anni prima. Se comun denominatore sembra essere la ricerca di una distanza e di una freddezza antitetica alle prove neoespressioniste o graffittiste, occorre nuovamente distinguere, almeno tra quanti lavorano con gli oggetti e quanti invece si cimentano con la pittura. Protagonista e teorico della cosiddetta pittura «neo-geo» è Peter Halley, insieme a Ross Bleckner e Philip Taaffe. Il loro intento non è, come per Levine, simulazionista ma critico, di aggiornare e contestualizzare, la pittura astratta, nel caso di Halley quella minimalista, nel caso di Bleckner e Taaffe, quella «op». «Ho preso quella geometria elementare e l'ho trasformata in figure come celle e prigioni e le ho poste in un paesaggio emblematico che indicasse il contatto tra quelle configurazioni e quelle del mondo attuale», spiega Halley, a commento del-

le sue superfici, sorta di sezioni architettoniche, dove le figure geometriche elementari sono attraversate da condotti che le mediano con il fondo e che una pittura fosforescente *day-glo* rende estremamente artificiali.
Gli aspirapolveri che Koons espone nell'80 al New Museum, illuminati da neon bianchi entro bacheche di plexiglass, puntano invece all'«immortalità» e al feticismo d'oggetto: integri, senza traccia di intervento manuale, senza intenti dissacranti come i *ready made* di Duchamp o le sculture sgonfiate di Oldenburg, mirano a «non alterare la fiducia dell'osservatore nell'oggetto». Il passo successivo sono gli *Equilibrium tanks*, palle da basket in sospensione e poi, dall'86, oggetti fusi in acciaio inossidabile, dal noto *Rabbit*, al *Busto di Luigi XIV* alla *Coppia francese*. «Oggetti lucidi e levigati», chiarisce, «sono stati spesso esibiti dalla chiesa o dalle classi piú ricche per mettere in mostra una sicurezza materiale o una condizione di elevazione spirituale; l'acciaio inox è un riflesso simulato, falso, di quella rappresentazione».
L'israeliano Haim Steinbach, infine, che aveva esposto nel '79 all'Artists Space, dispone, su asettiche mensole memori delle sequenze di Judd, oggetti d'uso nuovi, semplicemente presentati, alieni da qualsiasi intento dissacratorio e critico. Dove il *ready made* sterilizzato diventa il contenuto dell'astrazione modulare.
Vale ricordare, in ultimo, il lavoro di tre donne artiste come Jenny Holzer, Cindy Sherman e Barbara Kruger, un lavoro di denuncia, socialmente impegnato. Il mezzo privilegiato della Holzer è il linguaggio, non quello tautologico di Kosuth, ma quello che veicola contenuti, messaggi destinati a raggiungere il maggior numero possibile di persone, nei luoghi da loro abitualmente frequentati.
I *Truisms* sono le prime sentenze, stampate su posters, che distribuisce sui muri di Soho nel '77, quando approda a New York dall'Ohio. Ma l'opportunità di utilizzare lo *Spectacolor Board* di Times Square le rivela le possibilità implicite nella segnaletica elettronica in termini di mobilità, dimensione, colori delle scritte. I messaggi, da quelli «infiammati» tratti da Lenin e Mao, a quelli recenti piú intimisti e puritani, tradotti in piú lingue, cercano di utilizzare tutti i canali a disposizione, dalle pareti degli spazi espositivi alle T-Shirts, alle panche di marmo su cui sono incisi, per vincere la passività in-

dotta dai mass media. Sentenze approdate anche al Guggenheim Museum e, nel '90, al Padiglione americano della Biennale, dove è la prima donna ad esporre.
Anche Barbara Kruger, che inizia a lavorare in campo pubblicitario, cerca di iniettare nei canali di comunicazione messaggi che denunciano stereotipi consumistici, il potere dei media e delle società patriarcali. Combina allora, in esiti estremamente efficaci e concentrati, immagini prepotenti con scritte che mirano a «superare lo scollamento dei significati dalle immagini».
Nel '77, proveniente da Buffalo, arriva a New York Cindy Sherman. Il suo mezzo esclusivo è la fotografia, prima di piccole dimensioni e in bianco e nero, come negli *Untitled Film Stills* del'78 e, poi, coloratissima e di dimensioni imponenti. Unica protagonista di quelle immagini, Sherman impersona tutti i possibili streotipi femminili oppure li contravviene travestendosi in modo terrificante come quando indossa protesi al posto di parti del corpo. Il fine del lavoro, che espone per la prima volta all'Artists Space, quindi alla Galleria Metro Pictures di Soho, per approdare nell'87 alla retrospettiva del Whitney Museum, non è l'identificazione dell'artista in quegli stereotipi, ma la denuncia, con la distanza che il mezzo fotografico consente, di tutta la loro stupidità.
Cosa ci riserva, per concludere, il decennio appena avviato? Le due rassegne internazionali che lo hanno aperto, Documenta a Kassel nel '92 e la Biennale di Venezia dell'anno seguente, sembrano sancire intanto la scomparsa della pittura neoespressionista come anche di quella citazionista e anacronista. Per il resto, tutto sembra riammesso, dal minimalismo al concettualismo, dalla *performance* alla video arte, espressioni bandite dal decennio «pittorico». Con una accentuazione, sembra suggerire l'ultima Biennale del Whitney Museum di New York, delle valenze sociali e politiche, motivate dall'esplodere dell'intolleranza religiosa e razziale, dalle tentate restaurazioni sul piano dei diritti civili. Mentre una crisi profonda, virtualmente salutare, attraversa il mondo dell'arte, falcidiando gallerie, ridimensionando un mercato drogato, ridistribuendo pesi, valori e meriti. (*az*).

Staudacher, Hans

(Sankt Urban (lago di Ossiach) 1923). Autodidatta in pittura, nonostante frequenti la Scuola nazionale di arti e mestie-

ri di Villach, questo pittore e incisore austriaco espone nel 1948 al Kärntner Kunstverein (Società degli artisti della Carinzia) e nel 1951 al Kärntner Landes-museum di Klagenfurt. In quello stesso anno sceglie Vienna come sua residenza abituale pur trascorrendo lunghi periodi a Parigi. Fa parte della Secessione viennese nel cui ambito, dal 1952, inizia ad esporre con H. Boehler, F. Elsner, E. Huber e R. Vollé. È membro anche del Forum Stadpark di Graz. Le sue prime opere sono sotto il segno dell'espressionismo e rappresentano, in un reticolo di tratti, figure di uomini e di animali imprigionati, influenzate dall'arte di Kubin. La sua pittura si evolve poi in direzione di un astrattismo piú marcato come testimoniano i quadri non solo del periodo secessionistico ma anche quelli presentati alla Biennale veneziana del 1956. Nelle opere di questo periodo, su faseite, la figura umana viene trasformata in idolo. Segue nel 1959 una svolta nella sua produzione verso il lirismo informale e la calligrafia avvicinando il pittore all'Action Painting e in particolare a Mathieu, J. Miotte e Kline. L'artista ricorre all'uso di timbri, di caratteri di stampa e di poesie manoscritte per animare i suoi dipinti in un insieme sensibile ed esplosivo. Tra i premi ricevuti ricordiamo il premio Marzotto nel 1958, uno dei principali premi alla Biennale di Tokyo nel 1965, mentre nel 1975 Peter Baum gli dedica, nelle edizioni Tusch di Vienna, una monografia dal titolo *H.S. - Lyrisches Informel*, *Lettrismus*, *Aktionen*. È protagonista di numerose mostre sia in patria che all'estero. (*jmu + sr*).

Stauder, Jakob Karl

(Oberweiler (Wurttemberg) ? - Costanza 1751). Figlio probabilmente del pittore Franz Karl **S**, dopo il 1700 è menzionato al servizio della corte vescovile di Costanza. La sua attività è particolarmente intensa tra il 1710 e il 1740. Le sue pale d'altare e i suoi numerosi affreschi per edifici religiosi (Weissenau 1719; Wessobrunn 1720; Donauwörth 1721; Pielenhofen 1721; Ottobeuren 1715 e 1724; Rheinau; Kirchhofen 1740) presentano caratteri arcaici: gli elementi illusionisti sono duri e lineari, le composizioni sono sovraccariche di figure e dettagli, gli affreschi sono racchiusi entro cornici come se fossero quadri da cavalletto. L'*Incoronazione di Carlomagno* (1724: Ottobeuren, Sala imperiale) è una delle sue opere piú importanti. **S** è noto soprattutto per essere stato il maestro di Johann Zick. (*jhm*).

Stauffer-Bern, Karl

(Trubschachen 1857 - Firenze 1891). Studiò all'Accademia di Monaco nel 1881; si stabilí poi a Berlino, dove con i suoi vigorosi ritratti, ottenne una certa reputazione (*Lydia Welti-Escher*, 1886: Zurigo, KH). Dipinse anche paesaggi e soggetti biblici e fu inoltre scultore e poeta. (*bz*).

Staveren, Jan Adriaensz van

(Leida 1625 ca. - 1668). Allievo di Gerrit Dou, visse a Leida, dove si iscrisse alla gilda di San Luca nel 1645. Dipinse scene di genere – *Vecchio in preghiera* (Amsterdam, Rijksmuseum), l'*Eremita* (Leida, SM), *Dotto nel suo studio* (Parigi, Louvre) – direttamente derivate dall'arte del maestro. (*jv*).

Stażewski, Henryk

(Varsavia 1894-1988). Studiò presso l'Accademia di belle arti di Varsavia (1914-20). Fu tra i principali protagonisti dell'astrattismo geometrico in Polonia, partecipando a tutti i movimenti d'avanguardia del suo paese: al gruppo Blok e omonima rivista (1924), con W. Strzemiński e K. Kobro, al gruppo Praesens (1926) e quello degli a.r. (artisti rivoluzionari) a Łódź nel 1930, per divenire il terzo rappresentante dell'unismo con Kobro e Strzemiński. il quel periodo risalgono le semplici geometrie dipinte con colori primari. In occasione di uno dei suoi soggiorni parigini nel 1925, entrò in rapporto con Mondrian, Arp, Seuphor, van Doesburg. Con il poeta J. Brzekowski partecipa alla costituzione della collezione del gruppo a.r., in seguito donata al Museo di Łódź. Nel 1927 conobbe Malevič nel corso di un soggiorno di quest'ultimo in Polonia. Partecipò alla *The Machine-Age Exposition* a New York (1927) e alla mostra *Cercle et Carré* a Parigi (1930). Restò sempre fedele all'astrattismo costruttivista del secondo dopoguerra. Sue opere si trovano nei musei di Varsavia, Łódź e San Gallo (*Composizione*, 1929), nonché in collezioni private polacche e straniere. (*wj*).

Stecher, Franz

(Nauders (Tirolo) 1814 - Innsbruck 1853). Difficile risulta collocare criticamente lo stile del pittore: eseguí quasi unicamente dipinti religiosi, che per il linguaggio formale e i temi allusivi alle controversie teologiche si distinguono dalla

piú corrente e tradizionale pittura devozionale. **S** poté sviluppare tali tendenze, in parte, nei corsi di studio all'Accademia di Vienna, con Kupelwieser (1834-37) e il suo grande quadro del 1836 *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (Innsbruck, Museo) è già, con le sue figure innumerevoli e tormentate, un'opera di ardente spiritualità. In lui si riscontrano evidenti legami con i nazareni, soprattutto nella sua produzione piú tarda, benché ne sia indiscutibile l'indipendenza. Nel 1838 **S** entra come novizio presso i Gesuiti di Graz; dal 1838 al 1843 è al collegio dei Gesuiti di Freinberg (Linz), presto abbandonato. Nel 1848 parte per l'America ed esegue nel 1850 nove grandi affreschi per la chiesa cattolica di Conewag (Pennsylvania), edificata nel 1787. L'iconografia molto semplice tratta temi come la *Glorificazione del sacramento dell'Eucarestia*, o la visione celeste della *Missione di Cristo*, fondendo il rigoroso plasticismo delle figure con un intenso effetto illusionistico dell'evento soprannaturale. È possibile che lo stile di questo artista dall'esaltato misticismo sia dovuto ai disturbi psichici di cui soffrí, e per i quali, dopo essere tornato a Innsbruck nel 1851, morí due anni dopo.
Numerosi dipinti di **S** sono presenti a Freinberg e nelle chiese del Tirolo. (*g + vk*).

Stechow, Wolfgang

(Kiel 1896 - Princeton 1974). Laureatosi nel 1921 a Göttingen con una tesi su Dürer, operò successivamente accanto a Bode presso il Kaiser Friedrich Museum di Berlino, l'Istituto tedesco di storia dell'arte di Firenze, la Biblioteca Hertziana di Roma. Assistente di Hofstede de Groot all'Aja nel 1923, collaborò con questi al *Catalogue Raisonné* (voll. 8 e 9) e contribuí al *Lexicon* di Thieme-Becker. Nominato nel 1937 professore associato all'Università del Wisconsin, dal 1940 al 1963 insegnò storia dell'arte all'Oberlin College (Oberlin, Ohio). Nel 1966 divenne *advisory curator* (conservatore consulente) per l'arte europea al Museo di Cleveland. Per trentacinque anni si è dedicato allo studio dei paesaggisti olandesi: ha contribuito con molte opere alla conoscenza dell'arte dei Paesi Bassi. Si è specializzato in problemi stilistici e iconografici, cui ha dedicato numerosi articoli in riviste americane, belghe, olandesi, inglesi, italiane e tedesche.

In particolare, a lui si debbono due opere fondamentali: *Salomon van Ruysdael, eine Einführung in seine Kunst, mit kritischem Katalog der Gemälde* (Salomon van Ruysdael, introduzione alla sua arte con catalogo critico delle opere, Berlin 1938), e un'opera generale sul paesaggio olandese nel sec. XVII, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century* (1966). Una serie di conferenze che **S** tenne al collegio di Oberlin su Rubens sono state pubblicate nel 1968 a Cambridge: *Rubens and the Classical Tradition*. (*law*).

Steen, Jan Havicksz

(Leida 1623/26 - 1679). Figlio di un birraio, dopo essersi immatricolato all'Università di Leida nel 1646, fu allievo di N. Knupfer a Utrecht, di Adriaen van Ostade ad Haarlem e poi a L'Aja di Jan van Goyen, del quale sposò la figlia nel 1649; in quest'ultima città risiedette dal 1649 al 1654. È citato dal 1654 al 1656 a Delft, dal 1656 al 1661 a Warmond (piccolo villaggio presso Leida), dal 1661 al 1669 ad Haarlem e infine dal 1669 alla morte a Leida, dove fu presidente della gilda di San Luca dal 1671 al 1673 e decano nel 1674. Affrontò soggetti quotidiani, scene popolari o a sfondo libertino, con una vis comica e un intento moraleggiante ben illustrato ad esempio da un dipinto come la *Cattiva compagnia* (Parigi, Louvre). La satira dei vizi umani è spesso legata all'illustrazione dei proverbi, nel solco della tradizione ereditata da Bruegel: *Quando i vecchi cantano, i piccoli strillano* (Montpellier, MBA). È impossibile citare tutti i dipinti del maestro, data la vastità della sua produzione; vanno però segnalate alcune serie tematiche complete conservate a Londra (NG, Wallace Coll. e Wellington Museum), al Rijksmuseum di Amsterdam e a L'Aja (Mauritshuis). La sua predilezione per la pittura insieme satirica e oggettiva e il carattere del suo realismo pittoresco e popolare (molto piú concreto di quello di Metsu e Ter Borch), che non nasconde gli aspetti grevi dei soggetti trattati, è tipico anche dei suoi dipinti religiosi. Vanno citati a questo proposito il *Banchetto di Assuero* (San Pietroburgo, Ermitage), *Mosè che colpisce la roccia* (Philadelphia, AM), *Sansone e Dalila* (Colonia, WRM), il *Ritorno di Davide* (Copenhagen, SMFK), *Gesú e i dottori* (Basilea, KM), con un effetto notturno molto curioso, *Gesú che caccia i mercanti dal Tempio* (1675: Leida, SM), le *Nozze di Sara e Tobia* (1667: Braun-

schweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), i *Pellegrini di Emmaus* (Amsterdam, Rijksmuseum). il parte alcuni dipinti con pochi e isolati personaggi – la *Donna malata* (Philadelphia, AM; Edimburgo, NG; Amsterdam, Rijksmuseum; L'Aja, Mauritshuis; San Pietroburgo, Ermitage; Londra, Wellington Museum); la *Musica sul terrazzo* (Londra, NG); la *Lezione di musica* (ivi); la *Lezione di clavicembalo* (Londra, Wallace Coll.); *Donna che mangia le ostriche* (L'Aja, Mauritshuis); *Toeletta del mattino* (1663: Londra, Buckingham Palace); l'*Alchimista* (Francoforte, SKI) – la maggior parte delle sue opere inscena animati gruppi ora gaiamente a tavola (il *Pranzo di battesimo*, 1664: Londra, Wallace Coll.; la *Torta dei re*, 1668: Kassel, Museo; la *Festa fiamminga in una locanda*, 1674: Parigi, Louvre; l'*Allegra compagnia in una taverna*: Londra, Wallace Coll.), o a un banchetto di nozze (le *Nozze di paese*, 1653: Rotterdam, BVB), in divertimento (*Coppia di danzatori*, 1663: Washington, NG; il *Gioco dei birilli*: Londra, NG), oppure ancora barcollanti dopo un copioso pasto o una troppo lunga bevuta (la *Donna ubriaca*: L'Aja, Mauritshuis).
Questa sua inesauribile vena umoristica e l'acuto senso di osservazione legato a una capacità impaginativa inventiva e teatrale sortiscono risultati assai interessanti anche nel ritratto. Vanno qui citati quelli di *Bakker Oostwaard e sua moglie* (Amsterdam, Rijksmuseum), di *Margherita van Goyen al liuto* (L'Aja, Mauritshuis), gli *Autoritratti* (Amsterdam, Rijksmuseum; coll. Thyssen-Bornemisza, già Lugano, Castagnola), e tra questi, che ricalcano le norme ritrattistiche affermatesi nel gusto olandese (ritratto di famiglia, ecc.), va ricordata la sapiente e innovatrice orchestrazione di motivi (veduta di città, natura morta, ritratto, scena popolare) che si prestano alla costruzione di una complessa allegoria politica nel dipinto l'*Elemosina del Borgomastro di Delft e sua figlia* (1655: Londra, NG).
La pittura di **S** è una delle piú interessanti interpretazioni del tradizionale genere popolare ereditato da Broower e assai richiesto all'epoca, da collocare accanto alla produzione di Adriaen van Ostade, Cornelis Dusart, Jan Miense Molenaer e Cornelis Bega. (*jv + sr*).

Steenwyck, Harmen van

(Delft 1612 - ? 1666 ca.). Allievo di David Bailly a Leida tra il 1628 e il 1633, poi documentato a Delft nel 1644, viag-

giò nelle Indie nel 1654-55. È uno specialista, molto fine, di nature morte, soprattutto di *vanitas*, come quelle di Amsterdam (Rijksmuseum, 1652), di Leida, di Niort, di Londra (NG), cui va aggiunta la bella serie di cinque *Nature morte* dell'Ashmolean Museum di Oxford, riprese con un'illuminazione precisa e fredda e collocate su uno sfondo grigio chiaro. Caratteristico del pittore è il modo di rendere i riflessi di luce mediante goccioline perlate e granulose. Simili *vanitas*, semplici e intime, dalle dominanti grigie e gialle, vanno accostate alla produzione di Claesz e di Heda negli anni 1620-30, e sono soprattutto tipiche della «maniera fine», propria della pittura di Leida. **S** ebbe un fratello, Pieter, di cui ben poco si conosce, se non che fu anch'egli allievo di David Bailly a Leida verso il 1630. Iscritto alla gilda di San Luca di Delft nel 1642 e citato all'Aja nel 1654, anche Pieter dipinse *vanitas* (buoni esempi a Leida, sm; Belfort, Lund, e a Madrid, Prado) paragonabili nella loro semplicità a quelle eseguite dal fratello. (*jv*).

Steenwyck, Hendrick van, *detto* il Vecchio

(Overijss 1550 ca. - Francoforte sul Meno 1603). Allievo di Jan de Vries, divenne specialista, con uno stile preciso e talvolta secco, di interni di chiesa. Fu padre e maestro di **Hendrick il Giovane** (Francoforte sul Meno 1580 – Londra 1649), che come il padre dipinse chiare e precise architetture nella linea di Vredeman de Vries. Gli *Interni di chiesa* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; Parigi, Louvre), la *Veduta di piazza* (1614: L'Aja, Mauritshuis), la *Funzione notturna in una chiesa* (Caen, MBA), *Gesú presso Marta e Maria* (1620: Parigi, Louvre), sono tra le sue opere piú piacevoli, per la delicatezza delle architetture rese in toni chiari e per la finezza quasi miniaturistica di esecuzione di queste invenzioni di spazio perfetto e silenzioso. Emigrato a Londra prima del 1617, vi riscosse un certo successo; apprezzato da van Dyck, collaborò con lui, dipingendo tra l'altro gli sfondi architettonici del doppio ritratto di *Carlo I ed Enrichetta d'Inghilterra* (Dresda, GG). (*jv*).

Steer, Philip Wilson

(Birkenhead (Cheshire) 1860 - Londra 1942). Figlio di un rittattista, dopo aver seguito i corsi della Gloucester School

of Art, si recò a Parigi tra il 1882 e il 1884, poi tornò a Londra, dove rimase per tutto il resto della sua vita. Subí inizialmente l'influsso di Whistler; i suoi paesaggi, dipinti tra il 1888 e il 1893, mostrano l'evidente interesse che egli, come Sickert, nutriva per Monet, Renoir e Seurat (*Bambini al bagno*, 1894: Cambridge, Fitzwilliam Museum): fu tra i rari artisti inglesi invitati ad esporre col gruppo dei Venti a Bruxelles. Questi suoi primi tentativi vennero accolti con freddezza dai contemporanei tanto che **S** dopo il 1894 adottò volutamente uno stile inglese tradizionale vicino a Gainsborough, Constable e Turner. La sua fama poggia soprattutto sui numerosi paesaggi panoramici dello Yorkshire e delle valli della Wye e della Severn (eseguiti tra il 1895 e il 1911), e sulle sue capacità di ritrattista. Dopo il 1920 abbandonò l'olio per dedicarsi all'acquerello, ma costante della sua produzione furono grandi paesaggi atmosferici.
Membro fondatore del New English Art Club (1896» **S** partecipò regolarmente alle sue mostre ed espose alla RA di Londra solamente dal 1883 all'85. Fece anche parte dei London Impressionists riuniti da Goupil nel 1889. Insegnò presso la Slade School di Londra dal 1899 fino al suo ritiro nel 1930. Retrospettive della sua opera sono state organizzate a Londra presso la Tate Gallery nel 1929 e nel 1960, e alla NG nel 1943. È rappresentato a Ottawa (NG: la *Valle della Severn*, 1901-902; le *Scogliere a Bridgewortk*, 1901; il *Forno da calce*, 1908; la *Raccolta delle alghe a Harwick*, 1913-32; la *Modella*, 1921; il *Tamigi a Chelsea*, 1923), Melbourne e Perth in Australia, Dublino, e in Inghilterra a Cambridge (Fitzwilliam Musem: *Veduta di Richmond Hill*, 1893), Oxford (Ashmolean Museum: *Serata*, 1897; *Veduta di Richmond*, 1906; la *Grand Place di Montreuil*, 1907) e nei musei di Leeds, Liverpool, Manchester, Southampton. (*abo*).

Stefaneschi, Jacopo

(Roma 1261 ca. - Avignone 1341). Discendente da una importante famiglia romana imparentata con gli Orsini, studiò a Parigi alla facoltà delle arti e fu allievo di Egidio Romano. Cardinale di San Giorgio al Velabro dal 1295 (nonché titolare di numerosissimi canonicati), partecipò alla vita della curia pontificia, che seguí nell'esilio avignonese. Coltivò interessi per la liturgia e per la letteratura, componendo numerose opere in latino (in prosa e in versi), che fece copiare

e miniare. I codici piú antichi, risalenti al periodo romano (Archivio capitolare di San Pietro, B. 78 e G. 3; Vat. Lat. 4932 e 4933), sono opera di uno *scriptorium* locale. Quelli di provenienza avignonese (eccetto il *De miraculo*, lat. 5931 della BN di Parigi, con un disegno di un seguace di Simone Martini) sono caratterizzati dalla presenza del grande Maestro del Codice di san Giorgio, pittore e miniatore di complessa cultura gotica innestata su una formazione giottesca, che prende nome proprio da un codice miniato per il cardinale, con cui sembra aver intrattenuto un rapporto continuativo e privilegiato (Archivio capitolare di San Pietro, C. 129; Boulogne-sur-Mer, ms 86; New York, PML, ms 713; Parigi, BN, lat. 15619). Tra i pittori, **S** impiegò inizialmente Pietro Cavallini (affresco absidale di San Giorgio al Velabro, 1295 ca.); i piú tardi mosaici absidali cavalliniani di Santa Maria in Trastevere, commissionati dal fratello Bertoldo, *domicellus* della corte papale, sono commentati da versi composti da Jacopo, che ne fu probabile ispiratore. Posteriore è la collaborazione di Giotto, con celebrate opere per la basilica vaticana, la cui cronologia è ancora discussa (mosaico della *Navicella* nel portico, spostato e praticamente rifatto nel sec. XVII; perduta decorazione dell'abside, di cui resta un frammento nella collezione Fiumi-Sermattei della Genga di Assisi; tavola dell'altar maggiore, generalmente identificata con il polittico a due facce di Roma, PV). Ad Avignone, in Notre-Dame-des-Doms, Simone Martini lavorò per **S** negli anni a cavallo del 1340 (affresco con *San Giorgio che uccide il drago* nel portico, distrutto nel sec. XIX; lunetta sul portale, ora nel Palazzo dei papi, con una delle piú antiche raffigurazioni della *Madonna dell'Umiltà* e il ritratto del donatore). Altri dipinti posti in rapporto con **S** sono: l'affresco detto del *Giubileo* per la loggia di San Giovanni in Laterano (ora letto come *Bonifacio VIII prende possesso del Laterano*); le notissime *Allegorie francescane* della Basilica inferiore di Assisi (connessione fondata sulla nomina di **S** a cardinale protettore dell'Ordine nel 1334, che implicherebbe però una datazione troppo tarda e contrasterebbe con lo scarso interesse da lui manifestato per le questioni francescane); la tavola con i Santi *Pietro e Paolo* oggi nel Tesoro di San Pietro, trasportata su rame in età barocca; gli affreschi della cappella della Croce in Santa Chiara a Montefalco (do-

ve compare lo stemma familiare, ma l'iscrizione cita solo il legato pontificio Jean d'Amiel). (*gra*).

Stefano da Ferrara

(attivo probabilmente in Emilia e nel Veneto nella prima metà del sec. XV). È nome di convenzione stabilito dal Ragghianti e accolto dalla critica successiva, benché sfornito di verosimiglianza anagrafica. Fa riferimento a un artista di riconoscibile educazione emiliana, attivo a Padova nella Sala della Ragione, dove gli sono riferiti gli affreschi della parete meridionale con le allegorie dei mesi di febbraio, marzo aprile (le parti restanti dell'imponente ciclo astrologico sono attribuite al padovano Nicolò Miretto). La particolare coloritura espressiva, memore degli esempi di Giovanni da Modena, legittima l'identificazione con un artista di estrazione ferrarese, e rimanda esplicitamente a un ambiente culturale che tende a rielaborare i modelli bolognesi in una cifra complessivamente piú elegante e cabbrata. Alla medesima mano spetta un dittico diviso tra la Fondazione Longhi e la dispersa collezione Aynard di Lione, ancora piú esplicitamente aderente ai modi di Giovanni da Modena; ciò fa supporre la sua precedenza sugli affreschi padovani, riferibili documentariamente a una data successiva al 1425. Meno sicura è la paternità di altre opere di ambiente ferrarese, che a **S** sono state, con varie ragioni, riferite (*rg*).

Stefano da Zevio (Stefano da Verona)

(Italia settentrionale 1375-1438 ca.). Il contributo di questo «sottile poeta» all'elaborazione del linguaggio tardogotico nell'Italia settentrionale è stato unanimamente riconosciuto, ma la definizione della sua fisionomia artistica risulta ancora molto problematica per la contraddittorietà dei dati offerti dalle fonti documentarie e per l'estrema lacunosità del suo catalogo. La critica lo ha considerato a lungo come un pittore nato ed educato a Verona, confortata dalle molte opere che Vasari (1568) gli riferiva nella città veneta e dai riscontri archivistici che lo documentano presente tra il 1425 e il 1438. Si trovano inoltre a Verona due rovinatissimi affreschi firmati (la *Madonna col Bambino*, *san Cristoforo e angeli* già su una facciata di via San Polo, ora al Museo di Castelvecchio, e *il Sant'Agostino in trono e santi* della chiesa di Sant'Eufemia) e ha una sicura provenienza veronese la

datata e firmata *Adorazione dei Magi* (Milano, Brera). L'estimo anagrafico del 1425 attesta però che, alla prima registrazione nota in città, il pittore era già sui cinquant'anni, dichiarando una nascita intorno al 1375, una formazione nel tardo Trecento e, dunque, un lungo periodo d'attività privo di riscontri. Recenti scoperte documentarie hanno offerto la possibilità di «riempire» questa fase anteriore al 1425. Uno **S** di Francia è presente a Mantova nel 1394 e nel 1397; un certo pittore «Stephanus [...] quondam ser Johannis de Herbosio, provincie Francie» è documentato a piú riprese a Treviso tra il 1399 e il 1410; uno **S** di Giovanni di Francia compare poi a Padova tra il 1396 e il 1421 poco tempo prima che «magister Stephanus depictor quondam Johannis» fosse registrato a Verona tra il 1425 e il 1438 e forse in Trentino nel 1434 e ancora nel 1438. Il collegamento tra i documenti trevigiani e quelli veronesi si fonda invece sulla corrispondenza sia del nome del padre, sia di quello della moglie. L'età di trentacinque anni riferita nell'anagrafe del 1425 risulta in verità poco compatibile col matrimonio trevigiano del 1399, ma non è affatto improbabile una certa genericità nella registrazione anagrafica scaligera. Il collegamento è nondimeno significativo e credibile per il padre di **S**, grazie agli atti trevigiani che lo definiscono come «Johannis de Herbosio», è infatti con buona probabilità identificabile col pittore Jean d'Arbois che nel secondo Trecento fu attivo presso la corte dei duchi di Borgogna e poi nella Pavia dei Visconti. Questa notizia acquista tutta la sua suggestione se rapportata ai caratteri stilistici delle opere certe di **S** nelle quali manca l'evidenza di un legame profondo con la tradizione veronese e, *in primis*, altichieresca, ineludibile per qualsiasi pittore di formazione locale. **S** rivela invece un forte debito verso la cultura figurativa lombarda e, in particolare, verso lo «stile dolce» di Michelino da Besozzo. Si tratta di un rapporto di radicata e solida assimilazione che dichiara un apprendistato in stretta sintonia con quell'ambiente e non un semplice aggiornamento conseguente alla presenza nel Veneto di Michelino intorno al 1410. È perciò suggestiva l'ipotesi derivata dai documenti di una fase formativa in ambito pavese sullo scorcio del Trecento, proprio nel periodo in cui vi risulta attivo il padre Jean d'Arbois.

L'impronta lombardo-micheliniana della pittura di **S** è d'altronde esplicita ancora in un'opera tarda come la citata *Adorazione dei Magi*, unico dipinto autografo pienamente valutabile, che con la sua data 1435, dubbia solo riguardo all'ultima cifra, costituisce il solo punto di riferimento cronologico per la seriazione del catalogo. La specificità del linguaggio pittorico di **S** è altrimenti verificabile in poche altre opere di consolidata attribuzione che, insieme ai citati affreschi firmati e in rapporto al dipinto datato, non sembrano potersi distanziare troppo dai tempi documentati del soggiorno veronese. Si tratta della *Madonna col Bambino* su tavola della coll. Colonna di Roma, degli *Angeli* ad affresco in San Fermo a Verona, e infine, delle *Stigmate di san Francesco* e dei perduti *Profeti* della cappella Rama in San Francesco a Mantova. Risulta invece piú controversa l'assegnazione della rovinata *Madonna col Bambino e un donatore*, già nella chiesa veronese dei Santi Cosma e Damiano e ora al Museo di Castelvecchio, e della *Madonna col Bambino* della Banca Popolare di Verona, mentre sono ormai definitivamente escluse dal catalogo di **S** la *Madonna col Bambino in trono* di Palazzo Venezia a Roma e la *Madonna della Quaglia* del Museo di Castelvecchio, oltre ad altri dipinti di livello qualitativo meno elevato come la *Madonna e santi* di San Giovanni in Valle a Verona o gli affreschi della chiesa d'Illasi. È diversamente molto piú problematica e discussa l'eliminazione della *Madonna del Roseto* del Museo di Castelvecchio che ha costituito a lungo un caposaldo nel catalogo del pittore. La tavola, di qualità elevata, si pone proprio al centro del problema riguardante i rapporti tra **S** e Michelino da Besozzo, ma oggi è piú accreditata l'attribuzione al pittore lombardo. Il catalogo di **S** si completa invece con una serie nutrita di disegni divisa tra Dresda, Firenze, Londra, Milano e Vienna che confermano l'alto livello qualitativo del pittore e la sua capacità evocativa nel rendere l'inquieta e vitale mobilità delle figure con un segno abbreviato, veloce e avvolgente, senza alcuna precisa definizione di contorno. (*tf*).

Stefano Fiorentino

(attivo nella prima metà del sec. XIV). La personalità del pittore, tra i piú celebrati dalle fonti, è stata a lungo oggetto di ipotesi critiche tendenti a ricostruirne i caratteri, nell'impossibilità di riconoscere con certezza le opere indicate dai

contemporanei. Sempre citato in strettissimo rapporto con Giotto (del quale sarebbe tra i maggiori discepoli, con Maso e Taddeo Gaddi), la straordinaria qualità della sua pittura viene esaltata per primo da Villani, che lo dice «naturae simia» per richiamare la sua abilità nella resa di effetti naturalistici. È poi citato da Ghiberti, che ricorda tra le altre sue opere a Firenze e Assisi, una *Assunta* (distrutta nel 1944) del Camposanto di Pisa. Riprendendo il catalogo proposto dall'autore dei *Commentarii*, Vasari parla inoltre di una sua attività presso Matteo Visconti a Milano e di alcune «storie di Cristo» in San Pietro a Roma; nell'ambito della bottega giottesca, Stefano sarebbe per Vasari l'iniziatore di quella particolare declinazione linguistica che egli definisce il «dipingere dolcissimo e tanto unito», quello stesso modo di modulare le variazioni coloristiche in senso prospettico in cui eccelle il figlio Maso, detto Giottino.
Proprio nel tentativo di rendere ragione del particolare elogio vasariano, tutto giocato su parametri stilistici, Roberto Longhi aveva proposto una ricostruzione del catalogo del pittore intorno a un gruppo di affreschi della Basilica inferiore di Assisi. Il corpus delle opere riunite con grande coerenza da Longhi è venuto però a cadere con il collegamento degli affreschi associati al nome di **SF** a un documento del 1341, che li pone invece in relazione all'assisiate Puccio Capanna.
La complessità del cantiere giottesco di Assisi è tuttora al centro del dibattito su **SF**: nella ricostruzione proposta da Previtali, alcuni affreschi della Basilica inferiore (le allegorie della *Povertà* e della *Castità* nelle vele della crociera e le *Storie dell'infanzia di Cristo* nel transetto destro) vengono riferiti all'intervento del pittore da lui battezzato «Parente di Giotto». Dopo l'intervento di Volpe (1983) le opere date a questo anonimo sono state invece ricondotte all'interno del dibattito su **SF**, permettendo cosí di riferire a lui, oltre agli affreschi assisiati (cui va aggiunto un frammento ora al Museo di Budapest, proveniente dall'affresco distrutto che raffigurava una *Gloria celeste*), il *Crocifisso di Ognissanti*, il polittico di santa Reparata, un intervento in collaborazione con Giotto nel *Polittico Stefaneschi* (Roma, PV), mentre a una fase successiva si devono riferire il distrutto affresco pisano e l'*Incoronazione della Vergine* nel tiburio di Chiaravalle. (*sba*).

Stefano «plebano» di Sant'Agnese

(Venezia, documentato dal 1369 al 1385). L'attività del pittore è documentata da alcune opere datate e firmate: la *Madonna col Bambino* del Museo Correr di Venezia, compiuta nel 1369, l'*Incoronazione della Vergine* (Venezia, Accademia), datata 1381, e la *Madonna e i santi Biagio e Martino* e *Storiette di san Martino* (Venezia, chiesa di San Zaccaria) sottoscritte nel 1385. Questa serie può essere integrata dal ricordo di una perduta ancona che si trovava nella chiesa veneziana di Sant'Alvise e che portava la data 1384 e da una menzione documentaria che lo ricorda presente in Friuli, presso la chiesa di San Marco a Pordenone, nel 1382, senza che sia però possibile collegare alcuna opera a questo soggiorno extra-lagunare. La sua pittura si mostra strettamente legata alla tradizione aulica di Paolo Veneziano, sia pure addolcita dal confronto con i modi piú goticamente accostanti di Lorenzo Veneziano. All'interno di questo gusto figurativo riccamente ornato **S**, si distingue per una volumetria piú sottolineata, per una maestosità d'impostazione e per una maggiore naturalezza delle figure, caratteri che, nell'insieme, riecheggiano le esperienze coeve del neogiottismo padovano. Non sembra tuttavia possibile sostenere l'identificazione di **S** «plebanus» di Sant'Agnese con il pittore Stefano da Ferrara, attivo a Padova nel secondo Trecento. (*sr*).

Steffeck, Carl Constantin Heinrich

(Berlino 1818 - Königsberg 1890). Allievo dell'Accademia di Berlino, tornò a stabilirsi in questa città dopo soggiorni a Parigi (1839-40) e in Italia (1840-42), divenendone nel 1880 direttore dell'Accademia di Königsberg (oggi Kaliningrad). Benché si sia cimentato nella storia medievale, **S**, continuatore del suo insegnante Krüger, è noto soprattutto come pittore di animali (in particolare cavalli) e di ritratti, generi che si adattano alle sue doti di osservatore preciso e rapido (il *Principe Carlo a caccia con i cani*, 1860: Berlino, Castello di caccia di Grünewald). (*pv*).

Steidl, Melchior

(Innsbruck ? - Monaco 1727). Fu innanzi tutto decoratore; nel 1714 eseguí affreschi a soggetto mitologico nel castello di Arnstorf, presso Passau. Intorno alla stessa data avrebbe

eseguito i soffitti della chiesa di Banz, costruita dal 1710 al 1713 da Johann Dientzenhofer. L'opera piú nota del pittore è tuttavia la decorazione che eseguí verso il 1705 per la Residenza di Bamberga (soffitto della Kaisersaal). Accorgimento da lui adottato per dilatare illusionisticamente una stanza piuttosto bassa è il ricorso ad effetti di prospettiva architettonica nella tradizione di padre Pozzo. Il risultato, non sempre felice, è contrastato dal trattamento di grande potenza plastica dei personaggi, che contribuisce piú che altro a dare una sensazione di schiacciamento. (*gmb*).

Stein, Gertrude

(Allegheny (Pennsylvania) 1874 - Parigi 1946). Di agiata famiglia borghese, si trasferí da Oakland (California) a Parigi nel 1903. La famiglia **S**, Gertrud, i due fratelli Leo e Michael (quest'ultimo con la moglie Sarah), svolse presto un ruolo fondamentale nella promozione dei pittori d'avanguardia allora a Parigi. Fu Bernard Berenson a far conoscere le opere di Cézanne a Leo **S** nel 1904, il quale, nello stesso anno, ne comperò un paesaggio (oggi a Merion, Penn., Barnes Foundation). Con la sorella, fino al 1913, acquistarono in comune un gran numero di quadri di primissimo ordine: nel 1905, il *Ritratto di Mme Cèzanne* (Zurigo, coll. Bührle) e, al Salon d'Automne dello stesso anno, la *Donna col cappello* di Matisse (San Francisco, coll. Haas), oltre a tele di Renoir e di Gauguin. Grazie ai loro acquisti e alla frequentazione di Vollard, conobbero Matisse, poi il suo amico Derain. Nell'inverno 1905-906 Leo **S** scoprí presso il mercante Clovis Sagot le opere di Picasso: nella loro collezione entrarono cosí la *Famiglia dell'acrobata* (1905: Museo di Göteborg), poi la *Fanciulla col cesto di fiori* (1905: New York, coll. David Rockfeller), e, nel 1906, Picasso intraprese il celebre *Ritratto di Gertrude Stein* (New York, MMA). Gli **S** acquistarono in quell'epoca, regolarmente, opere di Cézanne (*Bagnanti*, 1895: Baltimore, AM, coll. Cone), Matisse (*Margot*, 1907: Zurigo, KH; *Grande nudo azzurro*, 1907: Baltimore, AM, coll. Cone), Picasso (*Donna nuda in piedi*, 1906: New York, coll. William S. Paley; *Donna col ventaglio*: Washington, coll. Harriman; *Tre donne*, 1908: San Pietroburgo, Ermitage) e numerose tele di altri pittori, tra cui uno splendido Bonnard (la *Siesta*, 1900: Melbourne, NG). Circondati da

capolavori, nel salotto degli **S**, al n. 27 di rue de Fleurus, s'incontravano, oltre a Picasso e Matisse, Braque, Vlaminck, Apollinaire e Marie Laurencin, Max Jacob, André Salmon, Henri Rousseau, Delaunay, Pascin, Picabia, lo scultore Elie Nadelman, Wilhelm Uhde, Bernard Berenson, Roger Fry, Clive Bell, Mildred Aldrich, Carl van Vechten, Kahnweiler, collezionisti e intellettuali di quasi tutti i paesi. I fratelli si separarono verso il 1914: dividendosi la collezione, Leo, poco attratto dal cubismo, tenne per sé i Renoir, parte dei Cézanne e qualche Matisse; Gertrude, presto disinteressatasi dei Matisse, serbò i Cézanne e soprattutto i Picasso, di cui doveva accrescere notevolmente il numero (*Uomo con chitarra*, 1913: New York, coll. André Meyer; *Natura morta calligrafica*, 1922: Chicago, Art Institute); accanto a questi, dal 1913, comparvero i primi Juan Gris (*Fiori*, 1914: New York, coll. priv.). La sua perspicacia come collezionista si dimostra nella fiducia accordata ai due principali pittori cubisti. Dopo la guerra Gertrude **S** si legò, senza tuttavia collezionarne le opere, a numerosi dadaisti e surrealisti, in particolare Man Ray, Picabia, che ne fece il ritratto nel 1933 (New Haven, Yale University, coll. of American Literature), e Dalí, nonché a Lipchitz e Pavel Tchelitchev. Dopo la sua morte, la collezione, in parte già ridotta, passò in usufrutto alla sua compagna, Alice B. Toklas, alla quale la **S** dedicò un'*Autobiografia* (1935). Quando questa a sua volta morí nel 1967, gli credi di Gertrude **S** misero in vendita la collezione (trentotto Picasso e nove Gris) poi acquistata da cinque *trustees* del MOMA di New York che s'impegnarono a lasciare al museo almeno un'opera importante. In questa stessa sede, nel 1971, una mostra intitolata *Four Americans in Paris* presentò la collezione nonché una parte cospicua delle raccolte di Leo, Sarah e Michael **S**, oggi disperse. (*gh + jpm*).

Steinberg, Saul

(Râmnicul-Sarat (Bucarest) 1914). Dopo studi alla scuola d'architettura di Milano, nel 1941 si recò negli Stati Uniti; nel 1943 a New York tenne la sua prima personale alla Wakefield Gallery. Partecipò alla seconda guerra mondiale sui fronti tedesco, francese e giapponese, traendo da tali «viaggi forzati» una raccolta di disegni, *All in Line* (1945), che gli procurò immediata celebrità. Da allora pubblicò regolarmente disegni e vignette sulle riviste «Flair», «Vogue»

e «Harper's Bazaar», raggruppandoli poi in album: il piú popolare è *The Labyrinth* (1960). Di lui Gombrich ha detto: «Non esiste forse alcun altro artista vivente che meglio conosca la filosofia della rappresentazione». E difatti reale e peraltro assurda, la linea di **S** genera un eccesso di senso nel momento stesso in cui svuota le cose del loro significato: cosí, di pagina in pagina, un medesimo tratto diviene successivamente corda cui appendere i panni, bordo di tavolo, ponte ferroviario. Parole e oggetti hanno lo stesso valore, talvolta la stessa funzione: elucubrazioni dei personaggi materializzati in scarabocchi, costruzioni fantastiche o fioriture grottesche, o ancora parole-personaggi. **S** moltiplica le trasgressioni alle leggi del «genere». Talvolta, per ingannate il pubblico – e forse anche se stesso – dipinge su carta o su tela, a guazzo, ad acquerello o a olio, piccole composizioni dai colori spenti, dove la grafia, sempre presente nella forma di vaste firme enigmatiche, di timbri falsi o veri e di linee di parole indecifrabili, sembra mettere in ridicolo l'atto stesso del dipingere (*Louse Point*, 1969; *Biography 69*, 1969). La sua opera è ben rappresentata nei musei americani (New York, MMA e MOMA; Detroit, Institute of Arts; Buffalo, Albright-Knox AG) ed europei (*Album*, 1969: Parigi, MNAM). Numerose le retrospettive: da segnalare quella svoltasi al Whitney Museum di New York nel 1977. (*em*).

Steiner, Albe

(Milano 1913 - Raffaldi 1974). Comincia a lavorare come grafico e designer all'inizio degli anni '30 realizzando il progetto della nuova linea della moto Atla 175. Nel 1939 apre uno studio pubblicitario con la moglie Lica. Avvicinatosi al Partito comunista si occupa, con De Benedetti e Vittorini, della stampa clandestina. Dopo la liberazione, insegna al Convitto Rinascita di Milano e collabora. come grafico e redattore a «Il Politecnico», diretto da Vittorini ed edito da Einaudi. In linea con le esperienze del Bauhaus e del costruttivismo russo **S** utilizza i mezzi grafici per visualizzare i contenuti, evidenziati dalla chiarezza dell'impostazione grafica della rivista che consente una immediata lettura del testo. Tra il 1946 e il 1948 soggiorna in Messico dove partecipa come collaboratore straniero al «Taller de Grafica Popular» insieme a H. Meyer, ex direttore del Bauhaus, D. Ri-

veira, L. Mendez e A. Siqueiros. Dopo il suo rientro in Italia lavora alle campagne di informazione e propaganda del Partito Comunista. Dal 1950 si occupa degli allestimenti e della grafica pubblicitaria per La Rinascente e si dedica alla impaginazione di numerose riviste di fotografia, design e architettura, alla realizzazione di manifesti pubblicitari, didattici e di propaganda politica e all'allestimento di mostre ed esposizioni. Nel 1956 entra a far parte dell'associazione del Movimento Studi Architettura ed è tra i fondatori dell'ADI (Associazione di Disegno Industriale). **S** ha lavorato in stretto contatto con l'industria, studiandone i processi produttivi in vista della realizzazione di prodotti standardizzati di alto livello qualitativo e ha trasferito questa esperienza nella sua attività didattica impegnandosi, soprattutto, nel tentativo di avvicinare la scuola al mondo del lavoro. Ha curato la grafica per numerose case editrici tra le quali Einaudi, per cui tra il 1945 e il 1962 ha realizzato le collane «Biblioteca Politecnico» «I gettoni» e «Collezione di teatro», La Nuova Italia, Editori Riuniti, Zanichelli, Feltrinelli (Universale Economica). Ha pubblicato numerosi articoli e saggi alcuni dei quali sono raccolti, insieme alle trascrizioni delle sue lezioni in *Il Mestiere di grafico* (Torino, 1978). (*ap*).

Steinfeld, Franz

(Vienna 1787 - Pisek (Boemia) 1868). Allievo dell'Accademia di Vienna dal 1802, ne divenne membro nel 1828 e direttore della sezione paesaggio nel 1850. Fu tra i pittori che rivelarono agli austriaci la bellezza delle Alpi austriache (*Una gita sul lago di Halistatt*, 1834: Vienna, ÖG) e in particolare del Salzkammergut. Anche nelle incisioni e nelle litografie **S** resta strettamente fedele al genere del paesaggio, e lo si può assimilare a Thomas Ender. Quadri come il *Grundlsee*, il *Dachstein*, il *Lago di Alt-Ausseer* figurano nel Museo di Graz. (*g* + *vk*).

Steinhardt, Jacob

(Zerkow (Germania, oggi Polonia) 1887 - Naharia (Israele) 1968). Formatosi a Berlino presso il Museo delle arti decorative, poi a Monaco con Corinth e Stuck, frequentò a Parigi l'Accademia di Matisse. Fu uno dei fondatori, nel 1912 a Berlino, del gruppo espressionista Die Pathetiker. Esordí

nella capitale tedesca nel 1913 e le sue prime incisioni, in modo particolare quelle su legno, furono pubblicate in quello stesso anno. Arruolato nell'esercito tedesco durante la prima guerra mondiale, a partire dal 1933 **S** si stabilí in Palestina e insegnò presso la Scuola di Arti e Mestieri Bezalel, da lui stesso diretta per qualche tempo.
Essenzialmente incisore su legno, esercitò anche altre tecniche grafiche. Illustrò il *Libro di Ruth* e il *Libro di Gionata*. Una *Haggādāh* (recita tradizionale della pasqua ebraica) fu pubblicata in Germania nel 1924. Dieci incisioni bibliche su legno apparvero nel 1965 e altre dieci incisioni sul tema della guerra, eseguite nel 1967, furono stampate dopo la morte dell'autore. **S** prese parte a numerose esposizioni internazionali d'arte grafica (premio alla Biennale di San Paolo nel 1955) e fu invitato dalla stessa città di Berlino, in occasione di una retrospettiva dedicata alla sua opera, nel 1967-1968.
Il suo stile, dapprima rigorosamente espressionista, divenne piú sereno sia nelle xilografie che nei dipinti. La Bibbia, il mondo ebraico rimasero la sua principale fonte d'ispirazione. Durante i suoi ultimi anni, **S** si avvicinò a un genere fantastico dalle suggestioni surrealiste. Fu anche ritrattista. Le sue opere sono conservate in numerose collezioni pubbliche e private, in modo particolare nei musei d'Israele e in numerosi musei e biblioteche degli Stati Uniti e della Germania. (*mt*).

Steinhausen, Wilhelm

(Sorau 1846 - Francoforte sul Meno 1924). Frequentò con scarso profitto l'Accademia di Berlino e quella di Karlsruhe (1863-69) dove allora s'insegnava soprattutto pittura di storia. **S** fu essenzialmente autodidatta, assumendo come modelli Rembrandt e Cornelius e mostrandosi, in gioventú, ricettivo all'opera di Ludwig Richter. Si recò in Italia nel 1871, poi, dal 1872 al 1874, si uní alla cerchia di Leibl a Monaco, senza tuttavia adottarne la poetica, e sentendo maggiore affinità per Böcklin. L'artista trasportò la sua profonda religiosità e la sua malinconica sensibilità in scene bibliche dall'iconografia naïve, in visioni fatate, in paesaggi lirici vicini a quelli di Böcklin (Amburgo, KH) e nei ritratti dei familiari (Colonia, WRM). Chiamato nel 1876 con Thoma a Francoforte dall'architetto Ravenstein, si orientò verso la pittura monumentale (*Sogno d'una notte d'estate*: Villa Raven-

stein): il suo ideale religioso giunse a compimento nei vasti programmi iconografici eseguiti per il convento di San Teobaldo a Werningerode (1890), per il cortile del Kaiser-Friedrich-Gymnasium (l'*Antichità di fronte al cristianesimo*) e per la chiesa di San Luca a Francoforte (1912). Dal punto di vista formale, **S** prosegue la tradizione dei nazareni, ma i suoi personaggi idealizzati, ieraticamente distaccati, trovano equivalenti nell'opera di Puvis de Chavannes. (*hm*).

Steinle, Eduard Jakob von

(Vienna 1810 - Francoforte sul Meno 1886). Fu allievo dell'Accademia di Vienna dal 1822; tra il 1828 e il 1834 soggiornò a Roma, subendovi l'influsso di Veit e di Overbeck. Dal 1834 al 1843 operò a Vienna, poi a Francoforte, dove dal 1850 fu professore all'Istituto Städel che conserva la maggior parte delle sue opere. Eseguí ritratti (*La figlia Agnes*; *Il padre del pittore*; *Maximiliane, contessa Oriola*: tutti a Francoforte, SKI) e soprattutto dipinti a soggetto religio*so* (*San Luca mentre ritrae la Vergine*, la *Visitazione*, 1849: Karlsruhe, KH) e scene dalle saghe germaniche, in uno stile nazareno patetico e sensibile (*Loreley*: Monaco, Schackgal.; illustrazioni per i *Rheinmärchen*, le leggende renane, di Clemens von Brentano: Francoforte, SKI). (*hbs*).

Steinlen, Théophile Alexandre

(Losanna 1859 - Parigi 1923). Dopo l'esperienza come disegnatore industriale presso lo zio a Mulhouse (1877), si recò a Parigi, dove esordí disegnando lattanti, bambine (*Latte puro sterilizzato della Vingeanne*, 1894: Parigi, MAD), poi gatti (*Des chats*). Su richiesta di Rodolphe Salis, realizzò per il cabaret dello Chat-Noir una decorazione abilmente ironica (*Apoteosi dei gatti*, 1889), e uno dei suoi manifesti migliori (*Torneo dello Chat-Noir con Rodolphe Salis*, 1896: ivi). Attento osservatore della realtà, traspone scene di vita quotidiana in studi a matita, acquerelli, litografie e olii (*Ballo del Quattordici Luglio*: Parigi, Bibl. del Trocadéro). Illustrò i ritmi inumani del lavoro nei cantieri, nelle miniere e nelle fabbriche (*Rientro delle operaie*, 1909: Museo di Saint-Denis), interessandosi soprattutto alle miserie degli umili, dei senza tetto, degli affamati (la *Manifestazione*: Museo di Tourcoing). Vicino a Daumier per ciò che concerne la denuncia sociale: serbò sempre uno stile narrativo. Prima giornalista allo «Chat

noir» (1882-87) e al «Mirliton» di Aristide Bruant (1885-92), collaborò in seguito a tutti i giornali che combattevano per la giustizia sociale, firmandosi «Petit Pierre»: il «Gil Blas illustré» (1891-1900), «le Chambard», socialista, fondato da Gérault-Richard (1893-95), «l'En-dehors» (1894) e «la Feuille» (1898-99), i due ultimi diretti da Zo d'Axa, Partecipò anche al «Rire» (1895-98), a «l'Assiette au beurre» (1901-905). al «Cocorico» e al «Canard sauvage» (1903). Nel 1910 fondò con dieci amici «les Humoristes». Illustrò numerosi romanzi, come *Les Femmes d'amis* di Courteline e *L'Affaire Crainquebille* di Anatole France (1901), raccolte di poesie, come *Les Soliloques du pauvre* di J. Rictus (1903) o *la Chanson des gueux* di J. Richepin (1910). Le sue composizioni per le canzoni di Aristide Bruant (*Dans la rue*, 1889) sono di grande qualità. I suoi manifesti dimostrano l'influsso nabis nella composizione e nel colore (la *Tratta delle bianche grande romanzo inedito di Dubut de Laforest*, 1899).
Un cospicuo numero di disegni dell'artista è stato donato dalla figlia al Gabinetto di disegni dei Louvre. (*tb*).

Stella, Frank

(Malden (Mass.) 1936). Dopo gli studi presso la Phillips Academy di Andover (Mass.) e la Princeton University, nel 1958 prepara l'esame per il Bachelor of Arts e, da quella data, si stabilisce a New York.
A fianco dei principali esponenti della nuova astrazione che si sviluppa negli Stati Uniti a partire dall'inizio degli anni '60 (quella che Greenberg definirà poi «post painterly abstraction»), **S** segna il trapasso verso un nuovo modo di intendere l'operazione artistica sia rispetto alla Action Painting che all'astrattismo piú riflessivo di Still, Rothko, Newman, Reinhardt e alle ricerche di Morris Louis e di Kenneth Noland. Per **S** il quadro risulta da un'operazione meno intuitiva e piú controllata razionalmente, e acquisisce cosí tutta la consistenza di un oggetto che trova referente e significato in se stesso.
Determinante, nel suo approccio all'astrattismo è l'incontro con Jasper Johns: la serie delle sue *Bandiere*, esposte per la prima volta a New York nel 1958 da Leo Castelli, lo avviano verso una pittura di superficie, priva di profondità spaziale e di qualsiasi rapporto gerarchico all'interno del qua-

dro. Esemplare, da questo punto di vista, la serie di tele nere prodotta a partire dal 1959 (*The Marriage* of *Reason and Squalor*, 1959: New York, MOMA), in cui ai colori vivi dei primi quadri subentra un monocromo nero, interrotto esclusivamente da un disegno a strisce parallele di ampiezza analoga a quella dei listelli del telaio. Con questa produzione si presenta al pubblico nella importante mostra *Sixteen Americans*, allestita al MOMA di New York nel 1960.
Un diverso problema è affrontato nella serie di quadri «alluminio» del 1960 (*Newstead Abbey*, 1960: Amsterdam, SM), per arrivare, con la serie dei quadri «rame», a forme sagomate lontane dal tradizionale rettangolo. Intraprende un lavoro altrettanto radicale sul colore: sin dal 1961 dipinge vasti quadri monocromi in cui bande di colori primari o secondari striano uniformemente il campo della tela (serie «Benjamin Moore»: *Sabine Pass*, 1961).
Nel 1966 una nuova serie, quella dei «Poligoni irregolari», rinuncia alla geometria tradizionale delle serie precedenti e inaugura una libertà di forme sino ad allora non sperimentata; nello stesso tempo i rapporti cromatici diventano piú complessi di quelli fissati in precedenza (*Union I*: Detroit, Institutes of Arts). Nel 1970 il MOMA di New York gli dedica un'ampia retrospettiva.
La libertà di linguaggio connota la sua produzione degli ultimi due decenni: dai collages di feltro (1971-75) composti da elementi a forme irregolari, di colore diverso e talvolta in rilievo, che s'incrociano e si giustappongono con estrema libertà espressiva (*Dawidgrodek II*, 1971: Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum), ai rilievi metallici di grande formato, dove viene recuperata una stesura cromatica non uniforme, legata alla gestualità del dipingere. (*mcm*).

Stella, Jacques

(Lione 1596 - Parigi 1657). Figlio di François Stellaert, pittore di origine fiamminga stabilitosi a Roma nel 1576 e poi a Lione dove eseguí dipinti per la chiesa dei Minimi e per quella dei Cordiglieri; alcuni suoi paesaggi (Parigi, Louvre) presentano strette analogie con quelli di Martellange, che fu attivo contemporaneamente a lui (1586-87). Intorno al 1619 partí per Firenze, dove lavorò per Cosimo II de' Medici, e probabilmente conobbe già allora Poussin. La sua incisione piú importante, la *Festa dei cavalieri di San Giovanni*, datata

1621, attesta peraltro rapporti con l'arte di Callot, ancora a Firenze in quel momento. Al soggiorno fiorentino risale anche un quadro all'Ermitage, *Lucio Albino e le vestali* che ricorda Elsheimer e Lastman. Nel 1622 o '23 si trasferí a Roma, dove strinse una duratura amicizia con Poussin, giunto nel 1624. Eseguí per i Gesuiti una serie di quarantacinque disegni sulla *Vita di san Filippo Neri* (alcuni oggi all'Università di Yale, New Haven) e si rese famoso tra i collezionisti romani con i suoi quadri «in piccolo», spesso realizzati su supporti preziosi: marmo, agata, lapislazzuli. Il gusto per i particolari naturalistici attesta lo studio dei quadri dei Carracci e del Domenichino. Avendo ricevuto offerte dal re di Spagna, partí al seguito del maresciallo Créqui, che lasciò Roma nel 1634. Da Venezia si recò a Parigi, dove si stabilí: di fatto Richelieu lo trattenne d'autorità e lo prese al suo servizio. Divenne pittore del re, ricevendo anche una pensione sostanziosa, alloggio al Louvre, e in seguito persino, onore raro, l'ordine di Saint-Michel. Lavorò nel Palais-Cardinal, nel castello di Richelieu (*Liberalità di Tito*: Cambridge, Mass., Fogg Museum), nonché nei castelli di Madrid e di Brissac. Dipinse due pale per la cappella di Saint-Germain (*Sant'Anna conduce la Vergine al Tempio*: Rouen, MBA; *Elemosina di san Luigi*, perduto). Per un incarico del noviziato dei Gesuiti si trovò a competere con i massimi pittori contemporanei, Poussin e Vouet: il *Cristo fra i dottori* (intorno al 1640-42: chiesa di les Andelys) non è per nulla inferiore al *San Francesco Saverio* del primo né alla *Vergine che protegge la Compagnia di Gesú* del secondo. Realizzò anche le *Nozze della Vergine* per Notre-Dame a Parigi (ora a Tolosa, Musée des Augustins), e le *Pastorali*, conosciute oggi solo dalle incisioni. Tra le sue ultime opere figura il *Gesú fra i dottori* (1656) della chiesa di Provins.

A lungo dimenticato, **S** è uno degli artisti piú affascinanti e originali del sec. XVII francese. Nei suoi dipinti, sobriamente eleganti, predilige le figure scultoree e spoglie, esemplate sullo studio dell'antichità; la fattura è liscia, i toni cromatici tenui, la luce è fredda e astratta.

Sue opere si trovano in Francia, a Béziers (MBA), Angers (MBA), Epinal (Musée Départemental des Vosges), Lione (MBA), Nantes (MBA), Tolosa (Musée des Augustins), Versailles e Parigi (Louvre: *Santa Cecilia*, *Cristo accoglie la Vergine*, *Minerva e le Muse*). L'Ermitage di San Pietroburgo possiede

un'*Annunciazione*, una *Sacra Famiglia*, *Venere e Adone*, l'AP di Monaco una *Maddalena* (1630); gli Uffizi di Firenze un *Cristo nel deserto servito dagli angeli* e una *Madonna col bambino*; il MC di Torino una *Toeletta di Venere* e una *Rebecca alla lonte*; il Bowes Museum di Bamard Castle una *Sacra Famiglia*; il Wadsworth Atheneum di Hartford un *Giudizio di Paride*.
Tra i suoi allievi si ricordano Georges Charmeton e i nipoti Antoine, Antoinette, Claudine e Françoise Bouzonnet. (*jpc*).

Stella, Joseph

(Muro Lucano 1877 - New York 1946). Vissuto in Italia fino al 1895, emigrò a New York nel 1897 dove seguí i corsi dell'Art Students' League e quelli di William M. Chase alla New York School of Art. Dedicatosi all'illustrazione, nel 1905 avrà l'occasione di far conoscere la sua produzione attraverso il giornale «The Outlook», che pubblicherà i suoi disegni sul tema «Americans in the Rough», d'impronta realistica e vicini allo stile di A. Menzel. Nel 1909 **S** si recò in Italia dove ebbe modo di conoscere gli artisti del gruppo futurista riportandone una viva impressione. *Der Rosenkavalier* (1913: New York, Whitney Museum) o *Battle of Lights*, *Coney Island* (1914-18: New Haven, Yale University, AG), mostrano chiaramente la discendenza della sua produzione dalle teorie di Severini. Nel 1913 partecipò all'Armory Show; come i precisionisti **S** trovò motivo d'ispirazione nelle immagini della vita industriale e in particolare, dal 1919, scelse come soggetto il ponte di Brooklyn (*Brooklyn Bridge*: ivi) di cui esistono diverse versioni (*New York interpreted*, 1920-22: Museo di Newark; *Brooklyn Bridge*, *Variations on an Old Theme*, 1939: New York, Whitney Museum). Negli anni Venti, sperimentò anche soluzioni originali, diverse dalle prove cubiste, in alcuni collages astratti e la sua pittura si tinse di toni fantastici e richiami letterari non esenti da un recupero tardivo delle esperienze del simbolismo europeo (*The Birth of Venus*, 1922: Iowa State Education Association; *The Virgin*, 1922: New York, Brooklyn Museum; *Flowers*, *Italy*, 1931: Phoenix, AM). (*sr*).

Stematzy, Avigdor

(Odessa 1908 - ? 1989). Giunto in Palestina nel 1921, studia alla Scuola di arti e mestieri Bezalel di Gerusalemme, poi

all'Accademia di belle arti di Parigi. Esordisce come paesaggista, ma approda gradualmente all'astrazione. La pittura di **S** è ricca di sfumature, incentrata sul colore piú che sulla linea e la composizione: le sue tele, acquerelli, pastelli, tempere sono pertanto fortemente ritmate e ricordano per luminosità e colore, il paesaggio israeliano. Una parte consistente della sua produzione visibile nei principali musei israeliani e a Parigi (MNAM) è costituita da grandi acquerelli astratti. (*mt*).

stendardo

Insegna processionale di medio o grande formato, costituita generalmente da un drappo di stoffa rettangolare tesa su un'asta.

Lo **s**, detto comunemente anche gonfalone, si può considerare una derivazione delle antiche bandiere da guerra medievali divenute poi insegne dei Comuni, della Chiesa, delle confraternite e delle corporazioni religiose. Fonti iconografiche relative a questo genere di insegna risalgono alla fine del sec. X e all'XI. Tra i piú antichi esemplari si cita lo «**S** del popolo romano» detto anche «Bandiera di san Giorgio» (fine sec. XIII: Roma, Palazzo Senatorio), un grande drappo in seta e cuoio recante l'immagine di *San Giorgio e il drago*. Collegati prevalentemente ai cortei processionali, gli **s** furono molto diffusi a partire dal sec. XV e in parecchi casi vennero realizzati come ex voto, soprattutto in occasione di calamità naturali e pestilenze.

Il drappo dello **s** è in tela – lino, cotone, canapa – oppure di stoffe piú preziose quali la seta e il velluto; ha solitamente forma rettangolare e viene teso su un bastone orizzontale, a sua volta sospeso mediante cordoni a una o a due aste verticali oppure direttamente issato su un bastone verticale. L'orlo inferiore può essere diritto, sagomato oppure ritagliato in modo da formare elementi quadrangolari denominati «code». Gli **s** sono istoriati su entrambe le facce, della stessa tela o di due tele giustapposte; il *recto* presenta l'immagine principale, il *verso*, scritte, elementi simbolici o decorativi qualora non compaiano figurazioni. In casi piú rari, il gonfalone è realizzato in legno con una tavola dipinta su entrambe le facce inclusa in una cornice intagliata e dorata (come l'esemplare conservato nella PC di Camerino raffigurante *San Venanzio* e risalente al sec. XVI).

Se la prevalenza degli **s** annovera una produzione di bottega, non mancano casi di lavori realizzati da artisti di rilievo, come quello di Bernardino di Mariotto con la *Madonna del Soccorso* (Sanseverino, PC), lo «**S** della Trinità», opera giovanile di Raffaello (Città di Castello, PC) o la celebre «Pala per la peste», grandioso ex voto dipinto su seta da Guido Reni per la cessata peste di Bologna (1630: Bologna, PN); ancora tra i pezzi rappresentativi si citano quelli del sec. XVI di Girolamo del Pacchia (Siena, coll. Chigi Saracini) e di Giovampaolo Cardone (L'Aquila, MN). (*svr*).

Stendhal (Marie-Henri Beyle, *detto*)

(Grenoble 1783 - Parigi 1842). Le due grandi opere autobiografiche di **S**, *Souvenir d'Egotisme* e la *Vie de Henry Brulard*, contengono nutrite note sulla pittura italiana intrecciate ai ricordi dei suoi viaggi in Europa e soprattutto in Italia intrapresi nel 1800 (Milano, Trieste, Roma, Civitavecchia, dove fu console francese nel 1831) e fanno luce sul valore soggettivo che un uomo del proprio tempo come **S** affidava alle opere d'arte, espressive di un particolare «temperamento» umano. È però l'*Histoire de la peinture en Italie* iniziata nel 1811 (apparsa nel 1817; Roma 1983; edizione integrale del 1932 con il titolo *Ecoles italiennes de peinture*), lo scritto che raccoglie gli studi, la documentazione ed elaborazione estetica sulla pittura. La sua opera di «schedatura» si appoggia ai primi precedenti della storiografia artistica: utilizza Lanzi per l'impianto cronologico e la suddivisione in «scuole», l'Amoretti e Bossi per Leonardo, Vasari per Michelangelo, anche se il suo spirito critico lo induce a non «essere lo zimbello di tutto ciò che dice Vasari in onore della sua scuola fiorentina»; i suoi riferimenti estetici e ideali sono Helvétius, Voltaire, Lavater, Winckelmann, Reynolds e Mengs. L'*Histoire* non è però semplice plagio o rimpasto di fonti e idee; lo stesso **S** scriverà: «Se, come dice la Bruyère, la scelta di pensieri è pensiero, io ho qualche diritto su questo libro... Su venti pagine, almeno diciannove sono tradotte e, se non ho citato le fonti, l'ho fatto per non distrarre l'attenzione del lettore con otto o dieci nomi continuamente messi in fila in basso pagina». L'*Histoire* si presenta come un laboratorio di scrittura e di apprendistato critico: l'espressione regola il suo giudizio sulle scuole, e quella fiorentina governata dal disegno è a suo av-

viso «minore» in confronto all'«espressione soave e malinconica» di un Leonardo, Luini e Correggio e della scuola lombarda o alla «pittura delle passioni» che domina a Roma. Ancora «Venezia si distinguerà per la verità e lo splendore dei colori. La scuola di Bologna, affermatasi in un secondo tempo, imiterà con successo tutti i grandi pittori», mentre Guido Reni sembra chiudere il percorso stilistico portando «la bellezza alle vette piú alte che siano state forse mai raggiunte da mente umana». Certo **S**, nonostante si appoggi al Lanzi, non può seguire il percorso analitico del conoscitore; il suo approccio è critico e l'impegno del critico è quello di riconoscere le grandi personalità al di là dei caratteri comuni di una scuola, di individuare sinteticamente il genio e l'espressione di Masaccio, la «fierezza e il terrore» resi «magistralmente» da Cimabue, i moti dell'animo della *Cena* di Leonardo. Proprio Leonardo con il suo studio dei «moti» fisici e delle passioni interessa profondamente lo scrittore che riflette sul dibattito contemporaneo, diviso tra la classificazione dei temperamenti basati sulla tipologia fisionomica (Lavater) e la ricerca romantica basata sui moti dell'animo.

Pur esaltando le «passioni» che «alterano gli abiti morali e la loro espressione fisica» come «un nuovo modo di cercare la felicità», **S** preferirà Raffaello e l'estetica dell'«ideale» che ha come fine quello di «riunire le cose che la natura non offre, e che l'immaginazione può offrire». Proprio questi caratteri sembrano mancare, stando al *Salon* del 1824, alla scuola di David che, rappresentando epoche eroiche lontane, non è capace di rappresentare «gli uomini d'oggi», mentre Saint-Evre, L. Robert, Sigalon o Delacroix possiedono senso del colore e lo stesso Ingres pur mancando d'espressione «disegna meravigliosamente e… dipinge con finezza». La bellezza per **S** è un valore soggettivo, lontano dal classicismo antico di Winckelmann e dalla filologia erudita e rispecchia le «passioni» che animano il presente. Il suo ideale è l'espressione naturale essenziale e immediata del «buon selvaggio» di Rousseau lontano dai libri e dalla storia, e il «numero delle bellezze ideali» è assai vasto: prende corpo in ogni società libera («caucasici, i mongoli, i negri, gli americani e i malesi») che dà «vita alle grandi passioni», come nel caso dell'arte del rinascimento italiano che «ha dato tut-

ti i generi di bellezza compatibili con la civiltà del sedicesimo secolo; dopo di che è naufragata nella noia. Rinascerà quando i quindici milioni di italiani, riuniti sotto una costituzione liberale, apprezzeranno quel che non conoscono e disprezzeranno ciò che adorano». (*sro*).

Stepanova, Varvara Fëdorovna

(Kaunas (Kovno) 1894 - Mosca 1950). Alla Scuola di belle arti di Kazán (1910-13) conosce A. Rodčenko, col quale, dal 1916, condivide la propria vita e le proprie esperienze artistiche. In questi primi anni **S** si dedica alla poesia sperimentale e alla poesia visuale, illustrando alcuni libri (1918-19); contemporaneamente oggetto dei suoi dipinti sono figure geometrizzanti e composizioni astratte (*Figure danzanti su fondo bianco*, 1920). Il suo impegno nella giovane Repubblica Sovietica la spinge ad attività nel campo dell'istruzione (settore letterario-artistico) e a partecipare degli ideali costruttivisti (nel 1921 redige il manifesto *Teoria generale del Costruttivismo*). Collabora dal 1923 al 1927 a «Lef» e a «Novyj Lef», mentre dal 1926 si dedica all'editoria e alla grafica. Autrice di svariate scenografie, di costumi e di disegni per stoffe (è presente in piú sezioni alla Mostra internazionale delle arti decorative di Parigi del 1925). Dagli anni Trenta, spesso con il suo compagno, realizza numerosi album fotografici che documentano la realtà sociale russa. Anche la sua produzione pittorica si sviluppa in senso figurativo (*Mosca. Veduta dalla finestra*, 1938). (*mal*).

Sterbini, Giulio

(Roma ? - 1911). Collezionista di opere di maestri italiani dal XIII al XVI secolo il cui catalogo viene inizialmente redatto nel 1874 da David Farabulini e in seguito, nel 1906, da Adolfo Venturi. Smembrata e dispersa nel 1910, di questa importante collezione sono note alcune opere nelle collezioni pubbliche americane: nella coll. Johnson al AM di Philadelphia figurano una *Santa Maria egiziaca e angeli* di Lorenzo di Credi e un *Ritratto di giovane uomo* di Bernardino de' Conti; alla AG Yale University di New Haven è presente un *San Giovanni Evangelista*, pannello destro di un polittico eseguito da un seguace di Simone Martini dai modi assai prossimi alla maniera del maestro, mentre al MMA di New York sono conservati un trittico con la *Madonna col Bambi-*

no e santi di Priamo della Quercia e una *Madonna col Bambino e angeli* di Pietro di Domenico. (*eg*).

Steriadi, Jean-Al

(Bucarest 1880-1956). Studiò alla Scuola di belle arti di Bucarest, a Monaco e all'Académie Julian di Parigi. Tra i fondatori del Salon d'Automne di Parigi, vi espose a partire dal 1903. Partecipò a collettive a Parigi, Bruxelles, Amsterdam, L'Aja, Berna, Stoccolma, nonché alla Biennale di Venezia del 1940. In Romania fu direttore del Museo Aman (1909-1914) e del Museo Kalinderu (1915-44) e professore d'incisione alla Scuola di belle arti di Bucarest; nel 1948 venne eletto membro dell'Accademia.
Fondatore dell'associazione Grafica per la diffusione dell'incisione dell'Accademia libera di belle arti (1918) e di numerosi gruppi artistici, **S** ha svolto un importante ruolo nella vita artistica rumena tra le due guerre. La sua pittura, impressionista, unisce un lirismo discreto a una raffinata sensibilità nella rappresentazione del paesaggio urbano. Le sue incisioni conservano il brio e l'intelligenza del disegno. Sue opere si trovano al AM della città di Bucarest e in numerosi musei e collezioni private rumene. (*ij*).

Sterling, Charles

(Varsavia 1901 - Parigi 1991). Allievo di Focillon, funzionario e poi conservatore al dipartimento di pittura del Louvre dal 1929 al 1961 (durante gli anni della guerra fu attivo presso il MMA di New York), professore alla New York University dal 1961 al 1972, organizzatore di numerose mostre (*Natura morta*, 1952), ha dato il suo contributo a tutti i settori della pittura francese, sia come conoscitore che come ricercatore e storico. In particolare si è dedicato allo studio del Seicento francese (mostra *I pittori della realtà*, 1934, che rivelò Georges de La Tour; mostra *Poussin*, 1960; catalogo dell'opera dei Blanchard, 1961), e soprattutto dei primitivi francesi, ai quali ha dedicato due opere di sintesi (1938 e 1941) che definiscono i caratteri e la specificità dei secoli XIV e XV della pittura francese. Ha dedicato numerosi articoli alla pubblicazione di dipinti inediti, a studi d'insieme sull'arte di determinati pittori (Fouquet, Quarton, Maestro di Moulins) o di regione (Provenza, Borgogna, Alvernia, Sa-

voia), all'esame di documenti o ad analisi stilistiche che hanno consentito di riesumare pittori come Beaumetz, Grymbault, Lieferinxe, Dipre, Perréal, o di identificare in Quarton l'autore della *Pietà di Avignone* e in Jean Hey il Maestro di Moulins. Le sue opere costituiscono, per contenuto e metodo, il punto di riferimento per lo studio dei primitivi francesi, ma ha anche dilatato i suoi interessi ai primitivi di altre scuole: fiamminghi (van Eyck, Petrus Christus), tedeschi (Moser, Multscher), portoghesi (N. Gonçalves), spagnoli (J. de Borgoña), savoiardi. Tra i suoi ultimi studi: *La peinture médièvale à Paris, 1300-1500* (Paris 1987-90). La sua attività di storico è stata ricostruita nella mostra dedicatagli dal Louvre nel 1992. (*nr*).

Stern, Ignazio, *detto anche* Ignazio Stella

(Mauerkirchen 1679 - Roma 1748). Figlio del pittore Ignazio senior, ricevette i primi rudimenti dell'arte probabilmente dal padre, ma presto (1695 ca.) andò a Bologna alla scuola di Carlo Cignani. Qualche tempo dopo si trasferí a Roma, dove rimase fino al 1712 ca.: la produzione di questo periodo non è però documentata. Nel 1713 si recò a Forlí e vi rimase per circa un decennio, lasciando in Emilia-Romagna la maggior parte delle sue opere. Dalla cittadina di Lugo ricevette diverse commissioni per le chiese locali (*Vita di sant'Onofrio*, ciclo di tele: Sant'Onofrio, chiesa del Suffragio, l'intera decorazione). A questo periodo appartengono anche le tele di Piacenza (*Annunciazione*, 1724: Santa Maria di Campagna), Castell'Arquato (Piacenza, *Sepoltura di Cristo*, firmata e datata 1722: Museo parrocchiale), e altre. Risale a questi anni la sua opera piú significativa, le *Quattro Stagioni*, dipinte per la nobile famiglia piacentina Arisi (tre, a Kassel, SKS, la quarta in coll. priv.). La sua arte si fonda sulla conoscenza dei bolognesi contemporanei quali il Dal Sole e Franceschini, e dei maestri «classici» Correggio, Parmigianino, Barocci e Reni. Il giovanile trasferimento a Roma, e gli anni che vi trascorrerà dal 1724 alla sua morte, non hanno inciso sul suo modo di fare pittura che si distinguerà sempre per la grande eleganza e la raffinatezza coloristica. Cosí che in qualche tratto si accosta allo stile di Michele Rocca e di B. Luti; gli era assai piú congeniale, infatti, il barocchetto romano che non il *côté* marattesco. A Roma lascia relativamente poche opere e non particolar-

mente significative (GNAA: *San Giovanni Nepomuceno*, tela; San Giovanni in Laterano: *Assunzione*, affresco a completamento di un'opera iniziata da G. Odazzi; San Marcello al Corso, cappella Muti Bussi: *Apoteosi delle sante Degna e Merita*, affresco; San Paolo alla Regola, sacrestia: *Assunzione*, affresco: Santi Sergio e Bacco, *I santi Sergio e Bacco*; *San Basilio*). (*fir*).

Stern, Ludovico

(Roma 1709-77). Figlio di Ignazio, si dedicò soprattutto alla pittura di fiori. Sembra abbia studiato dapprima presso l'Accademia di Parma, forse su suggerimento del padre, e in seguito presso l'Accademia di San Luca a Roma. Nel 1741 fu accolto nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon e nel 1756 nell'Accademia di San Luca, dove insegnò anche alla Scuola del Nudo. Talento eclettico, praticò con successo anche la pittura chiesastica (*La nascita della Vergine*; *La morte della Vergine*, tele per il coro di Santa Maria dell'Anima a Roma; *San Francesco Caracciolo*, tela: San Lorenzo in Lucina; Santa Prassede, due tele con *San Carlo Borromeo*), e nella decorazione profana (Roma, Palazzo Borghese; Palazzo Massimo ora Colonna all'Ara Coeli). In queste sue opere si manifestano tendenze classicheggianti piú che barocche e in taluni casi un avvicinamento al Batoni, col quale sembra aver collaborato almeno una volta dipingendo i fiori nel *Ritratto della marchesa Sperelli Manciforti in Merenda* (1740). Fu ottimo e sensibile ritrattista di leggerezza rococò (*Ritratto di Benedetto XIV*: Würtzburg; *Ritratto di Francesco Ludovico conte di Erthal*, firmato e datato 1758: Roma, GNAA). La sua produzione di composizioni floreali è piuttosto vasta, e vi si rinvengono citazioni caravaggesche nel periodo giovanile (quattro tele con *Vaso di vetro con fiori*: Roma, Gall. dell'Accademia di San Luca) e fiamminghe (*Vaso di fiori e pettirosso*, *Cestino di fiori e cinciallegra*: già Firenze, coll. priv.), con il frequente ricorrere di grandi rose completamente sbocciate. In altri dipinti ai fiori si aggiungono pappagallini vivacemente colorati e farfalle (*Pappagallo*, *farfalle e rose*; *Pappagallo*, *farfalle e garofani*: Roma, Gall. Pallavicini). Indubbiamente lo **S** fece riferimento alle composizioni di Andrea Belvedere e di Domenico Bettini che allora era a Roma presso lo studio di Mario dei Fiori. (*fir*).

Stetter, Wilhelm, *detto* **Maestro della Croce di Malta**
(prima metà del sec. XVI). Fu chierico della commenda di Saint-Jean-de-Jérusalem a l'île Verte a Strasburgo, per la quale ha dipinto una ventina di opere – come ci è noto dall'inventario redatto nel 1741 dal monaco Goetzrnann. La maggior parte di queste è contrassegnata dalle iniziali W.S. e da una croce di Malta, qualche volta apposta in grande formato sul rovescio del pannello. Sono opere che si distribuiscono tra il 1513 e il 1547 ca. e che tradiscono l'influsso di Dürer e Baldung Grien. Sono oggi conservate nei musei di Nancy (*Decollazione di san Giovanni Battista*, 1515; *Ecce Homo* 1521; *Noli me tangere*, 1523; *Deposizione nel sepolcro*, 1536), Strasburgo (*San Giovanni Battista predica sulle rive del Giordano*), Colmar, Sélestat, Lucerna, Einsiedeln, Vienna, Norimberga, Monaco, Vic-sur-Seille e Parigi (Louvre). (*vb*).

Stevens, Alfred
(Bruxelles 1823 - Parigi 1906) si formò nello studio di Navez a Bruxelles, poi a Parigi, in quello di Roqueplan (1844). Eseguí dapprima scene di genere d'ispirazione sociale, esponendo a Bruxelles nel 1851, e, in seguito, al *salon* di Parigi. Dal 1855, stabilitosi definitivamente nella capitale francese, e legatosi a Manet, divenne il pittore delle parigine del secondo impero ed ebbe grande successo (*Sfinge parigina*, 1867: Anversa, MMB). Aggiornò il suo gusto *japonisme* pur non riuscendo a rinnovare il suo stile (*Mendicità autorizzata*: ivi). In alcune opere, tra cui l'*Atelier* (1869: ivi) si accosta per tecnica e stile a H. de Brackeleer. Nell'ultimo periodo dipinse anche marine, e pubblicò *Impressions sur la peinture*. Il fratello **Joseph** (Bruxelles 1819-92) si formò presso il pittore di animali L. Robbe, ed esordí al *salon* di Bruxelles nel 1842. Guardando la pittura fiamminga del sec. XVII come Fyt e Snyders, rappresentò cani, suo tema preferito, vedendoli dapprima con occhio pietoso (la *Vecchia Lice*: Tournai, MBA). A Parigi subí l'influsso di Decamps e si dedicò, con piú attenzione nelle sue scene di genere, a caratterizzare la psicologia dei modelli (*Piú fedele che felice*, 1848: Bruxelles, MRBA; *Una mattina a Bruxelles*, 1848: ivi). (*mas*).

Stevens, Pieter II, *detto* Stephani

(Malines 1567 ca. - ? dopo il 1624). Documentato a Praga sin dal 1590, dal 1594 al 1612 fu pittore di Rodolfo II. Compi viaggi a Venezia e a Roma e tornò nuovamente a Praga nel 1624. Le sue opere sono rare: il *Ballo di contadini* (1596: Anversa, KMSK) e il *Paesaggio con romitaggio* (1609: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) attestano uno stile assai delicato influenzato da Gillis van Coninxloo. (*jl*).

Stieglitz, Alfred

(Hoboken (New Jersey) 1864 - New York 1946). Studiò a New York, ma completò la formazione all'Istituto politecnico di Berlino, dove frequentò i corsi di foto-chimica di Vogel. Le sue prime prove come fotografo rientrano nell'ambito della cultura figurativa del naturalismo tardo-ottocentesco (1882-90). Sin dal suo ritorno negli Stati Uniti svolse un ruolo attivo nella Società dei fotografi dilettanti, e curò la pubblicazione di «American Amateur Photographer», la prima delle sue numerose piccole riviste, dedicate prima alla fotografia, poi, anche grazie all'influenza di Steichen, all'arte moderna. Ad essa successero nel 1897 le «Camera Notes», che nel 1903 divennero «Camera Work» (1903-17); contemporaneamente **S** diresse dal 1905 al 1917 le Little Galleries of the Photo-Secession, dove ebbero luogo le prime mostre di Picasso, di Matisse e di Henri Rousseau negli Stati Uniti, anticipando quanto avverrà con la mostra dell'Armory Show. In questi anni **S** è spesso in Europa (viaggi a Londra, Berlino, Dresda, Monaco, Parigi).

La sede della Gall. Photo-Secession, punto d'incontro dell'avanguardia americana nascente, al n. 291 della 5ª Avenue, diede a sua volta il titolo a una notevole pubblicazione di **S**, «291», cui collaborarono Max Weber, Duchamp, Picabia, Man Ray e altri, con serie di interventi che influenzarono ampiamente artisti e collezionisti americani durante la prima guerra mondiale. L'attività di **S** negli anni 1920-30 fu piuttosto dedicata all'arte americana. Diede il suo appoggio ai «precisionisti» Demuth, Sheeler, Spencer, e ai paesaggisti astratti A. Dove e O'Keeffe, moglie di **S**. Come fotografo preannuncia, nelle sue prime opere, l'*Ash-can School*: un'importante raccolta di queste fotografie si trova al MMA. Lettere e documenti, che dimostrano gli sforzi di **S** per diffondere in America l'ar-

te moderna, sono conservati all'Università di Yale. La sua lezione come fotografo fu fondamentale per P. Straud. (*dr*).

Stieler, Joseph Carl

(Magonza 1781 - Monaco 1858). Iniziò gli studi a Würzburg (1798-1800) e li proseguí all'Accademia di Vienna; successivamente frequentò lo studio di Gérard a Parigi dal 1806 al 1808, risentendo profondamente del suo influsso. La sua attività a Monaco, a partire dal 1812, è interrotta da un soggiorno a Vienna tra il 1816 e il 1820. **S** è il piú importante ritrattista di Monaco durante la prima metà del sec. XIX (*Goethe*, *Schelling*, *Beethoven*): le sue opere piú celebri sono conservate nella Schönheitsgalerie (galleria delle bellezze) del castello di Nymphenburg a Monaco. (*hbs*).

Stifter, Adalbert

(Oberplan (Boemia) 1805 - Linz 1868). Fu uno dei massimi scrittori di lingua tedesca, e da giovane esitò per qualche tempo tra la letteratura e la pittura, per la quale non ebbe una specifica formazione. Mentre, agli inizi, la sua maniera è improntata al realismo Biedermeier (*Paesaggi del Salzkammergut* e *Veduta dai tetti di Vienna*, 1840 ca.), le opere della maturità trattano soggetti naturali in termini di una nuova e piú libera interpretazione (paesaggi, studi di nuvole, osservate come puri fenomeni luminosi, dettagli), rivelando la volontà di dominare con la potenza dell'anima le forze elementari della natura, in un frammento di paesaggio, oppure espresse da un semplice dettaglio, come l'acqua violenta che scaturisce dalle rocce. Benché opere intitolate *Serenità* o *Movimento* non siano state portate a termine, sono d'impressionante grandiosità e di notevole cromatismo. Quasi tutti i dipinti e i disegni di **S** sono conservari a Vienna (Adalbert **S**-Gesellschaft e ÖG). (*g + vk*).

Still, Clyfford

(Grandin (North Dakota) 1904 - Baltimore 1980). Successivamente agli studi alla Spokane University di Washington, insegnò disegno e pittura al Washington College di Pullman (1935-41), alla California School of Fine Arts (1946-50) e al Brooklyn College di New York, dove visse e insegnò dal 1951 al 1960 prima di ritirarsi a Westminster nel Maryland. Parte delle tele che espose nel 1946 alla Galleria Art of this

Century mostrano ancora un'impronta vagamente surrealista, residuo di un periodo di sperimentazione stilistica, ma dal 1945 **S** inaugura radicali riduzioni cromatiche, saturando i dipinti di neri e di rossi opachi e conservando solo ai margini della tela fluttuazioni di colori vivaci.
Pioniere dell'espressionistrio astratto, **S** cerca verso la fine degli anni Quaranta di individuare il proprio stile; considera il dipingere un «atto non qualificabile», che deve rompere «con l'illustrazione di miti consunti o con i vari alibi del nostro mondo contemporaneo», e di cui l'artista «deve assumersi tutta la responsabilità». Cosí giunge, contemporaneamente a Barnett Newman e a Mark Rothko, a ridurre la gamma cromatica producendo invece grandi superfici di colori vivi, la cui luminosità e il cui grado di saturazione sono calcolati in modo da provocare effetti ottici determinati. Tuttavia, alle sue prime ricerche viene ad aggiungersi un lavoro sulla stessa *texture* del colore, che avvicina talvolta **S** all'Action Painting (*1948-D*, 1948: New York, coll. William Rubin). A New York partecipa alla mostra *15 Americans* del MOMA (1952): nelle tele che presenta, di grande formato, le chiazze a forma di fiamma delle opere precedenti lasciano il posto a vaste falde prive di volume, che giocano sui rapporti tra due o tre colori (*Dipinto* 1951: New York, MOMA). Il nero, «non-colore privilegiato», tende presto a invadere l'intera tela, preservando la continuità del piano (*1957-D n. 1*, 1957: Buffalo, Albright-Knox, AG). Da quest'insistenza sul «limite» alcuni pittori del nuovo astrattismo sapranno trarre partito.
L'artista è poi tornato ad effetti di colore in cui interviene anche il nero (*Dipinto*, 1964: coll. priv.). La sua prima retrospettiva è del 1959, alla Albright-Knox AG di Buffalo; è rappresentato nella maggior parte dei grandi musei americani (New York, Chicago, Detroit, San Francisco, Saint Louis) ed europei (Amsterdam, Londra, Parigi, Stoccolma). (*em*).

Stimmer, Tobias

(Schaffhausen 1539 - Strasburgo 1584). Era il maggiore dei dodici figli di Christophe **S** il Giovane (Costanza 1520/25 ca. - Rotweill 1562), disegnatore e calligrafo, che probabilmente gli insegnò i rudimenti del mestiere. Ignoriamo praticamente tutto sulla sua formazione; secondo alcuni storici studiò a Zurigo presso Hans Asper; secondo altri rimase a Schaffhausen

presso Félix Lindtmayer. Completò l'apprendistato nel 1556 ca. Si recò forse allora in Italia, dove avrebbe lavorato con Giambattista Zelotti e i suoi allievi agli affreschi di Palazzo Trevisan di Murano, o forse seguí Lindtmayer nel suo viaggio lungo il Danubio. In ogni caso, non ignorava né la pittura veneziana né quella della cerchia di Altdorfer. I primi disegni datati che possediamo attestano sorprendente precocità: *Cristo sul monte degli Olivi* (1557: Dessau, GG), in cui colloca in un tormentato paesaggio notturno una scena di un'intensità che rammenta Grünewald. La composizione, ancora risolta in superficie, pone ciò nondimeno i problemi che verranno risolti piú tardi: luce e spazio. Nel 1560 viene menzionato nel registro fiscale di Schaffhausen e sembra godesse già di una certa celebrità; era infatti richiesto come ritrattista. Di questo periodo sono *Conrad Gessner* (1564: Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen) e il doppio ritratto in piedi di *Jacob Schwytzer* e di sua moglie *Elsbeth Lochmann* (1564: Basilea, KM): le figure si stagliano vivamente in una luce esaltata dalla ricchezza dei colori; la composizione, sobria e serrata, ha il vigore di alcune opere di Niklaus Manuel. L'artista preparò il modello d'un bicchiere d'argento che la città di Schaffhausen offrí al matematico Conrad Dasypodius a ricompensa della sua dedica della *Geometria* di Euclide, comparsa a Strasburgo presso C. Mylius. Lavorò anche come illustratore, per editori di Strasburgo, in particolare Bernard Jobin.

Dal 1567 al 1570 realizzò per Hans von Waldkirch la facciata della casa Zum Ritter a Schaffhausen (restaurati nel 1919, gli affreschi si trovano al museo della città, ma sono stati riprodotti sulla facciata da Karl Rösch). Concentrando la doppia tradizione decorativa di Tiziano, del Veronese e di Holbein, tali dipinti sono ripartiti secondo un programma storico-mitologico piú o meno corretto sui temi della guerra e della pace.

Il pittore si stabilí a Strasburgo attorno al 1570 eseguendo nel medesimo stile la decorazione dell'Orologio astronomico della Cattedrale. Cominciò allora a incidere su legno, ebbe numerosi incarichi e fece venire presso di sé i fratelli Josias e Christophe. Nel 1576 apparvero presso Thomas Gwarin, a Basilea, 170 incisioni su legno da suoi disegni di scene bibliche, che ebbero notevole successo: Sandrart riferisce che nel 1637 Rubens ne aveva copiate un certo numero. Negli anni successivi, **S** decorò la grande galleria del castello

del margravio Filippo II di Baden-Baden, del quale divenne in seguito pittore ufficiale. Tali dipinti furono distrutti nel 1689 dalle truppe francesi, ma una loro descrizione puntuale, stilata dallo stesso artista e datata 17 maggio 1578, è conservata negli archivi municipali di Strasburgo.
Nel 1580 **S** scrisse e illustrò con disegni di sorprendente libertà un'opera satirica, la *Commedia*. Nel 1582 tornava a Strasburgo; operò per il convento di Saint-Jean-in-Undds, e fu prodigo di consigli con numerosi artisti di passaggio, soprattutto compatrioti, come C. Murer, B. Lingg e Hans Plepp. Fu la prima grande personalità artistica comparsa dopo Holbein. La sua originalità consistette nell'aver saputo integrare i principi manieristi del suo secolo ad elementi della scuola del Danubio e della poetica di Dürer, e di essersi cosí creato un linguaggio autonomo, mediando tra la tradizione italiana e quella germanica e preannunciando il futuro barocco della Germania meridionale. (*bz + vb*).

Stobbaerts, Jan

(Anversa 1838 - Bruxelles 1914). Orfano, dovette mantenersi autonomamente assai presto. Trascorse tre anni (1855-58) presso il pittore di animali E. Noterman e fu allievo di Leys all'Accademia di Anversa: qui incontrò H. de Braekeleer, di cui divenne amico. Dipingendo sin dal 1856 *en plein air*, predilesse soggetti umili, come le botteghe artigiane di Anversa, e si dedicò agli studi di animali (il *Mercato dei vitelli ad Anversa*, 1861: Museo di Anversa).
Nel 1873 la *Macelleria di Anversa* (Gand, Museum voon Schone Kunsten) costituí in Belgio un manifesto del realismo destando un subitaneo scandalo. Dopo il 1880 **S** abbandonò progressivamente il suo solido mestiere per uno studio piú raffinato degli effetti di luce (*Uscita dalla stalla*, 1882: Museo di Anversa). Stabilitosi a Bruxelles nel 1886, l'influsso dell'impressionismo lo indirizzò verso forme dall'atmosfera rada, come annegata nella nebbia; abbandonò allora i temi realistici per scene ispirate da un simbolismo alquanto convenzionale (*Il riposo di Diana*, 1895 ca.: ivi), (*mas*).

Stoccarda

Staatsgalerie La galleria di **S** (Stuttgart) venne fondata nel 1843 col nome di Museum der bildenden Künste da re Gu-

glielmo I di Württemberg. La maggior parte del fondo iniziale del museo era costituita dalle collezioni formate nel sec. XVII – forse alcune risalivano al sec. XVI – dai principi di Württemberg. All'origine esse contavano soprattutto ritratti di famiglia. La costruzione del castello di Ludwigsburg, a partire dal 1705, determinò un incremento delle collezioni di pittura, che dovevano contribuire ad abbellire l'arredo interno di questa vasta residenza barocca. L'acquisizione nel 1736 della collezione del conte Gustavo Adolfo Gotter, ambasciatore di Prussia a Vienna, comprendente 411 dipinti nonché, nel 1748, di 111 pezzi della collezione Roeder, fecero entrare nella galleria del Württemberg opere importanti di Memling (*Betsabea al bagno*), Hans Baldung Grien (Ritratto *di Jacob van Morsperg*), Cranach il Giovane (*Due ritratti*), Jan van Amstel (*Entrata di Cristo a Gerusalemme*), dipinti olandesi e tedeschi.
Quando il museo venne aperto al pubblico l'11 maggio 1843, in un edificio costruito appositamente tra 1838 e '43 su progetto di Gottlob G. von Barth, contava 237 dipinti, di cui 197 tratti dalle collezioni di Ludwigsburg, i restanti provenienti da doni della città o della Scuola di belle arti. Una delle prime acquisizioni fu quella dei tre pannelli costituenti la parte superiore dell'*Altare Carondelet* di Fra Bartolomeo, conservato nella Cattedrale di Besançon. Nel 1852 l'acquisto da parte di Guglielmo I di 250 dipinti provenienti dalla Galleria Barbini-Breganza di Venezia arricchí la collezione della maggior parte delle opere italiane del museo (Bellini; Carpaccio, *Lapidazione di santo Stefano*; Tiepolo; Strozzi). Un altro felice acquisto fu quello, nel 1859, di 76 dipinti della collezione Abel di **S**, comprendente opere di antichi maestri tedeschi (Maestro dell'Altare di Sterzing: *Corteo dei re Magi*). Ma la galleria assunse la sua definitiva fisionomia sotto la direzione dello storico dell'arte Konrad Lange (1901-907) attento soprattutto ai primitivi (opere di antichi maestri germanici: Maestro di Praga, Maestro di Mülhausen), alle scuole di Baden e della Svevia del XIV e XV secolo, ma anche alla pittura moderna tedesca (Uhde, le *Tre modelle*) e francese (Vuillard). Durante il periodo hitleriano il museo conobbe una fase di ristagno. Gravemente danneggiato nel 1944, e restaurato dopo la guerra, ha conosciuto in seguito una nuova fioritura. Numerosi acquisti – sia di opere antiche, in particolare tedesche (Ratgeb, *Flagellazio-*

ne; Hans von Aachen), che moderne (Burne-Jones ad esempio) – hanno arricchito costantemente le collezioni. L'insieme della pittura tedesca del sec. XIX è particolarmente notevole e completo. Ugualmente ben rappresentata la pittura contemporanea. Vi si trova un bel complesso di opere di Picasso di vari periodi (*Famiglia di artisti*, 1905) e vi sono rappresentate le principali tendenze pittoriche, dagli impressionisti agli espressionisti e astrattisti: Manet (*Monet nel suo studio*); Cézanne (*Bagnanti*, *Natura morta con cranio e bugia*), Gauguin (la *Madre dell'artista*); Bonnard (la *Famiglia Terrasse*); Soutine (*Gallo e pomodori*); Modigliani (*Nudo con cuscino bianco*; *Ritratto di Soutine*); Juan Gris (le *Uova*); Dubuffet (la *Raccolta delle patate*); Hodler; Munch; Kirchner; Mueller; Heckel; Jawlensky (la *Penna bianca*); Kandinsky (*Improvvisazione n. 9*); Marc; Schiele (*Sobborgo*); Kokoschka (*Herwarth Walden*; la *Donna in blu*); Klee; Beckmann (*Autoritratto con foulard rosso*); Grosz; Dix (il *Mercante di fiammiferi n. 1*, 1920); Schlemmer (*Paracelso*); Mondrian (*Composizione con rosso e blu*); Bacon (lo *Scimpanzé*); Pollock (*Out of the Web*). Nel 1971 la galleria ha acquistato la *Storia di Perseo* di Burne-Jones. (*gb*).

Nel 1984 è stato inaugurato il nuovo edificio a fianco di quello ottocentesco e a questo internamente collegato, progettato dall'architetto James Stirling, che con il nuovo nome di Neue Staatsgalerie ha consentito ai conservatori di esporre con piú coerenza e ampiezza il ricco patrimonio moderno e contemporaneo di cui sono dotati, nonché di disporre di un'apposita ala per esposizioni. Nel 1982 è uscito il Catalogo scientifico riguardante le collezioni di pittura e scultura del sec. XIX; nel 1984 quello concernente il sec. XX e le ricche collezioni di disegni e stampe; nel 1992, infine, anche il Catalogo per la pittura dal Medioevo al Settecento. Il 30 aprile 1993, con una cornice di manifestazioni speciali, è stata riaperta, dopo un risanamento completo, anche l'Alte Staatsgalerie, che adesso è in grado di presentare al pubblico molti dei dipinti che, per motivi di ristrettezza degli spazi espositivi, erano da tempo costretti nei depositi. (*sr*).

Stoccolma

National Museum Le collezioni reali sono all'origine del Museo nazionale di **S** che può considerarsi uno dei piú an-

tichi musei dell'Europa settentrionale. Sin dal 1794 era stata aperta al pubblico una galleria di pittura in Palazzo Reale, secondo un progetto concepito da Gustavo III, che poté però realizzarsi solo dopo la morte del re. Nel 1866 le collezioni sono state trasferite nell'edificio attuale, costruito dal 1850 in poi dall'architetto tedesco F. A. Stüler. Sono ancora al NM un certo numero di quadri delle collezioni portate via da Praga (1652) dalla regina Kristina, in particolare opere dei manieristi fiamminghi e tedeschi: Aertsen, Cornelis di Haarlem, Frans Floris (*Banchetto degli dèi marini*), Hemessen (*Vergine e Bambino in un paesaggio*), Metsys (*Flora in giardino*). Ma i dipinti piú importanti delle scuole straniere, che hanno conferito al museo la sua reputazione internazionale, vennero raccolti nel sec. XVIII da due sovrani appassionati d'arte: la regina Luisa Ulrica, sorella di Federico il Grande, nel 1744 andata in sposa al futuro re Adolfo Federico, e suo figlio Gustavo III; ambedue ebbero come consigliere e agente all'estero uno dei migliori conoscitori dell'epoca, Carl Gustav Tessin, ambasciatore di Svezia in Francia dal 1739 al 1742, il quale, grazie alle sue funzioni, poté seguire con agio la vita artistica ed essere informato delle vendite a Parigi e in tutta Europa. Il diplomatico inoltre spesso sceglieva presso gli studi stessi degli artisti i quadri francesi per i suoi sovrani, che nel contempo andavano costituendo per altre vie un'importante collezione di dipinti olandesi e fiamminghi. Per tutto il sec. XIX le acquisizioni della famiglia reale arricchirono il museo; il re Carlo XV, in particolare, riuní un'ampia collezione di dipinti di artisti svedesi.

I legami tra i sovrani svedesi e le istituzioni museali sono proseguiti fino alla morte del re Gustavo VI Adolfo nel 1973: questi fu presidente della Società degli amici dei musei e fu il responsabile di numerosi acquisti. Da qualche decennio lo Stato si impegna sistematicamente nel completamento delle collezioni di dipinti francesi mediante opere significative del sec. XIX, ma la sezione piú notevole resta comunque, com'è naturale visto i forti legami storici e culturali, l'olandese e la fiamminga che comprende nove Rembrandt, tra cui il celebre *Giuramento dei Batavi*, numerosi Rubens (*Sacrificio a Venere*, *Baccanale*) e belle serie di paesaggi, scene intime e nature morte, caratteristiche del Seicento olandese. La raccolta di dipinti francesi è tuttavia seconda per importanza. Il gruppo di quadri di Chardin è uno

dei migliori, se si esclude quello del Louvre (*Donna col gomitolo*, *il Disegnatore*, la *Toeletta del mattino*), e di qualità non minore sono le tele di Boucher (*Trionfo di Venere*, la *Marchande de modes*); Lancret, Pater, Greuze, Desportes, Oudry, Tocqué (*Ritratto di Tessin*) completano il panorama del sec. XVIII. L'Ottocento francese è rappresentato nella sua continuità da Ingres, Delacroix, Corot, Courbet, Millet fino agli impressionisti (Renoir, l'*Albergo di mamma Anthony*; Gauguin; Cézanne). Un complesso di opere italiane, poco numerose ma di qualità, dai primitivi a Tiepolo e al Canaletto, e alcune opere spagnole e tedesche (*Visitazione* di un Maestro di Colonia, 1410) completano le sezioni straniere. Ampiamente rappresentata è la pittura svedese dal XVI al XIX secolo: Ehrenstrahl, i ritrattisti Roslin, C. G. Pilo (*Incoronazione di Gustavo III*) tra i maestri del XVII e XIIIN secolo. Per il Novecento si possono citare Marcus Larsson, Höckert, Hill, Josephson, Carl Larsson, Wilhelmsson. Notevoli sono poi alcune opere miniate medievali, un'importante raccolta di ritratti-miniatura, di icone russe, di ritratti del Fayyūm. Il Gabinetto delle stampe possiede disegni e incisioni di maestri italiani, olandesi e francesi dall'inizio del rinascimento al sec. XVIII, tra cui preziosi disegni francesi di architetture e scenografie.

Moderna Museet Il Museo d'arte moderna, inaugurato nel 1958, è collocato in una delle antiche caserme di artiglieria dell'isola di Skeppsholmen. Amministrato dal Museo nazionale, è destinato ad ospitare temporaneamente le collezioni svedesi e straniere del XIX e del XX secolo, in attesa che le opere piú rilevanti non vengano integrate nelle collezioni permanenti del Museo nazionale stesso. Le collezioni cosí dissociate da quelle del Museo nazionale, nel quale figuravano prima del 1958, sono state arricchite da recenti acquisizioni. Particolarmente ben rappresentate sono l'arte svedese e quella degli altri paesi nordici, partendo dai precursori dell'arte contemporanea, vale a dire dai pittori svedesi della generazione di Agueli, di Isakson, di Josephson, del norvegese Edvard Munch, dei danesi Willumsen ed Edvard Weie, del finlandese Tyko Sallinen. Le raccolte straniere ripercorrono a grandi linee le tappe fondamentali della pittura internazionale da Matisse (*Paesaggio marocchino*, 1911; *Apollo*, 1953), Picasso (*Suonatore di chitarra*, 1916, e *Bottiglia*, *bicchiere e vio-*

lino, 1912-13), Braque (*La Roche-Guyon: castello*, 1909), Léger (la *Scala*, 1914, e *Danzatrici dei dadi*, 1930), Kirchner (*Marcella*, 1909-910), Kandinsky (*Improvvisazione n.* 2, 1908), Mondrian (*Composizione con rosso, giallo e blu*, 1936-43), fino a Dubuffet (*Tavolo compagno assiduo*, 1953), Fontana (*Concetto spaziale-Attese*, 1959), Klein (*Rilievo spugna/blu*, 1960) e Raysse (*Francia verde*, 1964). Particolarmente ben rappresentati il movimento dada e il surrealismo: Duchamp (replica del *Grande Vetro*, 1913-61), Picabia (*Attenti alla pittura*, 1916), Schwitters (*Das Arbeiterbild*, 1919), De Chirico (il *Cervello del bambino*, 1914), Dalí (l'*Enigma di Guglielmo Tell*, 1933), Miró (*Figura rossa*, 1927) e Magritte (*Modello rosso*, 1935). La scuola americana del dopoguerra è presente con un gran numero di opere grazie all'acquisizione, nel 1973, di una notevole serie di pezzi (J. Dine, *Peaches*, 1969; Johns, *Slowfields*, 1962; Pollock, *The Wooden Horse*, 1948). Sotto la direzione di Pontus Hulten, il MM si è segnalato negli anni Sessanta come uno dei piú vivi e piú attivi musei europei d'arte contemporanea. (*gb + sr*).

Thielska Galleriet Waldemarsudde Collocato nell'antica dimora del principe Eugèn a Thiel, ne ospita le collezioni d'arte. Donato allo Stato dal suo testamento e aperto nel 1948, è amministrato dalla città di **S**.

Nell'edificio principale (costruito nel 1903-904) e in una galleria annessa (1913) sono conservate sia le opere realizzate dal principe, sia quadri svedesi, in particolare degli anni dal 1880 al 1940 ca.: Josephson, i membri del Konstnärsförbundet (Hill, Agueli, Isakson e Grünewald). Nei depositi di Waldemarsudde sono conservati, tra l'altro, dipinti di scuola danese, norvegese, finlandese e francese dello stesso periodo. (*mnv*).

Stock, Ignatius van der

(sec. XVII). Discendente diretto del pittore Vrancke van der Stockt e allievo di De Vadder e di J. Fouquières, venne accolto come libero maestro nella gilda di San Luca a Bruxelles nel 1660. La sua firma fu scoperta da Fierens-Gevaert su un *Cristo in un paesaggio* (1661: Bruxelles, collegiata di Santa Gudula). Fino a quel momento si conoscevano soltanto alcune sue stampe e una planimetria della foresta di Soignes (Bruxelles, Ministero dell'Agricoltura); nel 1922, Hulin de Loo ne trovò la firma su un *Paesaggio* datato 1660 (Madrid,

Prado), e i paesaggi incisi hanno consentito di completare l'elenco dei suoi dipinti. Gli sono poi stati attribuiti per raffronti stilistici due *Paesaggi* a Bruxelles (MRBA) e Berlino. Sembra che l'artista abbia subito l'influsso di Jacque d'Arthois, oltre a quello di Fouquières. Fu maestro del paesaggista di Bruxelles A. F. Boudewyns. *(jl)*.

Stockt, Vrancke van der

(Bruxelles? 1420? - 1495 ca.). Figlio di un pittore, succedette al padre nel 1445. Ancora in forse il suo alunnato presso Rogier van der Weyden, col quale fu in stretti rapporti e alla sua morte, nel 1464, gli succedette nella carica di pittore della città di Bruxelles. Hulin de Loo ha identificato, con grande verosimiglianza, la sua opera con quella del Maestro della Redenzione del Prado. L'arte di **S** dipende interamente da quella di Rogier, del quale riprende composizioni e tipi, in particolare nel *Trittico della Redenzione* (Madrid, Prado), caratterizzato da un disegno secco e rigido. (*ach*).

Stoclet, Adolphe

(Bruxelles 1871-1949). Ingegnere e finanziere, soggiornò in Italia dal 1896 al 1902 come ingegnere ferroviario per la Milano Nord, e in seguito a Vienna. Tornò a Bruxelles nel 1904, divenne amministratore e poi presidente della Compagnia internazionale delle ferrovie: terminò la carriera come uno dei direttori del piú importante organismo finanziario e bancario belga, la Société générale. Sin dal suo ritorno da Vienna aveva incaricato l'architetto austriaco Josef Hoffmann di progettare la sua casa. Essa, nota col nome di «Palazzo **S**», venne realizzata tra il 1906 e il 1911 ed è ritenuta uno dei capolavori architettonici dell'epoca, specie per i mosaici di Klimt. Fu affiancato nella sua passione di collezionista dalla moglie, nipote del pittore Alfred Stevens: insieme raccolsero prodotti artistici dell'Estremo Oriente, precolombiani e del bacino del Mediterraneo, africani e dipinti, specie dei primitivi italiani (Giotto, Simone Martini, Duccio, Lorenzo Monaco). La dimora di **S** divenne presto un punto di riferimento per intellettuali e uomini di cultura provenienti da tutte le parti del mondo: Anatole France, Jean Cocteau, Djagilev, Stravinski, per citarne solo qualcuno. Alla sua morte le opere raccolte dai coniugi vennero di-

vise tra i tre figli: la collezione Féron-S fu oggetto di uno studio apparso nel 1956 con prefazione di Georges Salles. Presso Palazzo **S** si conserva tuttora parte del nucleo originario, mentre un certo numero di opere fu disperso nel corso di un'asta a Londra nel 1965 e nel 1966. (*prj*).

Stoll, Arthur

(Schinznach 1887 - Arlesheim 1971). Titolare sin dal 1934 di importanti funzioni nell'industria chimica svizzera, il dr. **S** raccolse una collezione che venne in parte orientata dalla mostra di arte svizzera contemporanea presentata nello stesso anno al Museo del Jeu de Paume di Parigi. Infatti, tranne opere di Corot (la *Strada di Pigeonnier a Saintry*, 1860), dei pittori di Barbizon, di Delacroix, di impressionisti (Monet: il *Monte Kolsas*, 1895), Cézanne (l'*Albero contorto*, 1882-85), Munch (il *Vampiro*, 1895-1902), i circa seicento pezzi di questo complesso sono opere elvetiche dell'Otto-Novecento: Böcklin (*Saffo*, 1862), Anker (*Vecchio che legge*), Cuno Amiet (*Ritratto di fanciulla*, 1907), Augusto Giacometti (la *Pace*, 1915), Steinlen, François Barraud e un centinaio di tele di Hodler (il *Grammont all'alba*, 1917). Completa la collezione una galleria di sculture di Houdon, Rodin, Picasso, P. Meylan e A. Zschokke. (*bz*).

Stoltenberg, Mathias

(Tönsberg 1799 - Vang (Hedmark) 1871). Inviato a Copenhagen per imparare il mestiere di falegname, vi apprese però anche a dipingere e, con l'incoraggiamento del principale ritrattista danese dell'epoca, C. A. Jensen, scoprí le proprie doti di ritrattista. Dal 1826, **S** visse in Norvegia come ritrattista itinerante, realizzando opere interessanti che furono tuttavia «riabilitate» solo nel sec. XX. Le sue interpretazioni del mondo dei funzionari e della borghesia agiata sono intrise di un'amabile ingenuità; in particolare i bambini e le giovani donne sono resi con grazia e delicatezza, dimostrando, nelle opere migliori, capacità di penetrazione psicologica. **S** è ben rappresentato nella NG, di Oslo. (*lo*).

Stomer (Stom, Sturm), Matthias

(Amersfoort? 1600 - Sicilia? dopo il 1650). Il nome del pittore in realtà è Matthias Stom, come documentano il *Miracolo di sant'Isidoro* nella Cattedrale di Caccamo in Sicilia firma-

to «Matthias Stom f.f. 1641» e il perduto *Martirio di santa Cecilia* (Messina, Cappuccini) nel quale il pittore si firmava «Flandriae Stomus coloribus expressit». Pochi sono i dati d'archivio che lo riguardano e non si sono trovate notizie sulla sua prima formazione, che dovette svolgersi a Utrecht nella bottega di Bloemart e di Wtewael come dimostrerebbe l'influsso di quest'ultimo leggibile in una delle sue prime opere, *Tobia e l'angelo* (L'Aja, Museo Bredius). A Utrecht **S** assorbí la lezione del caravaggismo proprio di G. Honthorst studiandone il composto realismo e l'uso dell'illuminazione artificiale, elementi che compaiono nelle opere ascrivibili al suo soggiorno romano, ad esempio la *Vocazione di san Matteo* (Londra, Matthiesen Fine Art) o il *Gesú fra i dottori* (Monaco, AP), dove l'ascendente nordico di Honthorst e Baburen va stemperandosi sotto l'influsso diretto degli originali caravaggeschi. Documentato a Roma nel 1630, 1631 e nel 1632, **S** si spostò poi in Sicilia nel 1641. Dovette soggiornare anche alcuni anni a Napoli, all'incirca tra il 1633 e il 1640-41, come fanno supporre le numerose opere di sua mano conservate nella città e nei dintorni (*Sacra famiglia*, *Discepoli di Emmaus*: Napoli, Capodimonte). Il catalogo di **S** comprende soggetti tratti dalla vita di Cristo (*Adorazione dei pastori*: Nantes, MBA; Monreale, Palazzo comunale; Napoli, Capodimonte; *Cattura di Cristo*: Ottawa, NG; Napoli, Capodimonte, *Incoronazione di spine*: Catania, me; *Cena di Emmaus*: Grenoble; Gottingen, Museo dell'Università), del Vecchio Testamento (*Adamo ed Eva ritrovano il corpo di Abele*: Malta, Museo di La Valletta; *Cattura di Sansone*: Torino, Gall. Sabauda; *Guarigione di Tobia*: Catania, MC), e di storia romana tra cui la *Morte di Catone* (Catania, me; Malta, Museo di La Valletta) e *Muzio Scevola davanti a Porsenna* (Messina, Museo regionale; Melbourne, NG). Alla sua prima formazione sui testi del caravaggismo di Utrecht, **S** legò l'impressione diretta delle opere romane e napoletane di Caravaggio, come nella *Flagellazione di Cristo* (Palermo, Oratorio del Rosario), direttamente derivata dal quadro d'identico soggetto eseguito per San Domenico Maggiore a Napoli.

Va anche aggiunto che se l'influsso di Honthorst è indiscutibile, **S** dimostra una sensibilità affine, non solo nella scelta dei soggetti ma anche nell'icastica espressività dei personaggi, a Baburen, stemperando però l'ascendenza nordica

nella personale rielaborazione del naturalismo meridionale (*San Pietro*: Napoli, coll. priv.; l'*Incredutità di san Tommaso*: Bergamo, coll. Scotti; Madrid, Prado), che lo ha fatto assimilare ai «naturalisti di Napoli» (Longhi). **S** dipinse anche scene di genere a lume di candela dal taglio teatrale e insieme di intensa verità (*Personaggi a lume di candela*: Bergamo, Accademia Carrara; Copenhagen, SMFK; Grenoble, Museo; Dresda, GG; *Personaggi che soffiano su un carbone incandescente*: Bergamo, Accademia Carrara; Palermo, GN; Varsavia, Museum Narodome). (*jv + sr*).

Stone, Henry

(Londra 1616-53). Compí viaggi in Francia, nei Paesi Bassi e in Italia e fece probabilmente apprendistato ad Amsterdam presso lo zio Thomas de Keyser. Fu probabilmente lui l'autore di ritratti oggi ipoteticamente attribuiti a Dobson. Gli si devono anche copie da van Dyck: *William Land* (Londra, NPG; originale di van Dyck in Lambeth Palace), *Carlo I* (Londra, VAM; originale nella collezione della Corona). (*jns*).

Stoop, Dirck

(Utrecht 1618 ca. - Utrecht? dopo il 1686). Venne forse in Italia tra il 1635 e il 1645. Nel 1661 e 1662 fu pittore alla corte del Portogallo. Dal 1662 al 1665 soggiornò in Inghilterra, poi si stabilí a Utrecht. Si specializzò nella rappresentazione di paesaggi con una partita di caccia o un combattimento di cavalleria, soggetti che trattava con virtuosismo e naturalezza, in uno stile vicino e quello di Pieter van Laer. Esiste inoltre un'innegabile vicinanza tra la sua opera e quella del contemporaneo Jan Baptist Weenix. Dopo Wouwerman, **S** è, a Utrecht, il maggior rappresentante della pittura di cavalli, che illustrò nel 1661 in una serie di dodici acqueforti, rimaste celebri. È rappresentato principalmente ad Amiens (Musée de Picardie: *Sosta durante la caccia*), Bonn (Reinisches Landesmuseum: *Paesaggio con rovine*), Utrecht (Centraal Museum: *Paesaggio con cavalieri e cani*, 1649) al Rijksmuseum di Amsterdam (*Scena di caccia*, 1649), nonché a Bruxelles (MRBA: il *Riposo presso la fonte*; *Sosta presso una foresteria*), Copenhagen (SMFK: So*sta durante la caccia*, 1643; *Veduta immaginaria di grotta*) e a Dublino (NG: *Scena di caccia*). (*abl*).

Stoop, Maerten

(Rotterdam 1618/20 - Utrecht 1647). Fratello minore di Dirck **S**, visse e operò a Utrecht, dove è documentato nel 1638 e nel 1647. Dipinse paesaggi animati da cavalieri, simili a quelli del fratello: la *Carità di san Martino* (Utrecht, Centraal Museum). Eseguí inoltre scene d'interni con gruppi di bevitori, di solito donne e soldati, vicini a quelli del conterraneo Jacob Duck. Caratteristici dello stile del pittore sono i personaggi dai volti paffuti: *Soldato e giovane donna* (Aix-en-Provence, Musée Granet), *Scena d'interno* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Allegra compagnia*, *Saccheggio di un villaggio* (Copenhagen, SMFK), *Conversazione galante* (Lille, MBA). (*abl*).

Storck (Sturck), Abraham

(Amsterdam 1644 - dopo il 1704). Figlio del pittore di Amsterdam **Jan Jansz Sturck** (1603-64/70), eseguí le figure di alcuni dipinti di Moucheron e di Hobbema; è noto però soprattutto per le marine, di fattura precisa e di piacevole finezza di toni (in particolare le nuvole rosate), dove prevale il ricordo di Backhuysen e di Willem van de Velde il Giovane: *Spiaggia e marina* (1683: L'Aja, Mauritshuis), *Paesaggio della Mosa* (Londra, NG) e numerosi altri esempi al Museo di storia della marina ad Amsterdam. Dipinse anche paesaggi italiani (il che fa supporre che compisse il viaggio in Italia) vicini a quelli di Beerstraten e di Weenix (*Porto italiano*: Rotterdam, BVB; Rouen, MBA). Il fratello **Jacobus** (Amsterdam 1641 - dopo il 1693), operò a Spira, ad Amburgo e ad Amsterdam, viaggiò forse anch'egli in Italia e dipinse paesaggi e marine nello stile di Abraham (*Castello in riva a un fiume*: Londra, Wallace Coll.). (*jv*).

Storer, Johann Christoph

(Costanza 1611 ca. - 1671). Soggiornò nell'Italia settentrionale dal 1640 al 1657 e decorò con dipinti a fresco, influenzati da Cerano, Crespi e Morazzone, chiese di Milano e di Bergamo, nonché la Certosa di Pavia. Tornato in patria nel 1657 **S**, le cui realizzazioni come disegnatore sono talvolta notevoli, riempí di mediocri dipinti le chiese svizzere e quelle della Germania meridionale. Il suo autoritratto è conservato agli Uffizi di Firenze. (*ga*).

«Storia dell'arte»

Rivista diretta fino al 1992 da G. C. Argan e redatta da M. Calvesi, O. Ferrari, e A. M. Romanini (in passato anche L. Salerno), a frequenza prima trimestrale e poi quadrimestrale. Gli articoli pubblicati sono di impostazione storica e trattano la storia dell'arte dal Medioevo al Novecento. Si caratterizza nel panorama italiano per l'apertura alle tematiche iconologiche, dovuta soprattutto a M. Calvesi e ad alcuni giovani studiosi della sua scuola. I fascicoli del 1980 (nn. 38-40) sono usciti in un volume unico con studi in onore di C. Brandi. (*came*).

Storlato, Giovanni

(Venezia - documentato a Padova dal 1436 al 1457). La fisionomia artistica dello **S** si deduce unicamente dagli affreschi della cappella di San Luca in Santa Giustina che stilisticamente attestano una sua formazione nell'ambito della tradizione di Gentile da Fabriano e soprattutto del Pisanello, con esiti che lo dichiarano attento anche allo svolgimento di Giambono. Taluni particolari di maggior naturalezza e fusione cromatica rivelano un'assonanza «masolinesca», affine a quella di Jacopo Bellini, e in anticipo su Antonio Vivarini. Nessun'altra opera successiva al ciclo padovano ne illustra l'attività. Va ricordato che è stato accostato allo **S** l'affresco raffigurante san Biagio in San Gottardo di Asolo, variamente attribuito. (*gf*).

Storstein, Aage

(Stavanger 1900 - ?). Studiò a Parigi, presso O. Friesz e Lhote, nel 1920-21; e vi tornò nuovamente nel 1926. Fu poi allievo di Georg Jacobsen all'Accademia di belle arti di Oslo (1935-36). Visitò piú volte l'Italia (1921; 1932-33 e 1938-39). I suoi primi dipinti, spesso con soggetti tratti dalla vita dei lavoratori, presentano un naturalismo che tende a semplificare le forme. Il partire dal 1930 ca. adattò il cubismo espressivo di Picasso in vaste tele come il *Gran bucato* (1933: Oslo, NG) e il *Mercato del pesce* (1934: ivi). Nel medesimo stile, dal colore chiaro e luminoso, decorò una grande sala del nuovo municipio di Oslo (1938-50) con affreschi rappresentanti il vittorioso cammino della Libertà, dalla rivoluzione alla liberazione della Norvegia dopo l'ultima guerra. Ha insegnato presso l'Accademia di belle arti di Oslo. (*lø*).

Stosskopff, Sebastian

(Strasburgo 1597 - Idstein (Nassau) 1657). Figlio di un diplomatico della città di Strasburgo, Georg **S**, si formò presso il miniatore e incisore Friedrich Brentel, al quale deve forse il suo acuto senso della realtà. Il 15 dicembre 1614, Georg **S** chiese al consiglio dei XXI di collocare il figlio presso un maestro pittore; sin dall'estate successiva i senatori Kipp e Schach lo affidavano a Daniel Soreau, artista vallone rifugiato ad Hanau-Francoforte, educatosi forse presso il moravo Georg Flegel e Peter Binoit, pittori di nature morte. Alla sua morte, Sebastian, allora ventiduenne, ne diresse per un certo tempo la bottega, frequentata da Joachim von Sandrart e dal figlio di Daniel, Pierre Soreau.
Gli sconvolgimenti della guerra dei Trent'anni lo indussero a lasciare Hanau nel 1621 per Parigi, dove scoprí l'arte dei grandi contemporanei, Rubens, Vouet, Callot, A. Bosse, Baugin, Linard e probabilmente anche Rembrandt. Sandrart lo incontrò a Venezia nel 1629, ma **S** tornò presto a Parigi, dove sembra fosse inserito nell'ambiente fiammingo e protestante dei pittori della «realtà» di Saint-Germain-des-Prés. Nel 1641 tornò a Strasburgo; l'11 febbraio si fece iscrivere sui registri della corporazione d'Echasse, ma ne respinse le sollecitazioni per un lavoro che non intendeva assolvere: nondimeno il 13 ottobre 1642 fece omaggio al consiglio dei XV di una «fort belle peinture» per la sala delle sedute. Il 21 settembre 1646 sposò Anne-Marie Riedinger, figlia del maestro orafo N. Riedinger, che era già, peraltro, suo cognato. Tra coloro che acquistarono ed apprezzarono le sue opere, furono: Kinast, Brakenhofer, Walter Arhardt e soprattutto il conte Johan van Nassau-Idstein, rifugiato a Strasburgo fino al 1646: questi invitò nel 1655 l'artista nella sua residenza di Idstein, dove egli dipinse fino alla morte, sopravvenuta misteriosamente il 10 febbraio 1657, provocata vuoi da assassinio, vuoi da abuso di alcolici.
L'arte di **S**, quasi esclusivamente circoscritta a nature morte (benché includa anche qualche ritratto), nasce dalla pittura fiamminga e olandese, rinvigorita da un apporto caravaggesco, di prima fonte per diretto contatto con l'Italia, o mediato dalla maniera di Honthorst. I due soggiorni parigini lo misero in contatto con la seconda scuola di Fontainebleau (i *Cinque Sensi*, 1663; i *Quattro Elementi*: Strasburgo,

MBA). Le ricerche compositive rigorose e un po' secche di questo periodo verranno soppiantate, al suo ritorno a Strasburgo, dalle rievocazioni d'ambiente, in cui il *trompe-l'oeil* è immerso in un «faustiano» chiaroscuro (*Il Cesto dei bicchieri*: ivi). Come in Georg Flegel, il simbolismo degli oggetti che rappresenta allude al tema della precarietà dell'esistenza, della ricchezza e della bellezza, ma **S** insiste in modo particolare sul contrasto tra il valore materiale e il valore artistico dei preziosi oggetti che sceglie, piuttosto che sulla considerazione della quale vengono investiti dopo il loro uso (*Bicchieri e tazze d'argento*: Karlsruhe, Museo). È rappresentato soprattutto da una bella serie di opere al Museo di Strasburgo e anche a Monaco (AP: *Natura morta*), a Rotterdam (BVB) e al Museo di Saarbrücken. Uno studio recente ha fissato il catalogo delle sue opere. (*vb*).

Stothard, Thomas

(Londra 1755-1834). Dopo un apprendistato come disegnatore su seta, seguí nel 1777 i corsi della Royal Academy. Amico di Flaxman e di Blake, si fece all'inizio conoscere per le illustrazioni di libri neoclassici ma in seguito dovette la fama soprattutto alla sua pittura, ispirata da soggetti storici o da temi shakespeariani, come la *Tempesta* (1802 ca.: Londra, VAM). La ricchezza di colore e di toni in **S**, ai suoi tempi soprannominato «il Raffaello inglese», denota in realtà l'influsso di Tiziano e di Rubens, riscontrabile anche nella spontaneità di alcuni bozzetti (*Intemperanza*: Londra, Tate Gall., per la decorazione della scala di Burghley House, commissionata dal duca di Exeter). Alla Tate Gall. di Londra si conserva un cospicuo gruppo di sue opere. (*wv*).

Stourhead

La tenuta inglese di **S**, nel Wiltshire, venne acquistata nel 1718 dal banchiere Henry Hoare; l'edificio fu realizzato da Colin Campbell. Il figlio del banchiere, Henry Hoare II (1705-85), a cui si devono i giardini di **S**, cominciò a costituire la collezione acquistando parecchi dipinti all'estero negli anni 1737-40; amava soprattutto i paesaggi e acquistò due grandi Dughet, numerosi Wootton, molti Vernet, alcuni Pannini e Zuccarelli e, nel 1773, i *Contadini che vanno al mercato* di Gainsborough (oggi al Royal Holloway College). Oltre a questi fece entrare nella sua collezione un *Riposo durante la*

fuga in Egitto di Fra Bartolomeo, la *Figlia di Erode* di Carlo Dolci, il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Rembrandt (Dublino, NG), il *Ratto delle Sabine* (New York, MMA) ed *Ercole al bivio* di Poussin, il *Sacrificio di Noè* e *Rachele seduta sugli dèi lari* dell'Imperiali, una *Madonna* di Trevisani, quadri neoclassici di Lagrenée, una tela allegorica di Maratta e, commissionandolo a Mengs nel 1759, un *Augusto e Cleopatra*.
Il nipote, sir Richard Colt Hoare (1758-1838), antiquario e discreto scrittore, durante il suo viaggio nel continente (1785-91) acquistò nel 1787 a Venezia dieci disegni di Canaletto raffiguranti feste e cerimonie veneziane; poi, nel 1790 a Firenze, l'*Adorazione dei Magi* di Cigoli. Aggiunse a **S** (1796-1800) la biblioteca e la galleria, e raccolse un insieme di dipinti inglesi contemporanei di Thomson, Woodforde, Turner (il *Lago d'Averno*), B. Barker e Collins (paesaggi), nonché acquerelli di Ducros, Cozens e otto vedute della Cattedrale di Salisbury eseguite da Turner all'inizio della sua carriera. Molti tra i migliori quadri e disegni andarono dispersi presso Christie's nel giugno 1883; ma il resto della collezione restò a **S** e venne acquisito dal National Trust nel 1946. (*jh*).

Stradano, Giovanni (Jan van der Straeten, *detto*)

(Bruges 1523 - Firenze 1605). Secondo il Borghini (1584), apprese il mestiere dal padre e poi presso Pieter Aertsen ad Anversa, dove divenne maestro nella gilda di San Luca nel 1545. Intrapreso il viaggio verso l'Italia, si fermò a Lione presso Cornelis de la Haye, e poi a Venezia, dove conobbe un maestro arazziere di Cosimo dei Medici, forse Jan Rost, che lo convinse a seguirlo a Firenze per lavorare nelle arazzerie medicee. Dal 1550 ca. **S** si stabilí a Firenze, dove trascorse tutta la sua vita lavorando soprattutto per i Medici, sia per l'arazzeria sia nell'ambito delle imprese dirette da Vasari, del quale fu stretto collaboratore. Un viaggio a Roma, ricordato dalle fonti, si colloca probabilmente verso il 1550, ma non fu probabilmente l'unica esperienza romana dell'artista che potrebbe esservi tornato una decina di anni dopo. Fra il '57 e il '70 partecipò alla decorazione del Salone dei Cinquecento, dell'Appartarnento di Eleonora da Toledo, dello Studiolo di Francesco I (*Laboratorio di alchimia*, *Circe*) in Palazzo Vecchio. Fra il settimo e l'ottavo decennio

disegnò i cartoni per alcune importanti serie di arazzi: *Storie di David*, *Fatti di donne romane*, *Storie di Ester*, le *Cacce* (per la Villa di Poggio a Cajano). Il questi anni risalgono anche alcune pale d'altare in Santa Croce (*Ascensione*, 1569), nella Santissima Annunziata (*Crocifissione*), in Santo Spirito (*Cristo scaccia i mercanti dal Tempio*, 1572), in Santa Maria Novella (*Battesimo di Cristo*). Secondo Borghini, lavorò anche a Napoli (Monteoliveto) e tornò nelle Fiandre dal '76 al '78, forse per prendere contatto con gli incisori che ne hanno riprodotto numerose serie di disegni. Al 1585-86 risale la decorazione del cortile e della cappella (cui appartengono l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi*, oggi in una coll. priv. di Lucca) del palazzo del cardinale Alessandro dei Medici, poi Della Gherardesca, a Firenze.
Lo stile di **S** agli esordi si apparenta a quella sorta di manierismo aneddotico dei contemporanei di Anversa, che cercavano di conciliare il realismo nordico con la visione sintetica e le eleganze formali della pittura italiana; a questo periodo risalgono i progetti per la serie di incisioni intitolata *Nova Reperta*. Piú tardi, soprattutto per influsso di Vasari e di Salviati, **S** diviene un manierista italianizzante, ma non poté mai rinnegare completamente quel senso acuto della realtà che è innato in ogni pittore fiammingo. Questo dualismo è evidente nei suoi progetti per gli arazzi del padiglione di caccia a Poggio a Cajano, nella serie delle incisioni della *Grande Passione* e nelle illustrazioni di Dante. (*wl + sr*).

Strafella, Gianserio

(Copertino; documentato dal 1546 - morto tra la fine del 1571 e il 1573). Si forma nell'ambito dei seguaci napoletani di Polidoro da Caravaggio, a contatto con Marco Cardisco e Pietro Negroni (*Trinità*: Lecce, Santa Croce; *Madonna col Bambino*: Episcopio di Gallipoli; *San Giovanni Battista*: Lecce, Santa Teresa). In seguito, sollecitato dalla conoscenza delle opere meridionali del Vasari, del Roviale e del Pino, indirizzò il proprio linguaggio verso i modelli della «maniera» tosco-romana (affreschi del castello di Copertino; *Madonna di Costantinopoli e santi*, 1564: Lecce, San Francesco di Paola; *Pietà* del Carmine di Nardò; decorazione della cappella del Sacramento e *Deposizione*, 1570-71: collegiata di Copertino). (*rn*).

Strange, Robert

(isole Orcadi 1723 - Londra 1792). Di nobile famiglia scozzese, apprese i rudimenti del disegno presso Richard Cooper a Edimburgo. Dopo la sconfitta del partito degli Stuart, cui la sua famiglia era legata, si rifugiò a Parigi, dove fu allievo di J.-B. Descamps e di J.-P. Lebas. Terminata la guerra civile, tornò in Inghilterra intorno al 1750, preceduto da una fama già consolidata, e si dedicò per dieci anni a riprodurre i dipinti italiani conservati nelle gallerie londinesi. Incideva ad acquaforte ripresa a bulino, secondo il metodo del suo maestro Lebas. Nel 1761 intraprese un viaggio di cinque anni in Italia dove fu accolto con riguardo e venne nominato membro delle Accademie di Roma, Firenze, Parma e Bologna. In Italia disegnò, e acquistò numerosi quadri, dedicandosi al commercio d'arte, svolto in particolare tra Parigi e Londra. Fu anche collezionista di disegni, che spesso incideva di sua mano. Fedele alla predilezione per i maestri italiani, incise in seguito *Cupido dormiente* da Guido Reni (1766), la *Maddalena* da Correggio (1780), l'*Autoritratto* da Raffaello (1787). Di altissimo livello sono le sue interpretazioni di ritratti di van Dyck (*Carlo I in piedi*, 1770; *Carlo I in piedi accanto al suo cavallo*, 1782; *Enrichetta di Francia e i suoi figli*, 1784). Nel 1787 la sua considerevole fama gli procurò il titolo nobiliare. Va poi ricordata la pubblicazione da parte di **S** nel 1775 dell'*Inchiesta sullo sviluppo e* l'*organizzazione dell'Accademia reale di belle arti*; poco prima della sua morte mise in vendita un gruppo di opere tra le quali erano presenti anche pezzi di sua mano. (*mtmf*).

Stransky, Ferdinand

(Viehhofen (Sankt Pölten) 1904 - ?). Frequenta dal 1919 al 1923 la Scuola di restauro dell'Accademia di belle arti di Vienna e successivamente a Parigi, diventa nel 1924 allievo di Othon Friesz. Nel 1925 torna a Vienna per stabilirvisi. Pittore espressionista, prosegue la tradizione del periodo di Dresda di Kokoschka e delle prime opere di Herbert Boeckl, pur essendo ricettivo all'influsso di Die Brücke. Ha raffigurato paesaggi, nudi, ritratti, interni, panorami di periferia e scene di caffè, eseguite con una materia ricca e di grande luminosità. Lo studio di Cézanne, dei cubisti e del Bauhaus diede al suo stile un carattere piú costruttivo e rigoroso che verso gli anni Ses-

santa tenderà a un'espressività quasi astratta pur non eliminando del tutto la figurazione (*Loggia*, 1950: Vienna, Kulturamt; *Ferrovia*, 1958: Vienna, OG; *Paesaggio nei pressi di Pulkau*, 1959: ivi; *Donne che cuciono*, 1960: Vienna, HM). (*jmu*).

strappo

Intervento di rimozione di un dipinto murale da una superficie architettonica limitato al distacco della sola pellicola pittorica. I primi esperimenti di **s** noti sono del napoletano Majello (De Dominici) e del ferrarese Contri (Baruffaldi) e datano al 1720 e al 1725. Lo **s**, a differenza dello **stacco** (→), può essere eseguito solo se la coesione tra pellicola pittorica e intonaco è scadente, in quanto è la maggiore adesione che si stabilisce tra la superficie dipinta e le tele che vengono incollate al di sopra a consentire la buona riuscita dell'operazione. Praticata un'incisione lungo il perimetro della zona da rimuovere, si inizia a «strappare» dal basso, tirando la tela adesa al dipinto, e si procede arrotolando man mano su un cilindro la parte distaccata. Dopo un'accurata pulitura del *verso*, la pellicola pittorica viene munita di un nuovo supporto, flessibile (tela) o rigido. Il metodo permette di operare su superfici anche molto ampie senza sezionarle (fino a 50 mq), ma non consente di ritenere né le tipiche irregolarità e le decorazioni in rilievo, né le caratteristiche ottiche conferite dall'intonaco originario. Risultato dello **s** è pertanto la perdita dei requisiti propri del dipinto; inoltre non sempre si ottiene il distacco omogeneo della pellicola pittorica nel suo intero spessore – è noto l'imperversare della moda del «doppio **s**» (Cavenaghi). Il metodo ha goduto di grande favore anche perché permette il recupero della **sinopia** (→), vantaggio questo che l'ha spesso fatto preferire allo stacco anche quando tecnicamente sconsigliabile. La tendenza attuale è di limitare il distacco delle opere, ricorrendovi solo in casi eccezionali, privilegiando piuttosto la conservazione *in situ* e rivolgendo l'intervento al risanamento del supporto murario e all'eliminazione delle cause del deterioramento. (→ anche **trasporto**). (*mni*).

Strasburgo

D'origine celta e poi romana, **S** ebbe la sua prima Basilica sotto i carolingi (sec. VII), rinnovata secondo lo stile romanico attorno al 1015, sotto il vescovo Wernher I. Dal 1262

S diviene città libera dell'impero germanico, dal 1339 dotata anche di una costituzione cittadina «democratica». Quasi non restano nella città testimonianze di epoca romanica. Le illustrazioni dell'*Ortus Deliciarum*, completate nel 1205 ca., che la badessa Herrad von Landsberg dové affidare a uno *scriptorium* di **S**, e il manoscritto illustrato di Gottfried von **S**, *Tristano e Isotta* (primo terzo del sec. XIII), scomparvero nell'incendio della biblioteca municipale nel 1870; ma una versione della seconda opera, risalente al 1240 ca., è conservata nella SB di Monaco. Agli anni Ottanta del Trecento risale il dipinto con il prospetto, su pergamena, del piano tra le torri della Cattedrale, uscito dalla bottega di Michel von Freiburg e talvolta attribuita a Nicolas Wurmser. La chiesa di Saint-Nicolas conserva due dipinti murali, in cattivo stato, della metà del sec. XIV: la *Resurrezione* e la *Deposizione dalla Croce*. Nella chiesa di San Tommaso è affrescato un grande *San Cristoforo* dello stesso secolo; a Saint-Pierre-le-Jeune il *Corteo delle nazioni*, di stile piú antico (fine del sec. XIII), è stato a tal punto rifatto e completato da non poter valere come testimonianza dell'epoca.
Solo col sec. XV comincia a **S** lo sviluppo della pittura e delle arti grafiche; punto di partenza è la *Crocifissione* del Museo Unterlinden di Colmar (primi del sec. XV) che A. Châtelet (1991) propone di attribuire al pittore piú celebre e lodato del tempo: Hans Tieffenthal. Le due deliziose tavole del *Dubbio di Giuseppe* e della *Nascita di Maria*, risalenti al 1422-25 ca. e provenienti dal convento domenicano di Saint-Marc, un tempo attribuite al Maestro del Giardinetto del Paradiso terrestre di Francoforte (SKI), sono da considerare opere gravitanti attorno al suddetto Maestro, ma con componenti realistiche e compositive piú recenti, probabilmente d'origine fiammingo-borgognona (Broederlam): per esse Châtelet ha rievocato il nome di Hermann Schladeberg, pittore nativo di Basilea e documentato a **S** dal 1400 al 1438. In effetti, sia nello spirito che nella tecnica le due tavole rimangono legate piuttosto alla cultura precedente, attestata pure dalle illustrazioni della *Guerra di Troia* (147: bibl. universitaria di Giessen), che ai successivi complessi della seconda metà del secolo.
Malgrado il gran numero di artisti che gli archivi permettono di identificare a **S** nel sec. XV, poco si conosce sulle con-

dizioni della loro attività, e un certo numero di opere restano anonime. Il laboratorio del Maestro E.S., le cui opere si collocano all'inizio della fioritura dell'incisione, costituisce una fonte di estrema importanza, non solo per le arti grafiche, ma anche per la pittura, le vetrate e la scultura, anche in virtú della conoscenza dei modelli fiamminghi che l'anonimo mostra di avere. La bottega del maestro vetraio Peter Hemmel di Andlau presenta un interesse equivalente. Tra questi due punti di cristallizzazione si colloca l'attività di maestri meno riconoscibili, come Hans Hirtz e Heinrich Lützelmann, che produssero l'uno l'*Altare della Passione* per l'altar maggiore di Sainte-Thomas (oggi diviso tra Karlsruhe, KH; Colonia, WRM; coll. priv.), l'altro quello di Sainte-Madeleine (la *Passione*), conservato oggi nella chiesa di Saint-Pierre-le-Vieux. Un ruolo centrale nella traduzione delle esperienze fiamminghe nello stile espressivo altorenano ebbe anche Jost Haller, da poco restituito alla sua vera città di origine, **S** (Sterling), che tuttavia è già dal 1453 al servizio del duca di Nassau-Saarbrücken. Gli si attribuisce la cosiddetta *Predella Bergheim* (Colmar, Unterlinden Museum) e l'affresco monumentale di *San Michele* in San Tommaso a **S**. Forse questa funzione essenziale di travaso e aggiornamento del vocabolario tardogotico alsaziano tramite le forme e lo stile fiammingo fu portata avanti dal fratello di Jost che aveva preso residenza a Friburgo, come dimostra il trittico ad ante mobili di Stauffenberg (1460 ca.: ivi), dipinto su commissione di Hans Erhard Bock di Stauffenberg per il convento di Issenheim che ha portato a lungo una attribuzione al giovane Schongauer. Molto ipotetico è il soggiorno a **S** di Grünewald, che Hans Naumann e Hans Haug fissano attorno al 1479.

La **S** del sec. XVI, pienamente aderente alla Riforma, non costituiva un terreno molto favorevole per gli artisti ispirati dall'arte religiosa tradizionale. Tra loro i piú felici sono quelli che assimilano gli interessi umanistici del tempo e si dànno al ritratto e all'allegoria. Citiamo qui soprattutto Hans Baldung Grien, tanto nella pittura religiosa che nel ritratto e nella composizione mitologica; ma anche Wilhelm Stetter (il Maestro della Croce di Malta), Hans Wyditz, Hans Wechtlin, Théodore de Bry, Étienne Delaune, David Kandel e, nell'ispirazione manierista della seconda metà del secolo, Wendel Dietterlin e Tobias Stimmer, il pittore dell'orolo-

gio astronomico che si conserva nella Cattedrale.
All'inizio del sec. XVII Friedrich Brentel gode di reputazione internazionale come illustratore, miniatore e pittore araldico. Si hanno allora rapporti assai stretti con le corti di Hanau e di Francoforte (margraviato di Baden), e con la Lorena: il che è confermato dall'opera di Johann Jakob Walther e dalla produzione giovanile di Sebastian Stosskopff, allievo dal 1615 al 1619 di Daniel Soreau ad Hanau. L'eclettismo caratterizza l'ambiente artistico di **S** in questo periodo, oscillando tra la maniera fiamminga e i riferimenti italiani e francesi. Artisti come Kauw e Boumann si stabiliscono all'estero (Svizzera, Olanda), mentre, provenienti dalla Germania, B. Hopffer, Theodor e Daniel Roos illustrano a **S** la natura morta e il ritratto. Questi ultimi peraltro non raggiungono l'acutezza di visione e il livello stilistico di Stosskopff. Li seguono Wilhelm Baur, allievo di Brentel, e Gassner di Francoforte; il primo, italianizzante, opera a Roma; il secondo è già toccato da una sorta di pre-romanticismo nel paesaggio, ove l'atmosfera olandese e quella italiana si fondono in un accento malinconico. La **S** del tempo, vive una difficile situazione economica e politica, e sembra rinunciare ai toni eroici della grande pittura, presso il pubblico sono in voga piuttosto i generi borghesi, dal *livre d'amitié*, alla miniatura e al ritratto. Con J. van der Heyden, Seupel e J. J. Arhardt, il disegno e l'incisione superano spesso l'innegabile interesse documentario.
Il sec. XVIII vede **S** annessa alla Francia, dopo una guerra che costò alla città e all'Alsazia intera parecchi danni e distruzioni d'architetture e opere d'arte (1681). È il secolo dei fasti dei cardinali di Rohan, vescovi di **S** e, a questo titolo, principi del Sacro Romano Impero, nonché del governatore reale de Klinglin, di scandalosa memoria. La pittura religiosa non presenta esempi interessanti; prevale piuttosto il ritratto dai tocchi amabili spesso in miniatura, con Melling, Keman, Weyler, Guérin, o le scene dal naturalismo delicato e saporoso di Martin Drolling, ispirato dall'Olanda, o ancora i soggetti di genere galante, portato a livello di perfezione da J. F. Schall, che soggiornò a Parigi, e infine il paesaggio, bucolico e alla Rousseau con Meyer, pre-romanico, animato di una sensibile atmosfera con J. P. Loutherbourg, la cui vita avventurosa doveva concludersi in Inghilterra. Gli

arredi di interni, soprattutto all'epoca di Luigi XVI, fanno spesso appello ai dipinti in grisaille o in chiaroscuro di Melling e di J. J. Sorg per ornare pannelli e sopraporta. Copie di opere francesi, specie di Poussin, e delle *Stanze* di Raffaello in Vaticano, ornavano i sopraporta del castello dei Rohan.
Oltre ai Guérin, incisori alla Zecca e soprattutto ritrattisti, si fa conoscere Benjamin Zix, vero e proprio reporter delle campagne napoleoniche, abile a cogliere sul vivo cose e persone, che peraltro si dedicò anche alle composizioni letterarie care ai romantici e, con bella franchezza, al paesaggio dell'Alsazia e dei Vosgi. Piú avanti nel secolo, Gustave Doré rende conto di tutti i soggetti con la sua esuberanza espressiva, e a volte pare sommergerli nella sovrabbondanza illustrativa. Pittore spesso dal tocco pesante, conferisce ai suoi disegni, trattati a guazzo e acquerello, l'angoscia surrealista di un William Blake. Come molti suoi contemporanei soggiornò poco nella città natale. Nel sec. XIX **S** partecipa al generale rinnovamento dell'arte alsaziana con i nomi di Gustave Brion, Eugène Beyer, Félix Haffner, C. A. Pabst, F. T. Lix, G. A. Jundt, C. F. Marchal, A. Dieffenbach, Louis F. Schützenberger e soprattutto Théophile Schuler. Questi artisti alternano le scene di costume e quelle di guerra, il paesaggio e il ritratto, e quasi ignorano la pittura religiosa. Sensibili, in diverso grado, al romanticismo francese, al Biedermeier tedesco, al realismo di Courbet, all'apporto della scuola di Barbizon, agli esempi delle scuole sia di Düsseldorf che di Monaco, costituiscono nondimeno una scuola alsaziana ben caratterizzata, di evidente interesse documentario. Se la fusione di tutte queste influenze avvenne essenzialmente a Parigi, dove molti di questi artisti risiedettero, la sconfitta francese a Sedan del 1870 contro l'esercito prussiano e la conseguente riannessione dell'Alsazia, insieme alla Lotaringia, alla Prussia, ebbe nondimeno profonde conseguenze e provocò una vera e propria rottura della tradizione. In seguito i centri di riferimento per gli artisti saranno tanto Parigi che Monaco, basti pensare alla produzione di Rupert Carabin, Paul Braunagel, Gustave Stosskopff e Simon Lévy.
Non va dimenticato il ruolo, in particolare nel sec. XIX, della litografia, non solo a Mulhouse con Engelmann, ma anche a **S** stessa, ove si distinguono Boehm e Oberthur. il ta-

le pratica la **S** del ventesimo secolo deve la sua predilezione per l'arte grafica che ebbe un interprete come Hans Arp. L'arredo del caffè l'Aubette (1928), eseguito con Sophie Taeuber e van Doesburg, fu una delle realizzazioni piú importanti della pittura astratta e ne dimostrò la perfetta adattabilità alla cornice architettonica. (*vb + sr*).

Musée des beaux-arts (castello di Rohan) Compreso nel decreto consolare del 15 fruttidoro anno IX, che fondava quindici musei dipartimentali, il Museo di **S** ricevette dal Muséum central des arts quarantatre dipinti di varia scuola, che vennero collocati, provvisoriamente, in municipio; trasferiti poi nel 1869 nell'edificio dell'Aubette in place Kléber, furono distrutti sotto il bombardamento del 24 agosto 1870 da parte dell'esercito prussiano. Dal 1892, la ricostituzione del museo, sotto amministrazione tedesca, fu in gran parte opera di W. Bode, direttore generale dei musei di Berlino, uno dei massimi conoscitori di pittura in Europa, principalmente delle scuole italiana e olandese; queste ultime sono infatti ben rappresentate nel Musée des beaux-arts.

Nel 1898, riprendendo un progetto già proposto durante la monarchia di Luglio, la città decise di ospitare le collezioni nel castello dei Rohan, antica residenza dei principi-vescovi di **S**, che l'Università aveva abbandonato. Esse occupano oggi il primo e secondo piano del palazzo eretto su progetto di Robert de Cotte dal 1727 al 1742 per il cardinale Armand Gaston de Rohan. I metodici acquisti, effettuati dopo il ritorno dell'Alsazia alla Francia (1919, trattato di Versailles), sotto la direzione di Hans Haug, tendono da un lato ad accrescere il fondo alsaziano e francese, e dall'altro a sviluppare la collezione di nature morte costituita partendo dall'opera dello strasburghese Sebastian Stosskopff, grande maestro del genere. Il museo presenta un panorama interessante della pittura europea dal sec. XV ai giorni nostri. Tra le opere possono citarsi i *Fidanzati* di Luca di Leida, parecchi Rubens, un piccolo polittico di Memling, numerosi paesaggi e scene di genere di maestri olandesi, tra cui la *Partenza per la passeggiata* di Pieter de Hooch, e opere italiane di primo piano: Giotto, Crivelli, Vivarini, Piero di Cosimo, e un *Ritratto di giovane donna* assegnabile a Raffaello; tra i quadri spagnoli, due capolavori: la *Madonna addolorata* di El Greco e il *Ritratto di Bernardo Yriarte* di Goya. La scuola

francese è ricca di opere di qualità come il *Cristo morto* e la *Madonna addolorata* di Simon Marmion. Un nucleo particolarmente rappresentativo è quello delle opere del XVII e XVIII secolo, tra cui spiccano un *Paesaggio* di Claude Lorrain, *Luigi XIV dinanzi a Bruges* di van der Meulen, la *Sguattera* di Watteau, la *Morte di Cleopatra*, e la *Morte di Lucrezia* di J.-F. de Troy e il bel gruppo di nature morte olandesi e soprattutto francesi di Desportes, Chardin, Linart, Dupuis, Louise Moillon, Vallayer-Coster. Le nature morte di Stosskopff, nonché le altre opere alsaziane dal sec. XV al XVII, si trovano al Musée de l'Œuvre Notre-Dame. Va menzionato in particolare l'acquisto piú importante degli ultimi anni, la *Bella Strasburghese* di Largillière.
La sezione della pittura francese del sec. XIX ospita Courbet, Chassériau, Corot e la scuola di Barbizon. Il museo presenta inoltre una sezione archeologica e una di arti decorative. (*gb*).
Museé d'Art moderne de l'Ancienne Douane Dal 1973 la collezione di pittura moderna è esposta negli edifici dell'antica dogana. È particolarmente ben rappresentata l'attività di Hans Arp, Sophie Taeuber e Theo van Doesburg; vi sono conservati esempi di vetrate artistiche moderne (Gruber, il gruppo dell'Aubette del 1926, Dülberg, Poliakoff, Bissière). Tra le opere da segnalare il *Bacio* di Gustav Klimt, cartone per la decorazione di Palazzo Stoclet a Bruxelles acquistato nel 1959, una *Natura morta* del 1911 di Braque, quattro disegni di Klee e due dipinti di Campendonk.
Musée de l'Œuvre Notre-Dame Fu fondato nel 1931 raccogliendo opere d'arte di origine locale o regionale appartenenti ai vari musei della città o alla Società per la conservazione dei monumenti storici, cui si aggiunsero le preziose raccolte conservate nel Museo della Cattedrale, ossia dell'Œuvre Notre-Dame. Occupa un complesso di antichi edifici del XV-XVI secolo (antico Hôtel du Cerf col suo giardino gotico, residenza medievale dell'Opera del Duomo, con la Sala e la Loggia dei muratori, antico panificio del capitolo) e del sec. XVII (*poêle des maréchaux*). Le raccolte comprendono un notevole complesso di dipinti alsaziani del XV e del XVI secolo, quale deposito del Musée des beaux-arts, tra cui la celebre *Santa Caterina e santa Maddalena* di Konrad Witz, capolavoro del maestro, nonché dipinti di Schongauer, opere attribuite a Grünewald (il *Donatore con la gabbia*) e quadri di Baldung Grien (*Madonna della pergola*).

Importante è il complesso di opere col *Cristo* di Wissemburg, i resti delle vetrate romaniche della Cattedrale (*Imperatore in maestà*, *Visitazione*), vetrate gotiche provenienti dalle chiese di Saint-Thomas a Mutzig, di Saint-Pierre-le-Vieux, di Sainte-Madeleine (Peter von Andlau), e vetrate da edifici borghesi dal XVI al XVIII secolo, nonché la *Madonna col Bambino* di Dannecker (sec. XVIII), proveniente dall'abbaziale di Marmoutier nel basso Reno. (*vb*).

Streeck, Juriaen van

(Amsterdam 1632 ca. - 1687). Documentato ad Amsterdam nel 1655, dipinse essenzialmente nature morte (esempi a San Pietroburgo, Ermitage, a Parigi, Louvre e MAD, a Rotterdam, BVB e nei musei di Lione, Quimper, Leida e Rennes), caratterizzate dalla rappresentazione di oggetti o metalli preziosi (maioliche di Delft, nautili, oreficeria), che ne fanno, benché il suo stile sia piú duro, un epigono di Kalf.
Il figlio **Hendrick** (Amsterdarn 1659 - ? dopo il 1719) ne fu allievo; dipinse soprattutto vedute di chiese – *Interno di chiesa gotica* (San Pietroburgo, Ermitage), *Interno di chiesa* (Amsterdam, chiesa di San Nicola) – nello stile di Emmanuel de Witte, di cui fu forse allievo e cui sono state talvolta indebitamente attribuite alcune sue opere. (*jv*).

Streeter (Straeter), Robert

(Londra 1624 - ? 1679). S si formò nel continente e dopo la nomina come Sergeant Painter nel 1660 o nel 1663, si specializzò nella decorazione di soffitti, ancora poco praticata in Inghilterra. Vanno ricordate le decorazioni dello Sheldonian Theatre a Oxford (la *Verità che discende sulle Arti e le Scienze*, 1668-69) nelle quali è evidente l'influsso della pittura barocca italiana e francese. Il figlio **Robert il Giovane** († 1711) fu attivo soprattutto come scenografo degli apparati per le incoronazioni e le esequie reali. (*jns*).

Strigel, Bernhard

(Memmingen 1469-1528). Figlio, o nipote, del pittore Hans **S** il Giovane (a sua volta figlio del pittore Hans **S** il Vecchio) e nipote, o figlio, dell'intagliatore e imprenditore Ivo **S**, titolare di una delle piú fiorenti botteghe specializzate nella produzione di altari a portelle dell'Allgäu, rappresentò in parti-

colare presso il Consiglio della sua città la propria corporazione di artisti (1518-28) e fu piú volte inviato con incarichi diplomatici presso altre città sveve, presso la corte tirolese di Innsbruck e a Norimberga durante il *Reischstag* del 1524. Non sappiamo quale sia stata la sua reale formazione, benché sia facile pensare che proprio la bottega della famiglia abbia costituito per lui il primo banco di prova. Il suo stile giovanile si rintraccia nei molti altari dipinti per la regione di Graubünden (Brigels 1486, Diesentis 1489). Il suo intervento, accanto a Bartolomäus Zeitblom, nell'altare erhartiano di Blaubeuren (1493-94) evidenziano un talento già maturo, libero dagli eccessivi condizionamenti del linguaggio tradizionale appreso dal padre e avvertito della produzione incisoria di Schongauer; il suo rapporto con Zeitblom porterà entrambi gli artisti a influenzarsi reciprocamente, sulla comune base dell'interesse per le fonti fiamminghe: Bouts per **S**, van der Weyden per Zeitblom. Conseguenze di questo influsso che spinge **S** a contrapporsi ai modi del tardo gotico svevo, si percepiscono nelle due portelle con i *Santi Giorgio e Martino* e i *Santi Maria Maddalena e Cristoforo* (Stoccarda, SG). Già nell'*Altare dei Re Magi* di Memmingen (1500), in un disperso *Altare della Passione* per la certosa di Buxheim (1505: smembrato tra Augusta, SG; Baltimore, WAG; Berlino, SM, GG) e piú chiaramente nell'*Altare della Sacra Stirpe* per la cappella di Sant'Anna di Mindelheim (1505: Norimberga, GNM; castello di Donzdorf), **S** acquista spazialità e chiarezza espositive rinascimentali, mediate dalla grafica düreriana, influsso manifesto soprattutto nel capolavoro della prima maturità dell'artista, l'altare mariano per la Liebfrauenkirche di Salem (1507-508), esemplato sul ciclo della *Vita di Maria* di Dürer, nel quale compare il primo notturno della pittura tedesca (*Natività*). Seguono le portelle dell'altare per la chiesa premonstratense di Schussenried (1515 ca.: Berlino, SM, GG) e i frammenti facenti un tempo parte di un altare con le *Sette Gioie di Maria* (1518 ca.), un tempo nella chiesa di Aulendorf o di Isny, nell'Allgäu (Stoccarda, SG, Alte Meister; Memmingen, SM; Ulm, Museo), opere che combinano liberamente, e con personali, significative innovazioni iconografiche, motivi tratti dal Maestro di Pfullendorfer, da Holbein e ancora da Dürer, raggiungendo monumentalità, chiarezza ed eleganza espositiva e intensità notevoli. Interessanti per tipologia, scelta di pose, realismo vivace, resa specifica del dettaglio d'abbigliamento e libertà

di tocco sono le quattro *Guardie del sepolcro di Cristo* (Monaco, AP; York, AG), esempio raro di «pitture di scena» usate, in apposito *setting*, durante l'allestimento del Sepolcro di Cristo nelle chiese durante la settimana santa, secondo una tradizione diffusa in tutta la Germania meridionale (probabilmente dalla parrocchiale di Memmingen, 1521-22 ca.). Le opere del terzo decennio non mancano di riflettere lo studio delle contemporanee sperimentazioni della scuola danubiana e di Cranach e si fanno piú pittoriche e tonali: ne è esempio determinante l'altare per la chiesa di San Nicola di Isny, le cui tavole sono suddivise tra Karlsruhe (KH), Berlino (SM, GG; quattro distrutte nel 1945), Göttingen (Kunstsammlung der Universität), Firenze (Uffizi: *Crocifissione*).
S fu un eccellente ritrattista, uno dei piú ricercati e amati dell'epoca, anche grazie al favore riservatogli dall'imperatore Massimiliano, che si fa ritrarre dall'artista nel 1504 (Berlino, SM, GG) e che lo chiama a sé, presso la corte di Vienna, due volte, una nel 1515 (*Ritratto della famiglia dell'imperatore*: Vienna, KM) e poi nel 1525. **S** combina splendidamente la tradizione del ritratto «classico» con la robustezza delle forme, il sapiente cromatismo e il proprio versatile intuito, divenendo cosí uno dei piú fedeli storiografi dell'ambiente aristocratico e borghese svevo (*Ritratto di un uomo anziano con barba*, 1500 ca.: Stoccarda, SG, Alte Meister; il *Ritratto di Sibylla von Freyberg*: Monaco, AP; i ritratti di *Hans Rott e sua moglie*, 1527: Washington, NG). Significativo e di fondamentale importanza per la storia del ritratto pittorico è in **S** l'aver creato, ancor prima degli olandesi, il ritratto di gruppo, esempio maggiore del quale rimane, nella sua, anch'essa originale, combinazione del ritratto di gruppo con l'iconografia del ritratto in piedi, quello, in scala naturale, di *Konrad Rehlinger e dei suoi otto figli* (1517: Monaco, AP). Alla sua morte la bottega – che del maestro diffuse i modi e le tipologie, specie per la ritrattistica – fu rilevata dal genero Hans Goldschmid. (*scas*).

Strij (Stry), Abraham I van

(Dordrecht 1753-1826). Allievo di Joris Ponse, dipinse dapprima fiori e frutta (*Fiori con cane*: Dordrecht, Museo), poi paesaggi direttamente derivanti da quelli di Cuyp, ritratti (*Hermanus Boet*, 1772; *Ritratto della moglie*: ivi), e scene di

genere (la *Sguattera*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Donna che legge presso una finestra*: Dordrecht, Museo), vicini a quelli di Metsu e di Pieter de Hooch. Fondò nel 1774 la *Confreria Pictura* di Dordrecht, e fu padre di **Abraham II** (Dordrecht 1796-1840).
Il fratello **Jacob**, pittore e incisore (Dordrecht 1756-1815), dipinse paesaggi (*Paesaggio con capanna*, *Paesaggio con animali*: musei di Amiens e di Dordrecht) e animali (*Bestiame*: Londra, Wallace Coll.), ispirati direttamente a quelli di Potter, Hobbema, e soprattutto Cuyp, (*jv*).

Strindberg, August

(Stoccolma 1849-1912). Scrittore e drammaturgo, negli anni Settanta dell'Ottocento collaborò come critico d'arte a molti giornali svedesi; si era schierato allora decisamente col movimento di opposizione volto contro l'Accademia di belle arti, e proveniente dalla falange di artisti svedesi di Parigi e di Grez-sur-Loing dove risiede dal 1883-91. Le sue opinioni artistiche ed estetiche favorivano una pittura all'aperto realista e moderata; ma in qualità di pittore **S** si teneva in verità piuttosto in disparte rispetto alle correnti artistiche radicali dell'epoca. Apprezzava poco gli impressionisti e, nella sua introduzione al catalogo della mostra di Gauguin del 1895, insistette sulla posizione indipendente dell'artista rispetto all'impressionismo. Nei primi saggi pittorici (tele del 1872-75, motivi romantici di mari e arcipelaghi) si percepisce un manifesto influsso dei pittori della scuola di Düsseldorf e di quella di Barbizon. Quando, negli anni 1890-95 e 1900-907, **S** riprende a dipingere, ciò accade invece con uno spirito fortemente soggettivo e simbolico. Suo soggetto principale resta il mare; il pittore lo interpreta ora attraverso una fattura ampia e sommaria, sotto una luce dinamica che imprime alle sue tele una forza espressiva precorritrice del *tachisme* del dopoguerra (*Notte di gelosia*, 1893: Stoccolma, Museo **S**). La tonalità dei colori è cupa e carica di un'atmosfera tempestosa, di uragano che si attenua nelle tele piú tarde in paesaggi tranquilli e sereni (*Costa*, 1903: Stoccolma, NM). **S** è rappresentato in particolare a Stoccolma (MM, Nordiska Museet e Thielska Gal.). Con Edvard Munch e Stanislaw Przybyszewski fondò il circolo artistico che si riuniva al caffè Zum Schwarzen Ferkel. (*tp*).

Stringa, Francesco

(Modena 1635-1709). Nel 1661-63 collabora alla decorazione della chiesa agostiniana di Modena, trasformata in *Pantheon Atestinum*. In questa prima opera, e nella pala sempre per Sant'Agostino (1666), emergono echi della cultura carraccesca, oltre che di Mattia Preti e di Flaminio Torri, al quale lo **S** succederà nel ruolo di conservatore delle Gallerie ducali, assumendo nel 1672 la Direzione dell'Accademia di pittura e nel 1685 la Soprintendenza delle Fabbriche ducali. Nella *Crocifissione* di Baggiovara compaiono anche ricordi dal Lanfranco. Nelle opere intorno all'80 si accentua la componente cignanesca, venata di un tenero patetismo memore degli esempi del Bonone e macchiata di un forte chiaroscuro guercinesco (*Madonna col Bambino e santi estensi*: Reggio Emilia, San Giorgio; *Miracolo di Soriano*: Finale Emilia, chiesa del Rosario). Sul declinare del secolo il naturalismo del pittore cede a cadenze veneteggianti e ad un piú compíto classicismo sensibile anche all'esempio del Franceschini, con un progressivo scadimento della qualità pittorica, dovuta in parte all'intervento della bottega. (*ff*).

Stroganoff

Verso la metà del sec. XVI gli **S**, commercianti di Novgorod, fecero fortuna grazie allo sfruttamento dei terreni di recente colonizzazione negli Urali, poi in Siberia, di cui avevano finanziato la conquista nel 1574. Amanti dell'arte e mecenati sin da quell'epoca, chiamarono presso di sé i migliori pittori di icone del loro tempo che instaurarono sulle proprietà della famiglia i loro laboratori artistici: da qui derivò quella produzione definita «stile **S**». Accomunate da un'esecuzione tecnica molto accurata, il disegno minuzioso ed elegante e la ricchezza dell'ornamentazione, le opere che vanno sotto questo nome non hanno però un'unità stilistica, cosicché l'espressione «scuola **S**» conferita in passato a questo tipo di icone, viene attualmente considerata impropria. Icone provenienti da questi laboratori, firmate col nome dell'artista e con quello degli **S**, si trovano attualmente in numerosi musei russi.

Nel sec. XVIII il personaggio piú significativo della famiglia fu il barone Alessandro **S** (1738-1811), che tra i signori russi che allora visitarono la Francia si distinse per il fasto e la

passione per l'arte. Soggiornò una prima volta a Parigi nel 1752 per ritornarvi nel 1770. Appassionato di cultura francese, fu un assiduo frequentatore dei *salons*, dei circoli degli enciclopedisti e attirato dagli studi di artisti, soprattutto da Fragonard, da Greuze, che dipinse il ritratto di suo figlio Paolo all'età di cinque anni (Besançon, MBA e San Pietroburgo, Ermitage), da Joseph Vernet e da Hubert Robert, pittore di cui collezionò i paesaggi (oggi a San Pietroburgo, Ermitage) e che contribuí in prima persona a rendere noto in Russia. Nell'intento di costituire un'importante quadreria, seguiva attentamente le aste pubbliche: vendite Randon de Boisset, Choiseul, Conti, Tallard. Conformemente al gusto del tempo, raccolse un consistente numero di quadri olandesi e fiamminghi; possedeva opere di Rembrandt, van Dyck, Gerrit Dou, van Ostade, Ter Borch. Quando lasciò Parigi, trascorsi nove anni, portò con sé i suoi quadri, che collocò in una galleria del suo palazzo eretto da Rastrelli sulla prospettiva Newsky a San Pietroburgo.
Le sue collezioni si dispersero tra i suoi discendenti; alla vigilia della prima guerra mondiale si contavano tre raccolte **S**: due a San Pietroburgo e una a Roma, quest'ultima appartenente al conte Gregorio **S**, il quale tra il 1865 e il 1910, l'arricchí con notevoli acquisti, particolarmente di primitivi italiani e fiamminghi. Nel 1912 numerosi dipinti della collezione **S** furono oggetto di un lascito all'Ermitage. Dopo le nazionalizzazioni, la galleria della prospettiva Newsky, aperta al pubblico, continuò ad ospitare le raccolte, ma a poco a poco tutte le opere entrarono all'Ermitage. Tra gli altri dipinti si possono citare: *Nesso e Deianira* di Rubens; ritratti di van Dyck, tra cui il *Ritratto di Rubens e di suo figlio*; il *Riposo della Sacra Famiglia* di Poussin; il *Ritratto del barone Gregorio Alexandrovič Stroganoff e di sua moglie*, dipinto a Vienna da M.me Vigée-Lebrun; la *Madonna dell' Annunciazione* di Simone Martini (proveniente dalla collezione romana); una *Natività* di Filippino Lippi. (*gb*).

Stroï, Mihael

(Ljubno 1803 - Lubiana 1871). Compiuti gli studi all'Accademia di Vienna, fortemente segnato dall'opera di Waldmüller, diviene il rappresentante dello stile Biedermeier in Slovenia. Autore di scene sacre, storiche e di genere, è soprattutto noto per la sua attività di ritrattista richiestissima a

Lubiana e Zagabria. Le sue doti di disegnatore, unite a una sapiente fattura e a una personale sensibilità al colore, furono molto apprezzate. (*ka*).

Strozzi, Bernardo, *detto* il Cappuccino *o* il Prete Genovese

(Genova 1581 - Venezia 1644). Grande protagonista della scuola genovese del sec. XVII, ebbe come maestro il manierista senese Pietro Sorri (a Genova dal 1595 al 1597), prima di entrare nell'ordine dei Cappuccini nel 1597. Per anni fu impegnato solo in piccoli dipinti devozionali e in perizie tecniche: la sua vera carriera cominciò nel 1610, quando gli fu consentito di uscire dal convento e dedicarsi alla professione di pittore per aiutare la madre vedova. Tra il 1610 e il 1630 si forma il suo stile potente e originale. Dopo alcuni impegni nel campo della grande decorazione profana (in particolare nel Palazzo Centurione a Sampierdarena, 1623-25), eseguí nel 1629 la prima grande pala d'altare (*Madonna col Bambino fra san Lorenzo*, *san Giovanni e angeli*) destinata alla chiesa dei Sordomuti a Genova. Alla morte della madre, nel 1630, il pittore rifiutò di rientrare in convento: per questo, secondo la tradizione, fu imprigionato, e in seguito espatriò a Venezia, dove rimase fino alla morte. **S** si rivela inizialmente poco incline al realismo, di tendenza manierista, sotto l'ascendente di Paggi, ma soprattutto di Barocci presente a Genova grazie alla *Crocifissione* del 1596 nella Cattedrale. Le opere giovanili (*Santa Caterina*: Hartford, Wadsworth Atenaeum; *Cristo morto*: Genova, Accademia Ligustica; *Violinista*: Genova, Gall. di Palazzo Bianco) mostrano panneggi angolosi, colori acidi, un trattamento irreale e astratto. Il poco a poco, a partire dal 1615, questo stile cede il posto a un maggiore naturalismo, sulla spinta di diverse influenze congiunte: quella, predominante a Genova, dei maestri fiamminghi (i fratelli de Wael, Jan Roos), ben visibile nell'*Adorazione dei pastori* (Baltimore, WAG) e nella *Cuoca* (Genova, Gall. di Palazzo Rosso), vicina a quelle di Aertsen e di Beukelaer; l'influenza lombarda, è forte a Genova intorno al 1618 per la presenza di Giulio Cesare Procaccini, autore dell'*Ultima Cena* nella chiesa dell'Annunziata. È possibile inoltre che la comparsa di Orazio Gentileschi a Genova nel 1621 (*Annunciazione*: chiesa di San Siro) sia da mettere

in qualche modo in relazione con l'interesse crescente di **S** per i giochi di luce e ombra, come testimoniano i tre dipinti della chiesa dell'Annunziata del Vastato a Genova (la *Cena in Emmaus*, il *Rinnegamento di Pietro* e *Giuseppe spiega i sogni*). Ma è soprattutto grazie a Rubens e al suo *Miracolo di sant'Ignazio* (1620: Genova, chiesa di Sant'Ambrogio) e a van Dyck (a Genova dal 1621 al 1627) che seppe fondere questi disparati elementi stilistici in una materia densa e libera: la sua tavolozza allora si schiarisce, i suoi colori diventano caldi e fiammeggianti; il suo colpo di pennello, vibrante e generoso, anima la materia pittorica con un brio inimitabile. Questo stile della maturità, che il maestro svilupperà in seguito a Venezia, è visibile nel bozzetto del *Paradiso* (Genova, Accademia Ligustica), nell'affresco ora distrutto eseguito nel 1625 nella chiesa di San Domenico a Genova, nel *Giuseppe che spiega i sogni* (Genova, coll. Pallavicini) e nella già citata pala d'altare dei Sordomuti (1629), opere piene d'atmosfera, di un colorito intenso, rivelatrici dell'influsso di rinnovamento che lo **S** ebbe sulla pittura genovese e particolarmente su quella di G. A. De Ferrari. Vanno ancora citate, fra le sue opere genovesi piú importanti, gli affreschi di soggetto romano in Palazzo Centurione a Sampierdarena e una bella serie di ritratti (Torino, Gall. Sabauda; Milano, Brera; Genova, Gall. Durazzo Giustiniani e GN di Palazzo Spinola).

A Venezia (1630-44) il contatto con le opere del Veronese (a cui sono ispirate la *Cena in casa di Simone* dell'Accademia e il *Ratto di Europa* del Museo di Poznań), ma anche di contemporanei come Fetti e Liss, lo confermò nell'orientamento già preso a Genova verso un colore chiaro e un tocco liquido. Ma mentre Fetti e Liss lavoravano tranquillamente in opere di piccole dimensioni per i privati, lo **S** ricevette importanti commissioni pubbliche. Fu uno dei principali ritrattisti di Venezia e lasciò il proprio marchio nello stile ufficiale della città: decorò la volta della Biblioteca Marciana (*Allegoria della Scultura*, 1635) ed eseguí il ritratto del *Doge Francesco Erizzo* (1631: Vienna, KM). Lo **S** fu uno dei pochi pittori a saper mantenere la tradizione veneta del sec. XVI, declinandola in un idioma barocco. Il *Martirio di san Sebastiano* (Venezia, chiesa di San Benedetto), *San Lorenzo distribuisce le elemosine* (Venezia, San Niccolò dei Tolentini) evocano Tiziano e Veronese, ma anche Ribera e Rubens. Tra le composizioni veneziane piú riuscite si possono citare la *Mi-*

nerva (Museo di Cleveland), la *Parabola dell'invitato alle nozze* (Firenze, Uffizi), l'*Allegoria della Fama* (Londra, NG) e, fra i ritratti, quelli conservati a Washington (NG), a Tolosa, al Museo Correr e nel Palazzo Barbaro Curtis di Venezia.
S fu cosí il terzo di un trio di pittori «foresti» che rianimarono la pittura a Venezia; portò con sé quella libertà di spirito che mancava agli artisti veneziani, paralizzati dal ricordo della tradizione del sec. XVI; la sua lezione fu utile alla formazione di Maffei. Fu anche un grande disegnatore (esempi a Genova, Palazzo Rosso), e nel campo grafico si ritrova la complessità della sua formazione.
L'opera pittorica di **S** è vasta (circa 500 opere) e rappresentata nella maggior parte dei principali musei europei ed americani. Fra le opere piú celebri: *San Francesco* (Dayton, Ohio, Art Institute e Genova, Gall. di Palazzo Bianco), la *Carità* (Genova, Gall. di Palazzo Rosso), la *Madonna col Bambino* (Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia), i P*ifferai* (San Francisco, M.H. De Young Memorial), la *Carità di San Lorenzo* (Saint Louis, Missouri, City AG), la *Vecchia con lo specchio* (Mosca, Museo Puškin), il *Pagamento del tributo* (Museo di Budapest), la *Cena in Emmaus* (Museo di Grenoble), la *Guarigione di Tobia* (New York, MMA e San Pietroburgo, Ermitage), le *Parche* (ivi), *Davide* (Museo di Cincinnati), il *Concerto di due personaggi* (Hampton Court). (*sde + sr*).

Strozzi, Zanobi

(Firenze 1412-68). Apparteneva a uno dei rami cadetti degli **S** (e in quanto tale non fu colpito dal bando mediceo del 1434), una delle famiglie piú potenti di Firenze.
La cultura di **S** si rivela subito intrisa di moduli derivati dall'Angelico, sebbene ancora sotto un certo segno d'esilità goticheggiante nelle prime prove cosí come dimostrano le illustrazioni per cinque *Antifonari* (Firenze, Museo di San Marco) e sei *Graduali* (ivi) a cui attese tra 1446 e 1453. Nel 1450 Zanobi è pagato per le scene del *Beatus vir* e del *Dixit Dominus meus* in un *Salterio* della Badia di Firenze; nel 1457 è documentato il *Messale* per il monastero di San Pancrazio (la *Gloria di san Giovanni Gualberto*, oggi in coll. Cini, Venezia, è l'unica pagina sopravvissuta alla dispersione). L'anno successivo dipinge una *Crocifissione* in un *Messale* del Duomo (Firenze, Bibl. Laurenziana), nel '60 è pagato an-

cora dall'Opera del Duomo (per la quale minierà ancora, dal 1463, due *Antifonari*: ivi, realizzati in collaborazione con Francesco di Antonio del Chierico, al quale spetta buona parte della campagna illustrativa) probabilmente per due *Corali* (ivi). In queste ultime opere, le sue figure si fanno piú longilinee e i volti rotondeggianti acquistano maggior definizione di tratti. Permane invece quell'assenza di conoscenze anatomiche, quell'incapacità di rappresentare il corpo e i suoi reali moti dall'artista sempre celata attraverso l'abbondanza dei panneggi, fluidi e dolcemente chiaroscurati.
Oltre alle miniature, Zanobi, almeno all'inizio della sua carriera, sembra aver prodotto anche opere su tavola (come indicano i pagamenti del 1436 per una tavola per Santa Maria Nuova e del 1448 per una *Croce* destinata al convento di San Marco, forse quella oggi conservata nella chiesa di Nocogno, presso Modena). I rari dati documentari, perlopiú vasariani, non consentono tuttavia di spingersi oltre su questo versante, mentre le sottili dispute attribuzionistiche attorno ad alcune tavole, come l'*Annunciazione* del Prado (Madrid) e la predella della pala di san Domenico, a Fiesole, dipinta da Beato Angelico (Londra, NG), lasciano oltremodo insoddisfatti per la sostanziale carenza di reali appigli. **S** fu in ogni caso personalità di rilievo nel panorama delle botteghe di miniatori fiorentini quattrocenteschi e la notizia che ce ne ricorda la partecipazione, accanto al Baldovinetti, alla visita di stima per una tavola dipinta da Neri di Bicci, ci illumina su intrecci d'amicizia e d'affari che legarono questo membro della migliore borghesia fiorentina con il mondo degli artisti-artigiani cittadini. (*scas*).

Struycken, Peter

(L'Aja 1939). Dopo gli studi all'Accademia di belle arti dell'Aja, **S** passa molto rapidamente dall'arte figurativa a quella astratta di tendenza geometrica. Insegna alla Scuola di belle arti e arti applicate di Arnhem dal 1964 al 1976. La sua opera si segnala per la maestria rigorosa nei mezzi tradizionali, forma, colore, materia. Dal 1961 **S** cerca di definire le relazioni tra queste categorie e il loro influsso sulla nostra percezione, prima in nero e bianco, poi a colori, e, a partire dal 1964, ha proposto costruzioni nello spazio. Da tale ricerca sono nate composizioni monumentali, in cui l'artista fissa una

relazione con l'architettura (padiglione olandese a Osaka, 1970). Dal 1968 **S** ricorre al calcolatore per ottenere, entro limiti preliminarmente fissati, strutture geometriche diverse. Il programma fornito dal calcolatore viene interpretato per la creazione di quadri, costruzioni luminose diverse, forme architettoniche e spaziali. L'artista è rappresentato nei musei olandesi; sue personali sono state tenute nel 1966-67 ad Amsterdam (SM) e nel 1980-81 a Rotterdam (BVB). (*lbc*).

Strzemiński, Wladyslaw

(Minsk 1893 - Łódź 1952). Ingegnere, ufficiale dell'esercito russo durante la prima guerra mondiale, compie i propri studi a Mosca (1917-20), dove incontra Malevič e subisce l'influenza del suprematismo. Torna in Polonia verso il 1921 con la moglie, Katarzyna Kobro. Nel 1923 fu tra gli iniziatori della mostra *Nowa Sztuka* (Arte nuova) a Wilno, che inaugura in Polonia il movimento costruttivista. Nel 1929 a Łódź, col poeta Jan Brzekowski, sua moglie e il pittore Henry Stazewski, fonda il gruppo a.r. (artisti rivoluzionari) con il quale mette insieme una raccolta di arte costruttivista donata nel 1931 al Museo Sztuky della città. Pittore astratto, è autore di un programma-sistema da lui denominato Unismo (1928) che proclama il quadro, unico referente di se stesso e la pittura risultato di una complessa unità di materia, colore, forma, fondo e superficie. I suoi lavori unisti del 1930-32 (*Composizione unista 11*, 1932: Łódź, Museo Sztuky) presentano un *pattern* regolare che occupa in maniera omogenea tutta la tela. La sua attività di artista si è praticamente arrestata agli inizi degli anni Trenta. Il suo ruolo, sia come pittore che come teorico, è notevole nell'evoluzione dell'astrattismo in Polonia, soprattutto all'interno del movimento costruttivista. Diciassette opere di **S** vennero presentate nel 1957 alla mostra *Precursori dell'astrattismo in Polonia* a Parigi (Gall. Denise René); in Germania nel 1978 il KM di Düsseldorf gli ha dedicato un'ampia retrospettiva. Il Parigi, il Centre George Pompidou lo ha compreso nella mostra *Presenze polacche* (1985). È rappresentato nel Museo di Łódź, a Otterlo (Kröller-Müller) e in diverse collezioni private. (*wj*).

Strzygowski, Josef

(Kunzendorf 1862 - Vienna 1941). Dopo un periodo di la-

voro nella fabbrica tessile paterna si votò alla disciplina storico artistica, diventando uno degli esponenti della scuola di Vienna di storia dell'arte. Studiò a Vienna con Thausing ed Eitelberger, a Berlino con Grimm e a Monaco con Riehl, Carrière e Brunn. Dopo il dottorato iniziò il suo «viaggio a Oriente», visitando Grecia, Turchia, Armenia e Russia, e poi Siria, Egitto, Iran. Del 1901 è una delle opere che lo resero famoso, *Orient oder Rom*, di cui, come ebbe a dire Carlo Ludovico Ragghianti nelle chiose del suo *Profilo della critica d'arte in Italia* (Firenze 1973): «oggi si fatica a capire sia la motivazione etnico-socio-culturale antiromana del mito *ex Oriente lux*, sia le accanite propaggini polemiche», e che costituisce il baricentro di un campo di ricerca comprendente *Cimabue und Rom* (1890), *Kleinasien Ein Neuland der Kunstgeschichte* (1903), *Koptische Kunst* (1904), *Amida*, *Beiträge zur Kunst des Mittelalters von Nordmesopotamien*, *Hellas und dem Abendlandes* (1910) e la piú tarda *Die Baukunst der Armenier und Europa* (1918). Il **S** si devono anche varie prese di posizioni sull'arte del proprio tempo, come *Die bildende Kunst der Gegenwart* (1907), in cui critica il tardo impressionismo tedesco, e sulle sorti della storia dell'arte come disciplina autonoma: *Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität* (1909), *Die Wandel der Kunstforschung* (1915, in: «Zeitschrift f. bildende Kunst», nf, XXVI, 1-11), *Die Krisis der Geisteswissenschaften* (1923), in cui si sostiene una forte divisione nel lavoro di ricerca, una drastica riduzione della componente burocratica delle istituzioni cui esso afferisce, l'estensione dell'analisi a tutti i monumenti del mondo e in particolare dell'arte orientale, fonte della piú tarda creatività dei popoli civilizzati occidentali. La tesi delle origini orientali dell'arte bizantina e medievale occidentale giunge a insostenibili ipostatizzazioni in ultimi scritti come *Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst* (1936) e *Europa's Machtkunst* (1941), che furono stigmatizzate da Bernard Berenson per via del pregiudizio etnico. Una delle prime valutazioni non polemiche del suo contributo alla storia dell'arte, totalmente espunto dalla ricostruzione della «scuola di Vienna» fornita da Julius von Schlosser, si deve a Dagobert Frey (*Erinnerungsschrift*, 1962), allievo del suo diretto concorrente e avversario d'insegnamento Max Dvořák. (*ss*).

Stuart, Gilbert

(Narragansett (Rhode Island) 1755 - Boston 1828). Nel 1775, alla vigilia dell'indipendenza americana, si recò in Inghilterra, a Londra. Qui seguí le lezioni di Reynolds, e ottenne la protezione di B. West, di cui divenne allievo nel 1776, ottenendo presto riconoscimenti. Espose alla Royal Academy nel 1777 e nel 1782 si fece notare col suo *Pattinatore* (*Ritratto di Mr Grant*: Washington, NG), dipinto a figura intera, uno dei pochi realizzati da **S**, l'artista amava infatti soprattutto dipingere ritratti a mezzo busto o volti. Lasciò lo studio di West nel 1783 e fu tra i ritrattisti piú noti dopo Reynolds, Gainsborough e Romney. Soggiornò a Dublino e Parigi e nel 1793 tornò in America, stabilendosi a New York. I primi ritratti newyorkesi ne assicurarono la reputazione (*La Signora Richard Yates*: ivi). I tre ritratti che fece di George Washington (1795, perduto; 1796: Boston, Atheneum; 1796: Philadelphia, Accademia), di cui eseguí in seguito innumerevoli copie, lo resero celebre. Da allora sfilarono nel suo studio militari e uomini politici della giovane repubblica (James Madison, John Adams, Thomas Jefferson). Finí i suoi giorni a Boston, dove si era stabilito nel 1805, ed esercitò forte influsso sui giovani pittori. Il suo stile si accosta a quello della scuola inglese per fluidità del tocco, per senso del colore e naturalezza delle fisionomie. Sue opere sono conservate in numerosi musei americani (in particolare quelli di Cleveland, Chicago, Newport, San Francisco, Washington), nonché in alcuni musei inglesi (*Benjamin West*: Londra, NPG) e francesi. (*sc*).

Stubbs, George

(Liverpool 1724 - Londra 1806). La sua produzione tocca diversi registri della pittura di genere: dalle scene di *sporting life*, ai ritratti di aristocratici a cavallo, ai veri e propri «ritratti» di diversi animali, tra cui l'esotico *Ghepardo con due servitori indiani* (Manchester, City AG), il *Babbuino e macaco albini* (Londra, coll. Hunterian e Associazione dei chirurghi) dipinto per il celebre chirurgo John Hunter, e *Rincorsa* (1770, dipinto per William Hunter, fratello di quest'ultimo, anch'egli scienziato: coll. Hunterian dell'Università di Glasgow). **S** divenne assai noto non solo per i suoi dipinti di cavalli, in cui dimostra un'inclinazione scientifica nello studio dell'anatomia pari per altro verso a quella espressa dal

suo contemporaneo Wright of Derby, ma anche per i soggetti che dànno prova di una nuova ricerca linguistica nei temi melodrammatici e nell'espressione di aspetti tenebrosi della natura affrontati dal pittore intorno agli anni Sessanta. Uno di questi quadri, *Leone che aggredisce un cavallo* (1762 ca.: coll. Paul Mellon; altra versione 1770: New Haven, Yale University AG) descritto in termini entusiastici da James Barry, che fu dipinto dopo il suo viaggio in Italia (1754) e inciso da Benjamin Green, influenzerà Delacroix e ancor piú Géricault. La composizione drammatica sembra ispirata alla scultura del Palazzo dei Conservatori di Roma come anche a un avvenimento occorso in Marocco del quale forse il pittore fu testimone.
Probabilmente **S** nutriva l'intenzione di affermarsi, attraverso la nuova interpretazione di soggetti presi dal repertorio della *sporting life*, come pittore di storia elevando il soggetto animalistico all'espressione di una gamma assai varia di emozioni che piú spesso, nei dipinti esposti alla Free Society of Artists (di cui divenne direttore nel 1773), toccavano temi drammatici e violenti. Va però notato che rispetto al pathos romantico e selvaggio delle piú tarde interpretazioni di James Ward (*La leonessa e l'airone*, 1816) o Géricault (*Ritratto di un ufficiale dei Cavalleggeri che comanda la carica*, 1812 o *La corsa dei barberi*, 1817 ca.), l'ispirazione di **S**, per quanto amplii il vocabolario espressivo (*Cavallo spaventato da un leone*, 1770: Liverpool, Walker AG), è sempre legata alla precisa descrizione anatomica studiata nel Lincolnshire tra il 1756 e il 1760 ca., di cui è frutto il suo volume *Anatomia del cavallo* pubblicato nel 1766, e rafforzata dallo studio della statuaria ellenistica e barocca.
Negli anni Sessanta, creatosi a poco a poco una clientela aristocratica tra Richmond, Grosvenor e Buckingham, divenne pittore assai ricercato. Il *Secondo duca e la duchessa di Richmond mentre guardano cavalli al maneggio* (1761-62: coll. priv.) è un esempio tipico della sua produzione dove il soggetto animalistico si armonizza con il genere del ritratto campestre.
Non fu membro fondatore della RA, essendo considerato semplice pittore di animali, ma ne divenne associato nel 1780 e membro nel 1781. Fu allontanato nel 1783 per non aver osservato il regolamento dell'Accademia. Beneficiò, verso il 1790, della protezione del principe di Galles e nel

1802 venne invitato a pubblicare un'*Esposizione dell'anatomia comparata dell'uomo, della tigre e dei volatili*, libro incompiuto, i cui disegni preparatori si trovano a Worchester (Public Library). Infaticabile ricercatore, riuscí, con l'aiuto di Wedgwood, a fissare gli smalti colorati su supporto di rame.
Tra le sue opere si ricordano inoltre il *Cavallo Gimcrack in riposo e in esercitazione* (Londra, Newmarket, Jockey Club; altri esempi a Goodwood House, nella coll. Grosvenor, e in quella del marchese de Bute), il ritratto *Gentleman e dama in calesse* (1787: Londra, NG), il *Colonnello Pocklington e le sue sorelle* (Washington, NG) e le *Famiglie Melbourne e Milbanke* (Londra, NG). La sua estrema precisione nello studio anatomico dei cavalli è testimoniata dalla tela *Puledre e puledri* (coll. Fitzwilliam) che rivela la priorità del disegno degli animali sul paesaggio e la tendenza dell'artista a considerare il quadro come una giustapposizione di elementi singoli, e non come un tutto unico. Un quadro come i *Mietitori* (1783: coll. priv.), facente parte di una serie di idilli rustici, attesta il suo amore per i soggetti campestri nei diversi aspetti stagionali. (*jns + sr*).

Stuber, Nikolas Gottfried

(Monaco 1688-1749). Cresciuto in una famiglia di pittori originari della Svevia e attivi a Monaco dopo il 1674, **S** si formò col padre Kaspar Gottfried (Weissenhorn 1650/51 - Monaco 1724), decoratore di interni e facciate, poi, a Roma, presso C. D. Asam e F. G. Hermann II. Qui rimase fortemente impressionato dall'arte di Pietro da Cortona.
Accolto come maestro a Monaco nel 1716, fu nominato pittore di corte nel 1723. Collaborò con J. Effner e F. Cuvilliés a Schleissheim, dove decorò i muri, le nicchie, le cupole e le volte della Sala Bassa e realizzò le ventiquattro pitture del soffitto della Sala Rossa (1722-26) nell'ala sud; a Nymphenburg dipinse il soffitto del piccolo gabinetto della principessa (1725); a Monaco decorò i due gabinetti della residenza a fianco di Cuvilliés (1733) e abbellí di grottesche numerosi palazzi della città. Lavorò per numerose chiese (*Santa Maddalena*, 1726: Nymphenburg, cappella di Santa Maddalena; *San Gaetano*, 1730-35 ca.: chiesa dei Teati-

ni-Riformati). Considerato in vita come il piú grande autore di decorazioni con C. D. Asam e C. T. Scheffer, realizzò nello stile di Andrea Pozzo opere di carattere scenografico per teatri, apparati per feste e funerali. Suo fratello **Franz Lorenz** (Monaco 1691-1728) collaborò con lui a Nymphenburg. (*sr*).

Stuck, Franz von

(Tetenweis 1863 - Tetschen 1928). Fu allievo della Scuola di arti decorative e del Politecnico di Monaco dal 1882 al 1884, poi dell'Accademia (1885-89); qui, dieci anni piú tardi, nel 1895, succederà come docente al suo maestro Lindenschmit. Durante gli anni della sua formazione fu legato a Böcklin e a Lenbach. Partecipò alla creazione della Secessione di Monaco nel 1892 e strinse rapporti con l'avanguardia berlinese – realizzò delle illustrazioni per le riviste «Pan» e «Jugend» – e viennese, con una mostra che fece scalpore alla Secessione all'inizio del 1898.
Venne influenzato da Hans Thoma e Max Klinger, piú anziani di lui, ma ai contemporanei apparve soprattutto discepolo di Böcklin. Dopo un esordio come caricaturista, a partire dal 1889 si rese noto come pittore (il *Guardiano del paradiso*: Monaco, Villa **S**), autore di ritratti (*Autoritratto con la moglie e la figlia*, 1909: Bruxelles, MRBA), e di composizioni allegoriche e simboliche, spesso tratte dalla mitologia classica (fauni, sirene, centauri) improntate a un simbolismo di linee e colori che rimane però formalmente legato a un naturalismo di tipo psicologico dal chiaro potenziale sensuale. I suoi nudi monumentali dalla forte carica erotica interpretano appieno la cultura tedesca del tempo e l'eco popolare della filosofia di Nietzsche; ciò ne spiega l'immenso successo che, vivente, ebbe a Monaco, dove fu fatto nobile nel 1906. Tra le sue piú celebri composizioni, si possono citare il *Peccato* (1893: Monaco, NP), rappresentante una donna e un serpente trattati nelle tonalità giallo zafferano e nero, colori della perversità e della tristezza, *Oreste e le Furie* (Roma, GAM), la *Guerra* (1895: Monaco, NP), la *Sfinge* (1895: ivi), la *Processione delle baccanti* (1905: Brema, KH), *Salomè* (1906: Monaco, Villa **S**), *Medusa* (1908: Venezia, GAM).
Praticando anche la scultura (tra l'altro **S** usava creare e intagliare da sé la cornice per i propri quadri) e l'architettura,

S si fece edificare nel 1898 una villa a Monaco in massiccio stile neoclassico, con la facciata sormontata da un portico dorico e con colonne ioniche nello studio; è stata trasformata, dal 1968, in un museo dedicato all'opera dell'artista. Kandinsky e Klee furono suoi allievi. (*gl*).

«Studio (The)»

Rivista mensile inglese d'arte fondata nell'aprile del 1893 con il titolo «The Studio-An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art». Con il primo numero, apparso con la copertina disegnata da Aubrey Beardsley, contenente un articolo sullo stesso artista e un altro sulle *Arts and Crafts*, senza ambiguità si annunciava che la pubblicazione affrontava le tematiche contemporanee e d'avanguardia. Concepita con la volontà di non configurarsi come una rivista élitaria, ma ad ampio raggio, nei primi dieci anni di vita la pubblicazione svolse un fondamentale e pressoché esclusivo ruolo nella divulgazione delle teorie estetiche dell'Arts and Crafts Movement. Gli articoli trattavano in tutti i loro aspetti le diverse tecniche artistiche e il centrale problema dell'arte e della sua applicazione, dando ampio spazio alle tesi e alle opere di Walter Crane, Burne-Jones e Beardsley, ma sulla rivista trovavano posto anche numerosi interventi sull'artigianato artistico europeo e monografie sugli artisti piú significativi dell'attuale Europa orientale. La rivista non informava solamente il pubblico inglese, ma anche quello continentale che trovava in essa il mezzo per eccellenza di comunicazione internazionale tra gli artisti. Tale pubblicazione divulga il design inglese stimolando la ricerca in Europa e in America e contemporaneamente si pone come il modello ideale che favorisce la nascita di numerose riviste di altra nazionalità, tra le quali l'italiana «Emporium» fondata nel gennaio del 1895. Il periodico mantiene la sua importanza anche nel Novecento: Picasso ne viene probabilmente a conoscenza a Barcellona ed era diffusa negli ambienti avanguardistici parigini, belgi, olandesi e tedeschi. Riferimento fondamentale sino agli anni Venti, «The **S**» prosegue le sue uscite sino ai nostri giorni anche se, dal 1964, ha mutato impostazione prendendo il nome di «Studio International». (*apa*).

Studio dei Dieci Bambú

Raccolta cinese di stampe, edite tra il 1619 e il 1633; alcune delle incisioni su legno dello *Shi zhu zhai shu huapu* (Raccolta degli scritti e delle pitture dello *Studio dei Dieci Bambú*) vengono considerate tra le piú belle stampe cinesi a colori. Non si conosce alcuna edizione completa della prima tiratura, che, secondo la prefazione, sarebbe stata effettuata nel 1633. Lo ***S*** venne riedito nel 1643 e di nuovo nel 1715; fu questo il preludio di molteplici edizioni mediocri, cinesi o giapponesi.

All'opposto, infatti, del *Giardino grande quanto un grano di senape*, non si trattava tanto di un manuale di ricette quanto di una raccolta di tavole in nero o a colori stampate ad uso dei letterati, e che ebbero un tale successo da disperdersi rapidamente, prima di essere raccolte in volume. Le incisioni, intraprese sotto la direzione di Hu Zhengyan (alias Hu Yue-cong), letterato di Nanchino, vennero eseguite partendo da modelli tratti dalle opere di una dozzina di artisti delle generazioni precedenti (tra i quali Zhao Mengfu, Shen Zhou, Tang Yin e Wen Zhengming), dei quali vennero ripresi i bambú e le orchidee, e di una trentina di pittori minori contemporanei. Ordinate per categorie, le tavole sono accompagnate da poesie o da commenti sull'arte della pittura, in particolare per le **orchidee** (→) e i **bambú** (→); comprendono, oltre questi ultimi, il tema dei susini, delle pietre, dei frutti, degli uccelli e delle composizioni usate per i ventagli.

Lo ***S***, la piú celebre tra numerose opere di questo genere, contribuí a diffondere il gusto per la pittura di **fiori e uccelli** (→), di cui offriva esempi bellissimi. Si può peraltro sostenere che, malgrado la loro qualità esecutiva, le sue tavole sono caratteristiche delle tendenze di accademismo virtuosistico che caratterizzarono gli ultimi pittori ortodossi della scuola di Wu. (*ol*).

studiolo

Il termine **s**, a indicare un piccolo ambiente destinato allo studio e alla meditazione, è documentato solo nella seconda metà del Cinquecento in occasione della descrizione del Palazzo di Caprarola, contenuta in un resoconto di viaggio compiuto nel 1578 da papa Gregorio XIII. Precedente-

mente, già alla metà del Quattrocento, tale ambiente viene denominato «studietto» o «camerino»; nel *Vocabolario della Crusca* con i termini di *museum*, «accademia», o *gymnasium* è definito il luogo ove si studia; lo «studio» invece sta piú spesso a indicare il mobile scrittoio, come testimonia Andrea Palladio nell'edizione veneziana de *I Quattro libri dell'architettura* del 1570 (libro II, cap. II, p. 4); mentre infine il latino *studium* designa piuttosto il concetto astratto dello «studiare».

Nell'età classica non si ha alcuna testimonianza di un ambiente che possa costituire un modello per lo **s**, cosí come venne configurandosi in particolare nel Quattrocento. Lo **s** infatti, prima di diventare un luogo radicato nella cultura occidentale, si può originariamente associare a un'idea astratta. Rintracciabile come tale nelle fonti classiche, da Cicerone a Plinio a Quintiliano, lo **s** prende corpo prima nello scrittoio dei monaci, per essere acquisito alla cultura laica in rapporto al preumanesimo petrarchesco e configurarsi poi come luogo architettonico oltre che mentale, ma poi anche simbolico, nel primo Quattrocento.

Il passaggio dal mobile scrittoio all'ambiente dello **s** si può seguire attraverso l'iconografia del monaco allo scrittoio: a partire dagli affreschi di Tommaso da Modena in San Niccolò a Treviso, eseguiti fra il 1351 e il 1352, alla rappresentazione dei Padri della Chiesa ad opera di Vincenzo Foppa nella cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano; qui in particolare l'illusionismo prospettico testimonia della contaminazione fra lo scrittoio, che di per sé definisce nello spazio individuato e raccolto l'attività speculativa, e lo **s** che, una volta assunte le dimensioni di un ambiente seppure di proporzioni ridotte, si configura come dilatazione dello spazio in nome di una comune accezione di luogo riservato alla meditazione.

Lo scrittoio, cosí come piú tardi lo **s**, viene per lo piú caratterizzato da una serie di oggetti: dai libri, alle suppellettili e agli strumenti da scrittura e di misurazione, come l'astrolabio e il compasso o la sfera armillare, che sono il corredo dello studioso.

I primi esempi di **s** si possono rintracciare soprattutto in Francia, dove già nel sec. XIV con il termine di *éstude* si trova documentato un piccolo ambiente nel castello di Vin-

cennes. La sua collocazione nella torre sopra alla porta di accesso al castello, non solo sottolinea le caratteristiche di isolamento di questo luogo, riferibili alla *turris speculationis*, ma indica anche una valenza di difesa, legata alla funzione di stanza del tesoro e di archivio che lo **s** manterrà anche nel Quattrocento. Già nell'*éstude* di Carlo V infatti si registra un primo interesse collezionistico, che diverrà una componente fondamentale in alcuni **s** fra Quattrocento e Cinquecento, come nell'esempio fiorentino di Piero de' Medici o nel «camerino d'anticaglie» di Isabella d'Este.
Nello stesso tempo s'incomincia a delineare un rapporto fra cultura e potere che troverà espansione nell'ideologia delle signorie italiane in pieno sec. xv. Come nel castello di Vincennes, cosí la collocazione dello **s** di Federico da Montefeltro nella torre della facciata «trionfalistica» del Palazzo Ducale di Urbino definiva alla metà del Quattrocento, in termini ideologici e simbolici, il ruolo dello **s** come «rappresentazione» del Signore, il cui potere è connotato non solo dalla forza, alla quale pure allude la rocca, e dalla ricchezza, ma anche dalla *sapientia* e dalla *prudentia* che qualificano il sovrano illuminato.
La decorazione degli **s** umanistici, scarsamente conservata, è generalmente legata alla funzione stessa dell'ambiente, informata alle condizioni ideali dello studio, indicate nelle fonti classiche, ora a lume di candela ora a contatto con la natura. La scelta cade pertanto su figurazioni allusive alla cultura, dalla personificazione delle Arti, agli Uomini Illustri, alle Muse, alla stessa rappresentazione degli oggetti che costituiscono il corredo dello studioso, il quale viene cosí celebrato nelle sue caratteristiche eminentemente intellettuali.
È soprattutto verso la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento che incomincia a prevalere una funzione essenzialmente collezionistica degli **s**, rispetto a quella puramente intellettuale, recuperando cosí quel carattere di stanza del tesoro che già nel Trecento aveva connotato certi luoghi di studio e di ritiro élitario del Principe. Nell'ambiente mediceo il collezionismo ha costituito, già dai tempi di Cosimo e di Piero de' Medici, una qualifica economica oltre che intellettuale e artistica, come testimonia lo «studietto» di Palazzo Vecchio che Filarete descrive: «Hornato di degnissimi libri et altre cose degnie; et cosí [...] hornatissimo

il pavimento et cosí il cielo di vetriamenti fatti a figure dignissime» ad opera di Luca della Robbia.
Il carattere composito del collezionismo mediceo, fra antichità, rarità e meraviglie, troverà maggior sviluppo con Lorenzo il Magnifico e con Cosimo I, al quale si deve la costruzione di alcuni **s** nel Quartiere di Leone X, nel Quartiere degli Elementi, cosí come anche nel Tesoretto sempre in Palazzo Vecchio a Firenze; mentre un'espansione di tale moda collezionistica di *naturalia* e *mirabilia*, correndo parallela all'esigenza per lo piú naturalistica codificata nei gabinetti scientifici, si affermerà soprattutto nelle *Wunderkammern* nordeuropee. Da questa tipologia non si può prescindere per lo **s** di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze, che costituisce forse uno dei casi estremi di sopravvivenza dello **s** umanistico alla fine del Cinquecento, segnando insieme il suo esaurimento. Ma gli interessi di Francesco I per i *naturalia* e i *mirabilia*, come per gli *artificialia*, pur rivelando il legame del suo **s** con le *Wunderkammern* nordiche, riflette di queste ultime non tanto l'esigenza della meraviglia, ma il carattere collezionistico e catalogatorio e soprattutto l'aspetto teorico e di ricerca, attualizzando dunque lo **s** di stampo umanistico alla luce della cultura del tempo. Ma se il gabinetto scientifico prevederà una sistemazione ordinata degli oggetti da collezione, seguendo criteri catalogatori per generi e specie, nello **s** di Francesco I la ricerca scientifica si esprime nei termini di elaborazione intellettuale attraverso la trasfigurazione artistica, riproducendo nella dimensione minima del microcosmo l'Universo sensibile.
Se il collezionismo legato fin dall'origine allo **s**, seguirà un'autonoma tradizione storiografica, i luoghi di raccolta e di esposizione si moltiplicano a partire dal sec. XVI: dallo **s**, alla grotta, al «camerino d'anticaglie», al cortile, alla loggia, alla galleria fino al museo: uscito dallo **s** l'umanista tende, attraverso l'oggettivazione della sua cultura nelle opere e nei pezzi della sua collezione, ad operare soprattutto come organizzatore dei suoi spazi di ricerca e di esposizione e come abile acquirente di opere d'arte, proiettandosi cosí verso il mercato artistico. Ancora nell'inoltrato Cinquecento il collezionista amerà spesso farsi ritrarre in una sorta di **s**, circondato dai pezzi della sua collezione o comunque da que-

gli oggetti antichi e preziosi che contribuiscono a delineare la sua immagine in termini di gratificazione tanto economica che di prestigio che culturale. (*ccv*).

Stupica, Gabriel

(Dražgoše (Slovenia) 1913). Studia all'Accademia di Zagabria e qui risiede fino al 1946, data del suo trasferimento a Lubiana dove è chiamato a insegnare all'Accademia di belle arti. Dalla pittura realista, caratterizzata da una drammatica luce incolore (*Autoritratto con un amico*, 1941: Zagabria, GAM), a partire dal 1953, attraversa una fase maggiormente espressionista e minuziosamente descrittiva (*Tavolo con giocattoli*, 1954: Lubiana, Assemblea Nazionale; *Ritratto dell'artista con sua figlia*, 1956: Lubiana, GAM), per approdare al surrealismo. La ricerca di sintesi espressiva conduce **S** a semplificare i suoi mezzi: dalle superfici bianche delle tele emerge qualche segno, lettere dell'alfabeto, frammenti di un giornale, la linea esile di un disegno imprigionato nella pasta densa di una materia in rilievo (serie delle *Giovani spose*, 1962-67; il *Pittore e la sua modella*, 1965: Rijeka, GAM; *Due personaggi*, 1967: coll. priv.). Lo stesso procedimento del bianco su bianco **S** lo presenterà alla Biennale di San Paolo nel 1983; tra le retrospettive a lui dedicate la piú importante è quella di Lubiana (GAM) del 1968. (*ka*).

«Sturm (Der)»

Rivista e galleria d'arte berlinesi, fondate da Herwarth Walden (1878-1941), musicista e redattore della rivista teatrale «Der Neue Weg», il quale, in polemica con l'orientamento estetico conformista promulgato su quelle pagine, diede le dimissioni per dar vita a una propria pubblicazione. Il primo numero della nuova rivista (a scadenza settimanale e poi mensile) comparve, a Berlino e a Vienna, nel marzo 1910. Dedicato inizialmente alla letteratura e alla critica, il periodico rivolge la sua attenzione all'arte, a partire dall'introduzione, sulle sue pagine, delle illustrazioni di Max Liebermann. Uomo di scelte ardite, Walden si tenne costantemente su posizioni d'avanguardia, non esitando a rinnovare parte della redazione non appena si presentasse una novità. Sin dal 1910 Kokoschka figura tra i collaboratori della rivista su cui pubblica i *Ritratti* a matita; in ottobre è incaricato della edizione viennese che, tuttavia, non riscuote consensi. Nel 1911 il trasferimento di

Die Brücke a Berlino segna l'inizio di un'attiva collaborazione con gli artisti che fanno parte di quel sodalizio.
Pubblica per primo Pechstein (disegni e xilografie), seguito, subito dopo, da Nolde, Schmidt-Rottluff e soprattutto da Kirchner.
Nello stesso anno, viene impiegato, per la prima volta e proprio sulle colonne della rivista, il termine «espressionismo», ancora non specificamente riferito all'arte di Kokoschka o di Die Brücke ma già referente di una volontà di opposizione radicale all'accademismo artistico del sec. XIX e all'impressionismo in particolare. Nel 1912, Walden indirizza la sua curiosità a Der Blaue Reiter e ai movimenti stranieri contemporanei, al cubismo e al futurismo. Nel marzo di quell'anno, in occasione dei festeggiamenti per il centesimo numero della rivista, Der **S** diviene anche galleria con un'esposizione nella quale sono presenti, tra gli altri, Hodler e Munch. Walden, continuando a sostenere e a promulgare posizioni d'avanguardia, pubblica intanto il *Manifesto della pittura futurista* e dedica al gruppo italiano la seconda mostra promossa dalla galleria.
Nel medesimo anno seguirono, quindi, le esposizioni dedicate alle nuove e principali tendenze «espressioniste»: la versione tedesca, rappresentata da Der Blaue Reiter, con Kandinsky, Marc, Jawlensky, Munter, Werefkin, quella francese, con Braque, Derain, Dufy, Friesz, ed Herbin, quella belga, con Ensor, per la prima volta in Germania, e Wouters. Nel 1913 viene presentata l'opera di Robert Delaunay che pubblica, tra l'altro, sulle pagine della rivista, il suo scritto *Sulla luce*, tradotto da Paul Klee. Anche Apollinaire, che lo accompagna a Berlino, appare sul periodico con il testo *Realtà, pittura pura*.
Ma la manifestazione piú ambiziosa realizzata da Der **S** è rappresentata dal primo Salone d'autunno tedesco, nel settembre del 1913, con 366 dipinti e sculture di artisti provenienti da diversi paesi; la tendenza generale è orientata all'astrattismo e all'arte naïf (il Doganiere Rousseau è presente con ventidue opere).
Nel 1914, per interessamento di Apollinaire, Chagall tiene un'esposizione personale nei locali della galleria, mentre Walden estende la propria influenza anche all'estero (mostre a Stoccolma, Londra, Tokyo).
La generosità nell'accogliere e seguire tanti artisti e tante

manifestazioni creative pur differenti, atteggiamento proprio anche del gruppo del Blaue Reiter, conferisce a «Der **S**» una posizione di primo piano nella vita culturale europea. Quel suo spirito di ricerca, di confronto e di effettiva collaborazione, doveva tuttavia terminare con l'inizio della guerra.
Non per questo Walden interrompe le pubblicazioni dedicate all'arte e, nel 1916, crea i Der Sturm Abende, serate artistiche ove si alternano letture, dibattiti e recitals come già era accaduto al Salon de la libre esthétique di Bruxelles. In quello stesso anno Walden pubblica il suo testo *Libro dell'amore dell'umanità*, vera professione di fede perfettamente conforme all'attività precedentemente svolta.
Terminata la guerra tentò di recuperare la sua posizione di spicco nell'ambito della vita artistica, ma le condizioni erano profondamente murate; allo scetticismo diffuso si accompagnava la tendenza al decentramento, nuove riviste, sorte anche grazie alla sua politica d'apertura, gli facevano concorrenza. Walden appoggiò ancora Ernst, Schwitters, Moholy-Nagy. Nel 1924 «Der **S**» ebbe scadenza trimestrale, poi nuovamente mensile. L'evoluzione della politica tedesca spinse il suo instancabile direttore a partire per la Russia, nel 1932.
Qui collaborò a «Das Wort» (1938-39), organo degli immigrati tedeschi a Mosca sino a che non fu deportato in Siberia, nel 1941. (*mas*).

Sturm, Ferdinand

(Zierícksee (Olanda) ? - Siviglia 1556). **S**, o Storm, con Kempener (Campaña) di Bruxelles è figura dominante della pittura sivigliana alla metà del sec. XVI, e uno dei protagonisti dell'influsso romanista in Andalusia. Benché le circostanze del suo trasferimento in Spagna restino ignote, e cosí pure le date entro le quali vi soggiornò, la sua presenza e la fama di cui godette in tutta la regione sono attestate da numerosi documenti tra il 1539 e il 1557. Lasciò opere ad Arcos de la Frontera (San Pedro: *Vita della Vergine* e *Passione*, 1539-42) e ad Osuna (Collegiata: *Immacolata*, 1555). I retabli che dipinse nel 1551 e nel 1554 per gli ospedali sivigliani sono scomparsi, ma la Cattedrale conserva l'opera maggiore, il retablo della cappella degli Evangelisti (1555), la cui grande *Resurrezione* rivela un manierismo influenzato da Heem-

skerck e dalle incisioni di Aldegrever. Altre composizioni, piú distese, si adattano maggiormente al gusto andaluso (*Messa di san Gregorio*, busti di sante, in particolare le *Sante Giustina* e *Rufina*). Queste ultime si collocano entro una linea tipicamente sivigliana, che va da Alejo Fernández a Zurbarán, Murillo e Valdés Leal, mentre alcune opere eseguite nella fase iniziale della sua carriera presentano caratteri decisamente settentrionali e si situano nell'ambito di influenza di Isenbrant e del Maestro delle Mezze figure (*Deposizione nel sepolcro*: Arras, Museo). (*pg*).

Styger, Paul

(Schwyz 1889 - Lucerna 1939). Trasferitosi a Roma nel 1906, **S** si dedica ben presto all'archeologia cristiana. Diviene sacerdote nel 1913, e appena due anni dopo gli vengono affidati gli scavi al di sotto della Basilica di San Sebastiano sulla via Appia. Successivamente si reca a Varsavia, dove svolge attività di docente universitario fino al 1932. Tra i principali interessi di **S** è certamente l'origine dei complessi cimiteriali: a questo proposito si ricordano i suoi studi su San Callisto, Domitilla e Priscilla, poi confluiti nelle opere *Die römischen Katakomben* (1933) e *Die römische Märtyrergrüfte* (1935). Nel campo della storia dell'arte l'opera piú nota di **S** è *Die alchristliche Grabeskunst* (1927); qui lo studioso esprime la convinzione che le raffigurazioni dell'arte paleocristiana abbiano carattere puramente narrativo, una posizione inaccettabile e criticata da molti già all'apparire del volume. A questo, come ad altri lavori di **S** nuoce senza dubbio la sua abitudine ad impostare gli studi prendendo le mosse da tesi preconcette. (*aa*).

Štyrký, Jindřich

(Čermná (Boemia orientale) 1899 - Praga 1942). Si forma all'Accademia di belle arti di Praga presso J. Obrovský. Nel 1922, durante un viaggio in Yugoslavia, incontra Toyen (Marie Čerminòvá) con la quale condivide le proprie esperienze artistiche aderendo con lei al gruppo avanguardistico Devětsil, il cui programma «poetico», elaborato dal critico d'arte K. Teige, avrà su di loro una feconda influenza. Le prime opere di **Š** s'ispirano al cubismo sintetico, ma, a poco a poco, perdono il loro carattere costruttivo per ten-

dere verso una pittura di lirismo puro. Nel 1925, **Š** e Toyen si recano a Parigi, dove resteranno fino al 1929; promotore dell'artificialismo, corrente che si propone di materializzare le immagini, le impressioni e i sentimenti legati al ricordo di una realtà vissuta o sognata, **Š** inaugura questo periodo con il *Paesaggio-scacchiera* (1925: Parigi, MNAM). Dopo una serie di «poemi-dipinti», fondati, alla maniera surrealista, sulla libera associazione delle immagini, esegue, tra il 1926 e il 1927, alcune composizioni non figurative i cui segni divengono, secondo la definizione dello stesso autore, degli «induttori diretti di emozioni»: *Antipodi* (1926: Hluboká, Gall. Aleš), *I fiori nella neve*, *Trovato sulla spiaggia*, *Inondazione* (opere del 1927), dipinti questi che trovano precise corrispondenze con l'arte di Klee, col quale l'artificialismo ha numerosi punti in comune. Negli anni 1928-30 **Š** si dedica, con lo stesso spirito, al disegno, all'incisione e all'acquerello. Scopre Lautréamont che contribuirà, in maniera decisiva, a orientarlo verso il surrealismo. Dal 1931 esegue composizioni inquietanti, animate da forme insolite e da oggetti misteriosi (*Sigaretta vicino alla morte*, 1931: Ostrava, Museo). Nel 1932 partecipa alla mostra *Poesia 32* a Praga, dove, accanto agli esponenti dell'avanguardia ceca compaiono i nomi di Paul Klee e De Chirico, ma è nel 1934 che **Š**, cosí come Toyen, diventa uno dei fondatori del gruppo surrealista cecoslovacco. I suoi dipinti si popolano di visioni allucinate e di figure fantomatiche, espressioni sublimate delle sue aspirazioni e delle sue angosce (*Pietra tombale*, 1934: Praga, NG; *L'uomo trasportato dal vento*; *Radura nella luce di giugno*, 1937) e realizza dei collages dove il «surreale» fantastico sgorga da fortuiti incontri di elementi reali. In queste ultime opere, il sogno e la realtà, il conscio e l'inconscio si mescolano intimamente fra loro (*La musa sonnambula*, 1937; *Il paradiso perduto*, 1941). Nel 1939 la censura gli impedisce la sua attività pubblica; ciò nonostante egli porta a termine il suo album (*Sogni*) che raccoglie disegni, collages, quadri e annotazioni degli anni 1925-40 (pubblicato nel 1941). (*ok*).

Suavius, Lambert III

(Liegi 1510 ca. - Francoforte 1567 ca.). Architetto, pittore, poeta e incisore vallone, assunse come pseudonimo la forma latinizzata del suo cognome: Soetman, Zoetman o Le Doux.

Esercitò grande influsso su di lui Lambert Lombard, che ne aveva sposato la sorella. La sua passione per l'arte italiana, mediata attraverso le opere del maestro di Liegi, che spesso riprodusse, lo spinse a compiere il viaggio in Italia. Nel 1561 partecipò al concorso per la costruzione del municipio di Anversa. Lavorò molto per Christophe Plantin e per Hieronymus Cock. Vasari e Guicciardini ne riconobbero i meriti. Praticò soprattutto l'incisione su proprio disegno: la sua opera incisa comprende 121 pezzi. Suoi soggetti preferiti erano le scene religiose: *Resurrezione di Lazzaro*, *Deposizione nel sepolcro*, *Guarigione del paralitico*. Fu autore dello splendido *Ritratto di Granvelle* (1556). (*wl*).

Subleyras, Pierre

(Saint-Gilles-du-Gard 1699 - Roma 1749). Nato nello stesso anno di Chardin, come lui è pittore del silenzio, dei gesti bloccati, dell'emozione controllata; ma si compiace soprattutto delle grandi composizioni a soggetto religioso o mitologico. Era figlio di un modesto pittore di Uzès; si formò a Tolosa nella bottega di Rivalz. Le poche tele conservate di questa fase – essenzialmente i cinque medaglioni del soffitto nella chiesa dei Penitenti Bianchi (oggi Tolosa, MBA) e tre dei relativi bozzetti, nei musei di Malta e di Birmingham (City AG) – rivelano un artista profondamente segnato dalla tradizione della scuola tolosana, allora, a parte Parigi, una delle piú importanti. Agli stessi anni risalgono i primi ritratti: *Madame Poulhariez con la figlia* (1724: Carcassonne, MBA), lo *Scultore Lucas* (Tolosa, MBA).
Nel 1726, con una borsa della città di Tolosa, si recò a Parigi. L'anno successivo concorse per il grand prix dell'Accademia, che vinse col *Serpente di bronzo* (Nîmes, MBA) e che gli aprí le porte dell'Accademia di Francia a Roma. Nel 1728 lasciò Parigi definitivamente. Come Poussin – e il parallelo non si limita a questo – giunse a trent'anni nella Città eterna, nel pieno possesso dei suoi mezzi. Il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, allora ospitata in Palazzo Mancini, era Vleughels. Da varie lettere da lui inviate al Sovrintendente alle belle arti, il duca d'Antin, possiamo seguire i progressi del giovane pittore, particolarmente rapidi nel ritratto. Tali lettere ci dicono pure che **S** non intendeva tornare in Francia; e, grazie a vari interventi della principessa

Pamphilj presso la duchessa di Uzès e di quest'ultima presso il duca d'Antin, e grazie anche ai lavori eseguiti per il duca de Saint-Aignan, allora ambasciatore di Francia a Roma (quadri rappresentanti le *Favole* di La Fontaine: Parigi, Louvre, Nantes MBA), l'artista ottenne non solo di restare a Roma, ma anche di continuare a risiedere in Palazzo Mancini, che lasciò soltanto nel 1735.
Il suo primo incarico importante è *Il principe Vaini insignito dell'ordine dello Spirito Santo dal duca di Saint-Aignan* (Parigi, Museo della Legion d'onore; studi d'insieme e di particolari nelle collezioni private francesi e a Parigi, Museo Carnavalet). Risale al medesimo anno, 1737, la non meno importante *Cena in casa di Simone*, ordinata dai canonici di San Giovanni in Laterano per il convento di Asti (Louvre; bozzetto pure al Louvre, numerose le repliche originali). Da questa data in poi, e per i dodici anni che gli restavano da vivere, **S** attraverso numerosi ordini religiosi, doveva ricevere alcuni incarichi tra i piú importanti per le chiese non solo di Roma, ma di tutta Italia (ad esempio, per i Santi Cosma e Damiano a Milano, un *San Gerolamo* nel 1739, e nel 1744 un *Cristo in croce tra la Maddalena*, *san Filippo Neri e sant'Eusebio*: entrambi oggi a Brera), e persino in Francia (Tolosa e Grasse). Nel 1739 aveva sposato la miniaturista Maria Felice Tibaldi, figlia del musicista Tibaldi, la cui sorella era dal 1734 moglie di Trémolières (due *Ritratti* fattile dal marito nei musei di Baltimore e di Worchester). Ella riprodusse poi su miniatura tele del marito, per esempio la *Cena in casa di Simone* (1748: Roma, Pinacoteca Capitolina), e inoltre collaborò alle sue opere. Per convincersene basta guardare il celebre quadro all'Akademie di Vienna che mostra, raccolta nella *Bottega del pittore* (le cui pareti sono coperte da quadri dell'artista), l'intera famiglia **S** al lavoro.
Nel 1740 **S** entrò in contatto col cardinal Valenti Gonzaga, che lo raccomandò a papa Benedetto XIV, di cui dipinse l'anno successivo il ritratto ufficiale (numerose versioni, di cui una a Chantilly, Museo Condé). La protezione del pontefice gli valse l'incarico, nel 1743, del *San Basilio celebra la messa di rito greco dinanzi all'imperatore Valente*, *ariano*, per San Pietro (oggi a Roma, Santa Maria degli Angeli; bozzetti a Perugia, al Louvre e all'Ermitage). Cosí, a prova della sua fama, dopo Vouet, Poussin e Valentin, **S** fu l'unico pittore francese a ricevere un incarico per la Basilica.

Ma prima di completare questa gigantesca tela (1748) realizzò i suoi quadri piú belli: il *Miracolo di san Benedetto* (per gli Olivetani di Perugia: oggi a Roma, Santa Francesca Romana), *Sant'Ambrogio assolve Teodosio* (per il medesimo ordine: oggi a Perugia, GNU), *San Camillo de Lellis in adorazione della Croce* (Rieti, San Rufo), *Nozze mistiche di santa Caterina* (Roma, coll. priv.; bozzetto a Northampton, Smith College) e soprattutto il suo capolavoro, il *San Camillo de Lellis salva gli appestati durante un'inondazione del Tevere*, uno dei piú bei quadri del Settecento (Roma, Museo di Roma). Il 26 gennaio 1748 il San Basilio venne esposto in San Pietro; fu un trionfo senza pari per l'epoca. Ormai il rango di **S** era riconosciuto. Occupava, con Jean-François de Troy, allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma, il primo posto nella scuola romana. Ma la malattia lo minava. Malgrado un viaggio di riposo a Napoli nel 1747, doveva morire a Roma, appena cinquantenne. Pompeo Batoni, piú giovane di una generazione, poteva prenderne il posto e imporsi senza rivali pericolosi.
S fu soprattutto pittore di storia, ambizione suprema di tutti gli artisti dell'epoca; ma non trascurò la natura morta (Tolosa, MBA), la scena di genere piú o meno rapida (illustrazioni delle *Favole* di La Fontaine, oltre alle tele sopra citate, due esempi all'Ermitage), il ritratto (*Don Cesare Benvenuti*: Parigi, Louvre; il *Beato Giovanni di Avila*: Birmingham, City AG), la mitologia, il nudo (oltre al *Caronte* del Louvre, l'eccezionale *Nudo di donna* della GN di Roma). Qualsiasi genere affrontasse, componeva con rigore, calma, forza, e una semplicità in qualche modo pre-neoclassica. Il suo tocco è delicato, preciso, riconoscibile rispetto a ogni altro. Predilesse tre colori, che usò con raffinatezza: il nero, il bianco (due studi di *Diacono* per la *Messa di san Basilio* del Museo di Orléans) e soprattutto il rosa tenero. Pittore eccezionale e spesso emozionante, la cui fama non scemò nella seconda metà del secolo, occupa nuovamente il posto che gli spetta, ed è oggi considerato uno dei massimi innovatori del suo secolo. (*pr*).

sublime

La nozione di **s** (greco hýpsos, altezza) appartiene in origine alla retorica antica: fa la sua comparsa infatti, come ter-

mine di critica letteraria, verso la metà del sec. I a. C., a indicare «grandiosità e magnificenza stilistica», fino a essere consacrata nel celebre trattato *Del Sublime*, attribuito a un retore del sec. I d. C., tradizionalmente noto col nome di Longino (Pseudo Longino). Questi riconosce il carattere del **s** non tanto nella qualità formale dello stile (*sublime genus dicendi*), quanto nella valenza morale ed emotiva dell'esperienza letteraria e significativamente lo definisce «la risonanza di un animo grande» (*Peri kypsous*, IX, 2).
Il trattato, passato sotto silenzio per tutta l'antichità e il Medioevo, viene dato alle stampe nel 1554 a Basilea da Francesco Robortelli, tardo umanista commentatore di Aristotele. Ha inizio cosí la sua fortuna moderna e il suo ingresso nel dibattito estetico, che data ufficialmente dalla traduzione francese di Boileau del 1674, pur esistendo una anteriore traduzione inglese del 1652. Da allora il termine e il concetto di **s** hanno agito profondamente sulla cultura europea, travalicando il tracciato della disciplina retorica, e interessando, per piú di un secolo la filosofia, la poesia, le arti figurative, il gusto e di fatto la definizione dell'esperienza artistica *tout-court*.
Esiste dunque una storia del termine all'interno della tradizione della retorica antica e una storia della sua diffusione moderna che ne ha modificato i limiti e ampliato il senso, come chiaramente sintetizzato da R. Assunto nel 1967: «La fortuna del trattato *Del Sublime* nella cultura europea del Settecento costituisce uno dei piú cospicui esempi di come uno scritto di retorica [...] possa trasvalutarsi sul piano filosofico, [...] fino a promuovere, almeno in sede teorica, una vera e propria rivoluzione del gusto». Ancora sulla storia del **s** sono gli interventi di S. H. Monc nel fondamentale *Il Sublime. Teorie estetiche* (1935, trad. it. 1991); e di H. Bloom nella postfazione a *Il Sublime* di Pseudo Longino (Palermo 1987).
Il sublime di Longino *Del Sublime* è un trattato in forma di epistola che Longino indirizza a Postumio Terenziano, suo discepolo. Lo scritto rientra nella polemica tra i retori seguaci di Apollodoro di Pergamo, fautori di un'oratoria *scientifica* e razionalistica, fondata su un metodo di ascendenza aristotelica, e quelli legati a Teodoro di Gadara, propugnatori di un'oratoria *poetica*, derivata dall'idea platonica della natura irrazionale dell'arte. Il clima culturale in cui si inserisce vede la trasformazione dell'ideale della bellezza da og-

gettiva in soggettiva, grazie soprattutto all'estetica stoica, basata sull'idea del godimento della bellezza flagrante dell'evento. Longino, polemizzando con un altro trattato sul **s** composto da Cecilio di Calatte, retore siciliano vissuto a Roma sotto Augusto, non si accontenta di offrire definizioni del suo oggetto di indagine, ma si prefigge uno scopo pragmatico e didattico: insegnare a conseguire il vero **s** espressivo. Questo è considerato non tanto e non solo, come nella tradizione retorica, «la piú alta vetta dello stile», quanto una condizione spirituale e morale, non uno stile ma un effetto (G. Lombardo) che quando si produce nel discorso oratorio o letterario «non porta gli ascoltatori alla persuasione ma all'esaltazione: perché lo scarto imprevedibile che provoca prevale sempre su tutto ciò che convince o che piace» (I, 4). Con esempi tratti da Omero, Platone, Demostene e anche dalla Bibbia (IX, 9), Longino esemplifica quale sia la vera espressione **s**, distinta dalla falsa o vuota qualità formale per quanto alta questa possa essere. Distingue una perfezione senza grandezza dalla grandezza senza perfezione, sostenendo che solo la seconda può albergare momenti di **s** autentico, che dunque si configura come lo «scatto del genio», la «risonanza di un animo grande», capace di coniugare il piano estetico e il piano etico dell'esperienza. Benché la grandezza d'animo da cui il **s** procede sia innata, al **s** ci si può educare, sia come autori che come lettori, e nel tentativo di elaborare «una tecnica di ciò che è sublime e di ciò che è profondo» (II, 1), Longino individua cinque fonti: due innate (grandi pensieri e intensità di sentimenti) e tre acquisibili con lo studio (abilità retorica, personalità stilistica, ingegno compositivo). È dall'integrazione tra queste fonti, dunque tra *ingenium* individuale e *ars* che si produce l'effetto del **s**, effetto di esaltazione e straniamento, di elevazione e intensità, che riguarda tanto l'autore quanto il lettore, giacché «la nostra anima, davanti a ciò che è veramente sublime, si solleva, e presa da un'orgogliosa esaltazione, si riempie di una gioia superba, come se essa stessa avesse generato ciò che ha ascoltato» (VII, 2).

Il fondamento morale della grandezza espressiva, il primato, in un'opera, della genialità discontinua sulla qualità uniforme, e insieme, la necessità di temperare le doti naturali al corpus tecnico della tradizione, l'ispirazione all'esem-

pio dei grandi, sono altrettanti motivi che, se da una parte riflettono la situazione del dibattito letterario del sec. I d. C., dall'altra si aprono a fertili fraintendimenti successivi.

Il sublime nell'estetica e nell'arte tra Sette e Ottocento È Nicolas Boileau, massimo sostenitore del classicismo normativo del secolo di Luigi XIV, a dare alle stampe una fortunatissima traduzione del trattato (1674), nonché la serie di *Reflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin*, in cui distingue lo stile **S** in quanto procedimento retorico, dal **s** in quanto effetto psicologico «straordinario» e «meraviglioso», che si raggiunge al meglio attraverso la semplicità dei mezzi, con ciò conducendo la questione all'interno della teoria classicistica dell'arte.

Ma è in Inghilterra che prende forma quel processo di interpretazione che doveva trasformare il concetto di **s** nella categoria estetica contrapposta al bello, perno di gran parte dell'esperienza romantica. La ricezione del trattato in Inghilterra si innesta su un dibattito sul patetico e il **s** religioso (J. Dennis) che porta alla definizione di una poesia suscitatrice di passioni ed entusiasmo, il cui paradigma diviene Milton. Contemporaneamente, la cultura dell'empirismo indaga sui piaceri connessi a tale facoltà (J. Addison). Con la riflessione di Locke e Hume il problema della definizione e degli effetti del **s** assume una valenza psicologica; si configura una psicologia delle passioni che allarga il campo del **s** dalla poesia alla natura.

C'è chi vede la causa di questo slittamento di prospettiva nella rivoluzione scientifica operata dagli scienziati inglesi che tra Sei e Settecento formulano una vera e propria «estetica dell'infinito». La riflessione di viaggiatori e filosofi sempre piú spesso prende a oggetto l'immensità del cielo, la vastità degli oceani, le montagne, fonti di ammirazione e orrore (Shaftesbury); mentre godono di grande fama le poesie «stagionali» di James Thomson, che attraverso la descrizione degli effetti delle stagioni sull'animo umano colgono la sublimità della natura, «l'anima universale» in essa rinchiusa.

L'opera che sintetizza le numerose componenti del **s** e le organizza in un sistema analitico è il *Philosophical Enquity into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful* di Edmund Burke (1757). Burke distingue definitivamente il bello dal **s** e riferisce il bello alla socievolezza, il **s** all'istinto di conservazione. Affermando che le passioni che riguardano l'auto-

conservazione e che si riferiscono principalmente al dolore o al pericolo «sono le piú forti di tutte le passioni» e che il **s** è la piú forte emozione che l'animo sia capace di sentire, Burke rivela l'avvenuto mutamento di gusto che vede il primato del genio, dell'ispirazione, del terrifico sulla misura e sul bello, e che promuove a campioni Shakespeare e Milton, Ossian e Walpole, Salvator Rosa e Michelangelo (a cui Sir Joshua Reynolds dedica nel 1790 il suo ultimo discorso alla Royal Academy, riconoscendolo **s** anche nel capriccio).
Della settecentesca poetica del pittoresco, che esalta l'effetto d'insieme, il carattere selvaggio, ruvido e irregolare della natura e delle sue rappresentazioni, la poetica del **s** è complemento antitetico, che include i caratteri emergenti della crisi dell'illuminismo (Argan): la scoperta della natura antisociale dell'artista, dell'energia sfrenata dell'immaginazione, il negativo, il terrore. Il terrore, d'ora in avanti elemento determinante, può provocare piacere (dilettoso orrore) quando la sua causa non minaccia direttamente l'osservatore, Tra le fonti del terrore **s** Burke (e tutti i trattatisti che lo seguiranno) annovera l'oscurità, la potenza, la vastità, l'infinità, il silenzio, altrettante figure della poesia e della pittura romantica.
Letta e commentata da Lessing ed Herder, recensita da Moses Mendelssohn, l'*Inchiesta* di Burke innesca nel pensiero tedesco ulteriori sviluppi.
Kant affronta il tema prima nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764), dettate non da un interesse estetico, ma etico-sociale-antropologico («gli italiani e i francesi eccellono nel sentimento del bello, i tedeschi, invece, gli inglesi e gli spagnoli nel sentimento del **s**; **s** è l'amicizia, bello l'amore» ecc.); e poi nella *Critica del Giudizio* (1790), dove l'impostazione trascendentale sposta il fuoco dall'oggetto contemplato al soggetto e alla sua disposizione d'animo. Anche per Kant il sentimento del **s** sorge da una minaccia, un «momentaneo impedimento» seguito «da una piú forte effusione delle forze vitali», e poiché l'animo è al contempo attratto e respinto dall'oggetto, il piacere del **s** viene definito un «piacere negativo». Tra gli scenari suggeriti da Kant si trovano «montagne che si elevano fino al cielo», «profondi abissi in cui le acque si precipitano furiose», che suscitano uno «stupore che confina con lo spavento» e «tri-

sti meditazioni». Provocato dunque dall'effetto di ciò che in natura è assolutamente grande, illimitato, infinito (**s** matematico) o dallo spettacolo della potenza dei fenomeni (**s** dinamico), il **s** consente alla ragione dell'uomo di riconoscersi superiore ai confini della sensibilità, non concettualmente, ma tramite una forte esperienza emotiva, al tempo stesso estetica e morale. Su questo terreno Kant è seguito da F. Schiller, che nei suoi scritti dedicati al **s** vi riconosce la riprova della forza morale e razionale dell'uomo, che lo eleva infinitamente al di sopra dei limiti della fisicità. Contemporaneamente Schelling definisce il **s** come immagine dell'infinito nel finito e A. W. Schlegel (estimatore di Flaxman) rivaluta Longino attribuendogli la scoperta di un'estetica «sensitiva».

È questo il momento culminante della riflessione sul **s**, a cui corrisponde, in Inghilterra e in Germania, l'attività di artisti che per scelta di temi (*Bibbia*, *Divina Commedia*, *Paradise Lost*) e di linguaggio (preferenza per il disegno a tratto rispetto al colore, rifiuto dell'illusionismo tradizionale) contribuiscono alla definizione stessa del **s**.

In Inghilterra è il caso di W. Blake, poeta e disegnatore visionario, autore di poemi apocalittici e di illustrazioni che risentono del gotico e di Michelangelo. L'esperienza artistica assume con Blake i toni della profezia, del confronto con le forze invisibili, celesti o infernali, dell'universo, che trovano forme inedite attraverso l'immaginazione.

J. M. W. Turner, di contro al pittoresco Constable, si confronta con le esperienze del **s** «dinamico»: tempeste marine, naufragi, valichi di montagne; soggettivizza e rarefà la rappresentazione della natura attraverso la riduzione dei contorni e l'amplificazione della luce, oltrepassando il raffigurabile delle convenzioni dell'epoca. Oltre a questi una schiera di pittori di varia levatura espose alla Royal Academy, negli ultimi decenni del Settecento, quadri di «genere **s**», prevalentemente soggetti gotici e ossianici.

In Germania C. D. Friedrich lascia una pittura carica di riflessioni sull'uomo di fronte alla natura nei suoi aspetti di **s** «matematico» (effetto di infinito orizzontale, di altezze elevatissime), che sembrano ispirate allo spirito di Kant. Negli strati di nuvole a perdita d'occhio del *Viandante sul mare di nebbia* (1817-18), nella coppia che ascende la vetta, nella solitudine del *Monaco in riva al mare* (1808-10) e dei paesaggi

cimiteriali, l'uomo riflette i suoi propri limiti e il senso di trascendenza.
Lo svizzero-inglese J. H. Füssli, esponente del movimento preromantico dello Sturm und Drang, rivisita Milton, Dante, Shakespeare e la Bibbia con grande forza immaginativa, individuando, come fonte, il **s** Michelangelo. Nei suoi *Aforismi* fa riferimento a Longino a proposito della teoria del genio; in tutta la sua produzione trionfano i soggetti connessi al sogno, al notturno, al mistero.
Nello stesso periodo un gruppo disomogeneo di artisti attua un rifiuto consapevole della pittura a olio. Attraverso l'uso del solo segno di contorno e di fronte a soggetti estranei al corpus iconografico piú tradizionale, Ph. O. Runge, J. A. Carstens, in certa misura J. Flaxman, lo stesso Blake, cercano di raffigurare uno spazio mentale, sintetico, che permette all'immaginazione di elevarsi e cogliere astrazioni quali lo spazio e il tempo kantiani, la nascita della luce (Carstens); di confrontarsi con le scene piú impalpabili di Dante e Omero (Blake, Flaxman); di sublimare l'estrema varietà della natura in allegorie bidimensionali (Runge).
Per estensione la categoria del **s** è a volte utilizzata per altri artisti, da Piranesi a Goya a Delacroix, in cui si riconosce uno stato di lotta tra la forma tradizionale e la materia oscura, irrazionale.
La riflessione sul **s** prosegue con Hegel e Schopenhauer, mentre Leopardi nel 1825-26 si cimenta nella traduzione di Longino. Nel Novecento al **s** si rifà la corrente decostruttivista americana ispirata a Derrida e H. Bloom, che interpreta il termine *hýpsos* come alta scrittura, poesia forte, sottolineando l'aspetto di agone e conflitto implicito nella creazione letteraria e nella lettura stessa. (*asb*).

succhi d'erbe

Sono tradizionalmente cosí denominate le tele dipinte a imitazione di arazzi. Si tratta di un procedimento, la cui tecnica di esecuzione non è ben definita, i colori sono certamente vegetali, disciolti in acqua e applicati a pennello su una tela di lino, canapa o seta la cui armatura, spesso a spina di pesce, deve restare visibile, proprio per poter sembrare un arazzo. È probabilmente un procedimento piuttosto rapido, che sembra non voglia neppure la preparazione della tela, e

che deve mantenere anche la morbidezza del panno appeso. Niente cornice perciò, o meglio anch'essa deve essere dipinta. Sotto la dizione di **sd'e** vengono spesso erroneamente comprese anche le tele dipinte con colori a tempera o sciolti in olio, quando la quantità del colore è esigua e di conseguenza lascia apparire la tela sottostante.
I documenti d'archivio riportano spesso i nomi di pittori specialisti in tale genere, come Anasio De Barba, autore delle tappezzerie dipinte nella sala centrale di Villa Aldobrandini a Frascati, o Filippo Germisoni, uno dei prestanome di M. Benefial.
Le fonti (Pio, Pascoli, Baldinucci) ricordano pittori famosi che si cimentarono anche in tale specialità: G. F. Romanelli, C. Maratta, L. Baldi, G. Gimignani, C. Chiari. Famosi e bellissimi sono ad esempio quelli monocromi eseguiti dal Romanelli su tela di seta, in piú punti laminata d'oro, che raffigurano storie della vita di san Francesco Borgia e si trovano nella Casa Professa del Gesú a Roma.
La difficoltà di effettuare analisi chimiche per sincerarsi di tale tecnica ci costringe per il momento a fare esclusivo riferimento alla letteratura. Alcuni ne fanno risalire la nascita alla metà del Seicento in Francia, ma proprio uno specialista di arazzi, X. Barbier de Montault, affermava nel 1878 che questo genere di pittura non ha ancora una sua storia, che è invece molto importante, e cita i molti **sd'e** esposti a Parigi nel 1870 e la sala bassa del convento di Tor de' Specchi a Roma; ma anche queste tele, che raffigurano storie della vita di David, non si possono definire veri e propri **sd'e**, ma sembrano piuttosto tele dipinte con colori a tempera. (*rvp*).

Sucevitsa

La chiesa della Resurrezione, appartenente al monastero ortodosso di **S** (Moldavia, Romania), fondata e decorata sotto le cure del vescovo Giorgio Movilă e di suo fratello, il principe Geremia Movilă (1582-86), è uno degli ultimi esempi di chiesa moldava interamente affrescata all'esterno come all'interno (→ **Romania**). Esse furono realizzate dai maestri Ion e Sofronie tra 1595 e '96. Una buona parte del programma iconografico è dedicata all'illustrazione del Vecchio Testamento; oltre alle consuete scene della Genesi, sono stati rappresentati nella camera detta delle Tombe, ove erano sepolti i

principi, una quarantina di episodi della vita di Mosè. L'influsso delle icone è avvertibile nello stile dei dipinti, i cui colori vivi sono rafforzati dagli ornamenti dorati. Nella maggior parte delle composizioni delle pareti interne predomina il carattere narrativo tipico della pittura moldava del sec. XVI, intessuto di elementi visionari e folkloristici, cosí come si riscontra nella coeva produzione russa; all'esterno prevalgono aspetti piú rigorosamente dogmatici, in uno stile tendente al decorativo che reca in sé i germi della dissoluzione della tradizione pittorica moldava stessa. Qui grande accento è posto nella rappresentazione della *Scala del Paradiso*, cosí come descritta negli scritti del monaco J. Klimax. (*sdn + sr*).

Sudeikin, Serghiej Jurievič

(Mosca 1882 - Parigi 1946). Passato piú volte per la Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca tra il 1897 e il 1909, partecipa alle sedute del gruppo Alaja Rosa (Rosa Scarlatta), fondato a Saratov (centro della regione tra medio e basso Volga) da Borisov-Musatov, e alla mostra ivi tenuta nel 1904. Segue poi per un anno i corsi dell'Accademia di belle arti di San Pietroburgo (1909-10), volgendosi indi alla scenografia, e opera con V. Mejerchol´d. Nel 1913 fornisce a Djagilev le scene e i costumi della *Tragedia di Salomè*. Colori squillanti e motivi esotici caratterizzano i suoi primi cartoni. **S** emigra a Parigi nel 1920, e nel 1923 negli Stati Uniti, dove lavorerà con i grandi rinnovatori del balletto classico: G. Balanchine, A. Bölm, V. Nižinskij e M. Fokin. (*bdm*).

Sugai, Kumi

(Kobé 1919). Compiuti gli studi presso la Scuola di belle arti di Osaka, si trasferisce in Francia nel giugno 1952. Sin dall'anno seguente si segnala in occasione della mostra del gruppo Ottobre, fondato da Charles Estienne, e nel 1954 tiene la prima personale alla Gall. Craven di Parigi. Convertitosi presto alle ricerche della giovane scuola di Parigi, dopo un breve periodo surrealista, vicino a Klee e a Miró, riesce a trovare una propria dimensione espressiva in una pittura fatta di suggestioni naturalistiche (l'*Uccello*, 1953: coll. priv.; il *Tuono*, 1954: Parigi, coll. priv.). Non dimentico comunque delle proprie origini e tradizioni culturali, le sue opere combinano gestualità e astrattismo lirico dell'infor-

male al ritmo armonico e calligrafico del buddismo zen. Reminiscenze, senza dubbio, di racconti e miti giapponesi, la maggior parte delle sue figure – demoni, uomini o bestie – possiedono un carattere essenzialmente simbolico che chiarisce spesso le ossessioni erotiche del pittore (*Kangeki*, 1959: New York, coll. Gall. Kootz). I toni grigi, neri e bianchi scompaiono gradatamente davanti all'irrompere dei colori caldi a sostegno di un tracciato piú ampio dei segni (*Oni*, 1958: coll. Patrick McGinnis).
Dopo le prime personali a Londra (Gall. Saint George's, 1955) e a Parigi (Gall. Le Gendre e la Roue, 1957), dal 1959 al 1964 espone alla Gall. Kootz di New York. Le piú ampie retrospettive che gli siano state dedicate sono state organizzate dal Kestner-Gesellschaft di Hannover e dal Kunsternes Museum di Oslo (1967). (*em*).

Su Hanchen

(? - dopo 1163). Questo pittore cinese fu tra i piú celebri ritrattisti Song con Ma Hezhi (attivo verso il 1150 ca. - 1170) e Zhao Boju e, come loro, accademico a Kaifeng, poi a Hangzhou. Il suo nome è legato ai *Bambini che giocano* (rotolo verticale a inchiostro e colori su seta: Gu Gong): due fanciulli, abbandonando i loro giochi, osservano intensamente un grillo posatosi su un tavolo nel giardino di un palazzo.
Una cupa roccia dalle forme bizzarre, molto alta in rapporto ai piccoli personaggi, contrasta fortemente col lusso colorato dei fanciulli e lo splendore squillante dei fiori che la circondano. Simboleggiando i rapporti tra giovinezza e vecchiaia, quest'opera di brillante virtuosismo esprime magistralmente lo spirito letterario e allusivo dell'accademia con un tocco di nostalgia che è tipico della corte dei Song del Sud. (*ol*).

suiboku o *suibokuga*

Termine giapponese che designa la pittura a inchiostro acquerellato. Questa tecnica si sviluppò particolarmente all'epoca degli Ashikaga. Si parla talvolta della scuola «Muromachi» (altro nome dell'epoca degli Ashikaga) **s** per designare la corrente di pittura a inchiostro monocromo praticata specialmente dai monaci-pittori zen per influsso cinese, il cui massimo rappresentante fu Sesshú. (*ol*).

Suida, Wilhelm Emil

(Neunkirchen 1877 - New York 1959). Si formò presso le Università di Vienna e di Heidelberg. Nel corso di un viaggio in ltalia, lavorò al Germanisches Institut di Firenze dove nacque la sua passione per l'arte italiana, soprattutto per le scuole lombarda, veneziana e genovese, oggetto dei suoi studi per tutta la vita. Dal 1901 in poi cominciò una carriera di conoscitore e di storico dell'arte eccezionalmente ricca e originale. Citiamo in particolare i suoi scritti sul Bramantino (*Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1904 e 1906), sulla pittura genovese (*Berühmte Kunststätten*, n. 33, Leipzig 1906) e su *Leonardo und sein Kreis* (München 1929), fondamentale per la conoscenza degli allievi e seguaci del maestro. Nel 1910 **S** venne nominato professore di storia dell'arte all'Università di Graz; dopo la prima guerra mondiale fu inoltre direttore della Landesgalerie di Graz, di cui redasse il catalogo ragionato (1923). Quello tra le due guerre fu per lui un periodo di attività intensa; le sue pubblicazioni su numerose riviste contribuirono a far conoscere meglio pittori quali Carneo, Correggio, Giorgione, Licinio, Giotto, Mantegna, Bramantino, Pacher, Giuseppe Petrini, Giovanni Santi, Raffaello, Pollaiolo, Zenale, Savoldo, Tiziano, Paolo Veronese, Scarsellino, Serodine, Weissenkirchner. Al 1933 data un lavoro su *Tiziano* pubblicato da «Valori Plastici» a Roma.

Nel 1938 **S** abbandonò l'Austria e si stabilí a New York, dove presto ebbe l'incarico di conservatore della Fondazione S. H. Kress. Durante i suoi ultimi anni stese i cataloghi ragionati delle singole donazioni della Fondazione, che costituirono la base di una grande pubblicazione completata dopo la sua morte. Pubblicò inoltre un *Raffaello* (London 1948); il catalogo ragionato del Ringling Museum di Sarasota in Florida (1949); *Bramante pittore e Bramantino* (Milano 1953); *Luca Cambiaso, la vita, le opere* (Milano, in collaborazione con la figlia Bertina **S** Manning). Il suo ultimo volume, *Kunst und Geschichte*, completato nell'anno in cui morí, venne pubblicato a Colonia nel 1960. In occasione del suo ottantesimo compleanno, gli venne dedicato un importante *Festschrift* (London 1959). (*rbm*).

Sully, Thomas

(Horncastle (Gran Bretagna) 1783 - Philadelphia 1872). Fu allievo del pittore americano Gilbert Stuart e di Benjamin West a Londra, specializzandosi anch'egli come Stuart nel ritratto. Di formazione inglese, il suo stile ricorda quello di Lawrence. Come quest'ultimo, **S** seppe conferire ai suoi modelli dignità, eleganza e una punta di delicata malinconia, che gli assicurarono un immenso successo (il *Colonnello T H. Perkins*, 1831: Boston, MFA; *Madre e figlio*, 1839: New York, MMA). Si cimentò con successo nella pittura di storia in un quadro destinato al Campidoglio di Washington (*Washington mentre attraversa il Delaware*, 1818: ivi) - (*sc*).

Sulṭān Aḥmad Jalā´yir

Ultimo sovrano (1382-1410) della dinastia gialairide la quale regnava sull'area mesopotamica e i territori nordoccidentali del moderno Iran in un'epoca di grande instabilità conseguente all'invasione di Tīmūr (Tamerlano) dall'Oriente. Le due città piú importanti controllate dai gialairidi furono, con interruzioni, Baghdad e Tabriz. Nonostante le difficoltà politiche nel mantenere il potere, **SA** fu il maggior mecenate tra i sovrani gialairidi e favorí la produzione di manoscritti illustrati, soprattutto di carattere poetico. Egli stesso fu poeta e ancor oggi si conservano alla Freer Gallery a Washington e al Museo di Arte Turca e Islamica di Istanbul sue raccolte di poesie finemente decorate con disegni a inchiostro colorati ai margini delle pagine, databili negli ultimi anni della sua vita, tra il 1400 e il 1410.
Lo storico del sec. XVI Dost Muḥammad tramanda che il famoso pittore 'Abd al-Hayy, allievo di Shams al-Dīn, insegnò a **SA** l'arte del disegno a inchiostro, tanto che il sovrano contribuí con una sua opera all'illustrazione di una copia dell'Abu *Sa'īd-nāma*, oggi purtroppo perduta. Un'altra fonte, Dawlatshāh del sec. XV, descrive **SA** come un buon poeta in arabo e persiano, versato in diverse attività artistiche quali pittura, disegno, la fabbricazione di archi e frecce, la decorazione su metallo. Il piú celebre manoscritto illustrato del periodo di **SA**, e quasi sicuramente prodotto per il sovrano stesso, è un'opera poetica di Khwājū Kirmānī, datata 1396 e illustrata dal famoso pittore Junayd, oggi nella BL a Londra. I dipinti di questo manoscritto sono di particolare importanza perché segna-

no un definitivo distacco dalla tradizione ilkhanide e preludono al maturo stile timuride della prima metà del sec. XV.
Sicuramente **SA** fu attivo partecipe di questo processo. Altri importanti manoscritti illustrati prodotti in questo periodo sono un *Khamsa* di Niẓāmī del 1388 a Londra e un frammento dalla stessa opera databile intorno al 1410 a Washington, ma bisogna citare anche alcuni singoli dipinti conservatisi in album a Istanbul e Berlino.
Inoltre, durante il periodo di **SA** vennero prodotti manoscritti illustrati di carattere astrologico e cosmografico di minor valore artistico ma di grande interesse tematico anche per la relazione tra testo e immagine: fra di essi una cosmografia di Aḥmad al-Ṭūsī del 1388 dedicata a **SA**, oggi a Parigi; una miscellanea di astrologia, astronomia e favolistica della fine del sec. XIV a Oxford e un trattato d'astrologia dello stesso periodo in una collezione privata a Londra. (*sca*).

sultanato

Si designa con la denominazione di **s** il periodo della storia indiana che intercorre tra la fondazione del **s** di Delhi da parte di Quṭb-ud-Dīn Aibak (1206-10) e il suo crollo, sotto gli attacchi del conquistatore moghul Bāber nel 1526. Per lungo tempo si è ritenuto che i regnanti di Delhi o di altri principati musulmani, come quelli di Mandu o di Jaunpur, fossero, da buoni seguaci dell'Islam, ostili alla rappresentazione pittorica; numerose testimonianze letterarie, tuttavia, hanno mitigato quest'impressione, suffragata inoltre dalla scoperta di un corpus di miniature risalenti senza alcun dubbio a questo periodo. In queste, risulta evidente come gli artisti locali si sforzassero di soddisfare una clientela musulmana copiando le opere della scuola di Shiraz o di quella di Herat. Nonostante la volontà di emulare gli splendori di quest'arte, la loro formazione, fondata sullo stile dei manoscritti decorati giaina ma spesso aperta ad elementi tratti dalla pittura timuride, non gli consente d'intendere le sottigliezze dell'arte persiana. I fogli di un *Khamseh* dell'amīr Khusrau Dilhavi (Washington, Freer Gall.) e di un *Dastan-i-Amīr Hamza* di Tubinga – entrambi, pare, eseguiti in India nel sec. XV – sono di una semplicità singolare, evidenziata da colori violenti. Altre miniature, di fattura peraltro piú abile, come quelle di uno *Shah-nāma* (Benares, Bharat Kala Bha-

van), di un *Sikandra-nāma*, che narra le avventure di Alessandro Magno (Cambridge, Mass., coll. Stuart Welch) sono anch'esse copie di dipinti persiani eseguite senza dubbio alla fine del sec. XV da artisti indiani come ben si può dedurre dal loro forte sapore locale.

Mandu Capitale della dinastia Khilji, Mandu fu fondata nel 1436 e diventò uno dei centri culturali piú attivi del periodo del **s**; venne dotata di numerosi monumenti e sotto il regno di Nāṣir-ud-Dīn (1501-12) vennero decorati numerosi manoscritti, in particolare un *Bustān* di Sa'adī datato 1503 (Nuova Delhi, NM) e un *Nimat-nāma* (Londra, India Office Library). Il *Bustān*, illustrato da un certo Haji Mahmūd, è una variante non molto originale dello stile di Herat. Anche il *Nimat-nāma*, libro di cucina e di ricette di vita domestica del re Ghavas-ud-Dīn († 1501), decorato attorno al 1505, copia senza troppe sottigliezze lo stile di Herat, ma, quando si tratta di rappresentare elementi locali (donne indigene, flora e fauna indiane), gli artisti attingono al repertorio loro fornito dall'arte giaina dell'India occidentale, peraltro prediligendo gli aspetti realistici che l'opera accomuna a un manoscritto indú datato 1517, un *Vanaparva* (Bombay, Asiatic Society).

Jaunpur Due manoscritti del *Laur Chanda* – storia d'amore popolare scritta in *avadhi*, dialetto dell'India settentrionale – dipinti probabilmente durante il secondo quarto del sec. XVI, vengono, per motivi di verosimiglianza, ricollegati a Jaunpur, capitale della brillante dinastia Sarqi. L'esemplare che sembra piú antico (Bombay, Prince of Wales Museum) giustappone formule persiane vicine a quelle del *Nimat-nāma* di Mandu ad elementi indigeni che ricordano i dipinti indú e giaina dei *Vanaparva* del 1517 e del *Mahāpurāna* del 1540; il secondo esemplare (Manchester, Ryland's Library), realizza una piú felice sintesi tra formule persiane e locali, e si contraddistingue per una maggiore eleganza nel disegno e per un certo manierismo delle pose. I due manoscritti sono notevoli per l'armonica combinazione dei colori freddi, che contrastano con i toni, spesso piú violenti, di altre miniature del **s**. Sono queste le ultime manifestazioni artistiche del **s**, scomparso insieme ai principati turco-afghani e battuti definitivamente dall'imperatore moghul Akbar (1556-1605). (*jfj*).

Sumiyoshi, Hiromichi

(alias Jokei; 1599-1670). I critici giapponesi considerano

Jokei, specialista nelle scene di genere Tosa, tradizione dalla quale si allontanò per divenire pittore al servizio dello shōgun di Edo (Tokyo), e fondatore di una scuola detta «**S**». L'unico personaggio importante di questa «scuola» fu suo figlio Gukei (alias Hirozumi S), autore di un apprezzato rotolo in lunghezza, il *Rakuchō rakugai* (tradotto con *Kyoto e dintorni*: Kyoto, MN), il cui stile, delicato e decorativo di un umorismo aggraziato nella descrizione del movimento delle strade, può considerarsi anticipatore dell'animazione dell'*ukiyoe*. (*ol*).

Summonte, Pietro

(Napoli 1463-1526). Fu allievo dell'umanista Giovanni Pontano, di cui divenne ben presto stretto collaboratore come copista dei suoi manoscritti all'interno dell'Accademia. Tuttavia la vocazione intellettuale non impedí al **S** di prendere attivamente parte alla vita politica di Napoli. Nel 1498 fu nominato elettore popolare; dal 28 settembre 1504 ebbe la carica di credenziere della Dogana di Napoli, con esenzione dal tenere l'ufficio e diritto, a riscuotere lo stipendio; nel 1514 fu cancelliere della città. Ma fu soltanto nel 1520 che il **S** ottenne il primo incarico da docente, in qualità di lettore di humanitas nello Studio di Napoli, posto che occupò fino a tutto l'anno 1524-25.
La produzione letteraria del **S** fu alquanto scarsa. Come poeta, ci rimangono di lui due distici e un *Hexasticon* (in latino), un carme in ventitre distici sulla *Disfida di Barletta* indirizzato ad Ettore Fieramosca; mentre, come scrittore, ci ha lasciato alcune epistole in latino e in volgare. Assai piú meritoria, pertanto, fu la sua attività di editore: curò infatti la pubblicazione delle *Opere* del Pontano (1505-12), dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro (1504), delle *Rime* di Benedetto Gareth detto il Cariteo (1509), oltre a quella di altre opere di umanisti napoletani.
Nel campo della letteratura artistica, la fortuna del **S** è legata alla lettera indirizzata il 20 marzo 1524 all'amico veneziano Marcantonio Michiel, che gli chiedeva notizie sull'arte napoletana da utilizzare per quelle *Vite de' pittori e scultori moderni*, mai date alle stampe per l'uscita delle biografie del Vasari. Pur nella sua brevità, la lettera costituisce la principale fonte per l'arte a Napoli dal XIV al primo

quarto del sec. XVI, non solo per le preziosissime notizie di prima mano che in essa sono contenute, ma anche per l'inconsueto acume critico che permise al **S** di distinguere le peculiarità linguistiche dell'arte italiana rispetto a quella fiamminga, di perfezionare il concetto storiografico di «scuola», di dare il giusto rilievo anche alle cosiddette arti minori. (*rn*).

Sunyer, Joaquín

(Sitges 1875-1956). Proveniente *d*all'ambiente modernista di Barcellona, partí assai giovane per Parigi, soggiornandovi fino al 1911. Qui la sua arte venne profondamente influenzata da Cézanne e da Renoir. Artista «mediterraneo», profondamente innamorato della sua terra, scelse come teatro delle sue opere le campagne e le coste catalane ambientandovi figure di giovani donne (contadine o bagnanti, madri circondate dai loro figli) descritte da forme semplici, in composizioni dai ritmi armonici. È documentato al MAM di Barcellona. (*pg*).

Support-Surface

Gruppo francese nato nel 1966 nei dintorni di Nizza, in reazione all'iconoclastia del gruppo BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni). Il riferimento a Matisse rimane essenziale, ma le esperienze teorico-pratiche sulla materialità della pittura di **S-S** discendono anche dalla Nuova Astrazione e dell'Hard Edge americano. Il gruppo nasce ufficialmente nel 1970 con la mostra al MAMV di Parigi (Bioul e Devade, Dezeuze, Saytour, Valensi, Viallat). Già l'anno successivo si verifica una scissione tra i «parigini» (tra cui Cane), che fondano la rivista «Peinture, cahiers theoriques», di ispirazione marxista-leninista, e il gruppo del Midi, piú teso a una ricerca sperimentale sui materiali. Ciò che, al di là delle divisioni, ha reso **S-S** un gruppo, è stata la messa in discussione del supporto tradizionale e delle campiture di colore: l'esempio piú interessante è fornito da Cane, con le sue tele leggermente colorate, tagliate e fissate parte alla parete, parte al pavimento. Tutti gli artisti di **S-S** (e altri, come Jaccard) hanno in comune il rifiuto dell'opera d'arte come feticcio e del messaggio in quanto tali, a vantaggio invece di esperienze delimitanti un processo teorico-pratico. Nonostante il suo dogmatismo, nel corso degli anni '70 il gruppo di Parigi pas-

sa dalla strada alla galleria e poi al museo. L'eco internazionale del gruppo è stata debole, a causa del suo intellettualismo, ma **S-S** non ha mancato di influenzare tendenze satelliti (Groupe 70, Textruction).
L'originalità di **S-S** è ancora oggetto di discussione, non essendo classificabile né come Minimal Art né come Arte Povera, dato che l'elemento principale di coesione tra i componenti è stato da sempre il gusto per la memoria e per la rilettura critica della tradizione. (*dc*).

suprematismo

Movimento pittorico russo. La prima apparizione di un'immagine suprematista si situa oggi (benché la questione sia ancora dibattuta) in una delle immagini progettate da Kazimir Malevič per la scenografia dell'opera futurista *Vittoria sul sole* messa in scena al teatro Luna Park di Pietroburgo nel 1913 su testo di A. Kručenych e musica di M. Matjušin. Si tratta del disegno per il fondale del II atto, scena 5 (poi diventato atto II, scena 1) in cui è rappresentato un quadrato diviso diagonalmente in due parti, una bianca e una nera all'interno di un quadrato maggiore. Nel 1915 in una lettera a Matjušin riguardo la pubblicazione del libretto dell'opera Malevič raccomanda di pubblicare proprio questa immagine perché «avrà un grande significato per la pittura. Ciò che è stato realizzato in modo inconscio, sta dando adesso risultati straordinari». In effetti anche una versione del *Quadrato nero su fondo bian*co (San Pietroburgo, Museo russo), il «punto zero» della pittura, è datata (retrodatata, probabilmente) da Malevič stesso al 1913 a indicare questa come data di nascita del **s**. Tuttavia, il termine **s** appare per la prima volta in una lettera di Malevič a Matjušin nel 1914 e viene pubblicato nella prima edizione dell'opuscolo *Dal Cubismo al Suprematismo. Il Nuovo Realismo Pittorico* edito in occasione dell'*Ultima mostra futurista*: 0.10 a Pietrogrado dove Malevič espone trentanove tele suprematiste. Sul retro di alcune tele di Malevič del 1912 (*Ragazze nel campo*: San Pietroburgo, Museo russo) appariva già la dicitura Supranaturalism, che indicava la possibilità di rivelate l'essenza soprannaturale di un fenomeno con mezzi pittorici. Realismo è inteso perciò da Malevič come la possibilità di dimostrare sulla tela

una realtà altra, non-oggettiva. Per quanto riguarda il colore, Malevič distingue tre stadi nel **s**, uno nero, uno colorato e uno bianco. I primi due sono presenti entrambi alla mostra *0.10* dove tele bianche con forme geometriche colorate si affiancano al quadrato, al cerchio, alla croce nera su fondo bianco. Nei quadri colorati le forme geometriche si distribuiscono secondo composizioni orizzontali, verticali e diagonali, utilizzando la scala cromatica per accentuare la sensazione di fluttuazione spaziale (*Football*, 1915: Amsterdam, SM). Nelle costruzioni suprematiste del 1917-18 il senso di uno spazio senza correlazioni terrestri di peso e gravità, sopra e sotto, destra e sinistra, viene ulteriormente articolato con l'introduzione di nuove forme: gocce, ellissi, ecc. e una gamma cromatica arricchita da colori pastello (*Suprematismo*, 1917: New York, MOMA). Nella fase successiva, il **s** si libera anche del colore sentito come impedimento alla rappresentazione rnetafisica di un *continuum* nello spazio cosmico e arriva a una serie di forme bianche su fondo bianco (*Quadrato bianco su bianco*, 1917-18: Amsterdam, SM). Nel 1916 Malevič organizza un gruppo che chiama Supremus che comprende, fra gli altri, O. Rozanova, M. Menkov, I. Kljun, e progetta l'omonima rivista, mai pubblicata. Nel 1919 si trasferisce a Vitebsk e da lí comincia a propagandare intensamente il **s** attraverso l'attività del nuovo gruppo dell'UNOVIS (Sostenitori dell'Arte Nuova) di cui fanno parte El´ Lisickij, I. Suetin, I. Časnik e altri. Nel terzo anniversario della rivoluzione l'UNOVIS trasforma la cittadina provinciale di Vitebsk in una grande kermesse suprematista, e si progettano decorazioni suprematiste per le carrozze tramviarie, per le tribune, per gli spazi pubblici. Nel 1923 Malevič elabora una fase ulteriore del **s**, quella degli *Architektony* di cui organizza una mostra di modelli e disegni all'Istituto di Cultura Artistica di San Pietroburgo nel 1926. Secondo Malevič gli *Arckitektony* sono «formule architettoniche per dare forma alle strutture architettoniche» e incarnano la legge della «simmetria dinamica dell'ordine suprematista». Da questo momento il **s** diventa sempre di piú per Malevič una concezione del mondo, a cui dedica pagine e pagine di manoscritti, il trionfo del «nulla fiberaro» attraverso l'artista che ne diviene il profeta. (*nmi*).

Surbek, Victor

(Zäziwil 1885 - Berna 1975). Dopo studi secondari classici, scoprì Hodler – al quale si ispirò – e frequentò la Scuola di arti e mestieri di Monaco. Numerosi viaggi in Europa e negli Stati Uniti completarono la sua formazione da autodidatta. L'opera dell'artista (dipinti, disegni, incisioni) comprende soprattutto paesaggi (*Sera azzurra*, 1957: Berna, KM), ma anche ritratti, nature morte e grandi composizioni murali (gli *Anni*, 1951: Berna, ospedale Tiefenau). Un profondo sentimento della natura, le cui strutture egli mira a rendere con vigore e precisione, guida la sua arte. (*bz*).

Surikov, Vassilij Ivanovič

(Krasnojarsk 1848 - Mosca 1916). Formatosi all'Accademia di belle arti di San Pietroburgo, si dedicò alla rievocazione delle epopee e dei drammi della storia russa, senza inclinare a tendenze letterarie o moraleggianti, eccellendo nel rendere gli effetti di folla e i caratteri psicologici dei tipi popolari (*Mattinata dell'esecuzione degli Strel´cy*, 1881: Mosca, Gall. Tret´jakov; la *Boiarda Morozova condotta al supplizio*, 1887: ivi; la *Conquista della Siberia da parte di Ermak*, 1895: ivi; il *Passaggio delle Alpi di Suvorov*, 1899: San Pietroburgo, Museo russo). (*bl*).

surrealismo

«Surrealismo, s.m.: Automatismo psichico puro mediante il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto o in altre maniere, il funzionamento reale del pensiero in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione e al di là di ogni preoccupazione estetica e morale». Con questa definizione, contenuta nel Primo Manifesto (1924), André Breton chiarisce il campo d'azione e il ruolo del movimento che aveva fondato, insieme ad Aragon, Eluard, Soupault e altri, negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale. La sfiducia nella ragione, il rifiuto della logica, colpevoli di un massacro che, nonostante la fine delle ostilità belliche, si andava ancora perpetuando, avevano spinto l'uomo verso la conoscenza del proprio inconscio. Le teorie psicoanalitiche di Freud avevano aperto un mondo sconosciuto, di cui i giovani che si erano riuniti intorno alla rivista «Littérature» (1919), avevano percepito l'esisten-

za, e di cui stavano scoprendo la forza liberatrice. Partendo dall'ambito del linguaggio i poeti surrealisti si proponevano di scardinare le regole dettate dalla ragione, per lasciar fluire un pensiero «automatico» che, al di là di ogni preoccupazione artistica o estetica, esprimesse l'animo del poeta, nel tumulto incoerente delle proprie passioni e dei propri desideri. Si trattava di ritrovare una dimensione che comprendesse al suo interno due stati in apparenza contraddittori, il sogno e la realtà: «una sorta di realtà assoluta, di *surrealtà*», come appunto la definí Breton. A questa liberazione dagli schemi logici, che dalla poesia doveva estendersi a tutte le attività della nostra vita, avrebbe dovuto corrispondere una rivoluzione nei rapporti sociali che, rompendo i legami imposti dalla religione, dallo stato e dalla famiglia, liberasse l'individuo da ogni forma di costrizione. Attraverso Freud e Marx, l'obiettivo era «cambiare la vita», «trasformare il mondo».

Profondamente immerso nel proprio tempo, il **s** si avvale dell'eredità di alcuni spiriti moderni che lo avevano preceduto, recupera alcuni esponenti del simbolismo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valery, assimila lo *humour* distruttivo di Jaques Vaché per il quale «L'arte è una idiozia», ma soprattutto si richiama a Lautréamont, considerato, da Breton, il vero ispiratore del movimento.

Trova in Marinetti e soprattutto in Tristan Tzara i segni precursori di una nuova poesia, che, liberata dalle regole del senso, può finalmente aprire nuove prospettive al linguaggio e quando Dada da Zurigo si trasferisce a Parigi, nel 1919, i surrealisti lo appoggiano vigorosamente, condividendo le posizioni antiletterarie e nichiliste. Il sodalizio ha vita breve, il desiderio di Breton di realizzare, attraverso un recupero della dimensione del «meraviglioso», un'unità nell'uomo, frutto di un incontro fra conscio e inconscio, si scontra con lo spirito di distruzione e di disimpegno di Tristan Tzara e nel 1922 avviene la rottura definitiva. Da questo momento anche «Littérature», che era divenuta il luogo di incontro con i dadaisti, diventa l'organo ufficiale di un movimento che intende passare all'azione.

Con la pubblicazione del *Primo manifesto del Surrealismo* (1924) il movimento afferma la propria autonomia. Nasce una nuova rivista «La Révolution Surréaliste» che riporta i risultati delle numerose attività: testi automatici, volantini

politici, resoconti di sedute, disegni, che dimostrano il tentativo di superare la fase legata all'esperienza letteraria, con lo scopo di invadere tutti i campi della vita.
La scrittura automatica, affiancata dall'esperienza dei sogni e dei sonni ipnotici, diviene il mezzo attraverso cui il poeta si rivela in tutta la propria autenticità, l'ispirazione che nasce dall'inconscio del soggetto permette di esplorare la parte piú oscura di ognuno di noi, la poesia, non piú considerata un mezzo di espressione, diviene un'attività dello spirito, dove tutti possono essere poeti.
La negazione della nozione di opera, implicita nel concetto stesso di **s**, pone degli interrogativi sul ruolo degli artisti, tanto che nel 1925 Pierre Naville, dichiara che una pittura surrealista non può esistere. Breton interviene immediatamente assumendo la direzione di «La Révolution Surréaliste», sulle cui pagine si era accesa la polemica, e iniziando a pubblicare il testo *Il Surrealismo e la pittura*, in difesa di pittori e scultori. Egli infatti aveva già da alcuni anni instaurato rapporti fecondi con alcuni artisti che avevano gravitato intorno a Dada, come Marcel Duchamp, Francis Picabia e Hans Arp, ma soprattutto aveva individuato nel lavoro di Max Ernst, André Masson e Joan Miró, la possibilità di procedere, attraverso una scrittura automatica, alla creazione di una pittura surrealista. Nel 1926 il sodalizio con gli esponenti delle arti plastiche è sancito dall'apertura della Galleria Surrealista che inaugura con una mostra di Man Ray, un altro artista da tempo molto vicino al gruppo.
Masson per primo cerca di applicare l'automatismo all'arte, realizzando numerosi disegni totalmente spontanei, con cui illustra i numeri di «La Révolution Surréaliste», dove una linea aperta e tortuosa, seguendo i percorsi di un movimento interiore, di tanto in tanto si chiude in figure, che testimoniano una realtà sconosciuta. In un secondo momento l'artista cercherà di trasferire questa libertà creativa anche ai dipinti, inaugurando, nel 1927, la serie dei *tableaux de sable*, senza riuscire completamente nell'intento, tanto che, diradati i rapporti, dal 1929 non partecipa piú alle iniziative surrealiste.
I primi collages di Max Ernst, giunti a Parigi nel 1920, avevano suscitato vivo interesse da parte dei surrealisti, ma è con la pubblicazione del *Primo Manifesto*, che l'artista sco-

pre che l'automatismo in pittura corrisponde esattamente alla tecnica del *frottage*, che stava utilizzando per i disegni della *Histoire naturelle*; nel saggio *Au-delà de la peinture* (1937) Max Ernst ripercorre e spiega come il *frottage*, prassi meccanica, possa evocare immagini che provengono dall'inconscio profondo: «in un ricordo dell'infanzia un pannello in finto mogano situato di fronte al mio letto aveva avuto il ruolo di provocatore ottico di una visione di dormiveglia, e trovandomi, con un tempo piovoso, in un albergo in riva al mare, fui colpito dall'ossessione che esercitava sul mio sguardo irritato il pavimento di legno, le cui scanalature erano state accentuate da migliaia di lavaggi. Mi decisi allora ad interrogare la simbologia di questa ossessione e al fine di aiutare le mie facoltà meditative e allucinatorie, feci una serie di disegni sulle assicelle di legno, posando su di esse, a caso, dei fogli di carta che mi misi a strofinare con la punta della matita. Osservando attentamente i disegni cosí ottenuti, le parti oscure e quelle in dolce penombra, fui sorpreso dall'intensificazione subitanea delle mie facoltà visionarie e dalla successione allucinante d'immagini contraddittorie che si sovrapponevano le une alle altre con la persistenza e la rapidità proprie dei ricordi amorosi». Nello stesso saggio l'artista sottolinea che anche nei collages, precedenti a questo periodo, è presente lo stesso tipo di automatismo: da un accostamento casuale di singoli elementi, nascono immagini che provengono direttamente da quel luogo profondo che Breton avrebbe definito essere il punto in cui «la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti come contraddizioni».

Altri procedimenti di automatismo pittorico furono inventati da Oscar Dominguez, che realizzò le «decalcomanie senza oggetto preconcetto», e da Wolfgang Paalen che si avvalse della fiamma di una candela per produrre sulla tela un reticolo di forme.

Pur rimanendo in disparte e distante dagli eccessi del gruppo, Joan Miró propone un universo che pare la realizzazione grafica di situazioni deliranti: un immaginario di allucinazioni che al di fuori di ogni controllo della ragione, unisce realtà inavvicinabili.

Intanto all'interno del gruppo surrealista si dibatte sull'opportunità di dare una svolta politico-sociale al movimento,

impegnandosi direttamente in un'attività rivoluzionaria; la discussione sfocia nell'iscrizione al partito comunista francese di Aragon, Breton, Eluard, Péret e Unik che sancisce una presa di posizione ideologica che, finché durerà, provocherà numerose scomuniche. Molti artisti, accusati di dedicarsi con maggiore impegno alla propria opera, anziché alla causa rivoluzionaria, vengono ingiustamente allontanati da Breton che, da un lato assume atteggiamenti del tutto intransigenti nei confronti di chi aveva espresso perplessità sulla svolta politica del movimento, dall'altro polemizza con il partito comunista, riportando al centro della discussione la questione dell'inconscio e dell'importanza dell'esistenza onirica. Con il *Secondo Manifesto* (1929) Breton, analizzando gli esiti della prima fase del movimento, individua nella mancanza di rigore, che ha lasciato inesplorati interi campi della ricerca, il punto debole a cui bisogna porre rimedio, con una epurazione che colpisca tutti coloro che non avevano dimostrato il massimo rigore, e fra questi mette Soupault, Masson, Artaud e anche Desnos. Questo richiamo ai princìpî porta forze nuove all'interno del movimento; mentre dopo un breve periodo di allontanamento vengono riaccolti Yves Tanguy, il poeta degli spazi desertici e sottomarini dove sembrano vegetare esseri minerali, e Man Ray, il creatore di una serie di «oggetti surrealisti» *ante litteram*; appare sulla scena Salvador Dalí con il film *Un chien andalou* realizzato insieme a Luis Buñuel. L'anno successivo viene pubblicata la seconda rivista del movimento «Le Surréalisme au service de la Révolution» e, se da un lato ci si assoggetta alle necessità rivoluzionarie, ancora una volta, dall'altro, si ritorna ad esplorare, con l'*Immaculée conception* di Breton ed Eluard, gli ambiti della follia e della normalità, della demenza e del cosiddetto equilibrio. In questo contesto Dalí propone la teoria della «paranoia critica», si tratta di un metodo spontaneo di conoscenza irrazionale «basato sull'oggettivazione critica e sistematica delle associazioni e interpretazioni deliranti». Dalí espone la sua teoria in numerosi testi: *La Femme visible* (1930), *L'Amour et la mémoire* (1931), *La conquête de l'irrationel* (1935): «Tutta la mia ambizione sul piano pittorico consiste nel materializzare con violenta precisione le immagini dell'irrazionalità concreta e del mondo dell'immaginazione piú in generale». Questa via

dell'imitazione del sogno sarà battuta non solo dal fantastico Dalí, ma anche da Magritte che, con il suo umore freddo, ripercorre esperienze oniriche, realizzando composizioni dove, all'interno di una realtà perfettamente credibile, uno o piú elementi inusuali o contraddittori provocano un senso di spaesamento e di inquietudine. A questi artisti che operano direttamente nell'ambito del sogno, si aggiungono Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Paul Delvaux, Hans Bellmer e Félix Labisse.

Continuando su questa via si apre anche la nozione di «oggetto surrealista», i riferimenti sono certamente i *ready made* di Duchamp e dei dadaisti, ma la diversità sta nel fatto che i surrealisti iniziano a fabbricare oggetti che sono traduzioni fisiche delle immagini dei sogni, una sorta di materializzazione dei desideri dell'inconscio. Questi oggetti che dovrebbero accompagnare la vita quotidiana, aiuterebbero ad eliminare quelle distinzioni che ancora persistono fra il sonno e la veglia e a considerare questi stati due vasi comunicanti, che interagiscono attraverso il desiderio, secondo il pensiero di Breton.

Nel 1933 Breton, Eluard e Crevel vengono espulsi dal P.C.F., la rivista cessa le pubblicazioni e viene sostituita da «Minotaure» diretta da Tériade, che dedica maggiore spazio agli artisti, pubblicando le immagini delle loro opere. Inizia un periodo di grande espansione, in diversi paesi si formano gruppi surrealisti che organizzano importanti mostre come quella di Londra del 1936 o la fragorosa esposizione internazionale del **s** che ha luogo a Parigi alla Galerie des beaux-arts nel 1938.

Problemi politici, dopo un periodo di pausa, ritornano in tutta la loro intensità: Breton incontra Trockij in Messico, Eluard si riavvicina al P.C.F., Dalí viene espulso a causa delle sue simpatie per i fascisti, poi la guerra ne provoca la diaspora. La maggior parte dei surrealisti ripara in America dove, senza fondare un vero e proprio gruppo, continua l'attività attraverso riviste come: «View» e «V V V», e mostre come *First Papers of Surrealism* (New York 1940). La mostra di Max Ernst a Parigi nel 1945 apre le retrospettive del dopo guerra. A questa seguono: Picabia (Parigi 1949) e ancora Ernst (Parigi 1959, Bruhl 1951). Nel 1954 Arp, Ernst, Miró vengono premiati alla Biennale di Venezia, mentre a Masson viene assegnato il gran premio nazionale delle arti.

Numerose collettive offrono l'opportunità di studiare e definire un movimento cosí complesso, nel 1960 Breton e Duchamp organizzano a Parigi l'*Esposition international du Surréalisme*, nel 1964, sempre a Parigi *Le Surréalisme*, *sources*, *histoire*, *affinités*, curata da P. Waldberg è seguita l'anno successivo da *L'Ecart absolu* (Galerie de l'Œil).
L'influenza del **s** sullo sviluppo dell'arte contemporanea ha avuto un'importanza fondamentale, da un lato ha contribuito ad assottigliare il diaframma fra le diverse arti, dall'altro, con la scoperta della forza creativa dell'inconscio, ha aperto la strada ad esperienze prima inimmaginabili. La spontaneità automatica ha certamente stimolato l'espressionismo astratto della scuola di New York e rinnovato l'opera di Arshile Gorky, cosí come i *drippings* di Jackson Pollock non possono prescindere dall'esperienza surrealista.
Al di là di ogni considerazione storica il **s** non fu né una scuola estetica né una formula plastica, ma una presa di coscienza di un'attività creatrice che, esercitata attraverso la libertà totale dell'ispirazione, al di là di ogni costrizione, permette di esplorare le zone piú oscure della nostra soggettività, per un'esistenza migliore. (*et*).

Survage (Léopold Sturzvage, *detto*)

(Mosca 1879 - Parigi 1968). Di origine russa, portò il suo vero nome fino alla prima guerra mondiale. Si stabilí a Parigi nel 1908 dopo aver frequentato un corso di architettura alla Scuola d'Arte di Mosca. Dapprima allievo di Matisse, subí successivamente l'influsso di Cézanne, poi del cubismo (espose nel Salon des Indépendants del 1911 nel loro padiglione). Nel 1919 è con Gleizes e Archipenko nel gruppo Section d'or. Impiegando la grammatica cubista, associò elementi figurativi schematici a prospettive contraddittorie: i suoi temi preferiti sono rappresentati da scene urbane (*Fabbriche*, 1914: già coll. **S**; *Villefranche-sur-Mer*, 1915: Parigi, MNAM; la *Città*, 1921: Parigi, già coll. **S**). La sua poetica è illustrata nel saggio *Essai sur la synthèse plastique de l'espace et son rôle dans la peinture*, pubblicato su «Action» (1921).
Particolare interesse rivestono i ritmi colorati del 1912-14 (New York, MOMA). Eseguiti allo scopo di costituire i primi elementi di una sorta di cartone animato che **S** propose nel 1914 alla società Gaumont – la quale accettò il progetto, ma

non lo realizzò – rappresentano in realtà uno dei primissimi tentativi di sfruttare le possibilità visuali del cinema. Segnalato da Archipenko, Apollinaire se ne interessò subito, pubblicando un testo di **S** nelle «Soirées de Paris» (n. 26-27, luglio-agosto 1914) e scrivendo egli stesso un articolo entusiasta su «Paris-Journal» (15 luglio 1914).
S ideò ed eseguí la scenografia per *Mavra*, balletto di Djagilev, e fu autore di tre grandi pannelli decorativi (di 20 m l'uno) per il padiglione delle ferrovie all'Esposizione internazionale del 1937, per i quali ricevette una medaglia d'oro. Nel 1960 gli fu assegnato il premio Guggenheim per la tela *Maternità* (1958: Parigi, già coll. **S**). (*gh*).

Susa

L'antica **S** si trova sul bordo nord-occidentale della pianura del Khuzistan, nel moderno Iran sud-occidentale. La sua buona posizione e il clima invernale temperato favorirono l'insediamento di popolazioni sedentarie: **S** fu fondata intorno al 4000 a. C. e occupata senza interruzioni fino al sec. XIII d. C. con l'arrivo dei Mongoli. Il sito archeologico fu scoperto nella prima metà del sec. XIX e fu poi scavato in varie stagioni dai Dieulafoys (1884-86), da Morgan (1897-1908), Mecquenem (1908-46), Ghirshman (1946-67) e recentemente da Perrot (1967-90).
Il primo periodo di occupazione di **S** (**S** I) va dal 4000 al 3700 a. C. ca. Molti oggetti funerati furono rinvenuti quasi intatti: fra di essi, terracotte color crema in forma di alti bicchieri tronco-conici, scodelle e piatti, tutte finemente decorate con elaborati disegni in nero. Tali disegni sono molto vari e rappresentano un gran numero di figure stilizzate, sia umane che animali; talvolta sono motivi puramente geometrici, molto raramente vegetali, spesso combinazioni di diversi temi iconografici. Tipici sono fregi di uccelli dal collo lunghissimo visti di profilo intorno al bordo dei bicchieri, riquadri contenenti stambecchi, tartarughe, levrieri (*saluki*) e uccelli: molto comune è un animale estremamente stilizzato, probabilmente una pecora, il quale assume una forma molto simile a un pettine con due teste ai lati, ed è per questo comunemente chiamato «animale-pettine». Il serpente è di solito rappresentato su bicchieri isolato, con il corpo sinuoso, con chiaro significato apotropaico. Le figure umane sono molto stilizzate, sempre viste di fronte, talvolta ritte sopra un piedistallo, con due lance di-

segnate ai lati. I motivi geometrici comprendono linee ondulate, zig-zag, scacchiere, croci, triangoli e cerchi concentrici in cui talvolta trovano spazio diversi animali.
I periodi **S** II e III, tra il 3500 e il 2700 a. C., non hanno messo in luce significativa terracotta dipinta. Nel periodo **S** IV o Antico-Elamita (2700-1500 a. C.) furono prodotte larghe giare usate come contenitori di oggetti di piccole dimensioni, decorate in maniera schematica e meno stilizzata del materiale di **S** I. I disegni rappresentano tori, capre, aquile e pesci in diversi colori, rosso, marrone, bianco o nero sulla superficie color crema. Un famoso pezzo di questo periodo è il «Vaso del Carro», a Teheran che rappresenta un carro a due ruote tirato da un bue il quale trasporta vari personaggi sistemati su torri a due o tre piani. Durante la fase intermedia del periodo **S** IV la decorazione si fece ancora piú semplice e ritornò ad essere monocroma: il *Vase à la cachette* trovato sull'acropoli di **S**, oggi a Parigi, rappresenta tale stile che poi diventerà puramente geometrico nel II millennio.
Nella fase Medio-Elamita (1500-900 a. C.) furono prodotte terracotte smaltate in forma di grandi mattonelle forate al centro in modo da essere fissate al muro, che mostrano personaggi, animali e motivi floreali in leggero rilievo, con uso di colori verde, giallo ocra e bianco. Simile produzione continuò nel periodo Neo-Elamita (900-550 a. C.) con piastre murali e urne in *faience* con invetriatura policroma dagli stessi colori: a differenza della fase precedente, nel periodo Neo-Elamita venne usata la tecnica dei contorni in nero per dare maggior risalto alla policromia: sono rappresentati animali fantastici, probabilmente di soggetto demoniaco, ma anche gazzelle e altri animali visti di profilo.
Con l'epoca achemenide (559-330 a. C. ca.) comparvero a **S**, cosí come a Persepoli e Babilonia, le celebri monumentali pareti interamente decorate con mattoni policromi raffiguranti teorie di soldati e guardie, personaggi recanti doni, animali fantastici, ecc. A **S**, la maggior parte di esse furono composte da singoli mattoni di argilla o di materiale siliceo con il disegno stampato in rilievo e poi colorato e invetriato in marrone, verde, giallo e bianco con contorni grigio-neri. Tuttavia, vi fu anche una notevole produzione di mattonelle silicee non stampate, dove i soggetti venivano prima disegnati e poi invetriati con colori piú variati rispetto ai

mattoni stampati: in aggiunta al marrone, verde, giallo e bianco si vedono il blu cobalto, il nero, il rosa e il marrone chiaro. Il repertorio comprende fregi di teste di «leoni-grifoni», fiori di loto, palmette, rosette, losanghe, ma molti frammenti mostrano anche particolari di figure umane quali teste con turbanti, mani, piedi con calzature, vesti, e inoltre animali, tutti rappresentati di profilo.
S fu anche occupata nelle epoche sasanide (III-VII secolo d. C.) e islamica (fino al sec. XIII) ma non fu mai piú una città di grande importanza, Nel sec. IV, una sala fu decorata con disegni colorati rappresentanti una scena di caccia in cui due cavalieri scagliano frecce contro animali selvatici; i disegni sono contornati con grossi tratti in nero e spiccano i colori marrone e rosso su un fondo blu. Durante il periodo islamico sembra fu prodotta una certa quantità di ceramica talvolta semplicemente decorata con disegni, la maggior parte della quale è databile al IX-X secolo. (*sca*).

Su Shi

(1036-1101). Calligrafo e pittore cinese, noto piú spesso col nome di Su Dongpo. Poeta e uomo politico eminente, fu l'animatore di un gruppo di letterati di cui fece parte Mi Fei, svolgendo un ruolo eminente nella diffusione di un'estetica nuova. Il suo credo estetico era nettamente contrario al criterio della verosimiglianza, punto di vista che piú tardi verrà ripreso da un Ni Zan. Per lui infatti il valore non era dato dalla fedeltà al soggetto, ma dal linguaggio artistico elaborato dall'artista (pittore, calligrafo o poeta), tale da rivelarne anzitutto la personalità. L'espressione dell'individualità doveva essere ottenuta attraverso l'ispirazione spontanea del calligrafo; pertanto **S** si dedicò in particolare alla pittura di bambú e di alberi, soggetti che favoriscono la manifestazione delle qualità formali legate all'effetto dell'inchiostro e del pennello sulla carta.
Poche sono le sue opere certe tra cui *Bambú solitari e albero disseccato* di Wang Tingyun (1151-1202) a Kyoto (Fujii Yurikan), esempio perfetto della varietà delle tonalità dell'inchiostro e delle pennellate che corrono liberamente, ricordando sicuramente il suo stile. (*ol*).

Susinno, Francesco

(Messina 1670? - 1730). Sacerdote e pittore, si reca probabilmente a Napoli e a Roma nell'intento di perfezionare i

suoi studi. A Roma, l'incontro con C. Maratta è decisivo per l'evoluzione di una concezione dell'arte verso un classicismo belloriano. La pubblicazione delle *Vite de' Pittori Messinesi* (1724, ms: Basilea, KM), rimaste manoscritte fino a pochi anni fa (ed. Firenze 1960) ha permesso di riscoprire l'opera di uno storico rigoroso e di un conoscitore che partendo dall'esame dell'opera d'arte distingue l'originale dalla copia, il maestro dalla scuola, commenta lo stato di conservazione, la tecnica e lo stile dell'artista.
S tende a descrivere le vicende della città componendo una storia articolata ad uso degli studiosi e degli artisti. Non avendo trovato notizie dei pittori medievali, inizia le *Vite* con la biografia di Antonello da Messina, giustamente considerato il rinnovatore dell'arte. Polidoro e la sua cerchia sono largamente indagati come anche la scuola nata dal naturalismo caravaggesco. (*sag*).

Sustermans, Giusto

(Anversa 1597 - Firenze 1681). Dopo gli esordi ad Anversa con W. de Vos e successivamente a Parigi con F. Pourbus il Giovane, il **S** (o Suttermans, come si firmava) si trasferí a Firenze nel 1620, dove per sessant'anni tenne il ruolo di ritrattista ufficiale dei Medici, anche se non gli mancarono importanti incarichi presso altre corti (Mantova 1621; Vienna 1623-24; e soprattutto Modena durante gli anni '50). Una momentanea adesione alla pittura fiorentina (*Santa Maria Maddalena*, 1625 ca.: Firenze, Pitti; *Giuramento del Senato fiorentino*, 1626: Firenze, Gallerie; *Santa Margherita*, 1628 ca.: ivi) venne superata dal **S** in una direzione piú decisamente barocca per impulso della tradizione venera del Cinquecento, di vari Dyck e di Rubens (*Galiteo Galilei*, 1635: Firenze, Uffizi; *Flora*, 1637 ca.: Prato, Cassa di Risparmio; *Mattias de' Medici*, 1660 ca.: Firenze, Pitti). Notevoli anche alcuni suoi ritratti «di genere» per una propensione naturalistica tra fiamminga e caravaggesca (*La Domenica*, *la Cecca e il Moro*: Firenze, Gallerie; *I cacciatori*: Firenze, Pitti). (*cpi*).

Sustris, Lambert, *detto* Lamberto d'Amsterdam

(Amsterdam 1515 ca. - Venezia?). Formatosi a Utrecht o ad Haarlem nell'ambiente di vari Scorel ed Heemskerck, partí prestissimo per l'Italia dove si stabilí. Visitò Roma, come è

confermato dalla scoperta della sua firma nella Domus Aurea; negli anni Trenta è a Venezia, dove entra nella bottega di Tiziano. Nel corso di un soggiorno a Padova dipinge il ciclo di affreschi della Villa dei vescovi a Luvigliano (1542-43), improntati al gusto classicista. Tra il '48 e il '53 ad Augusta, dove si era recato probabilmente al seguito di Tiziano, esegue il *Ritratto di Wilbelm IV von Waldhurg* (1548: Augusta, Museo) e, forse in un secondo soggiorno i ritratti di *Hans Christoph Vöhlin* e di *Veronika Vöhlin* (1552: Monaco, AP) e quello del *Cardinale Otto Truchsess* (1553: castello di Zeil). Per quest'ultimo dipingerà il *Battesimo di Cristo* (Caen, MBA), mentre per i banchieri Fugger eseguirà il *Noli me tangere* (Lille, MBA). L'evidente influsso di Tiziano, che si coglie intensamente nella *Susanna e i vecchioni* (Londra, coll. priv.) e nella *Venere* di Amsterdam (Rijksmuseum), ispirata alle famose Veneri del maestro, è alla base dello stile di **S** che si evolve accogliendo suggestioni da Tintoretto, Schiavone e Veronese, ma anche da Salviati e da Parmigianino nell'ambito di un percorso la cui ricostruzione resta problematica per la scarsezza di sicuri riferimenti cronologici. Nella sua produzione, sin dagli anni giovanili, accanto ai dipinti di soggetto sacro (*Riposo nella fuga in Egitto*: Monaco, AP; *Madonna e santi*: Padova, Santa Maria in Vanzo) sono numerosi quelli di soggetto profano, caratterizzati da luminosi paesaggi, da un gusto archeologico e scenografico (*Ratto d'Europa*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Bagno di Venere*: Vienna, KM; *Morte di Adone*: Parigi, Louvre; *Venere e Vulcano*: Monaco, AP; *Diana e Atteone*: Oxford, Christ Church College). In questo genere la *Venere che attende il ritorno di Marte* (Parigi, Louvre), con il sinuoso, parmigianesco nudo femminile, è uno degli esiti piú eleganti e preziosi della pittura di **S**, nell'ambito di quel manierismo internazionale che percorre l'Europa da Fontainebleau a Praga.

Formò il figlio **Friedrich** (Padova? 1540 - Monaco 1599), pittore, architetto e incisore. Questi nel '60 soggiorna forse a Roma e dal '63 al '67 a Firenze, dove, entrato nella grande impresa vasariana di Palazzo Vecchio, esegue tre cartoni per gli arazzi della Sala di Gualdrada. Nel 1564 è membro dell'Accademia del disegno. Chiamato ad Augusta dal banchiere Hans Fugger, collaborò nel '68 con Antonio Ponzano e Alessandro Padovano alla decorazione a stucco e a fresco della sua residenza. Entrò nel 1573 al servizio del duca

Guglielmo di Landshut, per il quale decorò il castello di Trausnitz, insieme con Pietro Candido, anch'egli proveniente dall'Italia, e con altri artisti. Divenuto duca di Baviera, Guglielmo V lo chiama nel 1580 a Monaco, nominandolo soprintendente di tutte le imprese artistiche di corte. Gli sono attribuiti la *Camera della partoriente* (Firenze, Pitti), i due dipinti con la *Storia di Dario* (Schleissheim, castello) e *l'Adorazione dei pastori* (Compiègne, castello), il cui stile si accosta a quello di Hans van Aachen. Come Pietro Candido, dal quale fu influenzato, **S** fu per la parte tedesca tra i grandi protagonisti del manierismo internazionale di fine secolo. (*jv + sr*).

Sutherland, Graham

(Londra 1903 - Mentone 1980). Allievo del Goldsmith College a Londra, si specializzò nell'incisione ad acquaforte e a bulino, che insegnò dal 1928 al 1932 alla Chelsea School of Arts, presso la quale tenne fino al 1939 anche la cattedra di composizione. Nel 1934 scopre le atmosfere del Pembrokeshire (Galles) che gli ispirano i primi lavori dell'anno successivo. Nel 1936 espose con i surrealisti inglesi e, ispirandosi alla concezione dell'*objet trouvé*, dipinge una serie di paesaggi che ne fecero, insieme a Nash e Piper, un maestro del neoromanticismo inglese. L'atteggiamento mistico e panteista di **S** nei confronti della natura, in sintonia con quello di W. Blake e di S. Palmer (*Accesso ad un sentiero*, 1939: Londra, Tate Gall.), fu gradualmente abbandonato per un linguaggio personale tanto incisivo da porlo in prima linea nell'avanguardia inglese. Nel 1937 si stabilí a Trottiscliffe, nel Kent, ma a partire dal 1947, e ancora di piú dopo il 1956, i soggiorni nel sud della Francia, dove incontra Matisse e Picasso, si fanno sempre piú frequenti. Dalla fine degli anni Sessanta torna spesso nel Pembrokeshire, dove acquista il castello di Picton per fondarvi nel 1976 la G. **S** Gallery.
La pittura di **S** è passata, attraverso gli anni, dalla concezione, già molto particolare, di paesaggio come *non-scenic subject* degli anni '40 alle cosiddette *standingforms* piú recenti, dove sia gli oggetti concreti che le forme astratte risultano come isolati dal contesto che li circonda e in qualche caso assumono forme al limite dell'antropomorfo. Importantissimi e molto incisivi i ritratti: il primo fu quello di *Somerset Mau-*

gham (1949: Londra, Tate Gall.) seguito, tra gli altri, da quelli di *Churchill* (1954: distrutto), di *Edward Sackville-West* (1954: Birmingham, City AG), del *Principe di Furstenberg* (1959: castello di Donaueschingen), di *Paul Sacher* (1956: Basilea, coll. priv.) e di *Helena Rubinstein* (1957: New York, H. R. Foundation). Nel suo non indifferente corpus di opere religiose figurano, in particolare, le *Crocifissioni* (1944-46: Northampton, St. Matthew e 1960-1963: East Acton, St. Aidan) e l'immenso arazzo col *Cristo in gloria col Tetramorfo*, commissionato nel 1953, ma condotto a termine solo nel 1962, per l'abside della Cattedrale di Coventry.
La prima personale di **S** ebbe luogo nel 1938; a New York esordí nel 1946. Gli sono state dedicate retrospettive dai piú importanti musei e nell'ambito delle maggiori manifestazioni del mondo: dal MNAM di Parigi alla Tate Gallery di Londra, dalla Biennale di Venezia a quella di San Paolo, inoltre ad Amsterdam, Zurigo, Boston. È rappresentato da un cospicuo numero di tele, oltre che al MOMA di New York, a Berlino (NG), a Bruxelles (MRBA) a Buffalo (Albright-Knox AG: *Alberi spinosi*, 1943) a Monaco (NP: *Il prigioniero*, 1963-64). Una imponente retrospettiva dedicata ai suoi ritratti si è tenuta a Londra nel 1977. Da non dimenticare l'opera grafica: le ventisei litografie a colori del 1968, *Bees* (1977, quattordici acquatinte), *Apollinaire: le bestiaire ou cortège d'Orphée* (1979, diciassette acquatinte), tutte dedicate a temi naturalistici, in particolare al bestiario. (*dc*).

Šuvalov, Ivan Ivanovič

(1727-97). I conti **Š** svolsero un ruolo di primo piano nella vita politica russa e Ivan Ivanovič contribuí a introdurre in Russia l'arte occidentale. Creò l'Accademia di belle arti di San Pietroburgo, vi chiamò pittori francesi come Lagrenée e Le Lorrain, e costituí una galleria di quadri di varie scuole, in parte lasciati all'Accademia. Il palazzo dei **Š** a San Pietroburgo ospitava ancora nel 1917 ricche raccolte di pittura occidentale, che nel 1931 vennero ripartite tra i musei sovietici (ventuno quadri all'Ermitage di San Pietroburgo). (*bl*).

Suvée, Joseph-Benoît

(Bruges 1743 - Roma 1807). Formatosi a Bruges, giunse a Parigi nel 1762, entrando nella bottega di Bachelier. Nel 1771 vinse, superando David che gliene serbò rancore, il grand

prix dell'Accademia col suo *Combattimento tra Minerva e Marte* (Lille, MBA: bozzetto al Museo di Rouen). L'anno successivo partí per l'Italia, restandovi fino al 1778 e visitando successivamente Roma, Napoli, la Sicilia, Malta e Venezia. Al suo ritorno assunse un ruolo di primo piano tra i pittori di storia e nel 1792 successe a Ménageot come direttore dell'Accademia di Francia a Roma; carica che poté occupare solo nel 1801. A lui si deve la responsabilità del trasferimento dell'Accadernia da Palazzo Mancini, detto allora «Palazzo di Nevers», a Villa Medici, dove tuttora ha sede l'istituzione.
I suoi quadri di storia (*Morte dell'ammiraglio Coligny*, 1787: Digione, MBA; *Cornelia, madre dei Gracchi*, 1795: Parigi, Louvre), di soggetto sacro (*Nascita della Vergine*, 1779: Parigi, chiesa di Notre-Dame-de-l'Assomption), e mitologi*co* (*Dibutade o l'Origine del disegno*, 1791: Museo di Bruges; *Festa a Palès*, 1783: Rouen, MBA), ci mostrano un artista capace ma freddo. Cercò, non senza abilità, di adattarsi alla formula neoclassica, che a poco a poco prevalse, ma di fatto restò saldamente ancorato all'accademismo che Pierre e d'Angivillier avevano imposto alla pittura sin dai tempi di Luigi XVI. (*pr*).

Suyderhoff, Jonas

(Leida 1613 ca. - Haarlem 1686). Figlio di Andreas Pietersz **S** e allievo di Soutman ad Haarlem, era iscritto nel 1677 alla gilda dei pittori della città; incise da Rubens e Constantin Huygens, e soprattutto ritratti da Frans Hals. Suoi disegni si trovano ad Amsterdam e a Berlino. (*jv*).

Suzor-Coté (de Foy), Aurèle

(Arthabaska (Québec) 1869 - Daytona Beach (Stati Uniti) 1937). Fu iniziato al disegno e alla pittura dal contatto con un «pittore di chiesa», Maxime Rousseau; poi, nel 1891, si recò a Parigi per studiarvi pittura e canto. Si distinse all'Ecole des beaux-arts, di cui seguí i corsi fino al 1895: scelta definitivamente la pittura, proseguí gli studi all'Académie Julian con Jules Lefebvre e all'Accademia Colarossi con Léon Bonnat. Espose agli *Artistes français* nel 1900 e, nello stesso anno, venne nominato dal governo francese ufficiale d'accademia. **S** si stabilí a Montreal nel 1908 e vi lavorò fino al 1934, quando, ridotto dalla paralisi all'inattività, decise di trasferirsi in Florida.

A partire dagli anni intorno al 1900, abbandonato in parte lo stile naturalistico, retaggio della sua formazione accademica, adottò la tecnica divisionista. Harpignies, Henri Martin e forse Maufra ne influenzarono la pittura. In Canada si abbandonò spesso alla sua inclinazione espressionista (*Paesaggio d'inverno*, 1909: Ottawa, NG). (*jro*).

Svanberg, Max Walter

(Malmö 1912). Dal 1930 frequentò varie accademie private di Malmö e Stoccolma. Intorno al 1940, sempre piú attratto dal surrealismo, divenne membro attivo dei Minotauri, fondando nel 1946 a Malmö con Hulten il gruppo degli Immaginativi. Reagendo al surrealismo ortodosso, aggressore del «bello», nel 1943 intraprese composizioni dai colori di esotica violenza, in una tecnica eteroclita e raffinata ove intervengono il pastello grasso, la tempera, l'acquerello, applicazioni musive di perle. Apprezzato da Breton, il suo mondo è popolato di singolari personaggi, nati da visioni oniriche, spesso con valenze erotiche molto forti come in *Collana di perle dalla conversazione fantasiosa* (pastello grasso e guazzo, 1953: coll. priv.), *Il cuore della bellezza sogghigna* (1957: coll. priv.), *Strana gestazione, in tre fasi* (1960, acquerello, coll. priv.), *Amori suonatori della costellazione posseduta*, acquerello (1963). **S** ha definito la sua arte come un inno alla donna.
Oltre alla pittura, l'artista si è dedicato al collage (la serie *Omaggio delle costellazioni strane a G. in dieci fasi*, 1963-64), all'illustrazione (nel 1957 per le *Illuminazioni* di Rimbaud), alla grafica, agli arazzi. Dagli anni Cinquanta **S** è indicato dalla critica come il pioniere del neosurrealismo in Svezia. La sua collaborazione con André Breton gli ha procurato notorietà internazionale. (*tp*).

svevi, primitivi

La regione designata nel Medioevo col nome di Svevia (Schwaben) comprendeva l'attuale Württemberg, la Svevia bavarese e parte della regione di Baden. Nel sec. XV, centri artistici di questa provincia erano Ulm, di gran lunga il piú importante, Augusta, Memmingen e Nördlingen. La Svevia era composta da città imperiali e dominii signorili in mutua rivalità sia dal punto di vista politico che artistico, perciò vi si cercherebbe invano l'unità culturale che caratterizzava le

regioni dell'alto Reno o del lago di Costanza. L'incessante rivalità tra i principali centri artistici impediva ogni scambio e ogni interferenza.

La prima età del xv **secolo** Vittima, all'epoca della Riforma, degli iconoclasti, che distrussero la maggior parte delle opere medievali, il patrimonio artistico della regione presenta lacune irreparabili. Ulm, divenuta città imperiale nel 1397, intraprende la costruzione della sua Cattedrale, edificio monumentale che ne simboleggiava la conquistata autonomia: per tutta la prima metà del sec. xv, la città si confermò come il centro artistico che influenzò l'intera Svevia. Gli anni Trenta del Quattrocento vedranno la fioritura della pittura, rappresentata splendidamente da Hans Multscher e dal Maestro dell'Altare di Tiefenbronn (Lucas Moser), i quali, come Konrad Witz operante a Basilea, acquisteranno una fama che supererà di gran lunga i confini della loro provincia. Multscher era inoltre scultore, ed esercitò un profondo influsso su tutta la Germania meridionale.

La miniatura presenta scarso interesse a Ulm nel corso del sec. xv, e soltanto la pittura murale, di cui le chiese dei villaggi vicini offrono ancora qualche testimonianza, svolse un certo ruolo (per quanto se ne possa oggi giudicare) accanto alla pittura su tavola.

Nel corso dei primi decenni del sec, xv, Augusta è solo all'alba della sua prosperità, e ciò spiega l'assenza di botteghe di pittori o scultori della qualità di un Multscher; tuttavia, al contrario di Ulm, vi vennero eseguiti numerosi manoscritti miniati di non trascurabile importanza.

Il terzo centro artistico sviluppatosi all'inizio del sec. xv fu Memmingen, città imperiale dai fiorenti commerci; i suoi archivi menzionano i nomi di numerosi pittori. Tra essi va in particolare citato Hans Strigel il Vecchio, la cui arte sarà trasmessa dai suoi discepoli fino al sec. xvi.

Ulm continuò a svolgere un ruolo preponderante in Svevia fino alla fine del sec. xv: gran numero di artisti di fama vi fissarono le proprie botteghe. Accanto ai pittori e agli scultori, operarono i primi stampatori e incisori su legno, le cui personalità dominano la storia artistica tedesca.

La seconda metà del xv **secolo** Come ovunque in Germania, l'influsso dei Paesi Bassi, penetrato in Svevia verso la metà del sec. xv, comporta un mutamento profondo nella

pittura. Il Maestro delle Portelle dell'Altare di Sterzing (1456-58), che operò nella bottega di Multscher, si formò all'austera scuola di Rogier van der Weyden, mentre Hans Schüchlin subí in maniera piú sensibile l'impronta di Dirk Bouts e degli artisti di Norimberga, quali Wolgemut o Pleydenwurff. Quanto all'artista cui si debbono le illustrazioni del *Bidpai*, il Libro degli antichi saggi, pubblicato a Ulm nel 1483, fu senza dubbio attento al linguaggio del Maestro di Flémalle o di Jacques Daret. Si dovrà attendere la fine del sec. XV per vedere Bartholomeus Zeitblom e Jörg Stocker impegnarsi di nuovo sulla via tracciata dal Maestro delle Portelle dell'Altare di Sterzing. Malgrado questi diversi influssi, la pittura sviluppatasi a Ulm non è priva di unità; si contraddistingue per l'armonia dei colori, l'equilibrio del disegno, le pieghe appena spezzate del drappeggio, che avviluppa agili personaggi dai gesti pieni di riserbo, rappresentati con realismo discreto.

Nel corso della seconda metà del sec. XV, Augusta comincia a rivaleggiare con Ulm; e da questa lotta accanita uscirà infine vincitrice. Tale sforzo venne favorito dalle famiglie mercantili patrizie della città, i Welser e i Fugger, generosi mecenati dalla proverbiale fortuna. Alla fine del sec. XV, quando Hans Holbein il Vecchio e gli scultori Gregor Erhard e Adolf Daucher lasciarono Ulm per Augusta, quest'ultima aveva soppiantato la rivale in Svevia ed era, con Norimberga, la città piú importante. L'influsso dell'arte dei Paesi Bassi è ancora avvertibile nell'opera dei pittori di Augusta della metà del secolo, il Maestro della Leggenda di Ulrico, il Maestro del 1477, Ulrich Apt e Thomas Burgkmair, padre del principale pittore di Augusta dopo Holbein. Lo stile di questi ultimi due artisti attesta il ruolo che la scuola di Augusta ebbe nell'introduzione del rinascimento italiano in Germania.

Hans Holbein il Vecchio, ultimo grande pittore di Augusta in epoca gotica, si rivela anzitutto sensibile ai maestri fiamminghi Rogier e Bouts. Gli dobbiamo non soltanto altari ed arte mobili e tavole imponenti, ma anche notevoli ritratti nella piú pura tradizione sveva. Benché l'impronta del rinascimento italiano si avverta sempre piú nelle opere piú mature di Holbein, la loro concezione generale tradisce ugualmente l'artista tardogotico. Fu Hans Burgkmair, che studiò l'arte italiana nel corso di viaggi d'oltr'Alpe, il primo pittore tedesco a introdurre nel suo paese la poetica rinascimen-

tale, unitamente allo splendore del colore veneziano. Distaccandosi definitivamente dalla pittura tardogotica, si inaugura con lui un'era nuova.
Nel corso della seconda metà del sec. XV, Nördlingen, antica città imperiale alla frontiera con la Franconia, vanta anch'essa rinomati pittori. Il piú importante fu Friedrich Herlin sul quale esercitò influsso profondo l'arte di Rogier. Quanto a Sebald Bopp, il piú eminente rappresentante della generazione successiva, affermatasi verso il 1500, resta pittore tipicamente svevo, benché si fosse formato alla scuola della Franconia.
A Memmingen, ultima delle potenti città sveve del sec. XV, operò la bottega di Hans Strigel il Vecchio, poi passata ai figli Ivo e Hans. Vero e proprio centro artistico della città, diffonderà la propria produzione pittorica nei dintorni piú o meno immediati. Alla terza generazione ne garantirà la direzione Bernhard Strigel, verosimilmente uno dei figli di Hans il Giovane, il piú valido pittore della famiglia, specializzatosi come il suo contemporaneo Holbein il Vecchio nell'arte del ritratto. (*mwb*).

Svezia

La piú antica manifestazione dell'arte svedese consiste in pitture e incisioni neolitiche nel nord del Paese: animali disegnati a semplice contorno, in un sommario stile naturalistico, a Nämforsen (Ångermanland) e ad Annsjön (Jämtland). Con l'età del bronzo (1500-400 a. C. ca.) compaiono nella **S** centrale e meridionale incisioni rupestri di stilizzazione simbolica (Bobuslän, Dalsland, Östergödand, Skåne). L'epoca delle migrazioni (400-800 d. C. ca.) e quella vichinga (800-1050 ca.) hanno lasciato nell'isola di Gotland esempi di scultura in pietra dette «pietre figurate» incise a bassorilievo e, in origine, dipinte a colori vivaci, illustranti saghe nordiche di re ed eroi (*Edda*) o decorati da motivi astratti. Cosí pure, sulle molteplici pietre runiche (oltre 2500), risalenti per la maggior parte ad epoca vichinga tarda, figurano animali e soggetti disposti in ghirlande ornamentali, ispirate dalle soluzioni formali proprie dell'arte irlandese e anglossassone.
I due arazzi di Överhogdal, nel Härjedalen (Östersund, Jämtlands Museum), e di Skog, nello Hälsingland (Stoccolma,

Statens Historiska Museum), con scene dalla rozza stilizzazione in rosso e azzurro, risalgono al periodo di transizione dal paganesimo al cristianesimo, tra l'XI e il XII secolo. La pittura medievale in **S** è interamente a carattere religioso. Le pitture murali romaniche del sec. XII (eseguite a secco) si conservano soprattutto nelle piccole chiese di Skåne, e sono ispirate a modelli tedeschi e francesi (a Finja, Bjäresjö, Vä). Tra le rarissime pitture del gotico primitivo e del gotico maturo giunte sino a noi, citiamo i soffitti dipinti su legno di Dädesjö (Småland), risalenti al 1260 ca., opera di Sighmunder, discepolo della scuola tedesca, e le pitture del coro di Södra Råda (Värmland), di stile francese. L'isola di Gotland conserva magnifiche decorazioni a Eskelhem (metà del sec. XIII) e a Gothem (fine del sec. XIII). Sempre nel Gotland si trovano le maggiori serie di vetrate conservate ancora nei luoghi d'origine, come quelle di Dahlem e di Barlingbo (metà del sec. XIII), d'ispirazione tedesca.
I dipinti murali del tardo Medioevo (sec. XV e inizio del sec. XVI), che ornano numerose chiese della valle del Mälaren, sono unici in Europa. Realizzati nell'epoca in cui i soffitti in legno delle chiese vennero sostituiti da volte (facendo cosí sparire la consuetudine dei cieli dipinti sui soffitti), narrano con vigoroso realismo scene della vita popolare, tra opulente ghirlande floreali. L'iconografia trae fonte da edizioni grafiche provenienti dal Nord-Europa, principalmente quelle della *Biblia pauperum*. I maestri piú noti (tutti vissuti nel sec. XV), sono Johannes Ronsenrod (da Tensta nell'Uppland), Johannes Iwan (da Vendel, pure nell'Uppland) e il celebre Albertus Pictor.
La Riforma, realizzata a partire dal 1527 da Gustavo Vasa (1496-1560), fondatore della dinastia reale, spezzò il potere della Chiesa, e principali protettori delle arti divennero i sovrani. I figli di Gustavo Vasa, Erik XIV e Johan III, introdussero in **S** il rinascimento ricorrendo ad artisti tedeschi e olandesi. I palazzi reali furono abbelliti con decorazioni, soprattutto murali: una serie di motivi allegorici che decorava la grande sala del castello di Gripsholm, realizzata verso il 1540 da Anders Larsson Målare, è nota solo attraverso piccole copie risalenti al sec. XVIII. Nel castello di Kalmar si osserva un fregio in stucco dipinto che rappresenta scene di caccia (dovute probabilmente ad Antonius Watz, 1572-74), nonché pitture a grisaille di Arendt Lamprechts, datate al

1585; comunque, di norma, i castelli erano decorati soprattutto con arazzi, realizzati secondo la tecnica dei Gobelins, introdotta in **S** da tessitori fiamminghi. La serie di arazzi (due dei quali conservati nel Palazzo Reale di Stoccolma) dei *Re delle saghe nordiche* è notevole opera di Nils Eskilsson, realizzata su cartoni del fiammingo Domenicus ver Wilt. La pittura da cavalletto si indirizzava al genere del ritratto, solitamente per mano di stranieri chiamati a corte, come il tedesco Jacob Binck, il fiammingo Steven van der Meulen e l'olandese Johan Baptista van Uther. Quest'ultimo, pittore di corte di Johan III dal 1562, fondò nello stile manierista dell'epoca la prima scuola nazionale di ritrattisti.
Durante l'apogeo della potenza svedese (1611-1718), la produzione artistica conquistò una nuova clientela: alla corte si aggiunsero la nobiltà e l'alta borghesia. La regina Cristina riuní attorno a sé una *pléiade* di ritrattisti stranieri, come l'olandese David Beck, allievo di van Dyck, i francesi Sébastien Bourdon e Pierre Signac, miniaturista stabilitosi a corte dal 1646.
L'artista considerato capofila dell'epoca era David Klöcker Ehrenstrahl, di origine tedesca: introdusse in **S** la pittura barocca romana e la pittura francese, e fondò una «tradizione del ritratto» che restò in auge a lungo. Il ritratto barocco è rappresentato da Michael Dahl, operante a Londra dopo il 1689 con van Dyck e Peter Lely, poi dall'olandese Martin Mytens il Vecchio, stabilitosi in **S** dal 1677. Ritrattista di spicco dell'epoca «carolina» (1654-1718), durante il regno di Carlo XII, fu David von Krafft, allievo di Ebrenstrahl, che nelle sue numerose effigi del re e dei suoi generali sviluppò, ma con maggiore semplicità, la maniera barocca del maestro.
Nel sec. XVII l'incisione svedese era ancora in mano interamente ad artisti stranieri. Tra essi va citato il danese Jeremias Falck, autore di una serie di ritratti incisi di grande maestria. L'opera piú notevole di quest'epoca venne eseguita in Francia e in Olanda: iniziata nel 1661, edita a Stoccolma nel 1716, la *Suecia antiqua et hodierna* è una grandiosa realizzazione topografica compiuta in base ai disegni dell'architetto feld-maresciallo Erik Dahlberg (comprende 468 rami).
Nel sec. XVIII, l'arte svedese, aperta all'influsso europeo e in particolare francese, conobbe un periodo di notevole sviluppo. La vita artistica era stimolata da mecenati e collezio-

nisti come Carl-Gustav Tessin, la regina Luisa Ulrica (sorella di Federico il Grande di Prussia) e suo figlio Gustavo III. All'inizio del sec. XVIII i ritrattisti Georg Desmarées, Johan Henrik Scheffel e l'artista di formazione inglese Lorenz Pasch il Vecchio ebbero il ruolo di artisti di transizione che, discostandosi dalle tradizioni caroline aprirono la strada a pittori come Olof Arenius e Pehr Hörberg che concepirono un'arte del ritratto maggiormente personale. Con lo stile rococò (praticato in **S** dal 1730 al 1772), l'influsso francese divenne predominante. Nel 1732 si ricorse a numerosi artisti francesi per collaborare alla decorazione e all'arredo del Palazzo Reale di Stoccolma: tra essi Guillaume Taraval dipinse soffitti del palazzo e diresse l'Accademia di disegno, fondata nel 1735 (trasformata nel 1773 in Accademia di belle arti). Nel frattempo a Parigi si era costituita una colonia di pittori svedesi che adottarono totalmente il gusto francese: Alexander Roslin s'ispirò per i suoi ritratti all'arte di Boucher; Gustav Lundberg si rifece a Rosalba Carriera per i suoi delicati pastelli; i miniaturisti Peter Adolf Hall e Niklas Lafrensen il Giovane (detto in francese Lavreince) riscossero notevole successo con i loro dipinti freschi e galanti. Alla metà del sec. XVIII venne fondata, per la prima volta in **S**, un'arte nazionale dell'incisione, per merito di Jacob Gillberg e Pehr Floding, ambedue formatisi a Parigi.

Durante il regno di Gustavo III (1771-92), l'arte svedese attraversò una fase fiorente e feconda. Ritrattisti come Per Krafft il Vecchio e Lorens Pasch il Giovane attestano uno stile nello stesso tempo fresco e variato. L'originalissimo colorista Carl Gustav Pilo (che operò a lungo a Copenhagen) dipinge il suo capolavoro già intriso di romanticismo: l'*Incoronazione di Gustavo III* (iniziata nel 1782: Stoccolma, NM). Il neoclassicismo viene introdotto da Adolf Ulrik Wertmüller, che operò tuttavia soprattutto all'estero. I temi prediletti di Hilleström, già allievo di Boucher e di Chardin, sono quelli della vita dell'aristocrazia e della borghesia. I ritratti pittoreschi di Carl Fredrik von Breda, in cui si riscontrano riflessi di Reynolds e di Gainsborough, e i freschi paesaggi di Elias Martin introdussero in **S** il romanticismo inglese. Elias Martin e suo fratello Johan Fredrik diedero un importante contributo all'arte grafica con le loro tavole incise ad acquaforte, le incisioni puntinate, le acquetinte e le

incisioni a mezzatinta dagli effetti di luce vellutati, realizzate tutte su modelli inglesi. Tra i loro successori vanno citati Martin Rudolf Heland e Jonas Carl Linnerhielm, incisori di paesaggi.
All'inizio del sec. XIX, il clima della vita artistica si fa piú austero. Nello stile accademico del classicismo si dipingevano scene di storia, motivi antichi, soggetti tratti dalla mitologia nordica (in sintonia con il programma letterario e patriottico della Götiska förbundent fondata nel 1811), nonché ritratti convenzionalmente borghesi. Ispirato da Claude Lorrain, Carl Johan Fahlcrantz fu il creatore dello stile preromantico del paesaggio. Dal 1840 al 1870 ca. Düsseldorf divenne il centro d'attrazione di un certo numero di artisti svedesi (tra i quali C. d'Unker, A. e J. Kulle, B. Nordenberg, W. Wallander, K. Zoll, A. Jernberg) che rappresentarono, in modo realistico tinto di spirito romantico, scene pittoresche di vita popolare e motivi ispirati dalla selvaggia natura nordica. Tale scuola raggiunse il culmine con l'atmosfera drammatica dei paesaggi di Marcus Larsson. Rari furono gli artisti di questa generazione che ebbero contatti stabili con Parigi. Uno di essi fu il paesaggista Johan Fredrik Höckert, che, influenzato da Delacroix, giunse a una libertà nel colore e nella tecnica pittorica senza precedenti nella pittura svedese dell'epoca; ricerche analoghe per spirito d'indipendenza sono quelle di Egron Lundgren, per lungo tempo attivo a Londra.
Durante gli anni 1870-80, trionfarono la pittura all'aperto e il realismo. I giovani pittori tornarono a guardare a Parigi, aderendo alle idee di Corot, della scuola di Barbizon e al naturalismo di Bastien-Lepage, prima di scoprire l'impressionismo. A tale generazione appartengono ancora due dei massimi coloristi della pittura svedese: il paesaggista Carl Hill ed Ernst Josephson, figura di punta tra gli svedesi di Parigi. I suoi ritratti e figure di genere, dai colori accesi e caldi, tradiscono di fatto una tendenza piuttosto antinaturalista. Persino durante i loro anni di malattia questi due artisti, che morirono rispettivamente nel 1906 e nel 1911, svilupparono una pittura di un'indipendenza e di una forza visionarie. Negli anni Ottanta, una colonia di pittori scandinavi si raccolse a Grezsur-Loing, presso Parigi. Tra gli svedesi, Carl Larsson, Karl Nordström e il pittore di animali

Bruno Liljefors dipinsero in questo luogo idillico grandi piani trattati con colori chiari, dalle tonalità finemente espresse (spesso ad acquerello), in uno stile visibilmente influenzato dall'arte giapponese. Sven Richard Bergh, il piú notevole ritrattista in stile naturalista del suo tempo, e Anders Zorn, stimato per gli acquerelli e i nudi, eseguiti con una generosa tecnica impressionista, diedero all'arte svedese apporti importanti.
Nel 1885 i giovani artisti svedesi di Parigi si unirono in un movimento che intendeva contrapporsi all'Accademia di belle arti di Stoccolma. L'anno seguente crearono l'Associazione degli artisti, che svolse un ruolo fondamentale nella vita artistica svedese fino al suo scioglimento nel 1920. Nel corso degli anni Novanta i pittori, sotto l'egida dell'Associazione, rinnovarono il paesaggio svedese. La monumentale e stilizzata interpretazione della natura, dai colori forti, che venne creata nell'attiva scuola di Varberg (località della costa occidentale) nel corso degli anni 1893-95 da Karl Nordström, Sven Richard Bergh e Nils Kreuger, caratterizza questa nuova tendenza, la cui arte scaturiva nel contempo dal sintetismo francese e dal neoidealismo tedesco. Tema dominante divenne il paesaggio nordico al crepuscolo, qual è interpretato dal principe Eugen e da Eugène Jansson (quest'ultimo influenzato dal ritmo sinuoso e lineare di Munch) nelle loro visioni dalle tinte azzurrastre di una Stoccolma notturna. Il risveglio del senso del territorio svedese trova ancora espressione nei dipinti del Dalarna, eseguiti da Zorn e Carl Larsson, in quelli di Bruno Liljefors, pittore della fauna svedese, e in quelli di Karl Wilhelmsson, pittore dei pescatori della costa di Bohuslän. Per influsso di Puvis de Chavannes, Carl Larsson, il principe Eugen e Georg Pauli rinnovarono la pittura monumentale. Nel campo grafico, Zorn diede un importante contributo con le sue incisioni ad acquaforte, realizzate con una tecnica impressionista del tratto. Tra gli artisti della giovane generazione, Ivan Aquéli adotta un sintetismo radicale nello spirito del gruppo di Pont-Aven. Il simbolismo trova la sua espressione migliore nelle opere di Olof Sager-Nelson e di Ivar Arosenius, ispirate da Gauguin e dal movimento Rosa-Croce. Lo scrittore August Strindberg apportò alla corrente simbolista un contributo incisivo, benché contenuto in un catalogo di dipinti ristretto, con le sue tele (realizzate in varie epoche:

1872-75, 1890-95, 1900-907), i cui motivi marini e drammatici vengono eseguiti in uno stile pre-espressionista. Tra i disegnatori, Engström apporta una nota originale, con i suoi disegni umoristici e caricaturali, nei quali si ritrovano i contorni e i linearismi aggressivi dei disegnatori di «Simplicissimus».
Il sec. XX si apre col gruppo detto i Giovani (De unga) o «gli uomini del 1909» anno questo della loro mostra inaugurale a Stoccolma; quasi tutti i membri del gruppo erano stati allievi di Matisse. Ricordiamo in particolare Isaac Grünewald e Sigrid Hjertén, ambedue di Stoccolma, che praticarono un fauvisme nello spirito del maestro, mentre Gösta Sandel e Birger Simonsson, di Göteborg, sono piú prossimi a van Gogh e all'arte norvegese (Munch, Henrik Sørensen). Apparteneva al gruppo anche Nils Dardel, i cui dipinti risentono di varie esperienze, dal cubismo, a Bonnard all'arte naïf. Karl Isakson, stabilitosi a Copenhagen, praticava un cromatismo cézanniano; Gösta Adrian-Nilsson, detto Gan, che verso il 1910 si era ispirato a Kandinsky, al futurismo e al Blaue Reiter, introdusse nel 1919 l'astrattismo geometrico. Nel 1918, reagendo al modernismo internazionale e ispirandosi all'arte di Ernst Josephson all'epoca della sua malattia, un gruppo di naïfs, tra cui Hilding Lindqvist ed Eric Hallström, offrí sensibili interpretazioni della realtà svedese. All'inizio degli anni Venti predominano invece correnti classicheggianti, volte al Trecento italiano, all'«età d'oro» danese, a Ingres e al freddo realismo della Nuova Oggettività tedesca: ne sono primi testimoni Otte Sköld e Arvid Fougstedt. Nel 1925 s'impose la corrente primitivista, grazie al gruppo dei Nove Giovani, i cui membri, come Sven Erixson e Brör Hjorth (che era anche scultore), praticarono una pittura dal forte cromatismo, ispirata insieme all'espressionismo tedesco e all'arte naïf svedese degli anni Dieci. Le pittrici Vera Nilsson e Siri Derkert rientrano anch'esse tra i pionieri dell'espressionismo. Capofila dell'astrattismo fu Otto G. Carlsund, che a Parigi, tra il 1924 e il 1930, ebbe strette relazioni con Léger, Ozenfant e Mondrian; Viking Eggeling, ideatore di film notevoli (cartoni animati non figurativi) operò a Berlino e in Francia. Gli anni Trenta costituirono un'epoca di fioritura, non solo nazionale, per la pittura svedese. L'associazione Colore e forma (Färg och

form), creata a Stoccolma nel 1932, raccolse la maggior parte degli artisti principali delle generazioni fra le due guerre e divenne organo di diffusione di una pittura che, esprimendosi sulla base di effetti contrastati di colore, si investe di tematiche sociali o di motivi scaturiti dalla fertile vena del romanticismo nordico. A quest'evoluzione contribuí inoltre la concezione soggettiva del colore adottata da Carl Kylberg e dai suoi amici, i «coloristi di Göteborg»: Ivan Ivarson, Ragnar Sandberg e Inge Schiöler. Il surrealismo, alla maniera di Dalí e di Tanguy venne introdotto all'inizio degli anni Trenta dagli artisti del gruppo di Halmstad. La nuova arte norvegese dell'affresco diede impulso decisivo alla pittura monumentale (Sven Erixson, Hilding Lindqvist, Otto Sköld), ma tra le due guerre anche l'arte grafica conobbe una ricca fioritura con Bertil Bull Hedlund, Axel Fridell, Stig Borglind e Harald Sallberg, che rinnovarono l'incisione su legno, unitamente a Stig Åsberg e al litografo Björn Jonson. La tendenza principale è intimista, attenta a rendere il dettaglio in tutta la sua forza e acutezza, nella tradizione di Charles Meryon e di Seymour Haden.
Il panorama artistico del secondo dopoguerra, strettamente legato ai movimenti internazionali, presenta un quadro estremamente composito. La pittura non figurativa, parallela al neoplasticismo e al gruppo delle Réalités nouvelles di Parigi, venne rappresentata nel 1947 dai concretisti: Lennart Rodhe, Lage Lindell, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson e Olle Bonnier. In seguito è stata praticata soprattutto da Olle Baertling. Nello stesso periodo compare a Malmö un gruppo detto gli Immaginativi (Imaginisterna), ispirato da Dalí, Max Ernst e Klee, gruppo che conta tra i suoi membri Max Walter Svanberg, nonché i pittori Carl Otto Hulten e Anders Österlin, che poco dopo aderiscono al gruppo Cobra, Evert Lundqvist e Torsten Renqvist, che venne influenzato dagli artisti inglesi Sutherland e Paul Nash, si inseriscono nella corrente neoespressionista degli anni Cinquanta. Piú recentemente Öyvind Fahlström e Carl Friedrik Reuterswärd si collocano sulla scia americana di Rauschenberg e Oldenburg. (*tp*).
Tra gli adepti del realismo fotografico figura Franzen. Bengtsson descrive con precisione drammi indecifrabili, nei quali un senso di assurdo e di solitudine si cela dietro la patina scialba che ne imbeve la pittura. Billgren ricorre alla fin-

zione poetica e al sogno. Hillersberg si serve della caricatura per una denuncia di tipo politico; diversa tendenza è rappresentata da Käks piú orientato all'arte concettuale. (*sr*).

Svizzera

È assai arduo individuare gli elementi costitutivi di un'arte propriamente elvetica. Nata in piena epoca gotica, nel cuore del Sacro Romano Impero germanico, la **S** impiegò lunghi secoli a modellare il proprio volto attuale su profonde disparità razziali, linguistiche e confessionali che ne condizionarono lo sviluppo artistico e suscitarono linguaggi spesso compositi, all'incrocio tra gli influssi francesi, italiani e germanici.

L'indipendenza politica della **S**, riconosciuta ufficialmente nel 1648, non comportò la fioritura di forme artistiche particolari. Fino ad epoca moderna, di fatto, la sua storia artistica si è svolta entro limiti regionali piú che nazionali. Cosí il momento in cui, nel Medioevo, la Confederazione affermò la volontà di unire i due versanti alpini rappresenta per lo storico motivo di riflessione sulla possibile esistenza di caratteri stilistici comuni, fondati su una situazione originaria analoga, nonostante l'appartenenza delle contrade alpine a quattro realtà culturali diverse, costituenti quanto Gamner definisce «una selezione e un legame particolare tra alcuni elementi stilistici» piú che uno stile vero e proprio. Inoltre, malgrado l'importanza della sua posizione geografica, all'incrocio degli assi europei, la **S** restò fino all'alba del sec. XIX terra montanara e contadina, priva di risorse commerciali e industriali, quindi impossibilitata a competere con i principali centri europei: tali presupposti rendevano difficile lo sviluppo di una ricca tradizione artistica. È dunque nello spirito piú che nelle forme che si manifestò l'unità, l'«elvetismo» artistico delle regioni comprese tra le Alpi, il Reno e il Giura. È una coscienza non generalizzata eppure profonda d'indipendenza e di libertà, incarnata in una volontà culturale e politica rimasta tale anche dopo l'unione tra i tre cantoni originari nel 1291, e fondata su una mistica del territorio che fu, fino a un recente passato, motore essenziale dell'attività creativa in **S**.

Antichità Se si eccettuano rari dipinti rupestri, in particolare a Sils, la pittura fece le sue prime apparizioni in epoca

romana, dopo la vittoria di Cesare sugli Elvezi nel 58 a. C. Semplice colonia militare, l'Elvezia è ricordata soltanto per qualche frammento di affreschi, come l'*Auriga* del Museo di Basilea; la produzione di mosaici fu invece piuttosto ricca e di qualità (un *Orfeo* a Yvonand, il *Mosaico dei pianeti* a Orbe, quello dei *Pesci* a Toffen).

Alto Medioevo La cristianizzazione, prima e dopo le invasioni barbariche, preparò davvero il «milieu svizzero». Intorno ai vescovadi di Basilea, Losanna, Ginevra, Sion, Coira e soprattutto San Gallo (→) si costituirono fulcri di cultura, scuole e *scriptoria*: la ricchezza delle loro biblioteche riflette i continui scambi che essi intrattenevano col resto della cristianità, in particolare, per San Gallo, con l'Irlanda.
Le prime miniature eseguite certamente nei laboratori di San Gallo, quelle del *Salterio di Folchard*, dello *Psalterius aureus* e dell'*Evangelium longum*, risalgono al sec. IX. Il complesso del paese apparteneva allora all'impero, e l'arte carolingia, che univa al realismo illusionistico antico motivi decorativi astratti di origine germanica, era al suo culmine. Si sono conservati tre complessi murali dell'epoca databili tra il 780 e l'840: quelli di Naturno, Münster, ambedue allo Schweizerisches Landesmuseum di Zurigo, e di Malles. L'influsso della miniatura carolingia predomina, con elementi merovingi e franconi a Naturno, italo-romani a Münster (Grigioni) e a Malles.

Epoca romanica In epoca romanica la feudalità, moltiplicando le signorie regionali, fissò la cornice di un'attività artistica fiorente, assunta dalle diocesi e dagli ordini monastici piú potenti, in particolare quelli di Cluny e di Cîteaux. La disparità linguistica – e dunque culturale – non frenò allora in alcun modo la penetrazione degli influssi; si trovano forme lombarde presso il lago di Thoune, tipi borgognoni in tutta la **S** tedesca e altari scolpiti svevi nel Ticino. Tuttavia la **S** conserva pochi esempi di pittura romanica, e i quattro affreschi meglio conservati sono quelli di San Carlo in Negrentino presso Prugiasco (sec. XII), San Vigilio a Rovio (sec. XII), Montcherrand e Chalières; lo stato di conservazione, nell'ultimo caso, consente soltanto una lettura di tipo iconografico. L'impronta bizantina è assai notevole a Prugiasco, e come tale piuttosto rara in una valle alpina come quella del Blenio, discosta dall'area di influsso bizantino, mentre è meno avvertibile a Montcherrand, che dipendeva da

Cluny. Numerose sono le chiese di montagna ornate di grandi figure di San Cristoforo sulla facciata esterna, verso valle, a protezione dei viandanti (Biasca, Rossura, San Martino presso Sonvico, Spiez, Zillis e Santa Maria di Torello: quest'ultimo, inizio del sec. XIII, è quasi intatto).
L'opera fondamentale della pittura romanica in **S** è il soffitto della chiesa di San Martino di Zillis, composto da 153 tavolette dipinte – numero che vuole rievocare il numero dei pesci nella miracolosa pesca degli apostoli narrata nel Vangelo di Giovanni – datate ora al 1120-30, ora alla metà del sec. XII (e che il recente esame dendrocronologico ha collocato con sicurezza entro la metà del secolo). La qualità e la vastità di questo complesso, frutto di una bottega con sei-sette pittori all'attivo, rarissimo vestigio di un genere assai diffuso in epoca romanica, hanno fatto supporre l'esistenza di una notevole scuola grigione, che nessun documento conferma.
Epoca gotica Compaiono in questo momento in **S** le prime espressioni gotiche: l'epoca, che durerà in **S** fino alla fine del sec. XV, vedrà il progressivo estinguersi delle grandi case feudali e l'affermarsi della borghesia nelle città formatesi intorno alle fortezze e ai vescovadi. Merito precipuo di questa nuova classe fu di fondare una cultura laica originale, che preannuncia alcuni aspetti propriamente elvetici del rinascimento, in particolare l'esaltazione del passato politico nazionale. I grandi monasteri e vescovadi conservarono il monopolio dell'arte religiosa, restando cosí centri artistici importanti (Einsiedeln, Muri, Engelberg, Hauterive); il carattere internazionale dei grandi ordini francescani e domenicani li rese inoltre – fino al rinascimento – i principali veicoli degli scambi intellettuali e artistici. Numerosi edifici furono allora ricoperti di affreschi, per i quali, data la scarsezza delle fonti, non si è quasi mai riusciti a risalire al nome dell'autore, ma i cui resti, quando non snaturati da poco scrupolosi restauri, sono spesso assai frammentari. Nella **S** romanda il complesso piú notevole è quello della cappella alta del castello di Chillon, cominciato nel 1259 e proseguito nel 1314 da un certo «Maestro Jacob». Le ricerche di A. Naef hanno consentito di tracciare l'originario progetto iconografico, relativamente simile a quello di Giotto nella cappella dell'Arena a Padova, benché si ignori se la cappella fos-

se dedicata alla Vergine prima di essere consacrata a san Giorgio nel 1351. Gli affreschi del nartece di Romainmotier, paragonabili per il programma a quelli di Chillon, presentano peraltro qualità artistica inferiore. Quanto alle pitture nel coro di Münster, tuttora fortemente intrise di spirito romanico, sono piú tarde (prima del 1300) e senza dubbio contemporanee del rosone del transetto meridionale della Cattedrale di Losanna, la piú bella vetrata di stile borgognone in **S**. A questo proposito va almeno ricordato lo splendido esempio delle vetrate del coro della chiesa dell'abbazia di Königsfelden (1225-30), che avevano a suo tempo aperto la via a questa tecnica, praticata con importanti risultati artistici sino al sec. XVIII. Infine, alcune miniature provenienti dagli *scriptoria* di San Gallo, Engelberg, Rheinau e Schaffhausen completano questo panorama della prima pittura gotica elvetica: *Salteri* di Wurmsbach (Bibl. conventuale di Engelberg) e di Rheinau (Bibl. centrale di Zurigo), *Cronaca di Rodulf von Ems* (ivi; San Gallo, Stiftbibliothek; Monaco, SB).

Dal 1300, l'espressività gotica domina tutta la produzione pittorica: compaiono i grandi cicli affrescati, sviluppati piú in estensione che in profondità; l'arte diviene narrativa e didattica, pur cercando di liberarsi dalle ristrette regole compositive, effetto quest'ultimo della progressiva laicizzazione della vita intellettuale, che si diffonde allora attraverso la cultura e i gusti della committenza cortese e cavalleresca e di cui sono esempio caratteristico gli affreschi della *Camera Domini* nel castello di Chillon, eseguiti nel 1342-43 da Jean de Grandson. Nei Grigioni fu considerevole l'influsso artistico del vescovado di Chur.

Tra 1330 e 1350 è attivo un artista che Erwin Poeschel chiama «Maestro di Waltensburg», il cui linguaggio formale sciolto e convincentemente narrativo improntera la successiva generazione di artisti locali e la cui bottega risiedeva forse a Chur. Egli è il probabile autore degli affreschi di San Giorgio a Räzüns (Graubünden), di quelli della navata della chiesa di Waltensburg, della *Leggenda di Maria Maddalena* nella cappella di Dursch (Domleschg), della *Vita di Cristo* e i *Dodici comandamenti* nella chiesa di Lüen (Schanfigg). Vi si rivela una grande libertà compositiva, e nel contempo un naturalismo e un senso del pittoresco che fa presentire i modi di Urs Graf e Niklaus Manuel. La **S** orientale fu, in epo-

ca gotica, in stretti contatti con Costanza e con la Svevia; e le opere che vi si produssero spesso eguagliarono i modelli (affreschi di Sant'Arbogasto a Oberwinterthur, 1340 ca.). Tra questi ultimi, il *Manoscritto di Manesse* (Heidelberg, bibl. dell'Università), sorta di enciclopedia del Minnesang illustrato in una bottega zurighese all'inizio del sec. XIV, è opera maestra della pittura gotica, storicamente e qualitativamente confrontabile col soffitto romanico di Zillis. Nel ciclo affrescato della chiesa di San Nicola presso Flüeli-Ranft (Obwalden), 1380 ca., lo stile ormai tardogotico è tuttavia ancora permeato dal retaggio romanico. Infine nel Ticino la penetrazione di tipi svevi o borgognoni fu assai limitata e, a dire il vero la pittura di questo cantone conobbe solo, del gotico, quanto le giunse dall'Italia attraverso le scuole lombarda, senese e fiorentina di cui gli affreschi della chiesa di San Biagio a Bellinzona-Ravecchia costituiscono, per la fine del sec. XIV, una specie di repertorio stilistico. L'influsso giottesco toccò direttamente alcune opere, come il ciclo di Brione Verzasca.

Quattrocento La pittura del sec. XV è dominata dalla personalità di Konrad Witz, le cui opere per Basilea e Ginevra introdussero in **S** le forme sveve, portatrici di un lapidario vigore e di un realismo che, dopo il 1420, si era già imposto nei Paesi Bassi e in Germania, modi che contrastavano singolarmente con alcune correnti locali, tutte pietà interiorizzata. L'accento è ormai posto sulla figura umana, concepita in modo monumentale e ieratico, tale da prefigurare gli eroi del rinascimento tedesco (*Davide e i tre eroi*, *San Bartolomeo*, *San Cristoforo*: Basilea, KM). Inoltre l'apertura sul paesaggio, quale appare, libera, precisa e insieme visionaria, nella *Pesca miracolosa* (1444: Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire) costituisce un apporto essenziale e interamente nuovo. Nessun documento consente di parlare di una «scuola» di Konrad Witz; è evidente peraltro che il suo linguaggio dovette fare una profonda impressione sui giovani pittori attivi verso il 1440; basta osservare la *Danza macabra* del cimitero dei Domenicani (Basilea, KM) o i *Santi Antonio e Paolo* (ivi) attribuiti a un «Maestro di Basilea del 1445». L'impulso dato da Witz, il cui influsso presto raggiunse le valli alpine (figure degli stalli di Géronde, Valais) e la Savoia, s'indebolí tuttavia rapidamente perdendo il suo vigore. E mentre si

moltiplicarono le scuole regionali, combinando gli influssi di Schongauer, Bartholomäus Zeitblom e Rogier van der Weyden, nessuna personalità artistica ben definita riuscí a caratterizzare lo scorcio del sec. XV. Tuttavia è possibile distinguere dalla produzione corrente l'opera di due gruppi: una bottega a Basilea, alquanto maldestra, ma la cui attività consente di seguire il progressivo affermarsi di un genere destinato ad avere fortuna fino a Holbein, ossia lo studio della fisionomia (*Ritratto di giovane uomo*, 1470 ca.; *Dittico Jieronymus Tschekkenbürlin*, 1487: Basilea, KM), e un gruppo di pittori, costituito dai maestri cosiddetti «dal garofano» (dalla loro firma o marchio di bottega), attivi a Basilea, a Zurigo, in Tirolo e nella Svevia meridionale. Alla loro cerchia si collega il polittico per l'altare maggiore della chiesa dei Cordiglieri (frati minori francescani) di Friburgo, attribuito, anche in base alle tormentate vicende della sua committenza, a quattro differenti autori, operanti in tempi diversi, tra 1479 ca. e fine del secolo, tra i quali il Maestro del Garofano bernese e Maestro «Palus» (Paul Löwensprung?) Accanto alla pittura su tavola, si diffuse considerevolmente l'incisione, creando una vera e propria arte popolare, usata in particolare per illustrare le cronache politiche (Maestro D.S., *Cronaca federale di Etterlyn*, 1407; *Cronaca bernese di Diebold Schilling*, 1468-84: ambedue a Berna, Burgerbibl.). Da segnalare l'attività di arazzieri (*Arazzo d'Amore*: Basilea, Museo storico), pittori di vetrate (cicli dei cori di Staufberg, Berna e Biel) e affrescatori furono parimenti assai attivi (affreschi di Saint-Gervais, 1449-51: Ginevra; affreschi del chiostro della chiesa dei Cordiglieri, 1440: Friburgo; ciclo del coro di Santa Maria della Misericordia ad Ascona, uno dei rari resti dell'importante pittura ticinese del Quattrocento; le opere attribuite alla bottega lombarda di Cristoforo e Nicolò da Seregno, attivi nel canton Ticino tra il 1448 e il 1478: la parete nord di Santa Maria del Castello a Mesocco). Hans Fries fu l'ultimo pittore gotico svizzero importante, erede dell'angoloso naturalismo dei maestri dal garofano (*Apocalisse*, 1505 ca.: Zurigo, KH).

Il rinascimento conobbe in **S** una straordinaria fioritura, di un'unità e di una qualità senza equivalenti nella storia dell'arte del paese. È vero che restò un'espressione legata soprattutto alle componenti formali della pittura, toccando solo in superficie lo spirito elvetico. La raggiunta coscienza

della propria unità politica, è alla base della potenza militare svizzera che, esportata, divenne fonte di considerevoli profitti. Ora, lo spirito avventuriero dei lanzichenecchi che si vendevano al miglior offerente (rappresentato in modo quanto mai espressivo nelle opere di Urs Graf e di Niklaus Manuel) restava in larga misura fedele alla tradizione germanica tardogotica, e in certo qual modo in disparte rispetto alle aspirazioni puramente umanistiche il cui centro di diffusione sarà peraltro Basilea, città elvetica. Infatti i concili di Costanza e di Basilea avevano portato in **S** uomini nuovi, propagatori delle idee e delle forme del Quattrocento, che dovevano accelerare la formazione di una nuova élite culturale informata agli ideali umanistici: nel 1460, Pio II fondava l'Università di Basilea, consentendo la fioritura di una sorta di repubblica umanistica, la cui anima fu la stamperia di Johannes Amerbach (fondata nel 1468), che attrasse alcuni dei massimi spiriti dell'arte e della scienza dell'epoca, come Johann Froben, Glarean, Erasmo, Holbein, Oecolampade. Tuttavia, se si eccettua il Ticino, culturalmente e geograficamente volto verso l'talia, si nota che il rinascimento elvetico si sviluppò nella zona germanica, mentre il paese romando conobbe soltanto un debole ritrattista, Humbert Mareschet (attivo a Losanna alla fine del sec. XVI). Malgrado il suo splendore, la stagione rinascimentale ebbe breve durata, e i suoi anni piú prosperi sono quelli del passaggio a Basilea, tra il 1515 e il 1526, degli Holbein, Hans il Giovane e Ambrosius, soprattutto il Giovane, che funse da mediatore e traduttore dei modelli fiamminghi e italiani piú aggiornati, in particolare nell'arte del ritratto, di cui fu il genio universale (*Doppio ritratto di Jakob Meyer e di sua moglie*, 1516: Basilea, KM).

Niklaus Manuel Deutsch rappresenta con Urs Graf un aspetto piú tipicamente elvetico del rinascimento: gusto stravagante e pittoresco, senso della decorazione. Le loro campagne come lanzichenecchi prezzolati in Italia, pur senza influenzare profondamente quanto la loro arte conservava di gotico, fornirono a questi artisti, peraltro, un materiale tematico nuovo, di cui si avvalsero felicemente, il primo nelle composizioni mitologiche (*Piramo e Tisbe*: Basilea, KM), il secondo in innumeri illustrazioni della vita militare (il *Campo di battaglia*, 1520-21: ivi). Hans Leu il Giovane è per da-

ti biografi (anch'egli fu soldato), paragonabile ai due pittori, ma la sua pittura è invece calma e sognatrice, una sorta di rifugio per la meditazione, come bene testimoniano i suoi paesaggi, i primi paesaggi autonomi comparsi in **S** secondo i criteri estetici elaborati da un Altdorfer o da un Hirschvogel (*Paesaggio fantastico con lago montano*: ivi).
Tra Berna e Friburgo, dove la lezione di Hans Fries e del suo maestro Heinrich Bichler era ancora viva, i promotori del rinascimento furono Hans Boden, menzionato tra il 1520 e il 1526, poi Wilhalm Ziegler, identificato da Baum, senza alcuna prova certa, col Maestro di Messkirch (quattro *Scene della vita della Vergine*: Friburgo, Musée d'Art e d'Histoire). A Berna, Hans Funk operò all'ombra di Niklaus Manuel Deutsch, e cosí pure il Maestro H.F., bernese, col quale forse si può identificare Hans Fries (tre *Ritratti maschili*, 1523: Basilea, KM), mentre, a Zurigo, Hans Asper raccogheva l'eredità stilistica di Hans Leu, ma con spirito ancora fortemente tardogotico (*Ritratto di Zwingli*, 1531: Winterthur, KM).
Il complesso murale piú imponente dell'epoca è quello del convento dei Benedettini di Stein am Rhein. L'attribuzione di tali affreschi, eseguiti verso il 1515-16, resta problematica, benché si sia creduto di riconoscervi di volta in volta la mano dei fratelli Holbein, di Manuel Deutsch, di Graf e di Thomas Schmid.
Il XVI secolo Dal 1524 Basilea e la **S** tedesca entrarono in una fase storica difficile. Holbein si trasferí all'estero, Manuel sostituí ai pennelli la penna aguzza della polemica, l'iconoclastia predicata dall'ala piú intransigente della Riforma imperversò, e la rivolta contadina della Germania meridionale toccò la **S**. Numerosi artisti si trovarono improvvisamente senza lavoro. Lo slancio creativo del rinascimento si spezzò bruscamente e, in larghissima misura, l'arte della seconda metà del sec. XVI divenne un'arte di epigoni, che ripetevano incessantemente le lezioni di Dürer e di Holbein il Giovane: cosí Jost Amman, Hans Hug Kubler, che tornò addirittura ai modelli del sec. XV, Martin Moser e Hans Bock il Vecchio, pur ispirato dal manierismo italiano (*Allegoria della Notte*, 1586: Basilea, KM). Tra tutti, spicca Tobias Stimmer, che seppe assorbire originalmente la lezione di Holbein il Giovane, e, in un linguaggio ove si mescolano armonicamente accenti tardogotici, rinascimentali e manieri-

stici, operare nei piú svariati campi (dalla grafica alla vetrata, dal ritratto all'affresco), offrendo modelli al barocco nascente.
Sin dalla fine del sec. xv il Ticino e i Grigioni avevano assorbito – in modo provinciale – gli apporti del rinascimento italiano, tanto piú naturalmente in quanto potevano contare solo su pochi pittori autoctoni; il piú celebre artista ivi attivo fu Andrea Solario. Con lui, la gran parte dei pittori attivi in tali regioni proveniva dalle botteghe milanesi: in particolare Bernardino Luini, allievo di Leonardo, autore dei notevoli *Affreschi della Passione* (1529) in Santa Maria degli Angioli a Lugano, ma anche Gaudenzio Ferrari (*Fuga in Egitto*, 1520: Locarno, chiesa della Madonna del Sasso). Benché la **S** italiana non conoscesse i torbidi della Riforma, si constata dal 1530 un notevole calo di qualità: numerosi artisti tornavano, come nella **S** tedesca, alle formule medievali, o si accontentavano di copiare. Rare opere annunciano peraltro l'età barocca (*Vita di san Giovanni Battista*, di autore ignoto, 1608 ca.: coro della chiesa di Sonvico); di essa gli affreschi di Hans Bock nel municipio di Basilea (1610) costituiscono il primo esempio pittorico in **S**.
Età barocca Il barocco fu in **S** essenzialmente arte aristocratica, assunta, per l'assenza in **S** di centri culturali laici importanti, dalle corti episcopali (Basilea, Einsiedeln) e dalle nuove capitali del cattolicesimo, Friburgo, Solothurn/Soleure e Lucerna, dove in particolare operarono Renward Forer, Jakob von Wyl e il suo albevo Kaspar Meglinger. La comparsa di nuovi ordini, gesuiti, cappuccini, orsoline, contribuí ulteriormente a stabilire in **S** centri attivi di cultura barocca, ma, nondimeno, la produzione pittorica restò assai scarsa per quasi due secoli; numerosi artisti espatriarono per mancanza di incarichi, e, piú che mai, l'arte «svizzera» fu soggetta a influssi stranieri. Giovanni Serodine, notevole caravaggesco, Pier Francesco Mola, Franz Ludwig Raufft e Johannes Brandenberg andarono a Roma. Samuel Hoffmann, importante ritrattista (ritratto di *Johann Rudolf Wettstein*, 1639: Zurigo, coll. S. Merian) si trasferí nei Paesi Bassi, mentre Matthius Merian il Vecchio, Conrad Meyer il Vecchio e Johann Rudolf Byss operarono in Germania. Piú tardi, la Francia attirò Joseph Werner e Johann Melchior Wyrsch.

La pittura barocca non lasciò praticamente tracce nella **S** romanda: isolata, o quasi, è un'*Allegoria della Giustizia* donata nel 1652 dall'autore, Samuel de Rameru, al consiglio municipale di Ginevra. In compenso, con Pierre Bordier, suo cugino Jacques e il suo allievo Jean Petitot, la pittura a smalto, di moda in Francia, rese celebre Ginevra.

XVIII secolo La progressiva ripresa, durante il sec. XVIII, di un'autentica attività artistica, ripartí alcune specializzazioni geograficamente: il ritratto venne soprattutto praticato nelle città protestanti, l'altare o la pala d'altare restò proprio della **S** centrale, e il Ticino si mantenne fedele all'affresco. La durevole influenza del modello della ritrattistica nordica e della severità giansenista di Philippe de Champaigne nella **S** tedesca, mantenne gli artisti di questa regione entro un certo formalismo (Rudolf Huber il Vecchio, Johannes Dünz, Johannes Meyer il Giovane, J. M. Wyrsch), dal quale si distaccano per l'acuto e pragmatico senso d'osservazione, già intriso d'illuminismo, i ritratti di Anton Graf.

Il genere venne davvero rinnovato solo dagli artisti ginevrini, formatisi alla scuola di Largillière: Jean-François Guilliband, Robert Gardelle il Giovane e soprattutto Jean-Etienne Liotard, le cui opere (la *Bella cioccolataia*, 1744: Dresda, GG) sono qualitativamente paragonabili a quelle di Quentin La Tour o di Perronneau.

La pittura d'altare (Raufft, Brandenberg, Franz Karl Stauder) ebbe scarso sviluppo, ma l'affresco illusionistico, importato dall'Italia, conobbe una notevole fioritura, complementare a quella dell'architettura rococò di origine sveva e bavarese. La **S** tedesca attirò cosí i migliori maestri del Ticino (Francesco Antonio Giorgioli, Giuseppe Appiani, i fratelli Asam e Toricelli) e della Germania meridionale (Johann Jakob Zeiller, uno dei piú sorprendenti pittori tedeschi rococò, autore dei dipinti dell'altare maggiore della chiesa di Fischingen; Franz Anton Ermentraut di Würzburg; Christian Wenzinger). Gli affreschi della chiesa di Einsiedeln costituiscono il complesso rococò elvetico piú rappresentativo. Numerosi artisti di talento vi operarono con prodigioso dinamismo: Cosmas Damian Asam e il fratello Egid Quirin dal 1724 al 1726, Franz Kraus nel 1746 e i fratelli Toricelli (Giuseppe e Giovanni Antonio).

Il genere del paesaggio non dà esiti paragonabili a quelli francesi e olandesi e al vedutismo italiano. Tuttavia, sin dalla se-

conda metà del sec. XVIII, lo sviluppo degli studi scientifici e il turismo franco-inglese risvegliarono l'interesse per i siti alpestri, che presto ispirarono l'arte e la letteratura. È vero che tale interesse fu innanzitutto documentario, ma consentí la fioritura della «veduta», genere che doveva suscitare in **S** numerose vocazioni artistiche. La prima fu quella di Felix Meyer.

La fine del XVIII secolo Col rinnovamento neoclassico e gli ideali illuministici, i principali centri culturali svizzeri divennero Zurigo, dove dimorarono Bodmer, Breitinger, Lavater, Salomon Gessner, Pestalozzi, e Ginevra, patria di Rousseau e residenza di Voltaire dal 1754. Tuttavia non vi fu, se si escludono pittori come Angelica Kauffmann, Jacques Sablet e Jean-Pierre Saint-Ours, una fase propriamente neoclassica nella pittura elvetica: le prime espressioni romantiche sono frutto insieme del barocco e del classicismo antichizzante, e temi e stili si sovrapposero, in particolare in Johann Heinrich Füssli, che uní una movimentata espressività, ricca di cromatismi inediti a un disegno di marca molto lineare, ispirato a Flaxman (*Titania e Bottom*: Zurigo, KH). Quest'ambivalenza tra idealismo puro e violenza eroica, tinta d'erotismo, fa di Füssli il pittore piú rappresentativo dello Sturm und Drang, come Herder ne fu il poeta.

Similmente, l'evoluzione del paesaggio prese una duplice direzione: una tendenza idealista manierista ispirata alla poesia «idillica» rococò è rappresentata da Salomon Gessner (*Lettera sulla pittura di paesaggio*), e una corrente senza dubbio piú «elvetica», che sviluppò la visione ingenua e realista di un paesaggio ormai divenuto una specie di simbolo nazionale – come i *bannerets* del sec. XVI – di cui Caspar Wolff, il primo pittore preromantico, fu pioniere, accanto a Johann Heinrich Wüest e ai ginevrini Jean-Antoine Linck e Pierre-Louis de La Rive (*Cascata d'inverno*, 1775: Berna, KM). Ormai la storia pittorica della **S** era inscindibile dai movimenti europei, ma nonostante quasi tutti gli artisti compissero il proprio tirocinio all'estero, nel contempo si andava sviluppando lo spirito nazionalista che, con le sue implicazioni culturali e affettive, conduceva la pittura svizzera alla ricerca, entro le forme importate, di un'espressione puramente elvetica che assunse presto carattere popolare, ostile a ogni «estremismo» stilistico o tematico. I turbamenti po-

litici della fine del sec. XVIII e le guerre napoleoniche non provocarono rotture decisive nell'evoluzione artistica.

Romanticismo Il romanticismo svizzero, che ha il suo primo esponente in Josef-Anton Koch, un tirolese passato per la **S** prima di giungere a Roma, aveva profonde radici nella pittura barocca come in quella medievale – riscoperta attraverso la cultura inglese – e proponeva di accostarsi con una comprensione nuova, fondata sulla sensibilità e l'emotività, alla natura, all'uomo, all'arte e alla religione. L'aspetto letterario della produzione figurativa diverrà da allora preponderante, e il ruolo di scrittori come Pestalozzi, R. Toepffer, Zschokke o G. Keller avrà grande importanza. Mentre nella **S** tedesca, malgrado le personalità di Ludwig Vogel, Hieronymus Hess e Martin Disteli, la pittura era ancora sotto il predominante influsso di Wolf, a Ginevra si sviluppò con i primi romantici una scuola originale che contava personaggi come Wolfgang Adam Toepffer, Jacques Laurent Agasse, pittore il cui talento fu assai apprezzato a Londra (*Ritratto di F. S. Audéoud-Fazy*, ante 1800: Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire), Firmin Massot e soprattutto Léopold Robert, il piú celebre romantico svizzero nella vita e nell'arte (i *Briganti sorpresi*, 1824).

Il preraffaellismo (Sébastien Gutzwiller, Daniel Albert Freudweiler, Johann Caspar Schinz) produsse un tipo di pittura idealistica e allegorica i cui migliori esponenti furono Charles Gleyre, il piú vicino a Ingres dei pittori svizzeri (*Saffo*: Losanna, MBA), Ernst Stückelberg e il visionario «wagneriano» (a detta di Focillon) Arnold Böcklin, con Füssli e Hodler il pittore piú notevole dell'Ottocento nazionale (la *Peste*, 1898: Basilea, KM).

Infine il realismo, nei suoi vari orientamenti, fu di gran lunga il movimento piú fecondo in **S** dove trovò poco riscontro l'impressionismo. Tra gli innumerevoli pittori di questa generazione, François Diday, Alexandre Calame e la sua scuola (*Tempesta a la Handeck*, 1838: Museo di Ginevra), nonché gli intimisti Barthélemy Menn (*Una valle nell'Ain*: ivi), François Bocion e Pierre Pignolat per la **S** romanda; nella **S** tedesca Frank Buchser, paesaggista dal tocco «impressionista» (la *Scuola dei cappuccini*, 1864-71: Solothurn, SM) e Albert Anker.

Le opere divisioniste di Giovanni Segantini introdussero in **S** qualche elemento, a livello puramente tecnico, dell'im-

pressionismo; elementi ben presto ripresi, ma modificati per influsso dei pittori di Pont-Aven, da Giovanni Giacometti, Cuno Amiet e Augusto Giacometti. Quanto a Ferdinand Hodler, egli riassume da solo l'intera pittura svizzera del sec. XIX. Solitario e mistico, le sue prime prove maturano da un naturalismo applicato al gusto Jugendstil (la *Notte*, 1890-91: Berna, KM); in seguito approdò a un espressionismo olimpico, vigoroso e libero (*Marignan*, 1900: Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum; *Veduta sul Lemano e il Monte Bianco*, 1917-18: Ginevra, Musée d'art et d'histoire).

Il xx secolo L'esperienza Art Nouveau è chiaramente leggibile nelle opere di Félix Vallotton (*Bagno una sera d'estate*, 1892: Zurigo, KH) e nel disegno acuto e raffinato di René Auberjonois. Piú diffusa è, nella generazione di paesaggisti quali Alexandre Blanchet, Wilhelm Gimmi, Hans Berger, Maurice Barraud, la fedeltà all'insegnamento di Cézanne e del post-impressionismo, cosí come ebbero numerosi seguaci le prime correnti del sec. XX. Tuttavia, se si escludono le figure di Paul Klee e di Alberto Giacometti, le correnti centrali dell'arte del sec. XX, dal cubismo al surrealismo, ebbero sulla pittura svizzera un impatto piuttosto fiacco. Tra gli artisti di respiro piú internazionale sono da ricordare Otto Meyer-Amden, allievo di Hölzel, primo teorico della pittura non oggettiva, Le Corbusier, Louis Soutter, poeta doloroso della miseria e della fede. (*bz*).

La nascita nel 1916 a Zurigo del movimento Dada, vede operare nella città quasi esclusivamente artisti stranieri (con l'eccezione di Sophie-Tauber-Arp). Zurigo svolse peraltro un ruolo importante anche negli anni Trenta, durante i quali artisti che in **S** seguivano le orme di De Stijl e del Bauhaus si unirono ai loro compatrioti surrealisti, creando un movimento che chiamarono l'Alliance. Dalla tendenza astratta di quest'ultimo gruppo si è originata l'esperienza concretista di cui Max Bill fu il massimo propagandista, seguito da Camille Graeser, Fritz Glarner e Richard Paul Lohse. Dal 1945 il dibattito con le tendenze contemporanee internazionali è sempre piú serrato. L'astrattismo lirico è rappresentato da Lenz Klotz, Wilfrid Moser e Charles Rollier, a costruttivismo e l'arte concreta da Jean Baier e dagli artisti zurighesi Robert Muller, Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely, Oskar Wiggli e Franz Eggenschwiller, piú noti come scultori. Ne-

gli anni Sessanta si impone la nuova figurazione, legata alla Pop Art con Peter Stämpfli, o all'iperrealismo con Franz Gertsch e Alfred Hofkunst, o all'arte concettuale con Gianfredo Camesi, Gérald Ducimetière, Hans Rudolf Huber, o ancora alla Body Art del genere *transformer*, proposta nel 1974 da Jean-Christophe Ammann al Museo di Lucerna, con i lavori di Urs Lüthi e Luciano Castelli. Fluxus è rappresentato da Ben Vautier e da John Armleder che dirige il gruppo Ecart a Ginevra. Dieter Roth, Anré Thomkins e Markus Raetz, specialisti di mutazione dei segni nell'arte del disegno, sono un punto di riferimento per molti artisti, provenienti dalle regioni di Lucerna e dell'Argovia. Al Pop, ma con riferimenti al montaggio di immagini tipico del surrealismo, appartiene Jean Lecoultre, mentre Rolf Iseli attinge fantasie antropomorfiche dalla sua tetra di origine, Saint-Romain, presso Beaune. Infine tre artisti romandi, Gérald Minkoff, Muriel Olesen e Jean Otth, partecipano regolarmente agli incontri internazionali di video-art. (*cg*).

Swanenburgh, Isaac Claesz van

(Leida 1538 ca. - 1614). Si sa che nel 1582 fu membro del consiglio di Leida, nel 1586 scabino e nel 1596 borgomastro della città. Fu padre di **Jakob Isaaksz** (1571-1638), **Willem Isaaksz** (1581-1612) e **Claes Isaaksz** (1607/1608-1650), e maestro di Otto van Veen e di Jan van Goyen. Al Museo di Leida è conservata una serie di sei dipinti rappresentanti le diverse fasi della *Fabbricazione dei tessuti* (1594), che dà un'idea dell'«arte municipale» in Olanda alla fine del sec. XVI. (*jv*).

Swanevelt, Herman van

(Woerden (Utrecht) 1600 ca. - Parigi? 1655). Soggiornò a Parigi nel 1623 e dal 1629 al 1641 a Roma, dove in precedenza si era stabilito già nel 1627 nella stessa casa di Claude Lorrain; il gruppo di artisti olandesi (Poelenburgh, Breenbergh) che vi operava lo soprannominò l'«Eremita». Dopo il soggiorno in Italia fu attivo sia a Parigi che a Woerden, sua città natale. Il curioso *Paesaggio con Giacobbe che lascia la famiglia* (L'Aja, Museo Bredius) è la sua prima opera datata (1630). Il robusto ciuffo d'alberi e i riflessi del sole giallastro sembrano preannunciare i dipinti piú tardi di Claude Lorrain. Una *Veduta del Foro* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), eseguita l'anno successivo, ispirò senza dub-

bio a Lorrain una tela che egli dipinse intorno al 1636 (Parigi, Louvre). Si è potuto recentemente attribuire a **S** un certo numero di paesaggi dipinti tra il 1630 e il 1640: la *Fuga in Egitto*, il *Cristo giardiniere*, il *Cristo confortato dagli angeli*, il *Riposo durante la fuga in Egitto*, *Paesaggio con pescatori*, il *Ritorno dalla caccia* (Roma, Gall. Doria-Pamphilj). In questi dipinti la natura – i fitti sottobosco e le montagne – assume un'imponenza monumentale sconosciuta ai paesaggisti olandesi dell'epoca. Vennero forse realizzati sotto l'influsso delle opere giovanili di Claude Lorrain, o comunque durante il periodo del comune soggiorno romano nel quale essi dovettero influenzarsi reciprocamente. Nei paesaggi della Gall. Doria predominano i colori bruni e giallastri; un colore splendente – dove prevale il verde prato – caratterizza invece le opere eseguite da **S** dal 1640 al 1650, periodo ricco di quadri firmati e datati: *Paesaggio* (1644: Museo di Grenoble), *Paesaggio con roccia* (1648: Amsterdam, Rijksmuseum), *Paesaggio boschivo* (1649: Museo di Chambéry).
Questi quadri piú tardi rivelano uno stile pittorico indipendente e una maggiore libertà nella resa degli alberi: ad esempio il fogliame è suggerito da chiazze maculate. Va notato peraltro, nonostante la maggior libertà pittorica, come la produzione piú significativa di **S** resti quella degli anni Trenta, che insieme ai dipinti di vari Laer determinò il nuovo indirizzo nella pittura di paesaggio, evidente nel confronto tra le opere di Poelenburgh e di Breenbergh eseguite intorno al 1620, e i quadri di Both, Berchem e Asschin risalenti agli anni Quaranta. Citato nel 1644 a Parigi, **S** vi tornò nel 1651 e fu nominato nello stesso anno membro dell'Académie Royale. Qualche anno piú tardi (1646 ca. - 1647), partecipò insieme a Patel e Asselijn, alla decorazione dell'Hôtel Lambert: *Paesaggio*, *Paesaggio con viaggiatori* (Parigi, Louvre). Non è possibile datare con esattezza i suoi notevoli paesaggi ad acquaforte. Disegni di **S** si trovano al Louvre di Parigi, al Rijksmuseum, agli Uffizi, al BM di Londra, all'Albertina di Vienna nonché ad Haarlem (Museo Teyler) e a Parigi (Istituto olandese). (*abl*).

Swart van Groningen, Jan (Giovanni da Frisa)

(Groninga 1500 ca. - Anversa? 1560 ca.). Fu probabilmente allievo di Scorel. Visitò Venezia, poi tornò in Olanda, stabilendosi a Gouda verso il 1525. La sua opera, documenta-

ta dal 1520 al 1540 ca., fu influenzata da Scorel e Luca di Leida. L'artista concede sempre nei suoi quadri un ruolo piuttosto importante al paesaggio, come dimostrano il *Battesimo di Cristo* (Indianapolis, Museo) e la *Predicazione di san Giovanni Battista* (Monaco, AP). Per le ricche architetture, i costumi ricercati, i gioielli preziosi e i complicati drappeggi il *Trittico dell'Adorazione dei Magi* (Bruxelles, MRBA) è opera vicina al manierismo di Anversa. Verso il 1526 incise una serie di *Cavalieri turchi* che fu edita ad Anversa, dove **S** lavorò probabilmente dal 1522, illustrando anche, con Luca di Leida, una *Bibbia* pubblicata da Lucas Vosterman. (*jv*).

Swebach, Jacques-François, *detto* Swebach-Desfontaines

(Metz 1769 - Parigi 1823). Fu allievo del padre, Edouard (pittore di scene militari) e, a Parigi, di Michel Hamon-Duplessis. Collaborò alla serie dei *Quadri storici della Rivoluzione* (pubblicata nel 1802 presso Auber) e alla decorazione della Malmaison (*Corsa nei dintorni di Longchamp*, 1800: Montpellier, MBA). Fu nominato primo pittore della Manifattura di Sèvres (1802-13) e chiamato a San Pietroburgo (1815-20) da Alessandro I. Realizzò abili *pastiches* da Wouwerman; rivale di Demarne e di Boilly, fu brillante paesaggista. Sue opere sono conservate nei musei di Digione (la *Scaramuccia*), Gray (*Caccia a cavallo*), Metz (*Scena militare entro un paesaggio*), Montpellier (*Veduta da place de l'Etoile*), Tolosa (il *Cocchio*, 1820), nonché a Parigi (Louvre: *Sosta di cavalieri*; *Caccia a cavallo*; Museo Carnavalet: *Profanazione di una chiesa durante la Rivoluzione*), e a Versailles (*Accampamento di Saint-Omer sotto il comando del principe di Condè*). Disegni e acquerelli sono conservati presso i musei di Grenoble e Sèvres, e a Parigi (Louvre e Museo Carnavalet). Il figlio **Bernard-Edouard** (Parigi 1800 - Versailles 1870) dipinse, come il padre, scene di genere e scene militari (la *Spia*, 1822: Besançon, MBA). È conosciuto anche come incisore (*Disavventura durante la caccia*, 1835). (*cc*).

Sweerts, Michael

(Bruxelles 1624 - Goa (India) 1664). Vicino tanto alla tradizione fiamminga che a quella olandese, è un tipico rappresentante di quell'ambiente di artisti oltremontani attivi

nella Roma del sec. XVII e in gran parte gravitanti intorno al gruppo dei bamboccianti. Infatti il nome di **S** compare sin dal 1646 quale membro associato dell'Accademia di San Luca a Roma e, regolarmente dal 1646 al 1651, negli archivi di Santa Maria del Popolo come abitante a via Margutta. Il pittore dovette peraltro abbandonare l'Italia (dopo il 1654?), quando nel 1656 gli venne proposto di dirigere a Bruxelles una scuola di disegno, incarico che **S** sembra aver accettato. Nel 1659 risulta accolto nella gilda dei pittori della città, alla quale lasciò nel 1660 un *Autoritratto* (esiste anche un suo *Autoritratto* giovanile agli Uffizi di Firenze). L'anno seguente incontrò ad Amsterdam un gruppo di lazariti francesi e **S**, che conduceva una vita molto religiosa – secondo le testimonianze dei suoi contemporanei egli non mangia «carne, digiuna tutti i giorni e dona tutti i suoi beni ai poveri» –, si propose di entrare nell'ordine dei missionari delle nuove terre. Raggiunto infatti monsignor Pallu a Parigi nel novembre 1661, partí con lui da Marsiglia nel gennaio 1662, in qualità di fratello laico. Dal luglio 1662 però, in una lettera scritta da Tabriz (Persia), Pallu lamentava l'umore di **S**, in continuo disaccordo coi compagni di viaggio, sostenendo che l'artista non era uomo da intraprendere una simile impresa. Dopo una rottura divenuta inevitabile, **S** si recò presso i Gesuiti di Goa, appunto ostili a Pallu. Si ignora la causa della sua morte. Va notato che **S** non sembra aver cessato di dipingere durante i suoi anni di missione.

La sua prima formazione è tuttora ignota, poiché le opere piú antiche conosciute risalgono già al periodo italiano (*Soldati che giocano a dadi*, 1645 o 1649: Parigi, Louvre; *Disegnatori*: Rotterdam, BVB), e attestano semplicemente una perfetta conoscenza del genere di Pieter van Laer e, in minor misura, di Cerquozzi e di Miel, pittori attivi a Roma prima dell'arrivo di **S**. Il pittore rimarrà fedele a uno stile e a tematiche ben codificabili fin nella sua tarda produzione anche se nel periodo di Bruxelles e in Olanda subirà un ripensamento nell'evoluzione stilistica. Soggetti da lui favoriti sono le lezioni di disegno di giovani artisti davanti a pezzi antichi, che sembrano giustificare in anticipo l'attività di **S** a Bruxelles a capo di un'accademia (Amsterdam, Rijksmuseum; Rotterdam, BVB; Detroit, Institute of Asts; Haarlem, Museo Frans Hals), scene di giocatori (Parigi, Louvre; Am-

sterdam, Rijksmuseum; coll. Thyssen), tipi popolari italiani trattati con un realismo grave (*Mendicante* e *Filatrice*: Roma, Gall. Capitolina; la *Bella alla toeletta*, *Vecchi bevitori*: Roma, Accademia di San Luca; *Filatrice*: Museo di Gouda; *Madre che spoglia iI suo bambino*: Strasburgo, MBA). Si citano inoltre alcune grandi scene di gruppo come la serie delle *Cinque opere di misericordia* al Rijksmuseum di Amsterdam e soprattutto quelle ambiziose e strane composizioni che sono i *Bagnanti* di Strasburgo, i *Lottatori* di Karlsruhe, la *Peste di Atene* (già nella coll. Cook a Richmond), forse da porte in relazione con progetti classicheggianti nutriti durante il periodo di permanenza a Bruxelles.
L'originalità di **S**, a parte gli eccezionali grandi dipinti appena citati, sta nel suo uso di un chiaroscuro profondo e di colori attutiti e sottilmente raccordati, in particolare un blu freddo con variazioni raffinate di bruni e di grigi, che rafforzano nel modo piú efficace quel realismo insieme desueto, grave e melanconico, che è caratteristico di **S** e che risulta di grande fascino poetico. L'opera del pittore è stata riconsiderata sulla scorta della rivalutazione critica dei «pittori della realtà» insieme a La Tour, Le Nain, Caravaggio.
Nell'ultimo periodo, rinunciando ai soggetti piú tipici del periodo italiano, **S** accentuò ancor piú l'aspetto tecnico in alcune piccole teste infantili spesso in *pendants* (Stoccarda, SG; Rotterdam, BVB) e in affascinanti scene di genere (a Lubecca; Parigi, Louvre), che lo riconducono alla migliore tradizione della pittura dei *fijnschilders* olandesi, collocandolo per una sorta di minuzia e delicatezza raggelata tra Dujardin (richiamato dai sorprendenti ritratti grigiastri dell'Allen Memorial Museum di Oberlin e del Rijksmuseum di Amsterdam) e Ter Borch (cui veniva attribuita la *Mezzana e iI giovane*, acquistato dal Louvre di Parigi nel 1967), tutto sommato non lontano da Vermeer per la purezza quasi cristallina del colore, dalle tonalità rare e ricercate. (*if*).

Szalay, Lajos

(Örmezö 1909). Formatosi all'Accademia di Budapest (1927-35), dal 1946 vive all'estero. Soggiornò in Francia, poi insegnò in Argentina, e nel 1960 si trasferí negli Stati Uniti. Dal 1971 risiede a Parigi. La tensione espressiva dei primi disegni manifesta una profonda angoscia, progressivamente dominata in un'opera il cui complesso serba tutta-

via un accento tragico e amaro. Le ultime realizzazioni dell'artista sono improntate dal surrealismo. **S** è rappresentato a Budapest (MNG) e nei musei di Buenos Aires, Tucumán, New York (MOMA). La sua ultima retrospettiva si è tenuta a Budapest (MNG) nel 1972. (*dp*).

Szczuka, Mieczysław

(Varsavia 1898 - Orla Perć 1927). Formatosi alla Scuola di belle arti di Varsavia, inizia a dipingere verso il 1920 opere di carattere espressionista influenzate dal futurismo e dal dadaismo, prima di orientarsi – seguendo le teorie di Tatlin – verso il costruttivismo, di cui fu l'interprete principale in Polonia dal 1923. La sua ricerca, che combina istanze artistiche e sociali – fu simpatizzante del partito comunista polacco e redattore del giornale politico «Dzwignia» (Il levriero) –, lo porta a misurarsi con le arti applicate, con l'architettura, il cinema, la fotografia e la tipografia (mostra alla Gall. Der Sturm di Berlino, 1923). Tra i fondatori nel 1924 del gruppo e della rivista «Blok» (1924-1926) con la sua compagna Teresa Zarnowert, scultrice (Varsavia 1895 - New York 1950), e Henry Stażewsky, **S** andrà con gli anni sempre piú volgendosi alla conciliazione tra arte, produzione, tecnologia e impegno sociale, in linea con quanto andavano sperimentando gli artisti sovietici costruttivisti. La quasi totalità della sua opera è andata dispersa durante la seconda guerra mondiale: il Museo di Łódź conserva alcuni suoi lavori. (*sr*).

Székely, Bertalan

(Kolozsvár 1835 - Mátyasföld 1910). Formatosi a Kolozsvár, poi all'Accademia di Vienna, fu in seguito allievo di Piloty a Monaco (1859) e operò a Parigi e nei Paesi Bassi (1863). Dopo aver trattato soggetti di storia secondo il gusto romantico (*Re Luigi II trovato morto sul campo di battaglia di Mohács*, 1860), inclinò verso uno stile accademico, affrontando la composizione monumentale negli affreschi della Cattedrale di Pécs (1887-89) e della chiesa di Re Mattia a Budapest (1890-96). I suoi abbozzi di affreschi per la piazzaforte di Vajdahunyad (1900-902) e il bastione dei Pescatori di Budapest non vennero mai realizzati. **S** fu inoltre illustratore, pittore di genere (*Strenna*), autore di ritratti (*Lé-*

da Nagy; *Autoritratto*) e di paesaggi (*Veduta di Szada*). In questi ultimi si accosta ai primi impressionisti per come sviluppa il *plein air*. Si è anche dedicato all'insegnamento artistico. (*dp*).

Szenes, Arpad

(Budapest 1897 - Parigi 1985). Cominciò giovanissimo a dipingere e a disegnare. Dal 1918 frequentò l'Accademia libera di Budapest: qui fu allievo di Rippl Ronaï, amico dei nabis, che lo introdusse all'arte francese e si interessò ai movimenti d'avanguardia che penetravano in città con le immagini dei manifesti cubisti, futuristi e costruttivisti. Dopo aver viaggiato in Germania (dove vide le opere di Klee, di Kandinsky e del Bauhaus) e in Italia (Roma, Firenze), nel 1925 si stabilí a Parigi e studiò all'Académie de la Grande Chaumière, incontrandovi nel 1929 Maria Helena Vieira da Silva, che sposò l'anno successivo. In contatto con i surrealisti, Miró, Ernst, Tanguy, non si uní al loro gruppo. Le opere di questo periodo oscillano tra una figurazione sottile e discreta (*Armonium*, 1932: Parigi, coll. priv.), e un astrattismo simbolico (*Corsa di tori*, 1935). Esule dal 1940 al 1947 a Rio de Janeiro, tornato a Parigi, si indirizzò sempre piú verso la non figurazione (serie dei *Banchetti*, 1948-52, e delle *Conversazioni*, 1947-53). Tale disciplina si moderò in seguito per esprimere una profonda, ma sobria, liricità, filtrata, quasi fissata di sfuggita da una pennellata insieme leggera e sicura, con una gamma cromatica in cui dominano gli ocra, i bianchi, i grigi (*Calcare*, 1956: Parigi, coll. priv.). La sua sensibilità trova compiuta espressione nei guazzi esposti per la prima volta nel 1960 alla Gall. des Cahiers d'art di Parigi o nelle tempere su carta. Ha esposto regolarmente presso Jeanne Bucher, ed ha assunto la nazionalità francese nel 1956. È rappresentato in particolare a Parigi (MNAM) e nei principali musei francesi, a Zurigo (KH), New York (Guggenheim Museum) e Rio de Janeiro (KH). Gli è stata dedicata nel 1971-72 un'importante retrospettiva, presentata successivamente a Rouen, Rennes, Lille, Orléans, Digione e Lisbona. (*sr*).

Szentendre, scuola di

Denominazione conferita a un gruppo di pittori ungheresi che attorno al 1929 si riunirono intorno a Jenö Barcsay. Di ispirazione costruttivista, la scuola accoglieva ampiamente

altre correnti moderne, da una certa tendenza decorativa al surrealismo. I suoi caratteri vennero sviluppati da pittori residenti a **S** (J. Ilosvay Varga, P. Mihaltz, L. Vajda, D. Korniss) o provenienti da altre regioni del paese (J. Gadányi, Géza Bene, Imre Amos). La gamma delle realizzazioni va dall'arte figurativa di Ilosvay Varga alle composizioni di Lajos Vajda e Dezsö Korniss, vicine all'astrattismo. La scuola di **S** ha proseguito le tendenze sostenute dal gruppo degli Otto e dagli Attivisti. La città ospita ancor oggi una vasta colonia di pittori. (*dp*).

Szinyei-Merse, Pál

(Szinyeujfalu 1845 - Jernye 1920). Allievo del pittore Mezei, studiò poi a Monaco sotto la guida di Wágner e di Piloty e conobbe Böcklin. Il suo talento, liberandosi dall'ascendente accademico, si afferma rapidamente, specie nei ritratti realisti che esegue durante i periodi passati in famiglia (*Tsigmond Szinyei-Merse*, 1867; *István e Béla*, 1868). Due tele (*Biancheria ad asciugare*, *L'altalena*) realizzate nell'estate del 1869, nel momento in cui Monet e Renoir dipingevano la *Grenouillère*, annunciano già i dati essenziali dell'impressionismo. Solo e senza incoraggiamenti a Monaco, **S-M** esitava peraltro a perseverare sulla via che aveva aperto. Il ritratto della sorella *Ninon*, nel 1870, e la Gio*vane coppia* sono, in realtà, opere di ripensamento.
Ma il suo dipinto fondamentale, *Colazione sull'erba* (1873: Budapest, MNG) costituisce una soluzione riuscita e specificamente ungherese dei problemi della pittura all'aperto, indipendente dall'impressionismo francese. Questo capolavoro suscitò in patria la generale indignazione, e **S-M** scoraggiato, si ritirò a Jernye e dipinse soltanto qualche ritratto della moglie (*Donna vestita di viola*, 1874). Attorno al 1882, l'artista cercò di inserirsi nei movimenti contemporanei. Due mostre del pittore (Vienna e Budapest) ebbero nuovamente accoglienze sfavorevoli. Dopo qualche studio all'aperto (*Fiume*, 1883; *La neve si scioglie*, 1884), **S-M** abbandonò la pittura per ritornarvi solo nel 1894, quando un giovane pittore della scuola della Pianura ammirò la sua *Colazione sull'erba*. Le sue opere migliori vennero esposte durante i festeggiamenti per il millenario ungherese (Budapest 1896). I giovani pittori di Nagybánya, che conoscevano gli impressioni-

sti francesi, scoprirono allora queste precoci realizzazioni dell'impressionismo ungherese. Le mostre si moltiplicarono (Parigi 1900; Monaco 1901; Berlino 1910; Roma 1911) e il pittore ottenne tardivi riconoscimenti. La piú parte della produzione di **S-M** si trova nella MNG di Budapest, tranne alcune tele conservate in collezioni americane (*Madre con bambino*, 1869; *Padiglione dei bagni al lago di Starnberg*, 1872). Condividendo i problemi degli impressionisti francesi, **S-M** era pervenuto a risolverli impiegando mezzi espressivi del tutto personali. La sua arte è alla radice della pittura ungherese contemporanea. Sulla strada di **S-M** proseguirono i pittori di Nagybánya e Postnagybánya. (*dp*).

Szobotka, Imre

(Zalaegerszeg 1890 - Budapest 1961). Formatosi nell'Accademia di belle arti di Budapest, si recò a Parigi e aderí al cubismo. Internato durante la prima guerra mondiale in quanto cittadino di un paese nemico, realizzò illustrazioni ad acquerello per l'*Annuncio a Maria* di Paul Claudel. Tornato in Ungheria divenne membro della scuola di Postnagybánya. Il suo stile, caratterizzato per lungo tempo dalle forme geometriche del primo periodo cubista, maturò definitivamente per influsso della pittura di Szönyi. **S** è rappresentato soprattutto a Budapest (MNG). (*dp*).

Szolnok

Seguendo l'esempio del pittore austriaco A. von Pettenkofen, alcuni artisti ungheresi frequentarono, nella seconda metà del sec. XIX, **S** (città ad est di Budapest), trattando soggetti di genere popolare, senza che tuttavia ne risultasse uno stile comune. I soli Lajos Deák-Ébner, transfuga di Barbizon, e Sándor Bihari si accomunano per il loro naturalismo sottile, appena toccato dalla tecnica e dalle intenzioni espressive proprie della pittura all'aperto, L'idea di creare una colonia di artisti si affacciò attorno al 1889, e la scuola si costituí nel 1901. I rappresentanti piú noti (accanto agli artisti già citati, vi si contano K. Kernstok, J. Vaszary e altri) furono Adolf Fényes, che giunse a **S** nel 1903 e contribuí ad arricchire il programma espressivo della colonia, legato ai temi paesaggistici e rurali della vita della pianura ungherese, con un interesse per gli aspetti piú umili e duri della vita contadina, e J. Mednyánszky piú incline a un sentimento al-

trettanto poetico della natura ma tendente al drammatico. L'importanza della colonia diminuí dopo il 1910 e lo spirito di questa scuola venne ripreso dalla scuola della Pianura. Dopo il 1955, la sua attività si riallaccia ormai alle tendenze pittoriche contemporanee. (*dp + sr*).

Szönyi, Istvàn

(Ujpest 1894 - Zébégény 1961). Fu allievo di K. Ferenczy nell'Accademia di belle arti di Budapest; dopo la mostra del 1901 esercitò sul suo ambiente un influsso considerevole. Nato nel quadro dell'impressionismo di Nagybánya, il suo stile aveva assimilato il costruttivismo delle opere di Uitz. **S** segna l'inizio della scuola di Postnagybánya. Dopo alcune grandi composizioni di nudi monocromi, a carattere plastico e monumentale (*Dopo il bagno*, 1921: Coll. Priv.), nelle quali è talvolta percepibile lo studio attento di Rembrandt, si stabilisce a Zébégény, in riva al Danubio, e qui realizza una serie di tele piú intime (*Mia moglie ed io*, 1924: coll. priv.; *Susanna col suo cavalluccio di legno*, 1927: coll. priv.; *Serata a Zébégény*, 1928: coll. priv.). Il 1929 segna l'inizio di una fase di transizione, caratterizzata da colore piú chiaro, forme piú secche e impegno maggiore nella costruzione (*Mia madre*, 1930: Budapest, MNG). Tale fase si conclude col *Vitello in vendita* (1933: ivi). La sua opera piú nota, *Sera*, dipinta nel 1934 (ivi), manifesta nuovi mezzi espressivi. Sorprendenti colori soppiantano le tinte cupe dei primi dipinti. Scompare il senso plastico della forma, velato dalla pittoresca scomposizione dei volumi galleggianti. Gli sviluppi successivi dell'arte di **S** confermeranno semplicemente questo placido senso di contemplazione, con una evoluzione senza pentimenti (*Primavera*, 1935: coll. priv.; *Panchina in giardino*, 1934: coll. priv.; *Il Danubio è azzurro*, 1954: coll. Priv.; *Pastorella*, 1957: coll. priv.). Altrettanto importante è la sua opera grafica, che segna in Ungheria una nuova fioritura del disegno. (*dp*).

Sztuka

Società di artisti polacchi fondata a Cracovia nel 1897 come reazione contro l'arte accademica e soprattutto contro il sistema rigido delle mostre in Polonia. Fondatori ne furono T. Axentowicz, J. Chelmonski, J. Malczewski, J. Mehoffer,

A. Piotrowski, J. Stanislawski, L. Wyczólkowski, S. Wyspiański, cui si aggiunsero J. Falat e W. Tetmajer. La prima mostra (27 maggio 1897) venne organizzata a Cracovia. Le opere dei dieci espositori rappresentavano le svariate tendenze dell'arte polacca alla fine del secolo: impressionismo, simbolismo, arte decorativa e di carattere espressionista. Secondo il programma degli artisti, si trattava di elevare il livello dell'arte polacca e piú precisamente di divulgare l'arte nuova in Polonia per poi diffonderne i risultati all'estero. Quasi tutti gli artisti polacchi importanti della fine del sec. XIX e dell'inizio del XX divennero membri di quest'associazione. Nel 1950 venne organizzata la 101ª mostra, commemorativa, della **S**. (*wj*).

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aa	Andrea Augenti
abc	Antonio Bonet Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
acf	Anna Colombi Ferreti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Cloulas
acs	Arlette Calvet-Sérullaz
ad	Anne Distel
ada	Antonietta Dell'Agli
adg	Arianna Di Genova
adl	Alessandro Della Latta
aeps	Alfonso Emilio Pérez Sánchez
afh	Antoinette Faÿ-Hallé
ag	Andreina Griseri
agc	Alessandra Gagliano Candela
agu	Antonio Guerreschi
alb	Agnès Angliviel de La Baumelle
amm	Anna Maria Mura
an	Antonio Natali
anb	Annamaria Bava
ap	Alessandra Ponente
apa	Alfonso Panzetta
app	Anne Prache-Paillard
ar	Artur Rosenauer
are	Alessandra Restaino
as	Antoine Schnapper
asb	Antonella Sbrilli
asp	Agnès Spycket
az	Adachiara Zevi
aze	Andrea Zezza

bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bdmo	Bernard de Montgolfier
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent
bt	Bruno Toscano
bz	Bernard Zumthor
ca	Célia Alegret
came	Carlo Melis
car	Clelia Arnaldi
cb	Camilla Barelli
cc	Claire Constans
ccv	Claudia Cieri Via
cd	Christian Derouet
cg	Charles Goerg
chmg	Chiara Maraghini Garrone
chp	Charles Pietri
cm	Claire Marchandise
co	Carla Olivetti
cpe	Claude Pecquet
cpi	Claudio Pizzorusso
csm	Costanza Segre Montel
cv	Carlo Volpe
da	Dimitre Avramov
db	Davide Banzano
dc	Davide Cabodi
dg	Danielle Gaborit
dk	Dirk Kocks
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
dv	Dora Vallier
ea	Egly Alexandre
eb	Evelina Borea
ebi	Enza Biagi
eca	Elisabetta Canestrini
eg	Elizabeth Gardner
ejpse	Elise J. P. Seguin
elr	Elena Rama
em	Eric Michaud
enl	Enrica Neri Lusanna
er	Elisabeth Rossier
erb	Elena Rossetti Brezzi
esp	Ettore Spalletti

et	Emilia Terragni
fa	François Avril
fb	Federica Bocci
fc	Françoise Cachin
fca	Francesca Castellani
fcc	Francesca Campagna Cicala
fd'a	Francesca Flores D'Arcais
fdo	François Donatien
ff	Fiorella Frisoni
fir	Fiorenza Rangoni
frm	Frieder Mellinghoff
fv	Françoise Viatte
ga	Götz Adriani
gb	Germaine Barnaud
gbé	Gilles Béguin
gbo	Geneviève Bonnefoi
gc	Giuseppe Carità
gf	Giorgio Fossaluzza
gh	Guy Habasque
gib	Giorgina Bertolino
gibe	Giordana Benazzi
gil	Giovanni Leoni
gl	Geneviève Lacambre
gmb	Georges M. Brunel
gp	Giovanni Previtali
gr	Giovanni Romano
gra	Giovanna Ragionieri
grc	Gabriella Repaci-Courtois
gsa	Giovanna Sapori
gv	Germain 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
hs	Hélène Seckel
ht	Hélène Toussaint
hz	Henri Zerner
ic	Isabelle Compin

ij	Ionel Jianou
ivj	Ivan Jirous e Vera Jirousova
jaf	José-Augusto França
jbr	Jura Brüschweiler
jd	Jacques Depouilly
jdlp	Joaquín de la Puente
jf	Jacques Foucart
jfj	Jean-François Jarrige
jg	Jacques Gardelles
jgc	Jean-G. Copans
jh	John Hayes
jhm	Jean-Hubert Martin
jho	Jaromir Homolka
jhr	James Henry Rubin
jjl	Jean-Jacques Lévêque
jl	Jean Lacambre
jle	Jules Leroy
jmu	Johann Muschik
jns	John Norman Sunderland
jpb	Jean-Pierre Badelon
jpc	Jean-Pierre Cuzin
jpm	Jean-Patrice Marandel
jro	Jean-René Ostiguy
jv	Jacques Vilain
jw	Jacques Wilhelm
ka	Katarina Ambrozic
law	Lucie Auerbacher-Weil
lba	Liliana Barroero
lbc	Liesbeth Brandt Corsius
lbo	Luisa Borio
lcv	Liana Castelfranchi Vegas
ldm	Lella di Mucci
ld'a	Laura D'Agostino
lfs	Lucia Fornari Schianchi
lh	Luigi Hyerace
lm	Laura Malvano
lø	Leif Østby
mal	Monica Aldi
mas	Marcel-André Stalter
mast	Margaret Alison Stones
mat	Marco Tanzi
mba	Michele Bacci

mbé Marie Bécet
mbi Margaret Binotto
mc Marco Collareta
mca Marco Cardinali
mcb Maria Carmela Bertò
mcm Maria Celeste Meoli
mcv Maria Cionini Visani
md Marcel Durliat
mdb Marc D. Bascou
mdc Marco di Capua
mdp Matias Diaz-Padron
mfb Marie-Françoise Briguet
mfe Massimo Ferretti
mfv Marianne Fuentes-Villegas
mgm Maria Grazia Mesina
mha Madeleine Hallade
mhi Michael Hirst
mk Michaël Kitson
mlbb Marie-Laure Besnard-Bernardac
mlc Maria Letizia Casanova
mn Maria Nadotti
mni Mara Nimmo
mnv Monique Le Noan-Vizioz
mo Marina Onesti
mp Mario Pepe
mpd Madeleine P. David
mpe Maria Perosino
mr Marco Rosci
mri Monique Ricour
mrv Maria Rosaria Valazzi
mt Miriam Tal
mtf Marie-Thérèse de Forges
mtmf Marie-Thérèse Mandroux-França
mtr Maria Teresa Roberto
mvc Maria Vera Cresti
mwb Michael W. Bauer
nb Nicole Barbier
nmi Nicoletta Misler
nr Nicole Reynaud
ns Nicola Spinosa
ok Oldřich Kulík

ol	Olivier Lépine
pa	Paolo Ambroggio
pdbe	Patrizia di Benedetti
pfo	Paolo Fossati
pg	Paul Guinard
pgt	Piera Giovanna Tordella
php	Pierre-Henri Picou
pr	Pierre Rosenberg
prj	Philippe Roberts-Jones
pv	Pierre Vaisse
pz	Patrizia Zambrano
rbm	Robert e Bertina Manning
rca	Riccardo Cavallo
rco	Raffaella Corti
rdg	Rosanna De Gennaro
rf	Rossella Fabiani
rg	Renzo Grandi
rl	Renée Loche
rla	Riccardo Lattuada
rm	Robert Mesuret
rn	Riccardo Naldi
rp	René Passeron
rpa	Riccardo Passoni
rr	Renato Roli
rs	Roy Strong
rse	Renata Serra
rt	Rossana Torlontano
rvg	Roger van Gindertael
rvp	Rosalia Varoli-Piazza
sag	Sophia A. Gay
sb	Sylvie Béguin
sba	Simone Baiocco
sbo	Silvia Bordini
sc	Sabine Cotté
sca	Stefano Carboni
scas	Serenella Castri
sde	Sylvie Deswarte
sdn	Sirarpie Der Nersessian
sgh	Silvia Ghisotti
sic	Simonetta Castronovo
sk	Stefan Kosakiewicz
sl	Sergio Lombardi

sls	Serge L. Stromberg
so	Solange Ory
sr	segreteria di redazione
sri	Simona Rinaldi
sro	Serenella Rolfi
ss	Sandro Scarrocchia
ssk	Salme Sarajas-Korte
sst	Stefania Stefanelli
svr	Sandra Vasto Rocca
szu	Stefano Zuffi
tb	Thérèse Burollet
tc	Thérèse Charpentier
tf	Tiziana Franco
tp	Torsten Palmer
vb	Victor Beyer
vc	Valentina Castellani
ve	Vadime Elisseeff
wh	Wulf Herzogenrath
wj	Wladyslawa Jaworska
wl	Willy Laureyssens
wv	William Vaughan
wz	Walter Zanini
xm	Xénia Muratova
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 Museum	William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.
GAM	Galleria d'Arte Moderna
GG	Gemäldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria Nazionale
GNAA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Norimberga
GNU	Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KK	Kupferstichkabinett, Musei Statali, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst, Kunsthistorisches Museum
KMSK	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Kröller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
MA	Museo Archeologico
MAA	Museu Nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
MAC	Museo d'arte contemporanea
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
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
MOCA	Museum of Contemporary Art, Los Angeles
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 noble	Musée de peinture et de sculpture, Gre
Museo	Groninger Museum voor Stad en Lande, Groninga
Museo	Museo provinciale (sez. Archeologica e Pinacoteca), Lecce
Museo	Musée-Maison de la culture André Malraux, Le Havre
Museo	Malmö Museum, Malmö
Museo	Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Museo	Musée Saint-Denis, Reims
Museo	Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne
Museo	Musée de l'Hôtel Sandelin, Saint-Omer
Museo	Museo di storia ed arte, Sondrio
Museo	Museo Provinciale d'arte, Trento
Museo	Ulmer Museum, Ulm

MVK	Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Basilea
NCG	Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen
NG	Nationalgalerie, National Gallery, Národní Galerie
NM	Nationalmuseum, National Museum, Národní Muzeum
NMM	National Maritime Museum, Greenwich
NP	Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
NPG	National Portrait Gallery, Londra
OG	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 Múzeum, Budapest

VAM	Victoria and Albert Museum, Londra
WAG	Walters Art Gallery, Baltimore
WAG	Walker Art Gallery, Liverpool
WAG	Whitworth Art Gallery, Manchester
WRM	Wallraf-Richartz-Museum, Colonia
Yale Center	Yale Center for British Art, New Haven, Conn.