

L

Labastide

La grotta di L (Alti Pirenei) è uno dei rari santuari paleolitici in cui gli scavi archeologici hanno portato alla luce numerose lamine incise e sagome tagliate a forma di testa di stambecco. La decorazione parietale (in più punti assai rovinata da vandali), annunciata da una serie di bastoncelli dipinti in nero, ha inizio con una zona di incisioni sovrapposte, nella quale possono distinguersi un cavallo, un bisonte e due palchi di corna di cervo. Un bellissimo cavallo dipinto in nero e ocre ricorda i cavalli di Altamira, ed essendo assai vicino al *Cavallo cinese* del diverticolo assiale di Lascaux, presenta tutte le caratteristiche dello stile IV antico. Di fronte ad esso un fregio di cavalli accompagnati da un bisonte attesta un'evoluzione nello stile IV verso il realismo. La composizione è conclusa da una figura umana frontale, da una testa di felino con zanne minacciose e da una sorprendente figura di animale dal lungo collo. I bisonti incisi, come quelli delle lamine, sono trattati nello stile IV recente. Il complesso della decorazione sembra appartenere al Magdaleniano medio e recente. (yt).

Laborde, Jean-Joseph de

(Jaca (Aragona) 1721 - Parigi 1794). Proveniente da una famiglia di negozianti di Berna emigrati in Aragona, tornò giovanissimo a Bayonne, dove, associatosi a un parente banchiere, mise insieme una grande fortuna divenendo, secondo i contemporanei, l'uomo più ricco di Francia. Nel 1758 si stabilì a Parigi accettando la carica di banchiere di corte, e nello stesso tempo seguì i propri

affari privati (in particolare lo sfruttamento di piantagioni di canna da zucchero a Santo Domingo). A Parigi acquistò numerose dimore, in cui raccolse opere d'arte, a quanto sembra a scopo essenzialmente decorativo, e non nell'intento di costituire un vero e proprio «gabinetto d'amatore». Il suo primo palazzo, in rue de la Grande-Batelière, era ornato da dipinti di François Lemoyne (due di essi, sui dieci originari, *Bagnante* e *Pigmalione*, si trovano oggi in museo a Tours), Desportes, Greuze (che in particolare dipinse una sorta di ritratto collettivo della famiglia Laborde nel suo quadro *La cara madre*), e da ritratti di Roslin e Ducreux. Per il palazzo che si fece in seguito costruire in rue d'Artois, L commissionò dipinti a Lagrenée, Vigée-Lebrun, Carle Vernet (*Trionfo di Paolo Emilio*: New York, MMA), F.-X. Fabre (*Morte di Abele*: in museo a Montpellier) e Hubert Robert, che sarebbe diventato il suo pittore preferito. Nelle sue dimore di campagna nella regione parigina esibì altrettanto lusso; Joseph Vernet eseguì otto tele per il castello di La Ferté - Vidame, le *Quattro ore del giorno sulla terra e sul mare* (cinque sono oggi conservate ad Avignone); e i Lagrenée e Callet dipinsero composizioni mitologiche e decorative (non meno di cinquantasei opere di Lagrenée il Vecchio). Infine, nel 1784, L acquistò la proprietà alla quale doveva restare maggiormente legata la sua memoria, il castello di Méréville presso Etampes. Il parco, ornato di edifici, venne progettato, si dice, da Hubert Robert, il cui nome è legato anche alla decorazione interna. Accusato di corrispondenza e traffici col nemico, L venne ghigliottinato nel 1794.

Il figlio maggiore, **François de L. de Méréville** (Parigi 1761 - Londra 1802), spirito liberale, combatté nella guerra d'indipendenza americana e nel 1789 venne eletto deputato del Terzo Stato per il baliato di Etampes. Egli amava appassionatamente la pittura, ancor più del padre; questo lo spinse a riacquistare nel 1791 dal visconte di Walkuers di Bruxelles, prima ancora che fossero disponibili, i quadri italiani e francesi della Galleria del Reggente, che Philippe Egalité aveva appena venduto per 750 000 *livres*. Per conservare alla Francia quest'inestimabile collezione, ne ottenne la cessione al prezzo di 900 000 *livres* e progettò di collocarla in una galleria adiacente al suo palazzo. Nel 1792, ritenendosi in pericolo di vita, emigrò a Londra, portando con sé le sue collezioni. Nel 1798, privo

di altre risorse, fu costretto a disfarsi dei suoi 396 quadri; venduti a Londra tramite il mercante Bryan, essi andarono dispersi nelle collezioni dell'aristocrazia inglese. (*gb*).

Labruzzi, Carlo

(Roma 1748 - Perugia 1817). Ha occupato un posto di rilievo a Roma nel panorama artistico cosmopolita dell'ultimo quarto del XVIII sec. In particolare, era molto apprezzato dai *Grand Tourists* come «pittore topografico». Per questa ragione i suoi paesaggi (con echi sia da Claude che da Hackert) sono in gran parte fuori d'Italia, soprattutto in collezioni private inglesi. In anni recenti la critica ha messo in rilievo anche il suo ruolo di pittore di «scene di conversazione», genere piuttosto raro nella storia dell'arte italiana: *La colazione della famiglia Ruspoli* (1807) e *La famiglia Ruspoli nel giardino di Vignanello* (1815 ca.: Roma, coll. priv.), *Isabella e Alessandra Potocka* (1780: Varsavia, Museo di Wilanów). Della sua cospicua attività grafica sono particolarmente apprezzati i circa 400 acquerelli che illustrano i monumenti antichi della Via Appia, da Roma a Benevento, commissionatigli nel 1789 da Richard Colt Hoare per la sua raccolta d'incisioni *Classical Tour through Italy and Sicily*. Dipinse anche soggetti mitologici: *Apollo e Diana* (1782) per una sala del Casino Borghese; *Telemaco e Minerva* (1776: Museo di Compiègne); *La venditrice di Amorini* (Roma, coll. priv.) e temi sacri: *Lo sposalizio della Vergine* (1814: Perugia, Museo del Duomo); *Riposo durante la fuga in Egitto* (conservato a Epinal). Si segnala inoltre come buon ritrattista: *Ritratto dell'archeologo Zoega* (1809: Roma, Museo di Roma); *Ritratto di Antonina Anna Krasinska* (1808: Varsavia, Museo di Wilanów); molti ritratti della moglie di Vincenzo Monti *Teresa Pichler* (1807: Firenze, GAM; Roma, GNAM; Roma, Museo Napoleonico). Fu accolto nel 1781 tra i Virtuosi del Pantheon e nel 1796 all'Accademia di San Luca. Dal giugno 1813 alla morte (dicembre 1817) fu direttore dell'Accademia di belle arti di Perugia. (*mv*).

Labruzzi, Pietro

(Roma 1739-1805). Allievo di Marco Benefial e fratello maggiore di Carlo L, è buon ritrattista e autore di numerose pale d'altare. Dipinge la sua prima opera religiosa per la chiesa romana di Santa Maria della Luce: *La Madonna, sant'Anna e san Gioacchino* (1753). Seguiranno *La Madonna*

del Rosario tra i santi Domenico e Teresa e San Lorenzo per la chiesa di San Michele a Castel Madama (1775 ca.); *Il miracolo della Pentecoste* per la chiesa del Pantheon; *La morte di santa Scolastica* per Sant'Andrea a Subiaco (1788); *Un miracolo di san Bernardino* per l'oratorio del Santo a Perugia. Particolarmente importante è il nucleo di opere per il Duomo di Spoleto (1790-1796): *Il beato Gregorio da Spoleto*; *La manna nel deserto*; *Elia confortato dagli angeli*; *L'angelo custode*; *Il sacrificio di Melchisedec*; *Il sacrificio di Abramo*. Sempre a Spoleto, nella chiesa di San Filippo, è oggi conservata la pala d'altare con *La Madonna e i sette santi fondatori dell'ordine dei Servi di Maria*. Se è forse lecito giudicare abbastanza severamente i dipinti chiesastici, opere di routine quasi sempre prive d'ispirazione, degni di nota sono invece i suoi ritratti: citiamo solo, tra gli altri, il celebre *Ritratto di G. B. Piranesi* (1779: Roma, Palazzo Braschi), quello di *Vincenzo Pacetti* (1779: Accademia di San Luca), di *Padre Garnier* (1780: Digione, MBA), della poetessa *Bandettini Landucci* (1794: Roma, Bibl. Angelica di Sant'Agostino), di *Sir J. B. Burges* (1774: Londra, coll. priv.), dell'incisore *Giovanni Folo* (Roma, coll. priv.). Nel 1780 fu accolto nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. (mvc).

Lacasse, Joseph

(Tournai 1894 - Parigi 1975). Figlio di un cavapietre e lui stesso avviato allo stesso mestiere, s'ispirò in alcune composizioni a pastello, eseguite negli anni '10, alle forme minerali; queste opere rappresentano le prime realizzazioni d'arte non figurativa in Belgio (*Studio I*, 1911: Bruxelles, coll. priv.). Nel 1912 entrò all'Accademia di Tournai scoprendo il movimento cubista, poi a quella di Bruxelles nel 1919 e, passando attraverso una fase figurativa, pervenne poi all'astrazione totale. Stabilitosi a Parigi nel 1925, fu l'animatore della Galleria l'Equipage, aperta a Montparnasse nel 1913. Le sue ricerche sulla materia-colore si chiariscono dopo il 1945 (*Pittura*, 1936: coll. priv.). Le sue ultime opere sono generalmente di grande formato e vi dominano colori verdi, blu o rossi; presentano anche analogie con le sue composizioni geometriche precedenti il 1914. La Galleria Jacques Massol a Parigi ha organizzato dal 1969 al 1971 una retrospettiva delle sue prime ricerche. Opere di L sono presenti nei musei di Parigi (MNAM e MAMV), Bruxelles, Tournai, Tel-Aviv, Pittsburgh, Melbourne (NG). (mas).

Lacaze, Denis Charles Henry Gauldrée Boilleau marchese de

(1773-1830). Percorse l'Europa in qualità di commissario agli approvvigionamenti di guerra, approfittando di tali viaggi per soddisfare la propria passione di collezionista, sia acquistando quadri che ricevendoli in dono. Poté così premettere al catalogo del proprio gabinetto, quando lo offrì alla città di Bordeaux, questa nota: «Catalogo dei quadri da me acquistati durante i miei viaggi o donatimi da sovrani» Tra i sovrani cui L accennava, vanno citati in particolare il re di Baviera e il principe Enrico di Prussia. Nel 1822 il marchese, che abitava nel suo castello di L presso Gabaret (Roquefort-des-Landes), e che era già membro del Consiglio generale, venne eletto deputato; si ritirò a vita privata nel 1827. Nel 1822 offrì in vendita la propria coll., al Museo di Bordeaux; ma benché avesse acconsentito a ridurre il prezzo di quasi la metà, la mancanza di fondi obbligò la città a sospendere le trattative. Nel 1827 Carlo X, volendo nel contempo dare «una testimonianza di munificenza alla città di Bordeaux, e un segno di riconoscimento a un devoto servitore», aggiunse personalmente la somma di 40 000 franchi, ma soltanto nel 1828, dopo che L ebbe ulteriormente ridotto il prezzo della sua offerta, il consiglio municipale accolse la proposta. L'acquisizione, che in definitiva non costò alla città di Bordeaux più di 20 000 franchi, fece entrare nel museo 265 quadri. La raccolta di dipinti italiani riguardava soprattutto opere del xvii sec. delle scuole veneziana, bolognese, genovese e romana: opere di Cardi, Cerquozzi, Cesari, Carpioni, Luca Ferrari, Lavinia Fontana, Lauri, Tiarini, Pellegrini, Marco Ricci, Procaccini, Vartari, Preti; è da citare anche *Eliazaro e Rebecca* di Pittoni. La parte più interessante della collezione L è però certamente costituita dalla pittura dei Paesi Bassi, dai caravaggeschi come Ter Brugghen (*Suonatore di liuto*) ai numerosi paesaggisti, ritrattisti ed intimisti del xvii sec. Marine, paesaggi di campagna di Backhuysen, van Goyen, Everdingen, van der Neer, Cuyp ed altri maestri minori meno noti, paesaggi urbani (van Vliet, *Interno di tempio*), nature morte, scene di genere costituivano un complesso molto caratteristico. Poco abbondante la pittura francese, rappresentata da alcune opere del xvii e xviii sec. (Courtois, Gemelin). (gb).

La Caze, Louis

(Parigi 1798-1869). Figlio di un agente di cambio, studiò medicina, seguendo nel contempo corsi alla Sorbona e alla facoltà di giurisprudenza. Sin da questo periodo s'interessò d'arte, frequentando gli studi di Géricault, Girodet e Guérin; era egli stesso dotato di un certo talento di pittore. Esercitò la professione medica con grande disinteresse per una ventina d'anni, segnalandosi per la sua dedizione durante l'epidemia di colera del 1832. Nel 1852 rinunciò alla professione per dedicarsi interamente alla sua vocazione di collezionista. Anticipando i Goncourt, si propose di riabilitare l'arte del XVIII sec., disdegnata in un periodo in cui era ancora sentito l'influsso di David e dei suoi allievi. Nondimeno, alcuni quadri raggiungevano già quotazioni elevate, come il *Gilles* di Watteau, che fu il suo acquisto più dispendioso: 16 000 franchi per un'opera che era stata venduta per 150 franchi a Vivant Denon. Dopo la morte della moglie nel 1851, si stabilì in rue de Cherche-Midi, in una dimora riempita di quadri fino all'ultimo recesso; li scopriva all'Hôtel Drouot, dove si recava ogni giorno, o presso tutti i mercanti, che conosceva, battendo metodicamente Parigi, sempre in cerca di qualche tela nuova. Con testamento del 24 luglio 1866 lasciò al Museo imperiale del Louvre tutta la sua collezione. Su 582 dipinti il Louvre se ne riservò 272.

Secondo la volontà del donatore, gli altri furono suddivisi tra vari musei di provincia. Il XVII sec. francese era rappresentato solo da alcuni quadri (tra cui il *Pranzo di contadini* di Le Nain e opere di Champagne), ma il Louvre si arricchì di numerosi capolavori del XVIII sec. francese, colmando in tal modo non poche lacune. Il museo possedeva allora un solo Watteau, l'*Imbarco per Citera*; con la donazione di LC ne acquisì otto (tra cui il *Gilles*, l'*Indifferente*, la *Finette*, la *Riunione in un parco*), oltre a quattordici Chardin (il *Benedicite*, la *Scimma pittore*, il *Castello di carte* e undici *Nature morte*), nove Fragonard (tra cui la *Camicia tolta*, lo *Studio*, l'*Ispirazione*, le *Bagnanti*), e opere di Greuze (*Danae*), Lancret, Hubert Robert, Coypel, ritratti di Rigaud (il *Duca di Lesdiquières bambino*) e di Largillière (il *Pittore con la sua famiglia*). Malgrado l'interesse spiccato per la pittura francese del XVIII sec., LC possedeva anche opere di scuole straniere: pochi dipinti italiani, alcuni spagnoli, tra cui l'importante *Storpio* di Ribera; ma si era dedicato soprattutto alla scuola dei Paesi Bassi; basti segna-

lare la *Betsabea* di Rembrandt, la *Zingara* di Frans Hals, la *Lezione di lettura* di Ter Borch, per rendersi conto del considerevole contributo offerto dal lascito della collezione LC, il cui centenario è stato celebrato nel 1969 a Parigi da una mostra al Louvre. (gb).

«Lacerba»

Rivista fiorentina fondata dallo scrittore Giovanni Papini e dal pittore, critico, poeta e scrittore Ardengo Soffici (1913-1915). La rivista nacque da una scissione all'interno del gruppo della rivista «La Voce» di G. Prezzolini (1908-1914), della quale Papini e Soffici erano stati collaboratori.

L'assoluta libertà della creazione artistica, e il suo allontanamento da ogni forma di cultura dichiarata «tecnica» e «scolastica» viene sostenuto dai promotori di «L» come difesa della individualità e della «genialità creatrice». «Fare più arte e meno cultura» era lo slogan che permise un avvicinamento tra «L» e il futurismo, e una identificazione che fu particolarmente stretta tra il 1913 e il '14.

«L» divenne il principale organo teorico del futurismo, e un importante terreno di elaborazione dell'impianto concettuale del movimento. Comparvero sulla rivista i principali scritti teorici, a partire dal 1913: Boccioni è il titolare della critica figurativa, ed a fianco a lui scrivono Carrà, Marinetti, Apollinaire (è qui che esce nel 1913 il manifesto l'«Antitradizione Futurista»). Nella ricca messe di manifesti lanciati dal futurismo, quelli che videro la luce in questo periodo vennero pubblicati sulla rivista: oltre a quello di Carrà dedicato alla «Pittura dei suoni, rumori, odori» (1913) quello di Sant'Elia sull'architettura futurista (1914) nonché i manifesti della letteratura che teorizzavano le «parole in libertà» e «l'immagine senza fili» (usciti tra il 1913 e il '14). Sia nel campo delle arti plastiche che in quello letterario si stava, dunque, procedendo verso una programmatica distruzione della sintassi formale in favore di un'arte che si voleva «un vortice di sensazione e non un freddo intelletto logico». La convergenza della battaglia dei futuristi con quella dei fondatori di «L» era avvenuta proprio sulla base di condivisi obiettivi polemici, legati all'anti-passatismo e all'anticlassicismo, violentemente proclamati anche sulla rivista («Roma passatista», oltre che «Firenze passatista», era uno dei bersagli di Papini come Venezia lo era stata per i futuristi); ed

anche sul terreno di un certo comune, esibito anti-intellettualismo, che talora si coloriva di tinte volutamente «plebee» e «popolari». La pubblicazione nel 1913, sulla rivista, del *Programma politico futurista* mise in evidenza altri stretti contatti ideologici: il gusto estetico-sociale che era ad un tempo lirico e dottrinario; il culto della violenza come strumento di lotta «antiborghese», intriso di motivazioni estetizzanti, legate ad un irrazionalismo in cui si fondevano componenti di anarchismo etico e di individualismo nietzschiano. Nel 1914 si manifestarono i primi dissensi tra Papini e Soffici da un lato e il gruppo futurista marinettiano dall'altro. Particolarmente sintomatica fu, in proposito, la polemica Papini-Boccioni, espressasi tra il febbraio e il marzo 1914 con gli articoli: «Il cerchio si chiude», di Papini, «Il cerchio non si chiude!», risposta di Boccioni, e «Cerchi aperti», controrisposta di Papini stesso. Il dissenso giunse ad una completa rottura nel 1915, quando Papini scrisse un violento articolo: *Futurismo e marinettismo*, sottoscritto anche da Palazzeschi e da Soffici, in cui si proclamava la validità dell'autentico futurismo contro le degenerazioni del «marinettismo», accusato tra l'altro di «pubblicolatria, culto dell'ignoranza, disprezzo del passato». Tra i pittori, Boccioni, Balla e Russolo vengono inseriti nel gruppo degenerare, mentre tra gli «autentici futuristi» sono nominati Carré e Severini. Frattanto, a partire dal 1914 «L» si propone di divenire un giornale eminentemente «politico» intervenendo più attivamente nella realtà sociale e politica. Le convergenze di «L» col movimento nazionalista, e con le posizioni del «Popolo d'Italia» che Mussolini, staccatosi dai socialisti e dall'«Avanti», aveva allora fondato divennero strettissime. L'ultimo numero della rivista, del 1915, si chiude con una proclamata adesione alla battaglia per l'interventismo militare: «Da questo momento noi non siamo che una cosa sola: italiani». (*lm*).

Lacombe, Georges

(Versailles 1868 - Alençon 1916). All'Académie Julian e tramite Sérusier L, che presto ricevette il soprannome di «nabi scultore» incontrò, nel 1892, gli artisti del gruppo dei «nabis». Scolpiva in legno opere di ispirazione rustico-simbolista; eseguì un *Letto scolpito* comprendente i pannelli della *Nascita*, del *Sogno*, dell'*Amore* e della *Morte* (1892: Parigi, MO) in essi è evidente l'influsso di Gauguin. Al sin-

tetismo di quest'ultimo, ed al japonisme fine secolo si richiama anche il meglio della sua opera dipinta, le cui semplificazioni sono talvolta molto ardite (*Marina azzurra*, 1892 ca.: Rennes; *Falesie a Camaret*, 1892 ca.: Brest; il *Mare giallo*, ivi.). Si volse poi, attorno al 1905, ad un neoimpressionismo ispirato a Cross ed a van Rysselberghe. (fc).

Laconia

La ceramica della L, fabbricata a Sparta e nella sua regione (sud-est del Peloponneso), piuttosto mediocre durante il periodo «geometrico» e nel VII sec. a. C., conobbe un'improvvisa fioritura attorno al 600-590: mentre si generalizzano le rappresentazioni a figure nere, comparse timidamente alla fine del VII sec., i crateri e le coppe – particolarmente notevoli – della L vengono esportati in tutto il mondo mediterraneo, da Taso e Samo fino a Naucrati o a Marsiglia. La decorazione dei medaglioni interni è abbastanza accurata da lasciar riconoscere, come nella ceramica attica, la mano di vari pittori e permette di seguirne l'evoluzione. Dopo il Pittore di Efesto (*Coppa dei Boreadi e delle Arpie*, Roma, Villa Giulia), fortemente influenzato dalle ceramiche della Grecia orientale, l'apice di questo stile è raggiunto nel secondo quarto del VI sec. a. C. col Pittore di Naucrati e soprattutto col Pittore di Arcesilao, così denominato da una coppa molto grande conservata alla BN di Parigi. Essa rappresenta il re di Cirene Arcesilao II mentre sorveglia la pesatura e l'immagazzinamento di tuberi di *silphium* (pianta assai ricercata nell'antichità, che cresceva solo in Cirenaica e veniva usata per le offerte in natura). Le notazioni pittoresche, il baldacchino che protegge il re, una scimmia, un gecko, una gru in volo, ne fanno una vera e propria scena esotica, tanto precisa che, prima degli scavi inglesi a Sparta, si tendeva ad attribuire a Cirene tutti i vasi laconici. Il Pittore della caccia è l'ultima personalità notevole della ceramica dipinta laconica: una coppa a Berlino (Charlottenburg) presenta una vera e propria «marcia funebre» di soldati, che recano sulle spalle il corpo di un compagno. Tale produzione cessa nel 540-530 ca., quasi bruscamente com'era incominciata. (cr).

Ladakh

Regione montagnosa del Tibet a nord-est del Kashmir, ai piedi del Karakorum, attraversata dall'Indo nel suo corso

superiore. Ha avuto in ogni tempo stretti rapporti col resto del Kashmir indianizzato ed ha subito i contraccolpi delle grandi vie commerciali che collegavano la pianura tra l'Indo e il Gange con le oasi dell'Asia centrale, lambendo i fianchi meridionale e orientale dell'Himalaya. La cultura sincretica della corte della dinastia Karkota del Kashmir (fine del VII - inizio del IX sec. d. C.), e in particolare quella del re Lalitadityavarman II nell'VIII sec., dovette svolgere un importante ruolo nella formazione della pittura del L. Come nella valle del Gange nella medesima epoca, conosciamo l'esistenza, nel L, di pitture portatili (*pāta*), rotoli generalmente in seta con l'effigie del Buddha, rappresentanti gli eventi principali della sua vita. Tali pitture servivano per l'insegnamento ai fedeli. Non resta alcuna testimonianza di questa produzione, che dovette essere considerevole. Una parte dei missionari buddisti che si recarono nel Tibet nel VII e nell'VIII sec. soggiornò a L. Alcuni erano persino nati in questa provincia. Numerosi pittori e miniatori operanti nel L dovettero seguire i monaci missionari e raggiungere il Tibet. È noto, ad esempio, che nell'VIII sec. un miniatore bengalese di nome Atisha, originario di Nālandā, operò per molti anni nel L prima di essere invitato dal re Chang-chap-ö nel Tibet centrale, ove si ritirò nel monastero di Netang, nella regione di Lhasa. Le pitture più antiche oggi note decorano uno dei santuari del villaggio di Alchi, costruito probabilmente dal re Alchen Utpala (1080-1110). Il santuario ha conservato intatta la sua decorazione dell'XI e del XII sec. Le pareti laterali sono decorate con pitture murali che rappresentano divinità del pantheon buddista, *maṇḍala* e personaggi sacri. Malgrado i numerosi rifacimenti – taluni del XVII sec. – è considerevole l'influsso della pittura pāla dell'India settentrionale. Il canone dei personaggi, le acconciature, la decorazione dei troni e i motivi ornamentali sono ripresi dai manoscritti contemporanei del Bengala e del Bihār. La forma dei volti e il particolare trattamento degli occhi a mandorla, rappresentati sempre di fronte e in modo da uscire dalla curvatura del viso anche quando questo è posto di tre quarti, richiama la tradizione dei manoscritti giaina dell'India occidentale. Le occhiaie colorate più o meno chiare danno un'impressione di modellato secondo un procedimento abituale nella pittura dell'antica India (Ajaṅṭā). Il rosso e il blu predominano come nelle più recenti pitture del Nepal. Il complesso della decora-

zione si avvicina molto alle pitture del Tibet occidentale (Gugé) scoperte da G. Tucci prima dell'ultima guerra mondiale: come ad esempio le pitture della cappella di Mang-nang, i portali decorati del monastero di Toling, il manoscritto del *Prajñāpāramitāsūtra*, trovato fra le rovine dell'alto Toling.

Alchi conserva altre decorazioni piú tarde, che si possono suddividere in due gruppi. Le prime sono databili al XIII e al XIV sec. Le seconde, del XV e XVI sec., sono piú narrative e illustrano a registri sovrapposti scene della vita del Buddha. L'estrema semplificazione dei volumi, l'impiego di un ristretto numero di colori – rosso, bruno, grigio, azzurro e bianco – conferiscono loro un certo accento popolare. Si possono accostare alle sculture «del Kashmir» su legno della medesima epoca. Nella seconda metà del XVI sec., durante il regno del re Tshe-wang Namgyal (1555-75), che favoriva la setta dei *gelugpa* (berretti gialli), vennero restaurati i monasteri andati in rovina durante i torbidi che devastarono il L alla fine del XV e all'inizio del XVI sec. Risalgono forse al regno di questo sovrano le pitture narrative e aneddotiche del monastero di Thiksé. La fattura affrettata non esclude un certo fascino popolare. Le decorazioni del monastero di Hemis, fondato dal re Senge Namgyal (1595-1645), rivelano forti influssi cinesi provenienti dal Tibet. Nel 1585 l'imperatore moghul Akbar conquistò il Kashmir. Il L entrò così nell'orbita indiana. Alcune piccole decorazioni eseguite ad Alchi dimostrano una forte influenza delle miniature moghul e *rājput*. Nondimeno, a quanto sembra, questa corrente «indianizzante» non riuscì ad imporsi; e a partire dal XVII sec. la pittura del L mal si distingue dal resto della produzione del mondo del lamaismo. (*gbe*).

Laer, Pieter Boddigh van

(Haarlem 1599 - ? 1642 ca.). Manca ogni notizia sulla prima formazione dell'artista, avvenuta probabilmente ad Haarlem nei primi anni Venti e, piú precisamente, nella cerchia del paesista Esaias van de Velde; l'ascendente di quest'ultimo si avverte infatti nelle prime opere di L, databili intorno al 1625 (*Cavalieri in attesa del traghetto*: Edimburgo, coll. Richard Ellis; *Sosta di cavalieri*: già Torino, coll. Carette). Le prime notizie sull'artista si riferiscono alla sua presenza a Roma, dove è documentato dal 1628 al 1637. È probabile tuttavia che vi fosse giunto già

nel 1625 e che vi si trattenesse piú a lungo, dato che solo nel 1639 sembra essere tornato in Olanda, dove le sue tracce si perdono dopo il 1642. A Roma **L** frequenta l'ambiente dei *Bentvuegels* da cui riceve il soprannome di «bamboccio» dovuto allo sgraziato aspetto fisico cui fanno cenno i biografi, tra cui Sandrart e Passeri; da qui, oltre che dall'essere composte da piccole figure, il nome di «bambocciate» con cui le sue scene di genere a soggetto popolare divennero famose, e il nome di «bamboccianti» attribuito comunemente ai suoi seguaci. Occorre tuttavia precisare che una piú attenta ricognizione del suo catalogo e una conoscenza piú approfondita dei suoi imitatori hanno restituito un'immagine di **L** abbastanza diversa da quella del pittore di straccioni e mendicanti tramandata dalle fonti del Sei e Settecento. Sono stati invece individuati i suoi interessi di paesista e animalista, particolarmente accentuati nella prima metà degli anni Trenta. Una prima traccia per il catalogo dell'artista è stata proposta da A. Janeck (1968) sulla base di opere certe perché firmate o documentate da incisioni contemporanee, aprendo la strada ai successivi interventi di A. Blankert (1968) e di L. Trezzani. I risultati piú significativi di tali ricerche hanno consentito di eliminare definitivamente dal *corpus* dell'artista il gruppo di dipinti riuniti intorno all'*Acquavitario* e al *Venditore di ciambelle* (Roma, GNAA) che fino a quel momento erano considerati emblematici della sua produzione. Al contrario, la restituzione al catalogo di **L** della *Sosta di cavalieri* già citata, della *Sosta di cacciatori* (San Pietroburgo, Ermitage) databile intorno al 1628, e del dipinto di uguale soggetto ma diverso nella composizione e di qualche anno piú tardo (già Torino, coll. Caretto) consente di stabilire come fin dai primi anni di attività romana e ancora all'inizio del quarto decennio **L** si dedicasse prevalentemente alla raffigurazione di temi legati al motivo del viaggio: soste all'osteria o nella fucina del maniscalco, viaggiatori assaliti da briganti, cavalieri nel cortile di una locanda, aggiornando in termini di piú moderno realismo spunti narrativi desunti dalla sua prima educazione olandese. I dipinti citati, come pure i piú tardi *Pastori* (Parigi, Louvre), denotano inoltre un preciso interesse per la raffigurazione realistica del paesaggio e per alcuni aspetti della produzione di Bartholomaeus Breenbergh, attivo a Roma fino al 1629. Risalgono probabilmente ai primi anni Trenta il gruppo di tele

della Galleria Spada a Roma e quelle degli Uffizi di Firenze; alcuni spunti tematici e compositivi di queste ultime furono infatti riprese da Jan Miel a partire dal 1633. Nel 1636 L dedica a Ferdinando Afan de Rivera una serie di incisioni di soggetto animalistico; la stessa datazione può avanzarsi per le *Mucche al pascolo* (New York, coll. Richard Feigen) e per il *Paesaggio con rovine e animali* (Madrid, Prado). Risale al 1635 l'unica opera datata di L, *Maniscalco in una grotta* (Schwerin, SM), cui si accompagnano due disegni di simile composizione (Haarlem, Teyler Museum). Agli ultimi anni del periodo romano spettano invece le composizioni di soggetto popolare e a più figure che più direttamente influenzarono i bamboccianti presenti a Roma tra quarto e quinto decennio del secolo, in particolare Andries Both e Thomas Wijck. Tra queste ricordiamo in particolare la *Grande Calcara*, perduta ma incisa da Cornelis Vischer, la *Piccola Calcara*, nota in due redazioni (Musei di Budapest e Monaco), riferite da alcuni studiosi anche ad Andries Both, due dipinti dell'AP di Monaco (*Flagellanti; Interno di osteria*), e l'*Acqua Acetosa* (Roma, GNA). Solo il *Guado* (Brema, KH), databile intorno al 1639, sembra successivo al soggiorno romano come anche, presumibilmente, la *Caccia al cinghiale*, perduta ma nota attraverso un'incisione e forse eseguita a Vienna dove, secondo alcune fonti, L si sarebbe recato al servizio dell'imperatore. Un problema critico più specifico è posto dal cosiddetto «Taccuino di Würzburg», contenente una serie di disegni dal vero, due dei quali siglati «PVL» e datati 1636; precedentemente attribuito a L il taccuino è stato poi riferito, e con maggior fondamento, a Pieter van Lint, attivo a Roma negli stessi anni. (*lt*).

Lafage, Raymond

(Coudoumiac (Lisle-sur-Tarn) 1656 - Lione 1684). Studiò a Tolosa e all'Accademia reale di Parigi, ove disegnò l'*Uccisione di Abele* (1678: Monaco, AP, SGS) e *Caino costruisce la città di Enoch* (1681: Parigi, Louvre); infine a Roma, dove vinse il primo premio con *Mosè salvato dalle acque* (1679: Roma, Accademia di San Luca; Museo di Brno). Soggiornò ad Aix, Parigi (1681), Anversa (1682), Tolosa (1683) – ove disegnò la *Storia di Tolosa* in dieci fogli (uno a Parigi, Louvre; nove a Tolosa, Museo Paul-Dupuy) –, Lione (1684). Di lui si conoscono oltre 500 disegni, più di 300 dei quali conservati in 50 gabinetti –

Windsor Castle; Londra, BM; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum; Hartford, Conn., Wadsworth Atheneum; Amsterdam, Rijksmuseum; Haarlem, Museo Teyler; Stoccolma, NM; Colonia, WRM; Düsseldorf, KM; Vienna, Albertina –, nonché nei musei francesi di Besançon, Digione, Lille, Poitiers, Rennes, Avignone, Montpellier (Fabre e Atger), Lisle-sur-Tarn e Tolosa (Vieux-Toulouse, Paul Dupuy). Oltre 40 incisori hanno riprodotto suoi disegni, di solito tracciati a penna, in uno stile rapido e impetuoso, ricco di movimento e di vita, sempre assai caratteristico. (*rm*).

La Fargue, Paulus Constantin

(L'Aja 1729-82). Iscritto alla gilda dell'Aja nel 1761, allievo dell'Accademia nel 1768, citato a Rotterdam nel 1763 e a Leida nel 1771, dipinse piccole vedute dell'Aja e dei dintorni, nella tradizione di Jacob van Ruisdael e soprattutto di Jan van Heyden: la *Piazza del mercato* (1760: Londra, NG), il *Ponte di legno* (1774: L'Aja, Mauritshuis). (*ju*).

La Font, Saint-Yenne de

(XVIII sec.). Scrittore e critico d'arte, con le sue *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, le mois d'août 1746* (L'Aja 1747) portò per la prima volta in sede pubblica il dibattito estetico («Un quadro, – dichiarava LF, – è come un lavoro rappresentato a teatro: ciascuno ha diritto di darne un giudizio»), ma suscitò l'indignazione dell'Accademia. L'istituzione, gelosa del proprio monopolio critico, affidò la replica a C. Coypel (*Dialogue entre Dorsicour et Céligny*, 1747). La moderazione del tono e le precauzioni retoriche, moltiplicate per evitare di ferire suscettibilità sempre sensibilissime, rendono oggi sorprendente una tale reazione (prevedendola, Manette aveva cercato di dissuadere LF dal pubblicare l'opuscolo). La pertinenza delle osservazioni rivela un fine conoscitore, di spirito del tutto classico: ammiratore di Vernet e di F. Lemoyne, LF riafferma il primato della pittura di storia, come unico genere adatto per «l'anima». Contro la decadenza dell'arte pittorica in Francia, in particolare della pittura di cavalletto, il cui declino egli attribuisce all'industria degli specchi che, negli appartamenti, sop-

piantano i quadri, fu il primo a suggerire di creare nel Louvre, abbandonato e mal gestito, una galleria permanente (*Ombre du grand Colbert, réflexions sur l'état de la peinture en France*, 1752). Preoccupandosi dell'influsso culturale del paese, specchio del prestigio politico, si augura di veder esposti al Louvre in ampi spazi e con intento didattico, sia per la formazione degli artisti che per risvegliare l'ammirazione degli stranieri, i tesori delle collezioni reali, allora sepolte a Versailles.

Amareggiato dalle polemiche suscitate dal libro, non pubblicò quasi più nulla (ultima sua opera nota, datata 1760, è una *Lettre contenant quelques observations sur «l'Art de peindre»*, cioè sul poema didattico di Watelet appena pubblicato). Ma la strada di una critica libera, ragionata e sensibile, era ormai aperta e qualche anno dopo sarebbe stata ripresa da Diderot. (pb).

La Fosse, Charles de

(Parigi 1636-1716). Assai giovane fu allievo di Le Brun, col quale collaborò nel seminario di Saint-Sulpice e nell'hotel Lambert. Dal 1658 al 1663 soggiornò a Roma, a Parma e, lungamente, a Venezia. Al suo ritorno a Parigi Le Brun lo impiegò alle Tuileries, poi nel grande appartamento di Versailles: lunette della Sala di Diana e *Sacrificio d'Ifigenia* sul caminetto; soffitto della sala di Apollo, 1672-73 (dipinti conservati, ma ritoccati; bozzetto dell'*Alba* a Rouen, MBA). Venne accolto nell'Accademia nel 1673 (*Ratto di Proserpina*: Parigi, Louvre, ENBA), divenendone poi direttore nel 1707 grazie all'appoggio di Hardouin Mansart. Dipinse parecchi quadri di cavalletto per il Grand Trianon (*Clizia mutato in girasole, Apollo e Teti*: 1688, in loco), per Marly (*Bacco e Arianna*, 1699: Digione, MBA), per Meudon (*Trionfo di Bacco*, 1700: Parigi, Louvre), per Versailles (*Mosè salvato dalle acque*, 1701: Parigi, Louvre), dipinti questi in cui la composizione, talvolta un po' impacciata, è compensata da un colore dorato d'ispirazione veneziana. Dipinse numerose tele di argomento religioso (*Presentazione della Vergine*, 1682: in museo a Tolosa; *Resurrezione della figlia di Giairo*: Parigi, chiesa di Notre-Dame-de-Bercy; *Consegna delle chiavi*: Lille, MBA; numerose tele all'Ermitage di San Pietroburgo e al Museo Puškin di Mosca) e si dedicò anche alla decorazione, discostandosi molto dallo stile di Le Brun o da quello di un contemporaneo come Jouvenet. Decorò in

particolare la chiesa di Sainte-Marie-de-l'Assomption a Parigi (1680 ca.: cupola conservata, ma ridipinta; *Assunzione della Vergine*; bozzetto a Digione, Museo Magnin), una parte della chiesa degli Invalides (1702-704: cupola con *San Luigi in cielo*, pennacchi con gli *Evangelisti*, rovinati; bozzetti a Parigi, MAD) e l'abside della cappella del castello di Versailles (*Resurrezione di Cristo*, 1709: conservata). Queste grandi decorazioni, dal colore caldo, ebbero risonanza europea per il dinamismo delle forme arrotondate e l'audacia degli scorci prospettici, e certo colpirono Pellegrini. È noto inoltre che LF si recò in Inghilterra dal 1689 al 1692, chiamato da Lord Montagu per decorare il suo palazzo in Bloomsbury Square: il notevole complesso, eseguito con la collaborazione di Monnoyer e di J. Rousseau, è oggi scomparso. Al termine della sua vita, LF frequentò l'ambiente di Crozat, dove incontrò il giovane Watteau. Grande amico di Roger de Piles, fu il miglior esponente dei rubensiani, o «coloristi», nella disputa che li contrappose ai fautori di Poussin. (as).

Lafrensen (Lavreince), Nicolas

(Stoccolma 1737-1807). Fu allievo del padre, Nicolas il Vecchio, miniaturista; poi si recò a studiare a Parigi (1762-69). Nel 1770 re Gustavo III lo nominò miniaturista di corte. Nel 1774 ritornò a Parigi, dove rimase fino al 1791, guadagnandosi sin dai primi anni il favore della società parigina con le sue miniature galanti e i suoi piccoli dipinti di genere, a guazzo ed acquerello, su carta o pergamena, i cui motivi s'ispiravano ai piaceri della vita mondana e si avvicinavano ai soggetti trattati da Fragonard, Boucher e Baudoin (*Scuola di danza*: Parigi, Louvre; *Festa nel parco del Trianon*, 1784: in museo a Linköping; *Toeletta del mattino*, 1785 ca.: Stoccolma, NM). Tali opere ebbero grande diffusione dal 1770 in poi, grazie alle riproduzioni incise in nero e a colori, dovute tra gli altri a Janinet e a De Launay. L trattò i medesimi temi nelle sue miniature su avorio per i coperchi di piccoli scrigni e bomboniere (*Colazione di caccia*: Londra, Wallace coll.). I suoi dipinti rivelano grande finezza stilistica e rivestono spesso grande interesse documentario. Tornato a Stoccolma nel 1791 divenne ritrattista-miniaturista accreditato e molto richiesto dalla corte (*Gustavo III*: Stoccolma, NM). Poi il suo stile mutò, abbandonando la formula dolce e sensibile in favore dell'influsso neoclassico. Alla fine della

carriera la sua arte, ancora fortemente connotata in senso di rococò, venne eclissata dalle nuove correnti artistiche, e **L** rinunciò a dipingere parecchi anni prima di morire. La maggior parte delle sue opere si trova a Stoccolma (NM), ma se ne conservano anche a Parigi (Louvre e MAD) e a Londra (Wallace coll.). (tp).

La Fresnaye, Roger de

(Le Mans 1885 - Grasse 1925). La sua famiglia proveniva dalla Normandia; nel 1908 entrò nell'Académie Ranson, dove insegnavano Denis e Sérusier, che lo iniziarono alla pittura facendogli scoprire gl'impressionisti, Gauguin e Cézanne. Le sue prime opere risentono molto di quelle di Maurice Denis (*Primavera*, 1908; *Eva*, 1909: Francia, coll. priv.), di Sérusier (*Paesaggio bretone*, 1908: New York, coll. G. Seligmann), di Gauguin (*Donna dai crisantemi*, 1909; *Nudi entro un paesaggio*, 1910: Parigi, MNAM). Già nella produzione giovanile traspare un realismo fortemente stilizzato e un'espressività un poco caricaturale, che curiosamente lo apparentano all'*imagerie* popolare. Il suo collegamento ideale a Cézanne si risolve in una semplificazione dei volumi e del modellato a favore di un marcato chiaroscuro, senza rinunciare alle modulazioni della luce e dell'atmosfera. Fattore che lo vincola a uno spazio scenografico classico, da cui si libererà piuttosto a fatica.

Con la seconda versione dell'*Artiglieria* (1912: Chicago, coll. Samuel A. Marx) e col *Ritratto di Alice*, eseguiti nell'inverno del 1911-12 ed esposti agli Indépendants del 1912 (Lione, MBA), inizia la fase piú feconda della produzione di **LF**. Rinunciando alle norme della prospettiva tradizionale, costruisce il proprio spazio col sistema della sovrapposizione dei piani inaugurato da Picasso, ricorrendo inoltre a un uso molto sottile e personale dei «passaggi», piú cézanniani che cubisti, ma tali da consentirgli di spezzare, questa volta nettamente, l'ingombrante scatola lineare della composizione classica. Operando a zone piatte colorate, appena rinforzate in qualche punto per suggerire il modellato, cancella il piú possibile le linee di contorno degli oggetti, riducendole a semplici indicazioni grafiche. La seconda versione dell'*Artiglieria* rivela inoltre, assai piú della prima, un marcato interesse per l'espressione del movimento: all'inizio del 1912 i futuristi italiani tennero a Parigi la loro prima mostra (Gall. Bernheim-Jeune); evento che lasciò indifferenti pochissimi pittori. L'influsso di De-

launay doveva presto rivelarsi molto profondo ed estremamente fecondo. Era così evidente che Apollinaire lo rilevò immediatamente; notava infatti, recensendo il Salon d'Automne del 1913: «Tra le pochissime tele interessanti figura anzitutto la *Conquista dell'aria* di Roger de LF, lucidamente composta e raffinata. E influenzata da Delaunay» («Soirées de Paris»). La *Conquista dell'aria* (1913: New York, MOMA), che resta senza dubbio l'opera più notevole di LF, certo contiene acquisizioni precedenti e serba un accento molto personale; ma il suo elemento più significativo è il ruolo preponderante svolto dal colore, in particolare per quanto riguarda la resa dello spazio. Come Delaunay, LF sfrutta la legge del contrasto simultaneo, che gli consente di ravvivare i colori, di renderli più brillanti o più profondi. L'*Innaffiatoio* (New York, coll. principessa Gourielli) e il *Mappamondo* (New York, coll. G. Seligmann) sono tra le sue opere migliori. Tuttavia, dal punto di vista tecnico il momento culminante di questa fase e in generale di tutta la produzione di LF è costituito dal *14 luglio* (1914: Parigi, MNAM) e soprattutto dall'*Uomo seduto* (1914: Parigi, coll. priv.). Il colore, utilizzato in modo meno dinamico di Delaunay, assume tuttavia un valore costruttivo e spaziale. La prima guerra mondiale doveva chiudere questa ricerca. Benché riformato a causa di una pleurite, LF si arruolò e partì per il fronte, dove poté dipingere solo qualche acquerello. Contrasse la tubercolosi nel 1918 e dovette essere congedato. L'anno successivo si stabilì a Grasse col pittore Jean-Louis Gampert, suo amico, che lo curò con notevole devozione. Nel 1919 e nel 1920 eseguì un certo numero di bei lavori ad acquerello, ancora segnati dal colorismo del 1913-14; ma dal 1920, col *Ritratto di J.-L. Gampert* (Parigi, MNAM), e poi con opere come il *Bovaro* (1921: Troyes, MAM, donaz. P. Lévy), la *Tavola di Luigi Filippo* (1922: ivi), e soprattutto il *Ritratto di Guynemer* (1921-23: Parigi, MNAM) si schierò nella linea del ritorno al «classico» in sintonia con quanto stava avvenendo a Parigi negli stessi anni. (gh).

Lafuente Ferrari, Enrique

(Madrid 1896-1985). Formatosi come archivista, conservatore delle stampe presso la Biblioteca Nacional, fu anche docente all'università di Madrid dal 1929 al 1947, poi alla Scuola di belle arti e infine, fino al suo ritiro, direttore del Museo d'arte moderna. Della sua ampia opera,

quasi interamente dedicata alla pittura e alle arti grafiche, il grande pubblico conosce soprattutto la *Breve Historia de la pintura española*. Concepita in origine come manuale, poi notevolmente ampliata da un'edizione all'altra, dal 1935 al 1953, è divenuta un classico; è una notevole sintesi sia per la chiarezza del pensiero sia per l'eleganza della forma, opera di un umanista che fu commentatore e amico del filosofo Ortega y Gasset (*Ortega y las artes visuales*, 1970). Ma tra i numerosi libri e articoli destinati agli specialisti, alcuni dei quali comparsi prima in Francia e in Inghilterra, si delineano nei suoi studi tre direzioni principali di ricerca. La prima è la pittura madrilenica della metà e della fine del XVII sec., e in particolare Velázquez (*La vida y la obra de Fr. Juan Rizi*, 1938; *Velázquez: the Paintings and Drawings*, 1943; *Velázquez, étude biographique et critique*, 1960; *Velázquez y la salvación del individuo*, 1960). In secondo luogo, Goya, come pittore e come incisore, di cui i suoi studi hanno rinnovato vari aspetti (*Antécédentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, 1948; *Les Fresques de San Antonio de la Florida*, 1956; *Los desastres de la guerra y sus dibujos preliminares*, 1952; *La Tauromachie: introduction, étude et présentation*, 1962). In terzo luogo, L ha dedicato crescente attenzione alla pittura spagnola del XIX sec., a lungo dimenticata, ed ha pubblicato importanti monografie su alcuni pittori del XX sec.: *La vita y el arte de Ignacio Zuloaga*, 1950; *La vida y el arte de Evaristo Valle*, 1963. (pg).

Lagneau

(attivo nella prima metà del XVIII sec.). Il suo nome (forse uno pseudonimo) è documentato da un'annotazione di Michel de Marolles, riguardante un album di 192 ritratti disegnati, nella sua collezione venduta al re nel 1677 (Parigi, BN). Nulla si conosce della sua vita. Gli sono attribuiti moltissimi ritratti o teste, disegnati a tre matite o a pietra nera e risalenti al regno di Enrico IV o agli inizi di quello di Luigi XIII; ma forse non sono tutti dello stesso autore. La ricerca dell'espressione, che non esclude la volgarità, è senza dubbio influenzata da esempi nordici e preannuncia il realismo francese del XVII sec. (sb).

Lagrenée, Louis-Jean-François, detto il Vecchio

(Parigi 1725-1805). Allievo di Carle van Loo, nel 1749 ottenne il prix de Rome. Trascorse in Italia quattro anni

(*Autoritratto*, 1754: Helsinki, Ateneum), e appena tornato in patria venne accolto nell'accademia grazie al *Ratto di Dejanira* (1755: Parigi, Louvre), che ebbe un notevole successo. Nel 1760 fu invitato dall'imperatrice Elisabetta a San Pietroburgo, dove divenne direttore dell'Accademia di belle arti; ma tornò a Parigi nel 1762. Fu chiamato a dirigere l'Accademia di Francia a Roma dal 1781 al 1787. Gli eventi politici della Rivoluzione non ne turbarono affatto la carriera; venne anzi nominato, nel 1804, conservatore dei musei. Artista serio e coscienzioso, ha un vasto catalogo di opere: scene antiche o mitologiche (la *Spartana*, 1770: Stourhead, National Trust; *Telemaco e Terosiride*: ivi; *Morte della moglie di Dario*, 1785: Parigi, Louvre; la *Testa di Pompeo presentata a Cesare*, 1777: in museo a Varsavia; *Mercurio e Bacco*: Angers, MBA; le *Due vedove di un ufficiale indiano*, 1783: in museo a Digione; *Cerere insegna l'agricoltura a Trittolemo*: Versailles, Trianon), quadri religiosi (*San Germano dona a santa Genoveffa una medaglia con l'immagine della Croce*, 1771: Parigi, Saint-Thomas-d'Aquin; *Sant'Ambrogio*, 1764: Parigi, Sainte-Marguerite), scene storiche (allegoria della *Morte del Delfino*, 1765: Fontainebleau). La sua gamma cromatica è chiara e gradevole, la composizione abile ma non rigorosa. Più tradizionalista che innovatore, L fu l'eccellente artigiano di un genere, la pittura mitologica anacreontica, che assicurò grande diffusione alla pittura francese in Europa nella seconda metà del XVIII sec.

Il fratello e allievo **Jean-Jacques**, detto **Lagrenée il Giovane** (Parigi 1739-1821), lo accompagnò in Russia nel 1760, dopo aver vinto, nello stesso anno, il secondo prix de Rome. Soggiornò in Italia dal 1763 al 1769 e l'anno del suo ritorno a Parigi fu ammesso all'Accademia, che lo accolse definitivamente nel 1775. Il dipinto da lui realizzato per tale occasione, *l'Inverno*, decora ancor oggi il soffitto della Galleria di Apollo al Louvre, ove l'Accademia teneva allora le proprie sedute. Espose regolarmente al Salon dal 1771 al 1814. Tra i suoi contemporanei e rivali – Lépicié, Brenet, Durameau, Doyen – egli fu il più produttivo, ma senza dubbio il meno originale. I suoi soffitti (*Apollo tra le Grazie e le Muse*: Versailles, teatro del Trianon) ne rivelano il talento di decoratore, che senza dubbio lo favorì nella nomina a direttore dell'Accademia della Manifattura di Sèvres. Le sue tele (in particolare il *Matrimonio antico*, 1776: Angers, MBA; la *Vergine col Bambino*

e san Giovanni, 1765: Karlsruhe, KH; *Mosè salvato dalle acque*, 1765: Prefettura di Chambéry; il *San Giovanni predica nel deserto*, 1783: Grenoble, MBA) sono la traduzione, riveduta da Boucher, dell'accademismo bolognese del XVII sec. (pr).

Laguerre, Louis

(Parigi 1663 - Gran Bretagna, 1721). Si formò con Le Brun e nel 1682 vinse il secondo premio dell'Accademia reale. Giunse in Inghilterra nel 1683 o 1684 in compagnia di Ricard, pittore di architetture, e cominciò a lavorare per Verrio al Christ's Hospital di Londra nel 1684. Dal 1689 al 1694 decorò la Painted Hall, la cappella e cinque stanze di rappresentanza nel castello di Chatsworth. Lavorò anche alla decorazione di Burghley House, Sudbury Hall, i Canons e Marlborough House. Suo capolavoro è il salone di Blenheim (1719-20?), dove, ispirandosi al grande scalone degli Ambasciatori di Versailles dovuto a Le Brun, dipinse, sul vasto colonnato che circonda la stanza, personaggi che si stagliano sul cielo. Pittore migliore di Verrio, sembra aver avuto una certa influenza su Thornhill. (jns).

La Hyre, Laurent de

(Parigi 1606-56). Il padre, Etienne de LH, che in un primo tempo si era dedicato alla pittura, gli insegnò i primi rudimenti dell'arte. Tale educazione venne completata nell'ambiente parigino della bottega di Georges Lallemand, nonché dall'attento studio delle decorazioni del castello di Fontainebleau (come attesta un'opera giovanile, la *Tegola*: Parigi, coll, priv.). Seguì certamente i consigli di Quentin Varin, amico di famiglia e primo maestro di Poussin. Il suo primo grande incarico, *Visita di papa Nicolò V alla tomba di san Francesco* (1630: Parigi, Louvre), eseguito per la cappella di Saint-François des Capucins del Marais, congiunge tratti manieristi ad una sensibilità già più composta e classicheggiante. Quest'ultima si manifesta anche in un quadro come il *Cane che punta la sua preda* (1632: Arras, MBA), caso unico nella pittura francese del suo tempo in cui viene ripreso un soggetto tipico della scuola fiamminga. La passione dell'artista per la caccia può forse spiegarne la scelta. L'esecuzione dei due «mais de Notre-Dame» a Parigi, *San Pietro guarisce i malati con*

la propria ombra (1635: Parigi, Notre-Dame) *Conversione di san Paolo* (1637: ivi) gli assicurò la fama. Il carattere barocco di quest'ultimo lavoro, la cui drammatica illuminazione ricorda Vouet o Blanchard, segna la fine della prima fase dell'evoluzione di LH. Dal 1640 eseguì opere di decorazione (Hôtels de Tallemant e de Montoron), disegnò cartoni per arazzi (serie della *Vita di santo Stefano* per Saint-Etienne-du-Mont a Parigi, disegni al Louvre di Parigi), e soddisfece le richieste di numerosi amatori, eseguendo quadri da collezione, e degli ordini religiosi con pale per le chiese di nuova costruzione. Nel 1648 figura, inoltre, tra i dodici fondatori dell'Accademia di pittura.

Tali molteplici attività rispecchiano i numerosi interessi di un artista eclettico, melomane e attratto dalla matematica e dall'archeologia. Pittore rappresentativo dell'ambiente parigino, si oppose alla foga pittorica di Vouet, e depurò le proprie composizioni privilegiando l'eleganza ed atmosfere serene (*Vergine col Bambino*, 1642: Parigi, Louvre).

Il paesaggio assume un ruolo via via più importante nelle sue opere, ed è sempre accompagnato da motivi architettonici, con un'attenzione per la precisione archeologica, evidente nella *Nascita di Bacco* (1638: San Pietroburgo, Ermitage), o in uno dei capolavori della maturità, *Labano cerca i suoi idoli* (1647: Parigi, Louvre), in cui l'azione s'inserisce in un paesaggio calmo e trasparente. Il colore chiaro, vicino alle tonalità di Gentileschi, sostiene il dramma senza violenza della *Morte dei figli di Bethel* (1653: Arras, MBA) o di *Mosè salvato dalle acque* (Detroit, Inst. of Arts). Nel *Paesaggio con suonatore di flauto* (1647: in museo a Montpellier) o nel *Paesaggio con bagnanti* (1653: Parigi, Louvre) i personaggi si perdono nel paesaggio, che diviene il vero soggetto del quadro (*Paesaggio*: in museo a Lille). I biografanti antichi del resto affermano che LH duplicò, alla fine della sua carriera, piccoli paesaggi che gli amatori si disputavano. La limpidezza del tocco e la finezza dell'osservazione hanno fatto pensare all'influsso del paesaggista fiammingo Fouquières, formatosi ad Anversa e stabilitesi in quegli anni a Parigi. Nel corso degli anni '40 un simile gusto si manifesta in una serie di incisioni di rara sensibilità e sicurezza d'esecuzione (Parigi, BN). LH dipinse fino alla fine della sua vita quadri mitologici o ispirati all'antico (*Erse e Mercurio*, 1649: Museo di Epinal; *Cornelia*: Budapest, SVM; *Allegoria della Pace e della Giustizia*: 1654, Museo di Cleveland) e ampie ed elo-

quenti composizioni religiose, come l'*Apparizione di Cristo alle Marie*: Parigi, Louvre), la *Deposizione dalla croce* (1655: Rouen, MBA), l'*Apparizione di Cristo alla Maddalena* e i *Discepoli di Emmaus* (1656: in museo a Grenoble), notevoli per potenza drammatica. Le testimonianze della sua attività di decoratore sono andate disperse: l'*Allegoria della Musica* (1648: New York, MMA) può restituirne un'idea. Provengono certo dal medesimo complesso (con ogni probabilità l'Hôtel Tallemant) la *Grammatica* (1650: Londra, NG) e due *Putti* al Museo Magnin di Digione, nonché forse altre decorazioni, la *Geometria* (1649: Toledo Ohio, AM) e l'*Astronomia* (1649: Orléans, MBA). Sono anche noti numerosi disegni a sanguigna (*San Giovanni*: Parigi, Louvre) e a pietra nera (le *Tre Grazie*, in museo a Montpellier). **LH**, che ebbe un certo influsso, sottovalutato dalla critica, sulla pittura in Normandia, è ritenuto uno dei massimi paesaggisti del XVII sec. Le sue opere sono state talvolta confuse con quelle del fratello Louis (Parigi 1629-1653), autore del *Voto alla Vergine* (1651: Rouen, MBA). (*nbl*).

Laib, Konrad

(Eislingen (Nördlingen) 1410 ca. - dopo 1460). È menzionato per la prima volta come pittore a Salisburgo nel 1442; nel 1448 acquista il diritto di borghesia. È attivo verosimilmente fino a dopo il 1460. La sua opera nota (1440 ca.), un *Polittico della Vergine* destinato a Salisburgo di cui restano due pannelli – la *Natività* al seminario di Freising e l'*Adorazione dei Magi* al museo di Cleveland – consente di collegarlo alla tradizione salisburghese. Due pannelli triangolari al Museum Carolino Augusteum di Salisburgo che rappresentano *Sant'Ermete* e *san Primo* (1445 ca.), in origine verosimilmente ante d'organo provenienti da Hogastein) rivelano d'altro canto l'influsso della pittura olandese e un atteggiamento vicino a quelli di Konrad Witz e di Hans Multscher. Se il viaggio nei Paesi Bassi è solo un'ipotesi, **L** conobbe invece direttamente la pittura veronese e padovana, e soprattutto l'opera di Altichiero. La grande *Crocifissione* del 1449 deriva dagli affreschi di Altichiero a Padova; dipinta da **L** per affrancarsi dall'imposta che comportava l'iscrizione nella lista dei borghesi, venne esposta nella cattedrale di Salisburgo (oggi a Vienna, ÖG). La scritta «L. Pfenning» sulla tavola è stata a lungo interpretata come firma di un

maestro. Le portelle mobili dell'altare della *Crocifissione* sono oggi disperse: le tavole rappresentanti *L'Annunciazione* ed una *Natività* sono a Padova (Palazzo vescovile), quella che illustra la *Morte della Vergine* a Venezia (Seminario Patriarcale); le portelle esterne rappresentavano a sinistra *San Corbiniano* (parte inferiore a Padova), a destra *San Floriano*; Padova e Venezia serbano ciascuna una parte di questo pannello tagliato in due. Si può datare al 1450 ca. un *San Massimiliano* (Bischofshofen). Il dipinto per la cattedrale di Graz, anch'esso rappresentante una *Crocifissione*, si accosta alla pittura di Salisburgo; è firmato «Laib» e data al 1457 (Graz, Museo diocesano). Il tritico della parrocchiale di Pettau (Ptuj, Jugoslavia, Prokrajinski Muzej), che può considerarsi l'ultima opera importante di L, è un curioso miscuglio tra il tipo germanico di polittico ad ante mobili e l'ancona veneziana; quando è aperto si vede la *Morte della Vergine*, sulle ante *San Girolamo* e *San Marco*; quando è chiuso, sui lati *San Nicola* e *San Bernardino da Siena*. Sulla predella è raffigurata *Santa Veronica che offre il velo miracoloso portato da due angeli*. Di epoca un poco posteriore è una *Vergine col Bambino* (Monaco, AP). Possono ancora attribuirsi a questo maestro due affreschi nella chiesa francescana di Salisburgo: *Cristo nell'orto degli Ulivi* e un *Ecce Homo*. (wb).

Lairesse, Gérard de

(Liegi 1640 - Amsterdam 1711). Chiamato un tempo laudativamente il «Poussin olandese», proveniva dall'ambiente artistico di Liegi, ove l'influsso del classicismo di origine francese e romana prevaleva sulla corrente barocca fiamminga derivante da Rubens. Figlio del pittore Renier L di cui si sa assai poco, figlioccio di Gérard Douffet, fu allievo di Berthollet Flémalle, da cui trasse la passione per il classicismo, che allora trionfava a Parigi. Ciò nonostante non visitò la capitale francese e conobbe solo attraverso incisioni l'opera di Poussin, cui dedicò un vero e proprio culto. Nel 1660, L dipinse ad Aquisgrana un *Martirio di sant'Orsola* (Aquisgrana, Museo) ove già emerge il suo classicismo rigido e un poco teatrale. A Liegi realizzò grandi quadri mitologici: *Orfeo agli Inferi*, 1662: Liegi, Museo di Ansembourg; le *Nozze tra Alessandro e Rossana*, 1664: Copenhagen, SMFK.

La fattura felice, la classica eleganza delle forme, le qualità del colore e in particolare delle tinte sull'argento e sul

viola, caratterizzano la *Conversione di sant'Agostino* (Caen, MBA) e il *Battesimo di sant'Agostino* (Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum), opere dipinte per la chiesa del convento delle Orsoline di Liegi. Nel 1664 un'avventura amorosa lo obbligò a lasciare Liegi. Si rifugiò a Boisle-Duc, poi, nel 1665, risiedette a Utrecht. Si stabilì definitivamente ad Amsterdam nel 1667, probabilmente su invito del mercante di quadri Uylenburg. Vi riscosse rapido successo, introducendo i modelli classici di Poussin, Le Brun e Raffaello nella scuola olandese. Lavorò per il borgomastro Guglielmo d'Orange, futuro re d'Inghilterra e per l'alta società olandese, realizzando una serie di sette vaste composizioni su temi di storia romana, che decorano la camera civile (Binnenhof) dell'Aja. Eseguì pure grandi decorazioni per i castelli di Soestdyck e di Loo, nonché decorazioni allegoriche a grisaille che sono tra le sue cose migliori (Orléans, MBA e Amsterdam, Rijksmuseum). Il virtuosismo del suo stile esplode nel *Baccanale* (Kassel, GG), in *Antonio e Cleopatra* (Amsterdam, Rijksmuseum), nell'*Assunzione della Vergine* destinata alla cattedrale di San Lamberto a Liegi (oggi chiesa di San Paolo). Il ritratto allegorico della *Duchessa Marie de Clèves* (Amiens, Museo) si ispira pure a modelli di Vouet e Le Brun. L venne colto da cecità nel 1690. Da allora organizzò conferenze sulla pittura e pubblicò varie opere di estetica: *Grondlegginge der Teeken Kunst* (fondamenti dell'arte del disegno, Amsterdam 1701) e *Het Groot Schilderboek* (1707). Questo «Gran libro dei pittori», tradotto in francese nel 1728, esalta il più intransigente accademismo, che, ai suoi occhi, è incarnato unicamente da Poussin; Rubens e Rembrandt sono appena citati. L'autore è fautore della copia fedele dall'antico e dalla natura, poiché, secondo lui, «l'arte deriva dalla ragione e dal giudizio». Come pittore e come teorico conobbe gloria postuma, man mano che nel XVIII sec. si sviluppavano il gusto dell'antichità e il neoclassicismo degli ultimi decenni. Il pittore mercante J.-B. Lebrun fece ristampare nel 1787 il *Gran libro dei pittori*, lodando il genio dell'artista come uno dei più grandi della storia della pittura. (php).

L'Aja

Bredius Museum Palazzo del XVII sec., già dimora dello storico dell'arte e collezionista olandese Abraham Bredius; ha conservato l'aspetto residenziale e ospita la colle-

zione che lo stesso Bredius lasciò alla città di L'A. Comprende quadri e disegni del XVII sec., soprattutto olandesi, e in qualche misura costituisce un complemento delle tele che Bredius lasciò al Mauritshuis. Vi si trovano, fra l'altro, un *Ritratto* di Ferdinand Bol, una *Natura morta* di Jan Fyt, l'*Erezione della Croce* (grisaille) e una *Testa di Cristo* di Rembrandt, *Paesaggio* di Hercules Seghers, il *Satiro con contadini* di Jan Steen. Tra i disegni figurano opere di Pieter Bruegel il Vecchio, Jan van Goyen, Rembrandt e Jacob van Ruisdael. (bbf).

Gemeentemuseum Le collezioni sono ospitate in un edificio dell'architetto Berlage, inaugurato nel 1935. A nord-ovest del museo si trova il padiglione espositivo (aperto nel 1962). Le collezioni d'arte moderna offrono un vasto panorama della pittura del XIX e XX sec. in Olanda e all'estero. Il XIX sec. olandese è rappresentato da lavori di Bosboom, Kruseman, Nuyen, Scheffer, Schelfhout, Weissenbruch, Allebé, Breitner (quattordici tele), van Gogh (sette tele), I. Israels, Jongkind, i fratelli Maris, Bisshop-Robertson (trenta quadri), De Zwart. L'inizio del XX sec. è illustrato da Gestel, Derkinderen, J. van Heemskerck, van Konijnenburg, Thorn-Prikker, Sluyters, J. Toorop, e soprattutto da un'eccezionale raccolta che ripercorre l'itinerario di Mondrian (cinquantaquattro pezzi). Ricco il XIX sec. francese: tele di Bonvin, Boudin, Daubigny, Diaz, Fantin-Latour, Harpignies, Monet, Monticeli, G. Michel, Redon, Signac, Sisley, Volon. Il XX sec. si segnala per una bella serie di tele di Le Fauconnier (quattordici pezzi) e opere di Herbin, Hodler, Jawlensky, Kandinsky, Kirchner, Léger, Modersohn-Becker, Macke, Picasso, Braque, Schmidt-Rottluff, Severini, Beckmann, van den Berghe, Permeke, De Smet, van de Woestyne, Delaunay, Ernst, Klee, Kokoschka, Lisickij, Moholy-Nagy, Ben Nicholson, Schwitters. L'arte olandese contemporanea è inaugurata da una sala dedicata a De Stijl (van Doesburg, Domela, Huszar, van der Leek, Mondrian), seguita dall'espressionismo e dal nuovo realismo olandese (Hynckes, C. Toorop, C. Willink, i Wiegman, Werkman, Wiegers, Kruyder), dal gruppo Cobra (Appel, Corneille), poi da Benner, Bouthoorn, Diederer, Lataster, Lucebert, Nanninga, Ouborg, Rooskens, Bram e Geer van Velde. Le tendenze straniere sono rappresentate da Bissier, Bissière, Alechinsky, Delvaux, Canogar, Millares, Jorn, Morandi, Santomaso. Il Gabinetto delle stampe raccoglie

stampe, manifesti e disegni (Jongkind, van Gogh, Toulouse-Lautrec), l'opera grafica, pressoché completa, di Odilon Redon, nonché numerosi disegni e acquerelli di Mondrian, Escher e Kruyder. (sr).

Mauritshuis Il nucleo delle collezioni reali di pittura era costituito dal gabinetto che il borgomastro Guglielmo V (1748-1806) aveva formato alla fine del XVIII sec. I bei dipinti raccolti dai suoi predecessori, tutti amatori d'arte – che commissionarono opere ai migliori pittori dei loro tempi – suddivisi tra numerosi eredi, erano andati per la maggior parte dispersi, trasferiti all'estero o venduti. Guglielmo V concentrò quanto rimaneva e completò questo primo fondo con notevoli acquisizioni di opere provenienti dalle migliori collezioni dell'epoca: Lormier, Neufville, La Court, Braamcamp, Acosta, G. van Slingelandt. I quaranta dipinti di quest'ultimo complesso comprendevano opere fondamentali, come il *Ritratto di Isabella Brandt* di Rubens, due *Autoritratti* e *Susanna al bagno* di Rembrandt, la *Vacca che si specchia nell'acqua* di Paulus Potter, le *Bolle di sapone* di Mieris, che occupavano al Buitenhof una lunga galleria. Nel 1793, penetrate in Olanda le truppe francesi, le collezioni del borgomastro vennero portate a Parigi; restituite nel 1815, ripresero provvisoriamente il loro posto, prima di essere trasferite al Mauritshuis, che aprì le porte al pubblico nel gennaio 1822. Il palazzo deve il nome al fondatore, il principe Giovanni Maurizio di Nassau (1604-79), governatore del Brasile, che lo fece erigere tra il 1633 e il 1644, su progetto dell'architetto van Campen. Il principe vi fece sistemare le sue collezioni esotiche, lo abitò poco e morì indebitato. Il palazzo passò nelle mani dei creditori e venne utilizzato in modi assai diversi. Bruciato nel 1704, fu ricostruito (1718), e decorato da G. A. Pellegrini (tale decorazione sussiste nel salone del primo piano). Nel 1820, divenuto proprietà dello stato, fu aggregato al Gabinetto reale dei quadri. A quest'epoca, sotto il regno di re Guglielmo I, risale l'acquisizione di due opere, che sono forse le più celebri del museo: la *Veduta di Delft* di Vermeer nel 1822 e la *Lezione di anatomia del professor Tulp* di Rembrandt, nel 1828. L'attività del museo rallentò in seguito per diversi anni, ma riprese dal 1874, e da allora le collezioni si andarono costantemente arricchendo per acquisti, lasciti e donazioni. Nel 1896 veniva così acquistato il *Cardellino* di Carel Fabritius. Nel 1903 la donazione A. A. de Tombe fece

entrare nel museo la *Testa di fanciulla* di Vermeer, e nel 1914 vennero comprati cinque dipinti della collezione Steengracht (Steen, Ter Borch, A. van Ostade). Il lascito piú importante fu quello del dottor Bredius, già direttore del museo, comprendente varie opere di Rembrandt (*Saul e Davide*, *Omero*, i *Due negri*). Il Mauritshuis è così divenuto il piú importante museo dei Paesi Bassi dopo il Rijksmuseum e col Museo Boymans – van Beuningen. È pressoché interamente dedicato alle scuole dei Paesi Bassi settentrionali. Presenta inoltre capolavori di Holbein (R. *Cheseman*), Memling, Regier van der Weyden, G. David, Rubens, M. Sittow. La relativa ristrettezza dei locali ha imposto una selezione delle opere che illustrano al piú alto livello i diversi aspetti della pittura olandese nel secolo d'oro, attorno al complesso dei Rembrandt e della *Veduta di Delft*: ritratti dei principi della famiglia d'Orange, scene storiche, paesaggi di Seghers, Ruisdael, Hobbema, van Cappelle, Avercamp, van Goyen, Cuyp, Paulus Potter (il *Toro*), Karel Dujardin, scene d'interni di P. de Hooch, A. van Ostade, Steen (l'*Allegra compagnia*), Dou (la *Giovane madre*), Ter Borch (*Cure materne*, la *Notizia importuna*, la *Lettera*), vedute urbane ed interni di chiesa di Saenredam, van der Heyden, E. de Witte, pittura di storia (Vermeer, *Diana*; Ter Brugghen), nature morte (Claesz, Kalf), ritratti (A. Moro, Hals, B. van der Heist). (gb).

Mesdag Museum Ospita la collezione del pittore Hendrik Willem Mesdag, che si fece costruire nel 1873 una dimora piuttosto vasta allo scopo di collocarvi tutti i propri quadri. Nel 1903 Mesdag donò allo stato olandese la collezione e la casa, trasformata in museo, che egli diresse fino alla morte. Ammirava soprattutto Millet, di cui possedeva sette opere (*Agar e Ismaele*, le *Macine*); Daubigny è notevolmente rappresentato con ventisette tele, per la maggior parte tarde. Vi hanno pure un posto importante Courbet, Corot, Rousseau. Molte opere del museo sono bozzetti, che Mesdag apprezzava in modo particolare (Rousseau: *Discesa di vacche nel Giura*, e il bozzetto per lo stesso quadro). Si possono pure citare, della scuola francese, Troyon, Diaz, Monticelli, Dupré, Vollon, Hervier, opere piú antiche di Georges Michel e alcune scene di Daumier, Delacroix, Decamps. La scuola de L'Aja, di cui lo stesso Mesdag aveva fatto parte, è eccellentemente illustrata con quadri di Artz, Blommers, Bosboom (la *Chiesa ad Alk-*

maar), Isaac e soprattutto Jozef Israels, i fratelli Maris, Mauve, Mesdag, Weissenbruch (*Sul greto a Scheveningen*), De Zwart. Sono rappresentati anche altri artisti, come Bisshop-Robertson, Breitner, Werwee. Fra gli italiani, Antonio Mancini. (*sr*).

L'Aja (scuola de)

Gruppo di pittori così definito, il cui periodo di principale attività si svolse dal 1870 al 1890 ca. Il fondatore, Johannes Bosboom, fu apprezzato soprattutto per i suoi dipinti di interni di chiesa, e Jozef Israels per scene di genere venate di sentimentalismo. I pittori della scuola de L'A, non all'oscuro dell'esperienza della scuola francese di Barbizon, rinnovarono la concezione della pittura di paesaggio olandese, proponendo una nuova interpretazione dei classici motivi paesaggistici. Le marine, le vedute con spiagge e basse maree, sono colte con maggiore realismo e i temi paesaggistici, in particolare Scheveningen ed i dintorni de L'A, sono ripresi senza formalismi classici e romantici. Vi furono attirati H. W. Mesdag (nel 1868), Anton Mauve (nel 1874), Jacobus Maris (nel 1871); mentre i suoi fratelli minori Matthijs e Willem continuarono a dipingere paesaggi tradizionali, sia rustici che urbani. Il miglior pittore del gruppo, J. H. Weissenbruch, attraversò un'evoluzione analoga a quella dei suoi compagni, dalla resa «oggettiva» del modello all'interpretazione del soggetto sorretta da una tecnica più libera. La scuola de L'A, ebbe un influsso importante sui grandi artisti della fine del XIX sec. (Breitner, van Gogh). (*mas*).

Lajoue, Jacques de

(Parigi 1686-1761). Figlio di un architetto, fu ammesso all'Accademia nel 1721. Con Pineau e Meissonnier, viene definito da Blondel uno dei «tre primi inventori del genere pittoresco». Fu autore di numerosi progetti di giardini immaginari, il cui impianto si accorda alla *rocaille* lanciata da Meissonnier (raccolte d'incisioni e disegni a Parigi, MAD, e BN, Gabinetto delle stampe; a San Pietroburgo, Ermitage; a Berlino, Kunstbibliothek), e lavorò a decorazioni teatrali (Parigi, Museo dell'Opera). La parte più importante del suo lavoro è costituita da composizioni decorative (conservate a Pontoise; Parigi, Petit Palais), scene di genere fantastiche (il *Gabinetto di fisico di M. Bonnier*

de La Mosson: Blessington, coll. Beit) e soprattutto paesaggi carichi di elementi architettonici, trattati con uno stile chiaro che rammenta le immagini pastorali di Boucher (Parigi, Louvre; San Pietroburgo, Ermitage; musei di Avignone e di Darmstadt). Eseguì anche ritratti (*Autoritratto con la famiglia*, Salon del 1737: Versailles). (ce).

Lal

Pittore indiano attivo durante il regno dell'imperatore moghul Akbar (1556-1605). È citato da Abū l-Fazl nel suo *Ain-i-Akbari* tra le figure dominanti del laboratorio imperiale. Partecipò alla decorazione della maggior parte dei grandi manoscritti dell'epoca di Akbar. Se ne conosce poco lo stile, poiché operò in collaborazione con altri artisti. Tuttavia le pagine che recano il suo nome si segnalano per l'eleganza (in particolare quando si tratta di rappresentazioni di animali) e per l'unità compositiva: qualità che si riscontrano in un foglio interamente di sua mano, il *Leone che uccide una donna*, illustrazione per l'*Anwār-i-Suhailī*, datato 1597 (Benares, Bharat Kala Bhavan). (jff).

Lalive de Jully, Ange-Laurent

(Parigi 1725-79). La sua famiglia apparteneva al mondo della finanza; i suoi mezzi gli consentirono di acquistare i quadri che amava e di figurare nella società libera, brillante e colta che si riuniva intorno alla sorella, Mme d'Houdetot, e alla cognata Mme d'Épinay. Sin dalla giovinezza manifestò vivissimo amore per l'arte: studiò disegno e incisione, e in particolare eseguì una serie di ritratti incisi destinati ad ornare una *Vie des hommes illustres de la France*, che scrisse come seguito alla *Vie des hommes illustres* di Perrault. Nel 1754 fu nominato membro associato dell'Accademia, e nel 1756 ebbe il titolo di «Introducteur des ambassadeurs de l'Académie de peinture». Presto decise di dedicarsi alla costituzione di una galleria di pittura, di cui pubblicò il catalogo nel 1764. Nella prefazione spiegava che l'amore per il suo paese l'aveva indotto ad interessarsi in particolare di pittura francese. Nel 1769 fu colpito da una grave malattia, e da allora condusse esistenza assai precaria. Nella sua collezione (venduta nel 1770 da Pierre Remy) la pittura francese prevaleva nettamente; vi erano rappresentati la maggior parte dei maestri del xvii e del xviii sec. Alcune di queste opere, dopo

varie vicissitudini, approdaronò al Louvre di Parigi. Tra le altre si possono citare il *Baccanale* di Poussin, il *Precettore e l'allievo* attribuito a Claude Lefebvre, il *Suonatore di liuto* di F. de Troy. Al Museo di Strasburgo (MBA) si ritrova la *Bella Strasburghese* di Largillière. La galleria di L comprendeva anche opere straniere: pochissimi italiani, ma, secondo il gusto dell'epoca, un certo numero di dipinti dei Paesi Bassi, tra cui va citato almeno un capolavoro, il *Ritratto di Hélène Fourment e dei suoi figli* di Rubens (oggi al Louvre di Parigi). (gb).

Lallemand, Jean-Baptiste

(Digione 1716 - Parigi 1803 ca.). Prima del 1761 effettuò diversi viaggi a Roma, dove acquisì il gusto per le rovine antiche (quattro quadri: San Pietroburgo, Ermitage) e per i monumenti del barocco romano (*Marina con la statua di Nettuno*: Digione, MBA). I suoi paesaggi chiari e le sue «soste» di cavalieri costituiscono un *pastiche* influenzato dagli olandesi (Wynants); la loro composizione studiata impedisce di vedere in L un precursore, come Swebach o Bruandet, del paesaggio naturalista del XIX sec. (*l'Offerta dei fiori*: coll. priv.). Nelle scene d'interno, un po' gravi (lo *Studio del pittore*, prima del 1762: Digione, MBA), si riscontra maggiore esattezza, e così pure nelle *gouaches* e nei disegni, di grande finezza, realizzati in Borgogna (Parigi, BN). Fu pressoché l'unico a descrivere scrupolosamente gli edifici medievali (*Voyages pittoresques de la France*, inciso dopo il 1784) e i paesaggi urbani (*Castello di Montmusard*: Digione, MBA) prima di dipingere la Parigi della Rivoluzione (Parigi, Museo Carnavalet). (cc).

Lallemant (o Lallemand), George

(Nancy 1575/76 ca. - Parigi 1636). Stabilitosi a Parigi, sembra dal 1601, diresse fino alla morte una delle più importanti botteghe della capitale, frequentata da Poussin, Champaigne, La Hyre. La sua opera dipinta, di cui non rimaneva quasi traccia, sta tornando in luce in seguito delle ultime ricerche sul pittore. I suoi quadri conservati, gli *Scabini di Parigi* dipinto nel 1611 per il municipio della città (Parigi, Museo Carnavalet), la *Carità di san Martino* (Parigi, Petit Palais), l'*Adorazione dei Magi* (Lille, MBA; San Pietroburgo, Ermitage), consentono di chiarire le caratteristiche del suo stile che se rispecchia da una parte

un certo legame con formule manieristiche nell'atteggiamento, nei costumi e nei colori in particolare, dimostra tuttavia una ricerca di composizioni piú equilibrate e monumentali. L'incisione di P. Brebiette, dal «may de Notre-Dame» del 1630 (*San Pietro e san Giovanni guariscono i malati*, perduto come quello del 1633), conferma l'arcaismo dello stile di L a quest'epoca. Il suo stile e la sua originalità si erano manifestati tuttavia verso il 1620, negli affreschi della cappella di Vie (*Assunzione, Evangelisti, Annunciazione, Apparizione di Cristo alla Vergine*) a Saint-Nicolas-des-Champs. Infine una delle sue ultime opere, la *Discesa dello Spirito Santo*, firmata e datata 1635, recentemente ritrovata a Rouen (chiesa di Saint-Ouen), testimonia lo sforzo di L nella direzione di un'impostazione compositiva piú equilibrata, pur conservando forme movimentate e colori cangianti, caratteristiche già presenti nelle opere anteriori.

Da fonti antiche si sa che il pittore lavorò anche, con altri, per i certosini (1611), per Saint-Josse (1613 e 1615), per i religiosi di Mercy, per Sainte-Geneviève-du-Mont (sei altari) e che fornì disegni per arazzi. Di quest'ultima attività resta come sola testimonianza parte della tappezzeria di *San Crispino e san Crepiniano*, tessuta negli atelier del Louvre nel 1634 per la cappella dei maestri calzolari a Notre-Dame (Mob. nat.). I suoi numerosi disegni (*Mezzana*: Nancy, Museo Lorrain; Stoccolma, NM; San Pietroburgo, Ermitage; Venezia, Accademia), spesso eseguiti a penna, in cui sono congiunti elementi manieristici e accenti di realismo, denotano una personalità artistica vigorosa e degna di attenzione. Vengono spesso confusi con quelli di Bellange, piú eleganti e d'una maggior libertà d'immaginazione. L occupa un posto essenziale nella storia della pittura francese prima del ritorno di Simon Vouet in Francia nel 1637. (*pr*).

Lam, Willfredo

(Sagua la Grande (Cuba) 1902 - Parigi 1982). Tardivo aderente al movimento surrealista, L vi ha introdotto una forma d'immaginazione che risente della sua origine. Trascorsa a Cuba l'infanzia, e qui iniziati gli studi, li proseguì a Madrid e a Barcellona, finché la guerra di Spagna non lo induce a rifugiarsi in Francia nel 1937. Presentato da Picasso a Breton e ai surrealisti, ne viene subito accolto; e con Breton si reca nelle Antille nel 1941, insieme a

Max Ernst e all'antropologo Claude Lévi-Strauss. L viaggia poi nelle isole del Pacifico, in Sudamerica e in Europa. Solo al suo ritorno a Cuba, dopo una prima mostra parigina (1938), egli conferisce alla sua opera una certa ampiezza: le forme vegetali intrecciate, tra cui si celano figure mitiche, si tendono verticalmente su fondo scuro (la *Giungla*, 1943: New York, MOMA, e Parigi, MNAM; l'*Arpa cardinale*, 1944: Parigi, coll. Urvater). A tali temi vegetali succedono, dopo la guerra, vaste stesure piatte dai colori meno vivi (*Umbral*, 1950: Parigi, MNAM; *Extralucido*, 1950: Rotterdam, BVB). Poi le figure, sempre distaccandosi su fondo scuro, trovano crescente semplificazione (*Donna seduta*, 1954: New York, coll. Mrs A. Gimbel). Più recentemente, ricompaiono le forme affilate ed aguzze del periodo cubano, con evanescenti trasparenze in uno spazio più chiaro (*Figura*, 1965; *la Barriera*, 1968). L'opera di L si accosta ad alcuni aspetti dell'espressionismo del Centroamerica e del Sudamerica (Tamayo), ma con una scioltezza immaginativa e una profusione onirica che fanno di lui un autentico surrealista. (sr).

Lama, Giovan Bernardo

(documentato a Napoli dal 1558 al 1600). Attivissimo nel campo della pittura religiosa napoletana della seconda metà del XVI sec., operò una sintesi fra il raffaellismo diffuso nell'Italia meridionale e l'arte devozionale locale, anche di matrice spagnola, adottando soluzioni compositive estremamente semplificate ma di grande chiarezza narrativa. Nella vastissima produzione, spesso in collaborazione con Silvestro Buono, spiccano: *Gesù e i figli di Zebedea* (Monopoli, Cattedrale); la *Deposizione nel sepolcro* (Napoli, Santi Severino e Sossio); la *Deposizione* (Napoli, San Giacomo degli Spagnoli); l'*Incoronazione* (firmata e datata 1594: Solofra, Collegiata di San Michele Arcangelo). La figura di L ispirò uno dei protagonisti del *Candelai* di Giordano Bruno (1582). (rta).

lamaismo

Il termine, che designa in generale la religione ufficiale del Tibet, deriva dalla parola tibetana *lama* ('maestro spirituale'), titolo attribuito unicamente ai grandi maestri, insegnanti o incarnati, e ai capi dei monasteri. Tsong Kapa, il grande riformatore del XIV sec., fondato-

re di numerosi monasteri, organizzò i riti e la disciplina del I. Fin dal xv sec. prese corpo la dottrina *lama*-incarnazione di Avalokiteçvara, il Bodhisattva compassionevole. Nel xvi sec. i «re-pontefici», nella teocrazia che si stabilisce nel Tibet, portano il nome di Oceano (Dalai in mongolo, Rgyatso in tibetano). A quel tempo vennero convertiti i Mongoli. Nel xvii sec. l'autorità suprema, temporale e spirituale, venne conferita al *lama* di Lhasa, che divenne il *Dalai-lama*. Derivante dal tantrismo, il I si intrise delle pratiche delle antiche religioni locali, vicine allo sciamanismo mongolo. Il gusto dell'orrore, della magia e della stregoneria, del potere misterioso delle forze vitali naturali e il valore rituale del sangue crearono un pantheon di aspetto «terribile», di cui s'impadronirono le arti grafiche e plastiche. Non si può negare al repertorio iconografico lamaico un sicuro successo decorativo per forme e colori nella raffigurazione del fantastico, delle scene d'orrore, delle divinità mostruose e dei demoni. Tali temi iconografici, di estrema complessità, già diffusi nel tantrismo, si sovraccaricano ancor più nelle opere del I. Le immagini simboliche che decorano i templi (come quello di Gyantse) sono l'illustrazione delle esperienze mistiche dei credenti. A tali temi si aggiungono i ritratti dei grandi *lama*, dei grandi mistici, dei grandi stregoni, molti dei quali sono conservati nel Museo Guimet di Parigi. (*ea*).

Lambert, George

(Kent? 1700 ca. - Londra 1765). Allievo dell'olandese van Kassel e influenzato da Wootton, era stimato come scenografo. Lavorò prima per il Lincoln's Inn Fields Theatre, poi divenne, nel 1736 ca., il pittore principale del Covent Garden Theatre. Frequentò l'ambiente artistico londinese; era membro del Beef Steak Club, dove incontrò Hogarth, che collaborò alla fattura dei personaggi in taluni suoi paesaggi. Con Hayman fondò nel 1761 la Società degli artisti della Gran Bretagna, primo abbozzo della Royal Academy, poi fondata nel 1768. Acquerellista e incisore, **L** è oggi noto per i paesaggi, commissionati da grandi amatori d'arte per ornare le proprie case di campagna: nel 1742 dipinse per Lord Burlington vedute di Chiswick Villa (Chatsworth, coll. duca del Devonshire). Vi si leggono reminiscenze dei paesaggi di Poussin, di cui aveva eseguito numerose copie, in particolare quella di *Diogene*

che getta via la ciotola (Londra, VAM). Associava alla luce di Claude Gellée e di Dughet la tecnica olandese e impegnava il suo talento nella resa della particolare poesia della campagna inglese. Precursore di Wilson, appare il creatore di questa scuola di grandi paesaggisti britannici. A lungo dimenticata, la sua pittura divenne poi ricercata: la Tate Gallery di Londra ha comprato nel 1951 un *Paesaggio di vallate con campo di grano* (1733). Una mostra tenuta a Kenwood (Hampstead) nel 1970 ha contribuito a sottrarre alla leggenda e alle incertezze il nome e l'opera dell'artista. (jns).

Lambrechts, Jan Baptist

(Anversa 1680 - dopo il 1731). Fu, come Pieter Snyers e Pieter Angillis, uno specialista di nature morte vegetali, disposte su un tavolo o su uno scaffale, in piccoli quadri di costume popolari o contadini. Un mazzo di asparagi, suo motivo favorito, è posto in evidenza in mezzo ai *Contadini a tavola* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Il suo stile meticoloso e il tono pittoresco delle sue *Allegre compagnie* e della *Festa campestre dinanzi a un castello* (in museo a Gand) s'ispirano tanto a van Tilborch o a Horemans il Vecchio quanto allo spirito francese di un Lancret. L lavorò a Lille nel 1703 e 1704. Libero maestro ad Anversa nel 1709, si recò poi in Germania e in Austria, ove sono conservate in musei di Augsburg, Gotha e Vienna (KM) un certo numero di sue opere. (php).

Lamen, Christoph Jacobsz van der

(Anversa 1606-607? - 1651-52?). Traendo ispirazione dalle opere di Hieronymus Francken e di Frans Francken II, nonché da pittori olandesi come Jacob Duck o Palamedes, sviluppò il genere del quadro di società, rappresentando instancabilmente i medesimi soggetti. Sulla base delle opere firmate (Strasburgo, MBA); Lucca, ex coll. Mansi), gli si sono potuti attribuire numerosi piccoli quadri (conservati in musei di Budapest, Copenhagen, Dunkerque, Praga; Madrid, Prado), tanto sono caratteristiche le sue composizioni di vivace cromia e con personaggi inespressivi, simili a marionette elegantemente vestite. L ebbe come allievo Hieronymus Janssens, specialista in scene di ballo. (jl).

Lameyer, Francisco

(Puerto de Santa Maria 1825 - Madrid 1877). Andaluso ma probabilmente formatosi a Madrid, fu un artista originale, romantico e solitario. Soggiornò a Parigi (1852), risiedette per qualche tempo in Marocco (1863) insieme a Fortuny e in seguito visitò, sembra, il Giappone e le Filippine. Iniziò la carriera illustrando libri (il suo *Buscón* di Quevedo, e le *Escenas andaluzas* di Estabañez Calderón sono tra i migliori libri illustrati della Spagna romantica); ma anzitutto, come pittore, fu seguace appassionato di Goya. Ammirava però anche la foga di Delacroix, di cui la sua *Barca di Caronte* riflette curiosamente l'influsso. Dipinse soprattutto soggetti marocchini, trattati liberamente con uno stile piuttosto lontano dall'orientalismo classico di un Fortuny: lo splendore del colore sottolinea le smorfie dei volti resi come maschere alla maniera dell'ultimo Goya (*Combattimento di marocchini*: Madrid, Prado). Gli si devono anche numerosi disegni raffiguranti scene popolari (Madrid, Museo municipale). (pg).

Lami, Eugène

(Parigi 1800-90). Allievo di Horace Vernet e poi di Gros, fu però più sensibile agli influssi di Géricault e di Bonington, che traspaiono in due aspetti, molto diversi, della sua arte. In alcuni casi, animato da un anelito romantico, realizzò una pittura scura, dai toni epici e non priva di grandiosità (quadri di battaglie storiche a Versailles: *Combattimento di Puerto da Miravete*, 1824; *l'Affaire de Claye*, 1831; *Battaglia di Wattignies*, 1837; *Battaglia di Hondshoote*, 1838; *Assedio di Anversa*, 1838); in altri, invece, dipinse scene di genere (*Ingresso della duchessa d'Orléans alle Tuileries*, 1840 ca.: Parigi, Louvre; serie di quadri al Museo Condé di Chantilly; le *Grandi Acque a Versailles*, 1864: Versailles) e brillanti acquerelli (Parigi, Louvre) che mostrano la conoscenza e l'influsso della scuola inglese. Fu pittore di costume, storiografo della società elegante di Parigi e di Londra, città in cui effettuò lunghi soggiorni. Ha lasciato inoltre una ricca testimonianza della sua opera di illustratore e di litografo. (ht).

Laming-Empeaire, Annette

(? 1917 - Curitiba (Brasile) 1977). Esperta di preistoria sud-americana (in particolare del Brasile e della Patago-

nia), dedicò parte della sua carriera a ricerche sull'arte paleolitica franco-cantabrica, interessandosi in particolare della cronologia e del significato dell'arte preistorica.

Fu tra i primi studiosi di preistoria a respingere la successione cronologica dell'abate Breuil, fondata sulle tecniche di espressione artistica e sulle sovrapposizioni. Uno studio approfondito della grotta di Lascaux la convinse del carattere spesso intenzionale delle sovrapposizioni. Per quello che riguarda il significato dell'arte paleolitica elaborò un metodo di ricerca fondato su criteri di studio del significato dei soggetti (frequenza, composizione, mutui rapporti); questo la portò a scoprire l'importante associazione iconografica bisonte-cavallo, tema principale dell'arte preistorica. (yt).

Lampi, Johann Baptist il Vecchio, detto il Cavalier Lampi

(Romano (Tirolo meridionale) 1751 - Vienna 1830). Si stabilì a Trento dopo un apprendistato a Salisburgo, che rimane alquanto oscuro, e una fase di attività indipendente. Nel 1783 si recò a Vienna dopo aver trasformato il proprio vero cognome, Lamp, in quello più armonioso di Lampi. Nel 1786 venne nominato insegnante all'Accademia, ma dal 1789 in poi riprese a viaggiare: lo troviamo in Polonia, e in Russia nel 1791; tornò a Vienna nel 1797. Dipinse pale d'altare ma soprattutto ritratti, effigi pompose di spirito barocco, il cui stile andò semplificandosi progressivamente, in una maggiore adesione al gusto borghese. I suoi ritratti dell'*Imperatore Giuseppe II con le insegne di Gran Maestro del Toson d'Oro* (Vienna, öG), dell'*Imperatrice di Russia Caterina II* (San Pietroburgo, Ermitage) e di *Maria Fëdorovna* (Chantilly, Museo Condé) hanno ancora piglio grandioso. Maggiore semplicità caratterizza il suo *Autoritratto* del 1810 (Innsbruck, Ferdinandeum) e il *Dr. Franz Rollett* (Baden, presso Vienna, Rollettmuseum), benché ancora pervasi di spirito barocco. L ha pure dipinto bei ritratti di donna (Vienna, öG). Il suo lavoro di ammissione all'Accademia di Vienna non manca di ampio respiro. L fu uno degli ultimi pittori di tradizione barocca che percorse l'Europa dipingendo di corte in corte, di vescovado in vescovado, il che spiega la dispersione delle sue opere, che s'incontrano nella maggior parte dei musei europei.

Il figlio **Johann Baptist**, detto **Lampi il Giovane** (Trento 1775 - Vienna 1837), giunge nel 1783 a Vienna col padre e studia all'Accademia dal 1786 al 1794; continua, in seguito, ad essere allievo del padre. A partire dal 1796 risiede a San Pietroburgo, ove nel 1797 viene nominato membro onorario dell'Accademia. Il ritratto di Antonio Canova (1805 ca.: Vienna, öG) ha molto contribuito a consolidare la sua reputazione di pittore mondano, assai influenzato dal padre. (*g + vk*).

Lamy, Peronet

(notizie dal 1432 al 1452). Appartengono a lui le miniature di due Messali Romani (databili al 1440 e 1441-42 ca.) eseguiti per Felice V (il duca sabauda Amedeo VIII), ora alla Biblioteca Reale di Torino e all'Archivio di Stato di Torino datati ca. 1440-49; è documentato per i fregi ed alcune iniziali del manoscritto dell'*Apocalisse* miniato da Bapteur (1428) per Amedeo VIII e ora all'Escorial (Madrid); rivela influenze francesi in relazione con Chambéry, fiamminghe e lombarde, ma il suo corrispettivo più stretto è certamente il Maestro del Duca di Bedford. Conobbe il Maestro di Flémalle, traducendone tuttavia i modi con tratto forte, arcaistico, tanto che si trovano riscontri di questo stile fin in affreschi popolari nella zona delle Alpi tra Savoia-Piemonte oltre la metà del '400. Al catalogo di L Edmuns ha aggiunto il *Champion des Dames* di Martin Le Franc a Bruxelles, ms 9466; a Oxford il Boll, ms Canon. Misc. 378 commissionato dal Vescovo di Padova Pietro Donato; a Parigi (Bibl. Nationale), il ms lat. 9661 (*Notitia Dignitarum*), altri fogli alla Pierpont Morgan Library. Nelle fonti documentarie L è definito anche «pittore»: non è finora stato tuttavia possibile attribuirgli alcun dipinto. (*ag*).

Lana, Ludovico

(Codigoro 1597 - Modena 1646). Svolsse la sua attività prevalentemente in Modena, dove risiedette, almeno dal 1619, insegnando presso la locale Accademia di pittura e lavorando anche come ritrattista per gli Estensi. Le prime opere (tele per i coretti in San Bartolomeo; *Martirio di tre Santi* in San Pietro) attestano una formazione ferrarese avvenuta forse nell'ambiente dello Scarsellino e sensibile anche al Bonone e all'attività giovanile del Guercio. Il

successivo *Erminia e Tancredi* (Modena, MC) riflette invece echi della coeva situazione artistica bolognese, fondendo l'idealismo reniano col naturalismo guercinesco, con esiti accattivanti e teneramente sentimentali, che si assestano nella *Vergine e san Geminiano* (1633: Modena, Palazzo Comunale) e nella importante *Pala del Voto* (1636: Modena, Chiesa del Voto). Una misura classica piú calcolata caratterizza le opere della tarda maturità (una *Natività della Vergine*: Pinacoteca di Cento, e l'incompiuta *Crocefissione* anch'essa nella Chiesa del Voto). (ff).

Lanchares, Antonio de

(Madrid 1586?-1630). Allievo di Caxés, fu assai stimato ai suoi tempi, e sempre citato con lode. Le rare opere che si conservano (*Adorazione dei pastori*, 1614: Madrid, coll. priv.; *Sant'Ildefonso*, 1624: Almería, chiesa di Cantoria) attestano un'inclinazione naturalistica. Si ispirò ai modelli del suo maestro, conservando peraltro una certa autonomia e interessandosi soprattutto agli effetti di luce. (aeps).

Lancret, Nicolas

(Parigi 1690-1743). Allievo di P. Dulin prima del 1708, poi di Gillot dal 1712 al 1718, venne ammesso all'Accademia nel 1719. Emulo di Watteau, si specializzò molto presto in feste galanti, senza tuttavia riprendere l'inclinazione alla riflessione malinconica sul destino umano, propria di Watteau. Le sue brillanti mascherate e il suo talento, amabile anche se un po' freddo, gli procurarono numerose commissioni da parte di grandi collezionisti, come il duca d'Antin, il conte di Carignano, Crozat, il conte Tessin, Federico II (che possedeva oltre venticinque suoi dipinti, tra cui il *Mulinello*, la *Danza*, il *Gioco del «pied-de-bœuf»*, il *Ballo* oggi a Berlino, Charlottenburg) e il sovrintendente alle Costruzioni reali. Lavorò per Fontainebleau (*Nozze di paese*, 1737: in situ), la Muette (le *Stagioni*, 1738: Parigi, Louvre), Versailles (*Colazione con prosciutto*, 1737: Chantilly, Museo Condé). Molto legato a Lemoyne, che ammirava van Dyck quanto lui, non si occupò quasi di pittura di storia (*Caccia alla tigre*, 1736, dipinto per Versailles: Amiens, MBA). I due bozzetti del Louvre («*Lit de justice*» tenutosi alla maggiore età di Luigi XV; *I cavalieri dello Spirito Santo ricevuti a Versailles*) costituiscono eccezioni nella sua opera. Si ispirò anche alle Fa-

bles ed ai *Contes* di La Fontaine; riprese dai Paesi Bassi essenzialmente il gusto per i soggetti di genere, trattati in tono piú lieve (la *Scatola ottica*: Hechingen, castello degli Hohenzollern; la *Spidocchiatrice*: Londra, Wallace coll.; la *Cucina*: San Pietroburgo, Ermitage), benché le scene puramente rustiche siano piú numerose nella sua opera dopo il 1736. I ritratti (la *Famiglia Barbone-Conti*: Illinois University, Krannert Art Museum) sono trattati come scene di genere. Seguendo l'esempio di Watteau anche L, che amava molto il teatro, compose scene di ambiente campestre; ma se Gillot si era limitato alle rappresentazioni della commedia italiana, L s'interessò alle maschere di *Gilles* e di *Arlecchino*, e poi agli stessi attori francesi, di cui eseguì ritratti (la *Danzatrice Camargo*, 1730: San Pietroburgo, Ermitage; Londra, Wallace coll., e Nantes, MBA). Inoltre L, a differenza di Pater, sembra assai piú attento all'ambientazione che alle questioni essenzialmente pittoriche. La sua opera, sebbene meno emozionante e vibrante di quella di Watteau, resta tra le testimonianze piú brillanti – per il suo carattere umoristico, il tocco vivo, il colore cangiante – del gusto e della società del XVIII sec. Ha lasciato disegni a sanguigna ed a tre matite (Parigi, Museo Jacquemart-André; Bigione, MBA; Londra, BM; Stoccolma, NM; Washington, NG). (cc).

Land Art

Verso la fine degli anni Sessanta, in America come in Europa, venne sempre piú accentuandosi tra gli artisti la tendenza ad abbandonare la cornice ristretta del proprio studio, simbolo di un secolare isolamento dalla realtà, per affrontare direttamente il campo aperto dell'ambiente naturale; nell'esigenza, già in parte avanzata dai molteplici asunti e dalle tematiche dell'arte comportamentale, di recuperare una dimensione piú immediatamente concreta, «primitivistica» dell'arte, rispetto all'artificiosità della cultura industriale, e al tempo stesso di sfruttare espressivamente le qualità suggestive ed intrinsecamente formali della natura stessa. Già nel 1967 nelle opere dell'inglese Richard Long e di Jan Dibbets, composte a Francoforte da Paul Mantz, emergeva la presenza significativa di elementi primari quali il perimetro di legno tracciato in rami da Long su di una collina, o i cerchi di acqua e sabbia dell'olandese Dibbets. Quasi contemporaneamente, negli Stati Uniti, l'articolo di Robert Smithson *A sedimentation*

of Mind: Earth Projects apparso su «Art Forum» nell'ottobre del '68, cui fece immediato seguito una mostra alla galleria di Virginia Dwan a New York, introduceva il concetto di *earth work*: dove il materiale-terra, nelle sue diverse connotazioni, trova sfruttate in ogni sfumatura le proprie potenzialità di evidenza estetica. Alla mostra parteciparono, per lo piú seguendo una documentazione fotografica, artisti quali Michael Heizer, con le sue *depressioni* nel deserto del Nevada, Carl Andre con delle pile di sassi e sabbia, Sol LeWitt che sotterrava in cortile la sua «scatola invisibile», mentre Steve Kaltenbach esponeva progetti di rimozione di parti macroscopiche della crosta terrestre e lo stesso Smithsonian proponeva i suoi *non-site*, cumuli di rocce e detriti incasellati in forme geometriche. Ma è soltanto nel 1969 che la LA assume i suoi connotati piú espliciti, attraverso l'omonimo videotape – affiancato da un libro-catalogo – girato da Gerry Schun, che coniava in tal modo un nuovo termine, allargando il concetto ancora ristretto di *earth work* alla dimensione macroscopica dell'intero territorio, ed al tempo stesso introduceva in Europa lo strumento espressivo del video. Il filmato testimonia la camminata di 10 miglia avanti e indietro di Richard Long, a Dermoor, e il *buco nell'acqua* dell'altro artista inglese Barry Flanagan; per spostarsi poi sulla prospettiva nella sabbia di Dibbets, cancellata dalla marea dopo dodici ore, e sulle fontane di sabbia a Camargue di Marinus Boezem, anch'egli olandese. In America, Schun riprese dall'aereo la *Timeline* di Dennis Oppenheim, che ripercorreva sul ghiaccio la linea di confine spazio-temporale tra Canada e Stati Uniti, la *Compression Line* di Heizer, in California, e le linee parallele in gesso, tracciate da Walter De Maria nel deserto di Mojane; in quest'ultimo caso il mezzo cinematografico partecipava intimamente, intervenendo nella scelta di diversi momenti dell'azione, all'opera dell'artista. Ancora nel '69 ad Amalfi Richard Long, invitato alla mostra *Arte povera – Azioni povere* di Germano Celant, disegna sulla collina un'enorme linea bianca, visibile dalla città, mentre Dibbets distende una spirale di pietre bianche sott'acqua. I luoghi preferiti dai *land artists* si rivelano dunque spazi aperti ed immensi, a forte connotazione geologica: deserti, pianure innevate, montagne rocciose, mari. Una natura vergine e selvaggia, estranea alle compressioni dell'agglomerato urbano, dove le tracce artistiche si inseriscono come una sorta di gero-

glifici, di impronte elementari legate ad una manualità ormai perduta; residui di un presente archeologico, destinati a un futuro remoto. Il gesto artistico acquisisce così una monumentalità che tuttavia resta testimonianza di una cultura quantitativa, di una «macrodimensionalità della vita» (Celant) che è tratto specifico proprio di una società iper-industrializzata. Non è estranea difatti alla poetica della LA una certa ambiguità, evidente nella necessità stessa di avvalersi, per affrontare l'ampiezza delle superfici, di sussidi tecnologici quali aerei, ruspe o camion, sia pur considerati nel segno di una «devastante grandezza primordiale» (Smithson). Anche l'apporto del videotape – molto precoce rispetto all'analogica utilizzazione negli happenings – è sintomatico dell'istanza di un duplice problema: se da una parte infatti, nel privilegiare l'esperienza effimera dell'intervento, la LA ben si inserisce in una linea di de-estetizzazione che ripudia la perennità dell'oggetto-arte, dall'altra si fa vincolante l'urgenza di un introdurre un mezzo alternativo di comunicazione che testimoni ad un pubblico l'atto creativo, altrimenti inaccessibile. Paradossalmente, l'eccesso di adesione alla contingenza della materia si trasforma così nel perdurare di puro linguaggio del documento, sostituitosi all'opera. Inoltre gli interventi di LA destinati per la loro stessa qualità fisica a rimanere non commerciabili ed estranei al mercato (anche se col tempo si è assistito, in America, ad un fenomeno di collezionismo di interi territori «segnati» dagli artisti), attraverso la circolazione di filmati, progetti e fotografie nel circuito consueto di musei e gallerie si trovano reintegrati proprio in quegli spazi cui avevano tentato di sfuggire. (fca).

Landelle, Charles

(Lavai 1812 - Parigi 1908). Allievo di Paul Delaroche ed Ary Scheffer, debuttò al Salon del 1841 ed in seguito partecipò regolarmente ai Salons successivi. Pittore di quadri a soggetto storico (*Santa Veronica*, 1850, conservato a Pau; *Donne di Gerusalemme prigioniera a Babilonia*, Salon del 1859, conservato a Montauban) e di allegorie (la *Repubblica*, 1848: Parigi, Liceo Saint-Louis; *Allegoria della Rinascenza*, Salon del 1853, dipinto per la decorazione di una sala del Louvre, ora depositato a Fontainebleau), L fu anche ritrattista (*Autoritratto*, Salon del 1841, conservato a Lavai; l'*Ammiraglio Baudin*, Versailles). Il ritratto di *Alfred de Musset* (1854: pastello, Parigi, Louvre) lo rese celebre. (jv).

Landi, Gaspare

(Piacenza 1756-1830). Dopo una prima formazione a Piacenza, dal suo protettore – il marchese Giovanni Battista Landi suo lontano parente – fu inviato a Roma (1781), dove fu allievo di Baioni e di Corvi. Il suo primo dipinto noto, *Diomede ed Ulisse si impadroniscono del palladio* (1783: Parma, PN), si colloca stilisticamente nell'ambito batoniano. La sua attività si svolse per intero a Roma, tranne brevi soggiorni a Milano (1791) e nella città natale (1797-1800). A Roma era intimo di Camuccini e di Canova; suoi dipinti di soggetto omerico (*Incontro di Ettore e Andromaca*; *Ettore rimprovera Paride*, 1794: entrambi a Piacenza, MC) vennero accompagnati da sonetti di Pindemonte. La produzione pittorica di L, di qualità discontinua seppur sempre ad alto livello, pur fondandosi sulle teorie di Mengs appare in accordo con il gusto batoniano piú che con le dottrine neoclassiche. Suoi committenti furono Pio VI, Napoleone e l'aristocrazia europea. Il suo catalogo, ancora parzialmente da definire, annovera dipinti di destinazione privata (*Nozze di Abramo e Sara*, 1792: Parma, PN; *Antioco e Stratonice*, 1794 ca.: coll. priv.), ritratti (*Il conte Giacomo Rota*, 1797-98: Piacenza, MC; *Canova*, 1806: Roma, Gall. Borghese) e chiesastica (*Maria deposta nel sepolcro* e *Gli Apostoli al sepolcro della Vergine*, 1802-804: Piacenza, Duomo; *Salita al Calvario*, ivi, San Giovanni in Canale). (*Iba*).

Landon, Charles-Paul

(Nonant (Orne) 1760 - Parigi 1826). Studiò pittura nello studio di J.-B. Regnault; cominciò a esporre al Salon nel 1791 e nel 1792 ottenne il prix de Rome con *Eleazaro preferisce la morte al sacrilegio di violare la legge mangiando carne proibita* (Parigi, Louvre, ENBA). Nominato nel 1806 segretario aggiunto alla Scuola speciale di pittura e scultura e nel 1813 corrispondente dell'Institut de France, ebbe nel 1814 il titolo di pittore del duca di Berry; dal 1816 alla morte tenne la carica di conservatore dei quadri dei Musei reali. Le sue opere (piuttosto rare, poiché durante la Restaurazione cessò quasi completamente di dipingere) rivelano l'adesione a un neoclassicismo amabile e prezioso ispirato all'arte alessandrina. Tra quelle conservate in musei francesi, citiamo: ad Alençon, *Dedalo e Icaro* (Salon del 1799); a Fontainebleau, *Leda, Polluce ed Elena* (Salon

del 1806) ; a Nizza, *Venere e Amore* (Salon del 1810); ad Agen, *La pittura e la poesia*. Gli si deve anche *San Luigi a Saint-Denis* (basilica di Saint-Denis). **L** è però noto soprattutto per le numerose pubblicazioni, illustrate con incisioni al tratto, che presentano un vasto repertorio di opere d'arte di tutte le epoche. Le più utili per lo storico della pittura sono le *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts*. Tale serie di volumi, che **L** cominciò a pubblicare dal 1801, e di cui esistono numerose edizioni e complementi, commenta e riproduce sia gran parte delle collezioni di pittura del Louvre quali si presentavano sotto l'Impero e la Restaurazione, sia una scelta di quadri comparsi nei *salons* dal 1808 al 1824. (*ic*).

Landseer, Edwin Henry

(Londra 1803-73). Talento precoce e generoso, fu allievo del padre, incisore, ed espose disegni sin dall'età di tredici anni; nel 1815 lavorava con Haydon, e dal 1817 studiava alla Royal Academy. I primi dipinti di animali tradiscono l'influsso di Rubens e di Snyders; l'esecuzione, vivace e ampia, venne particolarmente ammirata da Géricault all'epoca del suo soggiorno in Inghilterra, nel 1821. L'opera più caratteristica di questo suo stile, la *Caccia di Chevy Chase* (1826: Birmingham, AG), gli venne forse ispirata dalla visita a Walter Scott nel corso del suo primo viaggio in Scozia nel 1824, da cui trasse soprattutto un appassionato interesse per la vita selvaggia condotta nelle Highlands, tema da allora frequente nel suo lavoro e che, allineandosi alle rievocazioni romantico-storiche del *Waverley* di Walter Scott, contribuì alla rivalutazione della cultura scozzese in Europa. Eletto membro della Royal Academy nel 1831, **L** divenne intimo della famiglia reale dopo aver dipinto prima il ritratto della duchessa di Kent, madre della regina Vittoria (1836) e poi quello della regina stessa. Eseguì i ritratti di alcuni altri personaggi contemporanei (*Ritratto di Walter Scott*: Londra, NPG). Il favore reale lo indusse talvolta ad affrontare la scena di storia (*La regina Vittoria e il duca di Wellington mentre passano in rivista la guardia*, 1839: coll. priv.). Fatto nobile nel 1850, **L** venne onorato nel 1867 dell'incarico della decorazione della colonna di Nelson in Trafalgar Square a Londra, per la quale presentò il modello dei quattro leoni. La sua fama si fonda però sulla pittura di animali, in spe-

cie cani, dalla concezione antropomorfica e sentimentale che suscitò l'ammirazione di Ruskin (che ne lodò il celebre soggetto: *Colui che piú piange il vecchio pastore*) e lo rese uno dei pittori ufficiali dell'epoca vittoriana, facendogli ricevere nel 1855 la medaglia d'oro all'esposizione universale di Parigi, dove presentava il *Santuario* (1842). Traspose i grandi temi storici (*Alessandro e Diogene*, 1848: Londra, Tate Gall.) ma anche temi morali, o soggetti legati a polemiche sui fatti politici del momento (*Un tal Jack in carica*, 1833: Londra, VAM), nel mondo degli animali, talvolta con senso profondo del dramma (la *Sfida*, 1844: coll. del duca di Northumberland; *Il cane e la sua ombra*, 1826: Londra, VAM; *Suspense*, 1834: ivi; *Colui che piú piange il vecchio pastore*, dipinto presto celebre e noto in varie versioni, 1837: Londra, VAM; 1858: coll. priv.). Divenne molto popolare, oltre che per l'altissimo numero di dipinti prodotti regolarmente esposti presso la Royal Academy, anche grazie al grande numero di sue opere riprodotte in incisione (piú di 400); dopo le Collezioni Reali, è al VAM che è conservata la maggior parte della sua produzione. (*jns + wv*).

Landulfo, Pompeo

(attivo a Napoli dal 1588 al 1609). Seguace di Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama, offrì delle opere di questi due maestri un'interpretazione piú incline ad esiti decorativi, aperta alle dolcezze cromatiche di Dirck Hendricksz e Belisario Corenzio. Sue sono l'*Annunciazione*, la *Madonna con Bambino e santa Caterina* e lo *Sposalizio della Vergine* (Maddaloni); l'*Ultima Cena* (datata 1596: Vitulano, Santa Maria Maggiore), la *Madonna col Bambino, i santi Gregario e Benedetto* e le *Anime del Purgatorio* (firmata e datata 1604: Gragnano, chiesa del Corpus Domini), e il ciclo di *Storie di santa Lucia* (1609: Gragnano, chiesa del Corpus Domini). (*rla*).

Lanfranco, Giovanni

(Terenzo (Parma) 1582 - Roma 1647). Educato in Parma al gusto classicheggiante di Agostino Carracci, allora al servizio del duca Ranuccio Farnese, passò a Roma subito dopo la morte del maestro, nel 1602, insieme al condiscipolo Badalocchio, inserendosi nell'ambiente artistico dominato da Annibale Carracci e collaborando insieme a lui

alle scene mitologiche sulle pareti lunghe della galleria di Palazzo Farnese (1604-605 ca.). Grazie ad Annibale ebbe l'incarico di decorare con affreschi e tele un camerino, detto «degli Eremiti» dai soggetti ivi rappresentati, attiguo a Palazzo Farnese (1605 ca.). Quei dipinti, oggi conservati parte nella vicina chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte, parte a Napoli (Museo di Capodimonte), provano come egli fin da principio si muovesse con una certa indipendenza nei confronti della cultura classicista ufficiale, avvalendosi di mezzi espressivi – luminismo contrastato, spregiudicatezza compositiva – che risentono della esperienza naturalistica propria, in quegli anni, di Caravaggio e dei suoi seguaci. Certi suoi brani di paesaggio – per esempio lo sfondo nella *Maddalena sollevata dagli Angeli*, ora a Napoli (Capodimonte) – raggiungono effetti sorprendenti di verità, in netto contrasto con la coeva visione idealizzante di Annibale Carracci. Entrò poi a servizio del marchese Clemente Sannesì e del cardinal Jacopo Sannesì, per i quali affrescò la villa in Borgo Santo Spirito (1606-607) ed eseguì diverse tele; in seguito (1609) collaborò con Guido Reni in San Gregorio al Celio e per lui eseguì in subappalto alcuni affreschi (*Pietà, Santi Pietro e Paolo*) in San Sebastiano fuori le mura. Tornato in patria per un biennio fra il 1610 e il 1612, studiò appassionatamente Correggio, di cui lo affascinarono il luminismo universale e l'ardua prospettiva aerea; viaggiando per l'Emilia si riguardò le opere giovanili di Annibale, concepite sotto l'influenza della cultura veneziana, e ne ritenne l'ardore cromatico e l'agitato comporre. Da una rilettura di opere di Ludovico poté trarre più di uno spunto in direzione di un'inventiva, più che animata, vitalistica. La sua vena essenzialmente romantica, insofferente alle norme accademiche, si liberò in pieno dopo il ritorno a Roma, in una serie di opere di soggetto religioso o profano di varia destinazione (*Incoronazione della Vergine* per il duomo di Orvieto; dipinti per Vallerano, Leonessa, Fermo; la decorazione – affreschi e tele, 1616 ca. – della cappella Bongiovanni in Sant'Agostino a Roma): tutte caratterizzate dal contrasto tra forme piene, sode, concepite naturalisticamente e una luminosità intensa, di fonte ultraterrena ma di effetto naturalistico, che crea tensione drammatica e comunque prelude al clima esaltante del miracolismo barocco. Ne sono esempi pienamente compiuti, oltre quelli già ricor-

dati, gli affreschi di Palazzo Mattei di Giove a Roma (1615) e, soprattutto, il fregio della Sala Regia del Quirinale, realizzato insieme a Tassi, Saraceni, allo Spadarino e ad altri pittori d'indirizzo naturalistico – uno dei testi capitali per la cultura artistica romana – e, ancora, tra il 1622 e il 1624, la decorazione della cappella Sacchetti in San Giovanni dei Fiorentini. In quest'ultima impresa, come negli affreschi di Sant'Agostino, lo studio del Correggio matura in un linguaggio di stupefacente modernità. Ne costituisce il culmine l'affresco gigantesco nella cupola di Sant'Andrea della Valle, la cui commissione L contese nel 1625, vincendo, a Domenichino. Tale cupola (finita nel 1627), come ben avvertirono i contemporanei, costituì un avvenimento straordinario, il primo esempio di una pittura concepita come una musica, «quando tutti i toni insieme formano l'armonia», trattandosi di una miriade di figure roteanti in ascesa, nell'illusiva scalata della volta celeste, fino a dissolversi nel diffuso splendore del vertice, simbolicamente immaginato come coincidente con l'Empireo. La tendenza a un comporre ardito e dinamico, ricalzata dagli studi su Correggio e già manifesta nelle volte delle cappelle Bongiovanni e Sacchetti, si esalta al massimo nella luminosissima cupola, che sarà modello non solo a esemplari consimili dello stesso Lanfranco, ma anche per pittori come il Cortona e il Baciccio, in Roma e fuori. Al fine del terzo decennio, Lanfranco costituiva in Italia una delle punte avanzate dell'arte ufficiale – affiancato nella scultura dal Bernini – espressione a un tempo di libertà formale nei confronti delle norme accademiche, già combattute dai naturalisti e ora difese dal Domenichino, e di accoglimento pieno dell'ideologia della Chiesa Cattolica trionfante, che abbisognava, per affermarsi più ampiamente negli animi, della divulgazione di un linguaggio artistico abbastanza conservatore per non sconcertare e abbastanza nuovo per sedurre, che si imponesse per illusi, vita, pienezza sentimentale, grandiosità spettacolare e fosse insieme facile, universale, così da essere inteso da tutti. Questa sorta di egemonia nell'ambiente romano trova riscontro in importanti commissioni: la cappella del Sacramento in San Paolo fuori le mura (1625, smantellata in seguito all'incendio del 1823 e le cui tele sono oggi disperse in svariati musei: Caen; Malibu, P. Getty Museum; Dublino, NG, ecc.); *Sant'Orsola* e *Madonna e santi* per Santa Marta in

Vaticano, il primo oggi in una collezione statunitense, il secondo a Vienna, KM; *Navicella*, 1627-28 per un altare in San Pietro, oggi nella Loggia delle benedizioni e, sempre nella basilica vaticana, la decorazione della cappella del Crocifisso.

Miracoli, martirî, levitazioni, incoronazioni celesti, allegorie delle virtù saranno i temi che Lanfranco tratterà, con qualche concessione alle favole classiche (*Olimpo*, 1624-25, in Villa Borghese). Specializzato nell'affresco trovò a Napoli – che richiamava a quel tempo i migliori pittori, e dove si recò nel 1634 – il terreno piú adatto allo sviluppo delle sue splendide risorse di decoratore. I vasti campi bianchi di cupole e peducci nella chiesa del Gesù Nuovo, la volta e le lunette della chiesa della Certosa di San Martino (1637-39), la tribuna e la volta della chiesa dei Santi Apostoli (1638-46), la cupola della cappella del Tesoro in duomo (1643), furono da lui riempite di centinaia di figure ardenti di un sacro fuoco sentimentale, che conquistarono i pittori napoletani e condizionarono l'arte a venire, da Giordano a Solimena. Da Napoli inviò sei scene di *Storia romana* (tra 1634 e 1639) al palazzo del Buen Retiro a Madrid. Tornato a Roma nel 1646 per affrescarvi la tribuna di San Carlo ai Catinari, dove trent'anni prima aveva lasciato uno dei suoi capolavori, la pala con *l'Annunciazione*, vi morì senza aver potuto compiere l'opera. Oltre che in Emilia, a Roma e a Napoli, L lasciò sue opere in numerose località. Influenzò molti pittori, tra cui Anastasio Fontebuoni, Francesco Cozza, Giacinto Brandi e francesi come Simon Vouet e François Perrier. Ricchissima la sua produzione grafica, recentemente studiata da E. Schleier (1983). (*eb + sr*).

Langaard, Christian

(Oslo 1849-1922). Soggiornando a Monaco nel 1870 ca. s'interessò moltissimo sia di arte antica sia di arte decorativa, il che lo indusse piú tardi a divenire uno dei fondatori della Società degli amici della Nasjonalgalleriet di Oslo (1917) e degli Amici del Museo delle arti decorative (1918). Legò per testamento le sue importanti collezioni a questi due musei. La collezione L della NG di Oslo contiene 64 dipinti, principalmente di pittori olandesi e fiamminghi (Rembrandt, Ruisdael, Steen, Luca di Leida, Rubens, Téniers, Snyder), ma anche alcune opere importanti di scuola italiana (Ribera, Cariani, Bassano) e spagnola (El Greco). (*lo*).

Langendyk, Dirck

(Rotterdam 1748-1805). Allievo di D. A. Bisschop a Rotterdam, dipinse solo scene militari e battaglie, come *Scontro di cavalleria* (in museo ad Arras), *Combattimento tra cavalleria e fanteria* (1780: Rotterdam, BVB), *Ussari prussiani* (1787: Dordrecht, Museo van Gijn).

Il figlio **Jan Anthony** (Rotterdam 1780 - Amsterdam 1818) ne riprese i temi e lo stile nei suoi quadri di battaglie. (*ju*).

Langer, Johann Peter von

(Calum 1756 - Monaco 1824). Fu allievo dell'Accademia di Düsseldorf, divenendone professore nel 1784 e direttore nel 1789. Venne chiamato a Monaco nel 1806 per organizzare e dirigere l'Accademia, di cui si era appunto decisa l'istituzione. Qui rimarrà legato fino alla morte, malgrado la presenza a Monaco di Cornelius a partire dal 1819, a uno stile improntato a modelli neoclassici, a parte una tardiva conversione al culto romantico della pittura tedesca primitiva.

Il figlio **Robert** (1783-1846), che terminò la carriera come direttore generale della galleria del re di Baviera in sostituzione di Dillis, rivela nelle sue opere uno stile eclettico, debole e anacronistico. (*pu*).

Langetti, Giovanni Battista

(Genova 1625? - Venezia 1676). La data di nascita del **L** oscilla tra il 1621 e il 1625; qualora si prestasse fede all'età indicata nel suo atto di morte, dove viene detto di quarantun anni, essa andrebbe posticipata addirittura al 1635. Ne consegue la difficoltà di chiarirne la formazione, avvenuta in ambito genovese secondo la critica moderna, mentre le fonti lo dicono allievo a Roma di Pietro da Cortona. Intorno alla metà del secolo si stabilì a Venezia, dove terminò il proprio tirocinio nella bottega del genovese G. F. Cassana. Influenzato soprattutto dal naturalismo di Ribera, che conobbe anche tramite Luca Giordano (presente a Venezia tra il 1650 e il 1654), si caratterizza tuttavia per una maniera che fonde il «tenebrismo» paracaravaggesco con cromatismi e pastosità derivanti da Pietro da Cortona e da Bernardo Strozzi. Del suo ricco catalogo – poco meno di un centinaio di opere – solo tre

dipinti sono databili con buona sicurezza: la *Crocefissione* della chiesa della Teresa (1663-64: oggi a Venezia, Ca' Rezzonico), *San Pietro e San Paolo* (1675 ca.: Padova, San Daniele). Tra queste si scalano la *Visione di san Gerolamo* (Cleveland, Museum of Art), *Apollo e Marsia* (Dresda, GG), *Ercole* (Vienna, KM), *Mercurio e Argo* (Genova, Gall. di Palazzo Bianco). A Venezia, che sfruttava fino all'esaurimento l'eredità del xvii sec., L ebbe un ruolo importante nello sviluppo della corrente naturalistica, per quella sua espressività caricata che non esclude influssi di Strozzi e di Rubens. Risentirono della pittura del L Johan Carl Loth, Antonio Zanchi, Francesco Rosa e Andrea Celesti ai suoi esordi. (*sde + sr*).

Lanino, Bernardino

(Vercelli 1512 ca. -1583). Fin dalle prime importanti opere note, come la *Madonna e quattro santi*, già a Ternengo e ora nella Galleria Sabauda a Torino, firmata e documentata al 1534, egli appare nell'orbita di Gaudenzio Ferrari, con un'interpretazione personale che resterà tra i risultati più sottili del manierismo piemontese della prima metà del Cinquecento. La fase giovanile, a metà strada fra Giovenone e Gaudenzio, è rappresentata al meglio dalla pala, già al Carmine di Vercelli, raffigurante la *Trinità* (Bologna, PC). L adotta il linguaggio di Gaudenzio addolcendolo con un morbido modellato, di origine lombarda, come testimoniano la *Madonna e sei santi* nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Borgosesia (1539), la *Sacra Famiglia e tre santi* (1542, Londra, NG), l'*Assunzione* (1543: Biella, San Sebastiano), la *Deposizione* (1547: Vercelli, San Giuliano), l'*Adorazione dei Magi* (1553: Mortara, Santa Croce). Nel 1540 L collabora ad un ciclo di tema profano, le *Storie dell'Eneide*, nel palazzo vescovile di Vercelli, solo in parte conservate. È a partire da questi anni che la componente lombarda leonardesca si avverte distintamente nello stile del pittore, sebbene i frutti della radice gaudenziana non verranno mai meno. Nella produzione degli anni della maturità sono da segnalare gli affreschi della cappella di San Giorgio in Sant'Ambrogio a Milano (1545-50) e quelli che dipinse nella chiesa di San Magno a Legnano (1560-64). Dal 1546 al 1548 L lavorò anche in collaborazione con Giovanni Battista della Cerva agli affreschi con *Storie della vita di santa Caterina* a San Nazzaro Maggiore a Milano. Al periodo tardo risale la

Madonna col cane (1563) del Museo Borgogna a Vercelli, oltre all'*Annunciazione* (ivi), tutta giocata su un'intonazione grigio-argentea. La maniera del **L** è ripresa dai figli **Gerolamo e Pier Francesco**, attivi dal 1570 alla fine del secolo i cui modi possono essere accostati a quelli di certo manierismo bolognese di controriforma. (ag).

Lansdowne, William Petty

(Dublino 1737-1805). Uomo di stato e primo ministro, fu generoso protettore delle lettere e delle arti, e polo d'attrazione della società liberale e colta dell'epoca. La sua residenza di campagna di Bowood nel Wiltshire ospitava ritratti e paesaggi, opere di contemporanei (tra cui *Contadini che tornano dal mercato* di Gainsborough; Toledo, Ohio Museum of Art), quadri di Wilson, Barret e Zuccarelli, nonché serie di opere di Clérisseau e di Fabris. Ma la collezione principale, in parte acquisita in base ai consigli di Henry Walton, si trovava a Lansdowne House a Londra, e conteneva soprattutto opere del xvii sec.: bellissimi Poussin, tra cui il *Riposo della Sacra Famiglia* (Winterthur, coll. Oskar Reinhart); opere di Lorrain, Dughet, Berchem, Teniers e Vernet; la *Sibilla libica* e *Lot e le figlie* di Ludovico Carracci, *Diogene* ed *Eraclito* di Salvator Rosa, *l'Adorazione dei magi* (Cambridge, King's College) e la *Caccia al cervo* di Rubens. La raccolta di disegni comprendeva opere di Guercino, Cipriani e Gainsborough. L'intera collezione venne venduta da Coxe, Burrell e Foster nel 1806 (tranne una piccola parte, venduta presso Christie nel 1810); le incisioni e le mappe furono vendute presso Sotheby nel 1806. Le opere attualmente a Bowood e a Meikleour nel Perthshire vennero raccolte dal terzo marchese di L, figlio di William Petty.

Henry Petty Fitzmaurice (Londra 1780 - Bowood 1863). Quando accedette al marchesato, nel 1809, cominciò a raccogliere una collezione composta soprattutto di maestri del xvii sec. italiani e olandesi e tele inglesi contemporanee: complesso che doveva sostituire quello che il fratellastro aveva venduto nel 1806. Gli italiani erano rappresentati da *San Giovanni che predica nel deserto* di Raffaello, proveniente dalla pala Ansidei, da numerosi Tiziano, dal ritratto di *Luigi Gonzaga* del Bronzino, da opere di Andrea del Sarto, Ludovico Carracci, Domenichino, Guercino e Schedoni; gli olandesi da Berchem, Both, Hobbema e Ruisdael; da una *Veduta di Dordrecht* di A. Cuyp, da nu-

merosi Rembrandt, tra cui il celebre *Mulino* e un *Autoritratto*, dal *Ritratto di banchiere* di Mabuse. Completavano la pittura straniera un *Porto di mare* di Claude Lorrain, numerosi ritratti di Velázquez, l'*Immacolata Concezione* di Murillo. La pittura inglese era illustrata da molti ritratti di Reynolds, nonché da dipinti di genere, da un paesaggio di Gainsborough, da opere di Collins e di Callcott, e da dieci grandi tele di Clarkson Stanfields, commissionate per la decorazione della sala da pranzo di Bowood. Henry Petty acquisì pure una notevole collezione di disegni (attribuiti a Simone Martini e ad Andrea del Castagno, nonché di van Dyck, Rembrandt, Poussin), ed un magnifico complesso di Boucher. Gli autoritratti di Cuyp e di Rembrandt (oggi a Kenwood) vennero venduti nel 1880 ca., e il *Mulino* di Rembrandt (oggi a Washington, NG) nel 1911; i disegni andarono dispersi all'asta presso Sotheby nel 1920, e circa 180 dipinti presso Christie nel 1930 e nel 1952 – in particolare il ritratto di Tiziano, il Murillo e un bel quadro di Steen. Tuttavia, gran parte della raccolta si trova tuttora a Bowood nel Wiltshire e a Meikleour nel Perthshire. (*jh*).

Lansere (Lanceray), Evgenij Evgenievič

(San Pietroburgo 1875 - Mosca 1946). Nipote di Alexander Benois, e con lui componente di un circolo culturale pietroburghese autodefinitosi «Società di autoeducazione» (insieme a L. Bakst, a musicisti come Nuvel' e Nurok, e a Djagilev), studiò pittura sotto la direzione dello zio prima di recarsi a Parigi. Tornato in patria nel 1898, si associò ai membri del «Mir Iskusstva» e si dedicò alla scenografia. Per influsso dello zio, ideologo del gruppo, si concentrò in particolare sulle ricostruzioni storiche a tema medievale con le quali ottenne successo e che si inserivano perfettamente nel rifiuto del realismo impegnato tipico di certo stagnante populismo russo e nella ricerca di stimoli nell'arte dei secoli passati («retrospettivismo») propugnata da «Mir Iskusstva», arricchendole con uno spiccato gusto per il dettaglio d'ambiente, del prezioso e del letterario. Dopo la Rivoluzione, diresse il Teatro Maly. Creò una scenografia all'antica per il *Giulio Cesare* di Shakespeare, allestito nel 1924, e ricostruì minuziosamente la società dipinta da Griboiedov in *La sfortuna d'essere intelligenti*, che presentò nel 1938. Morì prima di aver potuto realizzare le scene dell'opera di Prokofiev *I fi-*

danzamenti al convento. La sua opera monumentale comprende gli affreschi per la stazione di Kiev a Mosca e i dipinti su ceramica per la metropolitana di Mosca. Tutta la sua arte è stata fortemente contrassegnata da «Mir Iskusstva», di cui egli ha prolungato la tradizione. (*bdm*).

Lanskoy, André

(Mosca 1902 - Parigi 1976). Trascorse la giovinezza a San Pietroburgo. Nel 1918, durante la Rivoluzione, si trasferì a Kiev, città dove scoprì la propria vocazione di pittore. Nel 1919 si arruolò nell'armata bianca e partecipò alla guerra civile in Crimea fino alla sua partenza dalla Russia. A Parigi nel febbraio 1921, disegnò dal vero all'Académie de la Grande Chaumière e produsse alcuni studi col pittore russo Sudejkin. Cominciò ad esporre nel 1923 prima in gruppo nella Galerie la Licorne, poi al Salon d'Automne, dove l'opera che aveva inviata (*Nozze*) fu notata da Wilhelm Uhde; questi ne acquistò in seguito regolarmente le tele e lo raccomandò al mercante Bing, che nel 1925 gli organizzò la prima personale. Fin dall'inizio prescelse una tavolozza molto colorata, di cui più tardi accentuò ulteriormente la brillantezza. Pittore figurativo di grande fantasia, elaborò un'interpretazione molto libera di soggetti diversi: paesaggi, fiori, ritratti, gruppi di personaggi in interno e numerose nature morte. Nel 1928 incontrò l'amatore Roger Dutilleul, che in quindici anni ne acquistò pressoché l'intera produzione (numerose opere sono conservate al MAM di Villeneuve d'Aseq). Gli esiti migliori di questa fase sono i ritratti, spesso di piccolo formato (*Mio ritratto con la bombetta*, 1933: Villeneuve d'Aseq, MAM) e le nature morte. Nel 1937, cominciò a prendere le distanze del figurativismo di cui si liberò completamente solo nel 1944, passando per una fase semi-astratta (1941, *gouaches*). Nel 1948 le sue nuove opere vennero esposte nella galleria di Louis Carré, cui restò legato per contratto per circa dieci anni. L tenta il superamento della contraddizione tra convenzione figurativa e concetto astratto, raggiungendo attraverso la libertà del gesto l'espressione lirica del suo mondo ulteriore: *Moltitudini* (1949: Parigi, MNAM). La sua copiosa opera presenta una grande varietà d'invenzione di ritmi e di armonie, sempre equilibrate dal rigore del disegno delle strutture e dall'esattezza degli accordi cromatici. Ha anche eseguito cartoni per grandi arazzi, di stile originale, ottenuto talvolta con la tecnica

del collage, che utilizzò anche per l'illustrazione di numerosi libri (*Cortège* di Pierre Lecuire, il *Genesis*), nonché per le 150 lastre, comprese le pagine di testo del *Diario di un pazzo* di Gogol, esposte nel 1968 al Museo di Saint-Etienne e in numerose case della cultura, tra cui quella di Grenoble. Molte sue tele sono conservate in museo a Lille. (rvg).

Lanyon, Peter

(Saint Ives (Cornovaglia) 1918 - Taunton 1964). Influenzato in gioventù dalle opere e dalle idee di Adrian Stokes, Ben Nicholson e Naum Gabo, realizzò costruzioni plastiche; ma fu soprattutto il pittore della Cornovaglia, benché i suoi quadri, più che la descrizione letterale di un luogo ne restituiscano i colori, le forme e l'atmosfera. Morì in seguito a una caduta. Una retrospettiva gli è stata dedicata nel 1968 dalla Tate Gallery di Londra, che conserva opere di L (*Porthleven*). (abo).

Lanzani, Andrea

(Milano 1641-1712). Allievo di Luigi Pellegrino Scaramuccia, nelle prime opere (*San Pietro cammina sulle acque*, 1670: Milano, San Pietro in Gessate; *Traslazione del corpo di san Calimero*: Milano, Bibl. Ambrosiana) unisce l'ascendente bolognese/romano del maestro ai toni cupi del Seicento lombardo, in parallelo con il coetaneo Filippo Abbiati. Dopo un primo viaggio a Roma, da ritenersi avvenuto intorno al 1675, si collocano gli affreschi della Certosa di Pavia e, verso la fine di quel decennio, uno dei suoi capolavori, *San Carlo in contemplazione del Cristo morto* (Milano, Museo del Duomo). Un nuovo soggiorno romano intorno alla metà degli anni '80 arricchisce la sua cultura pittorica con l'esperienza dell'opera di Maratta e di Gaulli, come dimostrano la *Gloria di san Carlo* (1695 ca.: Milano, Duomo) e soprattutto gli affreschi nel coro di Sant'Alessandro a Milano, a completamento dell'opera di Filippo Abbiati e Federico Bianchi. Dal 1697 è a Vienna (salvo un ritorno in Lombardia nel 1699, durante il quale esegue gli affreschi dell'Incoronata di Lodi) dove gode notevole fortuna (dipinti nel Belvedere, nel castello di Slavkov presso Austerlitz e in Palazzo Liechtenstein). Tornato a Milano nel 1708, partecipa con *Il miracolo della vera croce* alla decorazione di Santa Maria in Camposanto. (mr + sr).

Lanzi, Luigi

(Treia (Macerata) 1732 - Firenze 1810). Gesuita, insegnante di greco e di latino a Roma dal 1749, conobbe i principali esponenti dell'ambiente culturale e artistico della città, tra i quali anche Winckelmann, Mengs, Milizia. Dopo la soppressione dell'ordine nel 1773 divenne, nel 1775, per volere di Pietro Leopoldo, granduca di Toscana, aiuto del direttore della Galleria granducale di Firenze, di cui curò il riordinamento e pubblicò una guida nel 1782 (*La real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata*). Il suo *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia per servire alla storia de' popoli, delle lingue e delle belle arti* (Firenze 1789), vero capolavoro dell'erudizione settecentesca, lo rese celebre in tutta Europa ed è tuttora considerato una tappa fondamentale per gli inizi dell'etruscologia italiana e nella storia degli studi di linguistica storica. Nella storia degli studi archeologici L occupa un posto di poco meno importante di quello di Winckelmann e di Ennio Quirino Visconti grazie principalmente a due dissertazioni: *Notizie preliminari circa la scoltura <degli antichi e vari suoi stili* (1785, ma pubblicata nel 1789 in appendice al *Saggio di lingua etrusca*), e *De' vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi* (Firenze 1803). Ma è soprattutto per la sua *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* (prima edizione parziale Firenze 1792, seconda edizione Bassano 1795-1796, terza definitiva Bassano 1809) che il L si qualifica come il più importante scrittore d'arte italiano del XVIII sec. L'opera è divisa in «scuole» locali, ed ogni scuola è a sua volta suddivisa, per ragioni storico-artistiche, in varie «epoche». Il L vi mette a frutto, oltre che i suoi fecondi rapporti con numerosi eruditi, una lettura sistematica della letteratura artistica italiana dal Vasari ai suoi tempi ed una ricognizione altrettanto sistematica dei dipinti delle chiese e delle collezioni private dell'Italia centrale e settentrionale – senza tralasciare di servirsi anche di disegni e incisioni – realizzando per la prima volta in modo superbo quella sintesi tra i metodi di analisi stilistico-empirica praticati dai conoscitori e dagli artisti e quelli di ricerca sistematica, di cronologia comparata e di analisi delle fonti degli eruditi e dei filologi, da cui è nata la moderna disciplina storico artistica. Senza opporsi, in linea di principio, all'idealismo winckelmaniano, L dimostra tuttavia una notevolissima indipenden-

za di giudizio nei confronti dei singoli artisti, pervenendo così ad apprezzare fenomeni stilistici diversificati e lontanissimi dal gusto neoclassico, cui pur si ispirava, come quello dei cosiddetti primitivi e di culture artistiche «periferiche». Le predilezioni del **L** andavano, ovviamente, oltre che all'arte greca, a quella del rinascimento, di Raffaello e dei Carracci, contro le correnti realiste e barocche; ma ciò, come si è detto, non gl'impedì di considerare con scrupolosa attenzione l'opera di artisti, maggiori e minori, diversamente orientati, giungendo spesso ad acute caratterizzazioni dello stile, o «maniera», dei singoli pittori. E anzi questa ampiezza valutativa una delle qualità «moderne» del **L**, cui certo non si accosta invece il suo insufficiente senso storico della connessione tra l'arte e la società, tra l'arte e la cultura nel suo complesso. Dell'opera del **L** si giovò largamente Stendhal nella sua *Storia della pittura in Italia* (1817).

L ebbe anche la presidenza dell'Accademia della Crusca, alla quale presentò una versione in terzine di Esiodo, annoverata subito come «testo di lingua»; e del resto Longhi ha potuto definire «pre-manzoniana» la bella prosa di questo primo storico dell'arte italiana. (*gp + sr*).

Laos

Le tradizioni artistiche del **L** si riallacciano soprattutto a quelle delle regioni vicine: Birmania, Thailandia e Cambogia. Rare vestigia di pitture murali si trovano nelle pagode del XIX sec., consacrate al buddismo primitivo theravada, o hinayāna, di origine Cingalese (Vat Xieng Muon, Vat Pafai). Alcune opere, sovente in via di dissoluzione, presentano interesse iconografico e artistico, quantunque gli artisti dimostrino spesso scarsa esperienza. Le rappresentazioni, a carattere narrativo, riprendono i temi dalla leggenda buddista: racconti edificanti o narrazioni delle reincarnazioni successive del Buddha (*jātaka*). Le scene sono situate in vasti paesaggi che richiamano la pittura cinese, presentati in veduta zenitale, nei quali si moltiplicano e si sovrappongono liberamente alberi, rocce e prospettive architettoniche, disposti secondo punti di fuga multipli. Gli atteggiamenti, i gesti ed i costumi dei personaggi corrispondono a tipi prestabiliti, che si ripetono. Alcune pareti di pagode sono rivestite da una decorazione dipinta a stampo, che trae i propri motivi da materiali diversi e di

uso piú frequente (stucco dipinto e dorato, legno laccato). Si ritrovano cosí le ninfe celesti (*apsaras*), accompagnate da racemi e ornamenti, nonché gli elementi vegetali e floreali, gli animali mitici o le maschere stilizzate; tutti servono di pretesto a giochi di linee, curve e controcurve. La tecnica dello stampo e i medesimi schemi si ritrovano nell'ornamentazione delle porte, delle finestre e degli armadi per manoscritti. Ad epoca piuttosto recente si ricollegano miniature di manoscritti d'un carattere ingenuo, spontaneo ed espressivo. (*mb*).

La Patellière, Amédée de

(Vallet (Nantes) 1890 - Parigi 1932). Dopo aver vissuto in campagna a Bois-Benoît, esperienza che ne impronta l'intera opera, nel 1910 si recò a Parigi dove frequentò l'Académie Julian. Eseguí prima della guerra alcune acqueforti (1913-14); poi il servizio militare e la guerra gli impedirono di dedicarsi interamente alla pittura (disegni e acquerelli a Vincennes, Museo della guerra). Smobilitato nel 1919, soggiornò in Tunisia, stabilendosi poi a Parigi nel 1920; in seguito divise il suo tempo tra Parigi, l'Ile-de-France (Manchery e Vaugrigneuse) e la Provenza (Saint-Paul-de-Vence, 1930, 1931). La sua opera fu eseguita quasi interamente tra il 1921 e il 1931. Inizialmente aderí alla ripresa del realismo, pressoché generale dopo la guerra, con composizioni monumentali e talvolta piuttosto goffe (il *Riposo dei contadini*, 1923: Nantes, MBA). Presto emergono due tematiche prevalenti, la descrizione di una realtà rustica e l'evocazione di temi irreali (donne che dormono o sognano, maschere, strumenti musicali). Al primo tema **L** deve i suoi quadri forse piú compiuti, la cui atmosfera è suggerita piú sottilmente, mediante una sobria tavolozza, dominata da terre ed ocre (il *Riposo in cantina*, 1926: Parigi, MNAM). Piccoli quadri vigorosi (il *Banco di legno*, 1926: coll. priv.) e paesaggi equilibrati appartengono alla stessa tendenza, con la quale l'artista si colloca nell'ambito dell'espressionismo a componente sociale degli anni Venti. L'artista evolve poi verso uno stile piú allegorico e visionario (la *Fine del mondo*, 1929: Parigi, MNAM), dominato da una luce verdastra e smorzata (*Violino con maschera*, 1930: coll. priv.). Ha illustrato con litografie *Colline di Giono* (1930). Nel 1973, un'importante mostra gli è stata dedicata al Museo Galliera di Parigi. (*mas*).

Lapiccola, Nicolò

(Crotona 1727 - Roma 1790). Fu allievo, insieme a Domenico Corvi, di Francesco Mancini a Roma, dove giunse nel 1747 e dove svolse pressoché per intero la propria attività. Pochi i dipinti per altri luoghi (Catania, Bergamo, Patrica e Velletri). La sua maniera pittorica risentí fortemente del clima oggi definito «protoneoclassico», maturato nel pontificato di Benedetto XIV; la frequentazione del Mancini e del Corvi, e indubbiamente l'influsso di Batoni e di Mengs, contribuirono a farne, in anni piú tardi, un sensibile interprete del composito ambiente neoclassico romano. Relativamente limitata fu la sua produzione di dipinti di soggetto religioso (*San Francesco*, 1757, in San Lorenzo in Panisperna; *Il beato Bernardo Tolomei*, 1769: in Santa Caterina dei Senesi; *San Giovanni Battista*, 1767: in San Giovanni della Pigna; *Il beato Andrea Conti e san Bonaventura*, 1775: ai Santi Apostoli). Il suo talento di delicato decoratore si manifesta al meglio nei chiaroscuri per Villa Albani (1760-63) e in vari interventi per i Chigi e i Borghese. Eseguí anche i cartoni per i pennacchi della cappella Gregoriana in San Pietro (1768-79). (*Iba*).

Lapicque, Charles

(Taizé (Rhône) 1898 - ?) Dopo studi di ingegneria, si dedicò alla pittura ed occasionalmente a studi meccanici e d'architettura, interessandosi in particolare di proiezioni geometriche e di prospettiva. Incoraggiato da Jeanne Bucher e dallo scultore Lipchitz, dal 1928 si dedicò esclusivamente alla pittura. Tra il 1931 ed il 1935 il suo ruolo di assistente presso la facoltà di scienze gli permise di mettere a punto una teoria cromatica. Nel 1937 ricevette una commissione per cinque decorazioni per il palazzo della «Decouverte» che gli permise di sperimentare la sua ricerca su vaste superfici. Dal 1939, ruppe con la rappresentazione dello spazio univoco delle sue precedenti composizioni, ricercando una sintesi tra lo spazio sincopato e complesso del cubismo e quello piú frammentato e colorato delle vetrate e degli smalti *cloisonnés* antichi. Alla mostra dei *Jeunes Peintres* della tradizione francese (1941) alla Galleria Braun, la sua opera venne accolta con interesse da parte di altri pittori tra cui Singier, Le Moal, Bazaine (*Figura armata*, 1940; *Santa Caterina di Fierbois*,

1940). La sua riflessione teorica e lo studio dell'anatomia lo portarono verso il 1948-50 a produrre una serie di opere ispirate al tema della morte (*Danza macabra*, 1948; *Hamlet*, 1949) ed alla storia (*Battaglia di Waterloo*, 1949). Alla griglia blu delle sue prime composizioni L andò sostituendo un contorno bianco, sinuoso e piú luminoso. Raoul Dufy divise con L una parte del premio assegnategli dalla Biennale di Venezia nel 1952, cosa che gli permise di scoprire la pittura di Veronese e Tintoretto e la città. Colori malva, purpurei, carminio, toni violacei, si accordano in sinfonie opulente nell'espressionismo barocco di facciate, giardini, paesaggi (*Omaggio a Veronese*, 1954; *Notte Veneziana*, 1956). Le occasioni di viaggio a Roma (1957), in Grecia (1964), in Olanda (1974), sono pretesti dai quali L trae spunto per illustrare la storia della città imperiale e cristiana (*Morte di Pompeo*, 1957), altre volte miti antichi (*Nascita di Afrodite*, 1964) o i motivi olandesi a lui familiari. Dopo esser stato un precursore dell'arte non figurativa, L non ha esitato nella ricerca di una «nuova interpretazione» dell'apparenza. Un importante insieme di sue opere è conservato al MNAM di Parigi (donazione L, 1977) ed a Digione (MBA, donazione Granville). (hn).

Lapis, Gaetano

(Cagli 1706 - Roma 1773). Dopo iniziali studi letterari, si trasferí a Roma intorno al 1720 alla scuola di Cristoforo Creo, da cui passò poi alla bottega di Sebastiano e Giovanni Conca. Nel 1732 rientrò a Cagli, dove la sua opera era già conosciuta e dove rimase fino al 1741. Nello stesso anno venne nominato pittore emerito all'Accademia di San Luca e dal 1739 era membro della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. Nella capitale si trattenne fino alla morte, lavorando soprattutto a commissioni per Cagli (*Cinque tele con Episodi della Gerusalemme liberata*: Cagli, Cassa di risparmio). Pittore accurato e scrupoloso, perseguí l'ideale classico tramite lo studio di Raffaello, Correggio e dei bolognesi, tanto da meritare il soprannome di «Carracetto» ed attenendosi, almeno nella fase giovanile, ai modi del Conca (*Incoronazione di santa Chiara*, 1736 ca.: Cagli, chiesa di Santa Chiara, affresco). Questa sua interpretazione del classicismo, addolcita da atmosfere arcadiche e talvolta sentimentali, si irrobustí notevolmente

nell'ultima fase della sua attività, quando la frequentazione del Mengs farà sentire la sua influenza (*Nascita di Venere*, soffitto per la Villa Borghese: Roma). (*fir*).

Lapoujade, Robert

(Montauban 1921). Esordì nel 1939 con una mostra a Montauban e, subito dopo la Liberazione, espose a Parigi: prima alla Galleria Jeanne Castel (1941), in seguito alla Galleria Chardin (1949), dove presentò una serie di ritratti di Breton, Claudel, Eluard, Sartre. La mostra dal titolo *Pretesti e pittura formale* (1949), accompagnata dal manifesto *Le mal à voir*, segna il passaggio all'espressione non figurativa. Le *Composizioni* esposte alla Galleria de Babylone nel 1951, tra cui la *Battaglia di Rocroy* (1950: Parigi, coll. priv.), come le altre opere degli anni '50 (*Donna nuda in un interno*, 1957: Parigi, Gall. Pierre; *Corsa dei tori*, 1956: New York, World House Gall.), rivelano le tappe di una ricerca che, da matrici informali, si colloca sull'incerta frontiera tra figurativo e astratto, impegnandosi comunque nella creazione di un segno e di un colore costitutivi di una realtà dalle leggi proprie e di una «forma nuova»; «Tutta la pittura d'oggi si mette in gioco in questa manifestazione di interferenza tra l'uomo e il mondo per dar vita ad un senso nuovo». L'indipendenza della pittura, in risposta al realismo dai connotati politici, viene proclamata sia dalla mostra *L'enfer et la mine* alla Galleria Arnaud, sia nella produzione degli anni '60, che pur trae spesso i soggetti dall'attualità. È J.-P. Sartre a presentare nel 1961 le *Sommosse* alla Galleria P. Domec, evidenziando «la segreta unità dell'opera» di L, il cui «senso» è frutto dello spazio, della forma e della materia; «Ecco appunto il nuovo pittore delle folle: non può incarnare la loro presenza che rifiutando di rappresentarle». Nelle *Cose viste*, esposte nel 1968 nella stessa galleria, è raffigurata quella «realtà sempre costante e simile in se stessa, di cui però ricerca la vera sembianza, una nuova realtà più vicina al reale». In Italia, L ha esposto a Firenze (Gall. Quadrante, 1962) e a Genova (Gall. La Polena, 1963). Ha scritto il saggio *Les mécanismes de fascination* (1955), ha realizzato i film *Le Sacrate* (menzione speciale alla Biennale di Venezia del 1968) e *Le sourire vertical* (1973). Sue opere sono conservate al MAM di Parigi. (*eco*).

Laprade, Pierre

(Narbonne 1875 - Fontenay-aux-Roses (Hauts-de-Seine) 1931). Lavorò all'Académie Carrière a Parigi, espose al Salon des indépendants nel 1901 e al Salon d'Automne nel 1903. Tre soggiorni in Italia (dal 1908 al 1914) lo influenzarono fortemente. Contemporaneo e spiritualmente legato ai Nabis, fu tra i più sensibili intimisti moderni. Dipinse interni dall'atmosfera fresca e musicale, giardini, paesaggi scoperti dalle sue finestre o memori dei suoi numerosi viaggi in Francia e in Italia. I suoi toni attenuati, i bianchi argentati, il tocco leggermente offuscato esprimono la fluidità dell'aria e conferiscono ai paesaggi una nota di malinconia familiare (il *Grano*, 1919: Parigi, MNAM). Ha illustrato varie opere, in particolare le *Fêtes galantes* di Verlaine e *Manon Lescaut* di Prévost. È rappresentato a Parigi (MNAM) e nei musei di Bagnols-sur-Cèze, Grenoble, Lione, Nantes e Nizza. (sr).

L'Aquila

Sorta con la duplice funzione di estremo baluardo settentrionale del Regnum Apuliae e di strumento per risolvere l'annosa situazione di conflitto territoriale con il papato, secondo le intenzioni dell'imperatore svevo Federico II, al quale può essere attribuita la fondazione della città almeno come programma politico, si sviluppa come comune ghibellino a metà del XIII sec., in quella stessa vallata ai piedi del Gran Sasso, che in età antica e classica era stata terra dei Sabini e dei Vestini, ma in un luogo nuovo ed equidistante dagli insediamenti romani. Quale città di confine e cerniera strategica tra nord e sud, riuscì a guadagnare, rispetto al potere centrale, una sua indipendenza e un ruolo di primo piano, dapprima durante il regno angioino ed in seguito sotto la dinastia aragonese, sebbene a prezzo di non pochi travagli, dei quali la distruzione inflittagli da Manfredi nel 1259, cui seguì la rifondazione ad opera di Carlo I d'Angiò, fu uno degli episodi più drammatici. Le più antiche testimonianze pittoriche non sono sopravvissute all'interno della cerchia urbana della città ma nell'area del suo immediato contado e si inquadrano nell'ambito di quel complesso fenomeno, riscontrabile in più di un esempio durante l'avanzato Duecento nella zona continentale dell'Abruzzo, di persistenza della maniera bizantina che si manifesta, con una vena spicca-

tamente miniatoria, negli affreschi della chiesa di San Pellegrino a Bominaco e, con caratteristiche piú bizantineggianti accanto ad influenze toscane, attribuibili, nelle parti migliori, alla mano di Gentile di Rocco, di quelli di Santa Maria ad Cryptas a Fossa. Ma già con il secolo successivo si ravvisano i segni di un'apertura verso gli esiti piú originali ed aggiornati della contemporanea pittura spoletina nei pannelli del Maestro del Crocifisso d'argento con *Storie di santa Caterina* (L'A, MN) e nel Tabernacolo della Madonna in Santa Maria Assunta a Fossa del Maestro detto appunto di Fossa, entrambi risalenti all'incirca al 1340, che peraltro rappresentano una testimonianza assai precoce per quella data di un alto grado di riflessione sulle piú avanzate correnti della pittura giottesca. Agli inizi del Quattrocento la scena è dominata dalla figura del Maestro di San Silvestro e di Beffi, pittore non originario della zona, che con le sue prime opere su tavola (Trittico già in Santa Maria del Ponte presso Beffi e tavola con le *Sette Parole* da Santa Maria di Paganica, entrambi al MN de L'A) e soprattutto con gli affreschi in San Silvestro (1412), importa nella città quel filone di cultura senese-pisana di ampia diffusione meridionale intrisa di accenti fortemente espressivi di derivazione spagnola, verosimilmente dedotti dal contatto con i modi fiorentino-iberici di Gherardo Starnina nel momento del suo ritorno da Valenza. La presenza di questo maestro si dimostra determinante per aggiornare, nella fase centrale dell'attività, la cultura di un pittore ancora sostanzialmente gotico e trecentesco come Antonio di Atri, ma vieppiú per formare tutta una generazione di artisti, che aveva collaborato strettamente insieme a lui negli affreschi aquilani e nelle altre imprese di Celano e di Subiaco, tra i quali si riconoscono Giovanni da Sulmona, il Maestro della cappella Caldera e Andrea Delitio. Soltanto attraverso il contatto con o Maestro di San Silvestro e la sua cerchia si giustificano infatti i precoci rapporti di Delitio con la cultura dei centri toscani, indispensabile premessa per opere aquilane (*Annunciata* Lehman del MMA di New York; Trittico Walters di Baltimore, predella di Providence; *Madonna col bambino e angeli* di Sant'Amico e *Natività* della Beata Antonia, entrambe nel museo aquilano), nell'acquisizione di una cultura in cui coesistono Sassetta, l'Angelico, il primo Domenico Veneziano e certi accenti uccelleschi che rimandano al Pesellino ed in particolare a

certe opere fiorentino-senesi del decennio tra il 1430 e il 1440. Accanto ad episodi come l'anconetta con la *Crocifissione* (1420 ca.) del maestro di Antonio e Onofrio Penna, rinvenuta in una collezione privata aquilana, che è testimonianza degli intensi scambi tra l'Italia centrale e Napoli, e ad altri come quello del Maestro dei Polittici Crivelleschi di vero ritardo culturale per l'adozione, alla fine degli anni Ottanta, di un linguaggio lagunare ancora tardo-gotico, l'altra personalità emergente durante il penultimo decennio del secolo è il Maestro di San Giovanni da Capestrano. Questi, nelle due tavole dipinte per la città abruzzese (*Stendardo di san Giovanni da Capestrano* e *Stimate di san Francesco*, MN), importa un linguaggio nuovo ed aggiornato sull'arte di Piero della Francesca e sulla cultura iberica di quegli artisti della cerchia di Pedro Berruguete ad Urbino, che avevano lasciato tracce del loro passaggio nei vicini ambiti umbri e marchigiani. Gli ultimi decenni del secolo coincidono con lo stabilizzarsi di una florida situazione economica e con la espansione della città, nonostante ripetuti tentativi a danno della sua autonomia: L'A diviene così centro, oltre che di una vita culturale più attiva, di una «scuola» pittorica con propri caratteri. La matrice è la moderna cultura umbro-fiorentina tra Verrocchio e Perugino, i cui maggiori interpreti sono lo scultore Silvestre dell'Aquila e Saturnino Gatti, intorno ai quali gravita una folta schiera di seguaci che continua a riferirsi a quel linguaggio, arricchendolo di inflessioni pinturicchiesche, fino ai primi del Cinquecento: come nel caso emblematico di Francesco da Montereale, che ne è uno dei più attardati continuatori. Per il Cinquecento un fatto di grande importanza per il futuro orientamento in senso raffaellesco della pittura locale è la presenza, nella cappella Branconio in San Silvestro, della *Visita-zione* di Raffaello, che ora è conservata al Prado, ed anche la documentata attività aquilana, tra il 1524 e il 1537, di Cola dell'Amatrice, ideatore, tra l'altro, della splendida facciata di San Bernardino. Pompeo Cesura è la figura centrale della seconda metà del Cinquecento ed il tramite per un più concreto contatto tra l'ambiente artistico aquilano e quello romano contemporaneo, in particolare con la cerchia raffaellesca di Perin del Vaga, presso il quale si era formato, con Daniele da Volterra, Francesco Salviati e il primo Tibaldi. La lezione del Cesura darà impulso ad una scuola pittorica locale di cui saranno espressione Ma-

riano Troylo, Giovan Paolo Mausonio, Paolo Cardone ed il gesuita Giuseppe Valeriano. Accanto alla presenza di pittori fiamminghi come Aert Mytens, va segnalata anche quella dell'oriundo piemontese Giulio Cesare Bedeschini, seguace dei «riformati» toscani ed esponente di una famiglia di artisti che ha lungamente operato nella città, lasciandovi un buon numero di opere. Con il Seicento ed il Settecento si profila una lunga stagione di declino non solo politico, durante il quale la vita artistica della città è caratterizzata da una serie di presenze occasionali, per la maggior parte d'orbita napoletana. Per il Seicento, accanto alle tele inviate da Baccio Ciarpi da Barga (cattedrale di San Massimo e chiesa di San Massimo e chiesa di San Silvestro) e alla caravaggesca *Annunciazione* di Louis Finson, già in San Domenico (MN), sono documentabili numerosi dipinti ed affreschi di cultura barocca-cortonesca attribuibili alla mano di Ciro Ferri e il singolare episodio di Karl Ruther, monaco celestino nativo di Danzica, che nella basilica di Collemaggio ha lasciato una importante serie di tele con *Storie della vita di san Pietro Celestino e dei suoi miracoli*. Nel Settecento si segnalano in chiese aquilane dipinti ed affreschi del giordanesco Girolamo Cenatiempo e soprattutto del veneziano Vincenzo Damini, allievo di Giovanni Antonio Pellegrini ed assai vicino alla cultura napoletana del Solimena. Ancora legata a Napoli è la pittura aquilana dell'Ottocento che esprime una personalità di grande interesse, quella di Teofilo Patini.

Museo Nazionale d'Abruzzo Ha sede dal 1949 nel castello de L'A, la cui costruzione è stata intrapresa nel 1534 dall'architetto valenzano Pirro Luigi Scriva nel quadro di riorganizzazione del sistema difensivo del Vicereame di Napoli, voluto da Don Pedro di Toledo. La vicenda del museo aquilano ha avuto inizio nei primissimi anni del nostro secolo quando venne costituito il Museo Municipale, con un numero limitato di opere (elencate in un inventario del 1903), a seguito dell'azione di valorizzazione dell'arte antica della regione sviluppatasi in quegli anni a cui aveva partecipato anche Teofilo Patini, che dal 1882 dirigeva la locale Scuola di arti e mestieri. Questo primo è confluito nel Museo insieme ad un gruppo di opere di varia provenienza, già appartenute al Museo Diocesano di Arte Sacra fondato agli inizi degli anni Trenta nella chiesa settecentesca di Santa Cristina, ed ai depositi di enti civili e religiosi, tra cui degni di nota sono quelli prove-

nienti dai conventi di San Giuliano, Sant'Angelo d'Ocre, Capestrano, Tocco Casauria e San Bernardino.

Allestito secondo criteri tematici e cronologici, si articola nelle quattro sezioni di paleontologia, archeologia, arte medievale e moderna; quest'ultima è la più importante ed espone opere di scultura, pittura ed arti minori. Particolarmente ricche sono le raccolte dei dipinti dell'arte abruzzese del Quattrocento (Maestro di San Silvestro e di Beffi, Giovanni da Sulmona, Andrea Delitio, Maestro di San Giovanni da Capestrano, Maestro dei Polittici Crivelleschi) e del Cinquecento (Saturnino Gatti, Francesco da Montereale, Pompeo Cesura, Cola dell'Amatrice, Paolo Cardone). Il Seicento ed il Settecento sono documentati con opere dell'aquilano Giulio Cesare Bedeschini e della sua scuola, degli artisti fiamminghi che furono attivi in loco (A. Mytens, C. Ruther, L. Lombard, L. Finson) e di alcuni rappresentanti della scuola romana (C. Brandi, G. Farelli, M. Franceschini) e napoletana (F. De Mura, F. Solimena, F. Santafede, M. Preti). Nella sezione dedicata all'arte italiana contemporanea, insieme a non molte testimonianze dell'Ottocento, sono presenti opere di L. Bartolini, P. Borra, R. Brindisi, D. Cantatore, G. Capogrossi, R. Guttuso, M. Maccari, M. Mafai, G. Omiccioli, F. Pirandello, B. Saetti, F. Tornea ed altri. (rt).

Largillière, Nicolas de

(Parigi 1656-1746). Nato a Parigi (il padre era cappellaio) trascorse però la giovinezza ad Anversa, dove fu allievo di Antoine Goubau, e dove fu ammesso nella gilda nel 1672. Poco dopo si recò in Inghilterra, e venne protetto da Peter Lely, che lo impiegò nella propria bottega. Questa doppia formazione, di pittore di genere e di ritrattista, riaffiorerà in tutta la sua carriera. Malvisto in quanto cattolico, L tornò a Parigi nel 1682, lavorando sotto la protezione della solida colonia fiamminga raggruppata intorno a van der Meulen. Nel 1686 venne accolto nell'Accademia presentando un grande *Ritratto di Le Brun* (Parigi, Louvre), in cui sono già riconoscibili le caratteristiche fondamentali del suo stile: orchestrazione lusinghiera e solenne della fisionomia del modello, del quale sottolinea, attraverso accenni simbolici, la posizione sociale e la carriera, senza tralasciare nello stesso tempo di curare l'esecuzione brillante e l'analisi psicologica. La sua carriera fu

essenzialmente dedicata ai ritratti; venne però anche incaricato di commemorare diversi avvenimenti della vita parigina. Seppe allora rinnovare la tradizione dei ritratti olandesi di gruppo (*Corpo della città deliberante... nel 1687*, perduto, studi al Louvre di Parigi e all'Ermitage di San Pietroburgo), o associare gli scabini di Parigi a un'apparizione celeste (*Ex-voto a sainte Geneviève*, 1696: Parigi, chiesa di Saint-Etienne-du-Mont). Esegui anche rari quadri di storia (*Mosè salvato dalle acque*, 1728: Parigi, Louvre), alcuni paesaggi (ivi) e nature morte, dipinte secondo un'armonia cromatica semplicissima, probabilmente sin dai primi tempi della sua carriera (Parigi, Petit Palais; musei di Amiens, Dunkerque e Grenoble). La sua produzione di ritratti è immensa (1500 pezzi, secondo i contemporanei), ed è scaglionata nel corso di una sessantina d'anni senza che sia facile distinguerne l'evoluzione; tanto più che molti suoi ritratti si trovano ancora in collezioni private. La clientela era soprattutto composta da parlamentari, finanziari ed altri personaggi alto-borghesi. Nelle opere giovanili, l'impaginazione è piuttosto semplice e riprende quella dei ritratti francesi della precedente generazione, combinandola però con l'accentuazione dei tratti distintivi del modello, tipica del ritratto inglese derivante da van Dyck (*Precettore e allievo*, 1685: Washington, NG). Tale realismo tradizionale, animato da un certo dinamismo della linea, è ben visibile nei suoi ritratti a mezzo busto che presentano elementi decorativi ridotti ed impostazione semplificata (*Allievo di Carponne*, 1708: conservato a Grenoble); queste caratteristiche sono riscontrabili anche in altri suoi ritratti: *Jean Thierry* (Versailles), *Norbert Roettiers* (Cambridge, Mass., AM), *J. B. Forest* (1704: Lille, MBA), *Thomas Germain e sua moglie* (1736: Lisbona, fondazione Gulbenkian), *Autoritratto* (1711: Versailles), *Ritratto di famiglia* (Parigi, Louvre; replica Hartford, Wadsworth Atheneum) spesso identificato come autoritratto di L con la moglie e la figlia, ma ora non più considerato tale. Questi tratti stilistici appaiono anche in alcuni straordinari ritratti femminili nei quali si gioca talvolta su una dominante cromatica, il nero per la famosa *Bella di Strasburgo* (1703: Strasburgo, MBA) o il bianco per il *Ritratto di Elizabeth Trockmorton* (1729: Washington, NG). È però da notare che i suoi ritratti femminili, ricercati nelle pose e nel colore (*Mademoiselle Duclos*, Comédie-Française; Chantilly, Museo Condé), malgrado il

loro brio sono spesso privi di contenuto psicologico, mentre nei migliori ritratti virili lo studio nervoso delle stoffe profondamente scavate dall'ombra è efficacemente unito alla descrizione, priva di compiacimento, dei volti. (*as*).

Larionov, Michail Feodorovič

(Tiraspol 1881 - Fontenay-au-Roses 1964). Ammesso nel 1898 alla Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, vi incontrò Natalia Gončarova; abbandonò poi gli studi per lavorare da solo. Accompagnò Djagilev a Parigi nel 1906, occupandosi della presentazione della pittura russa, al Salon d'Automne. Personaggio di grande rilievo dell'avanguardia russa, diede vita nel 1907 insieme a David Burliuk, Gončarova e P. Kuznecov al gruppo della *Rosa azzurra* ed alla rivista «Vello d'oro», che rispecchiava le posizioni del gruppo. La prima mostra così intitolata ebbe luogo nel 1908: vi comparivano tele fauves, accanto a Sisley, Pissarro, Braque, Cézanne. Se con le *Bagnanti al tramonto* (1898: Parigi, coll. priv.) L preannunzia Derain e con i *Cavalli sulla collina* (1905: ivi) Franz Marc, la sua opera va in seguito concentrandosi sul problema della luce attraverso lo studio della tradizione popolare russa (lubok e icone) recuperando forme semplificate e colori puri come nelle serie dei *Barbieri e soldati* del 1908. La sua attività si sviluppò al massimo tra il 1909 ed il 1913; fondò il raggismo, e il suo quadro del 1909: il *Bicchiere* (New York, Guggenheim), ne suggellò la posizione di punta. Con i fratelli Burliuk (David e Vladimir) fondò nel 1910 il «Fante di quadri»: l'anno seguente abbandonò il gruppo che si era costituito in società dotata di statuti, per evitare di dar vita ad una «scuola».

Nel 1911 abbandonò completamente ogni riferimento al reale (*Raggismo azzurro*: coll. priv.; *Ritratto raggista di Tatlin*: Parigi, MNAM) accettando in seguito la posizione del «simultaneismo» futurista (manifesto del 1913). Nel 1913, in parallelo alla pubblicazione del *Manifesto del Raggismo*, nel quale L spiegava il principio dei raggi di colore dovuti alla riflessione della luce sugli oggetti, organizzò la mostra *Il Bersaglio*, come dimostrazione delle sue teorie. Partì per Parigi nel 1914 con Djagilev; in giugno espose con la Gončarova presso Paul Guillaume; la prefazione al catalogo venne redatta da Guillaume Apollinaire, fervido

sostenitore del raggismo. Tornato in Russia alla dichiarazione di guerra, venne congedato per motivi di salute, e partecipò alla mostra *Anno 1915* prima di raggiungere in Svizzera Djagilev. Non tornò più in Russia. In questi anni abbandonò la pittura di cavalletto dedicandosi alla scenografia e più precisamente scenografie per balletti, che furono per lui l'occasione di eseguire una pittura nella quale i principi del raggismo trovavano la loro più favorevole applicazione. Sin dal 1915 approntò scene e costumi per il *Sole di notte* di Rimskij-Korsakov; realizzò nel 1917 il sipario, le scene ed i costumi dei *Racconti russi* (Ljadov), di *Chout* (Prokofiev) nel 1921, di *Renard* (Stravinskij) nel 1922. Nel contempo espose a Parigi (Gall. Sauvage, 1918; Gall., des Feuilletts d'art, 1920), a New York (1922), a Bruxelles (1923), a Dresda (1927). Nel 1930 si dedicò all'organizzazione con Pierre Vorms della prima mostra retrospettiva dei modelli, scene e costumi dei Balletti russi (Parigi, Gall. Billiet, 1930). Negli ultimi anni di vita ed in cattive condizioni di salute, L continuò a dedicarsi alle scenografie ed al balletto. Nel 1948 partecipò alla retrospettiva del raggismo (Parigi, Gall., des Deux-Iles); nel 1954 espose con la Gončarova in una sala personale alla mostra Djagilev (Londra, Edimburgo). (*bdm*).

La Rive, Pierre-Louis

(Ginevra 1753-1817). Si formò copiando i maestri dei Paesi Bassi, in particolare Wouwerman e Ruisdael, sotto la direzione del cavalier Fassin, mediocre pittore di Liegi stabilitosi a Ginevra. Durante un viaggio di studio scoprì a Dresda la pittura di Claude Lorrain; e su consiglio di Casanova, direttore dell'Accademia di Dresda, iniziò a dipingere dal vero. Nel 1780 si recò a Roma, ove subì l'influsso di Saint-Ours, che gli fece abbandonare il paesaggio di stile fiammingo a favore del paesaggio storico. La sua opera migliore è un *Monte Bianco al tramonto* (1802: in museo a Ginevra). (*bz*).

Larivière, Charles-Philippe de

(Parigi 1798-1876). Allievo di Girodet e di Gros, vinse nel 1824 il primo prix de Rome. Prolungò il soggiorno in Italia, e nel 1831 inviò al Salon una grandiosa composizione storica: la *Peste a Roma sotto Niccolò V* (Parigi, Louvre). Tornato in patria, divenne pittore di storia e fu

uno dei migliori ritrattisti durante la monarchia di luglio e il secondo Impero. Dal 1843 al 1850 realizzò cartoni per vetrate sul tema della passione (musei di Bordeaux e di Dunkerque) per la cupola della cappella di San Luigi a Dreux. Le composizioni storiche eseguite per Versailles sono più convenzionali: *Assedio di Dunkerque* (1853), *Ritorno del principe-presidente a Parigi nel 1852* (1856). Il fratello **Louis-Eugène** (Parigi 1801?-1823) fu anch'egli pittore; morto prematuramente, ha lasciato due ritratti che attestano il suo talento: *Edmond de Larivière bambino* (1823: in museo ad Amiens), e *Pamela de Larivière* (Parigi, Louvre). (*fm*).

«La Ronda»

Rivista mensile, fu edita a Roma tra il 1919 e il 1922, con la direzione di V. Cardarelli e A. Saffi. Nata in polemica con i vociani, i futuristi, i dannunziani, «LR» fu una rivista di interessi squisitamente letterali e assunse una posizione di aristocratico distacco rispetto al confuso panorama culturale dell'Italia postbellica. I fondatori furono R. Bacchelli, A. Baldini, B. Barilli, V. Cardarelli, E. Cecchi, L. Montano e A. Saffi. Vi collaborarono C. Carrà, G. de Chirico e A. Savinio, anche con scritti sull'arte italiana e straniera contemporanea, esponendovi le loro interpretazioni del ritorno al classicismo, nell'ambito di quella generale tendenza di revisione degli assunti delle avanguardie che caratterizzò gli anni Venti. La tendenza si esprime anche in altre riviste del tempo, più strettamente specializzate nelle arti visive, come «Valori Plastici» e «Primato artistico italiano» (Milano, 1919-22); ma resta una caratteristica de «LR» l'attenzione alla riqualifica degli strumenti linguistici, con conseguenze di rilievo anche per l'equazione critica/letteratura. (*came*).

Laroon, John Marcellus

(Londra 1679 – York? 1774). Figlio del pittore Laroon il Vecchio, studiò pittura e musica ed ebbe una movimentata carriera, densa di impegni teatrali e anche militari. I suoi dipinti s'ispirano agli stessi soggetti di quelli di J. F. Nollekens: opere di fantasia in cui si ha una ripresa dello stile di Hogarth, *conversation pieces* e scene della vita degli umili. I quadri hanno non di rado l'aspetto di dise-

gni colorati. A Londra (Tate Gall.) sono conservate una *Scena d'interno* e una *Scena di campagna*. (jns).

La Roque, Antoine de

(Marsiglia 1672 - Parigi 1744). Apparteneva ad una vecchia famiglia di negozianti marsigliesi; ancor molto giovane intraprese la strada del commercio. Presto però abbandonò questa attività, abbracciando la carriera militare. Nel 1708 era ad Audenarde; nel 1709 a Malplaquet, dove perse una gamba. Fu curato a Valenciennes e qui probabilmente incontrò Watteau, che vi soggiornò per qualche mese, precisamente nel 1709-10. LR abbandonò allora l'esercito e si recò a Parigi, dove si occupò di letteratura; nel 1721 lavorò per «Le Mercure de France», che ne ebbe nuovo impulso. Nel contempo si occupò della formazione del proprio *cabinet d'amateur*.

Spirito curioso, s'interessò di oggetti rari e preziosi, raccogliendo non solo pitture, disegni e stampe, ma anche lacche, pietre incise, conchiglie. Tuttavia nella raccolta i dipinti avevano il posto più importante. La collezione andò dispersa in una vendita pubblica nel 1745 presso Gersaint, che ne redasse il catalogo, preceduto dall'elogio del collezionista, che era stato suo amico.

Come in tutte le raccolte amatoriali dell'epoca, numerosi erano i quadri olandesi e fiamminghi: molti paesaggi di Berchem, Brill, Elsheimer, Wouwerman; opere di Rembrandt, Rubens, Gerrit Dou, Ter Borch; e tra quelli francesi due Claude Lorrain. Oggi si possono identificare nei musei alcune opere provenienti dalla sua collezione, come la *Massaia* e il *Bimbo con la trottola* di Chardin, entrati al Louvre di Parigi, e le *Fatiche* e gli *Svaggi della guerra* di Watteau, all'Ermitage di San Pietroburgo. Il *Ritratto* che di lui fece Watteau, inciso da B. Lépicié, è noto da una copia (Museo di La Fère). (gb).

Larsen Stevns, Niels

(? 1864 - ? 1941). Collaborò con Skovgaard alla vasta decorazione della cattedrale di Viborg. È stato il principale esponente della pittura murale danese nella prima metà del XX sec. Le sue composizioni bibliche si riallacciano alla corrente simbolista, ma rivelano una fattura vigorosa e un personale uso del colore: *Maria Maddalena lava i piedi di Cristo* (1907: in museo a Alborg). L'artista

ha illustrato la vita di Andersen in una serie di composizioni che decorano le pareti della casa dello scrittore a Odense. (*hb*).

Larsson, Carl Olof

(Stoccolma 1853 - Falun 1919). Dopo gli studi presso l'Accademia di belle arti di Stoccolma, soggiornò dal 1877 al 1885 a Parigi e a Grez-sur-Loing, dove in una serie di acquerelli a soggetto campestre, in colori chiari, diede il suo contributo alla pittura svedese *en plein air* (*Ottobre*, 1882: in museo a Goteborg). Nello stesso tempo rinnovò l'illustrazione svedese del libro in base a modelli francesi; negli anni '90 del secolo divennero elementi dominanti della sua attività il disegno e l'illustrazione. La sinuosità dei contorni, che si rifà alla stampa giapponese e all'Art Nouveau, ne caratterizza tanto gli acquerelli, ispirati dalla vita casalinga a Sundborn in Dalarna (ove la sua abitazione è oggi divenuta museo), quanto i ritratti, spesso dal semplice disegno ravvivato da colori a olio (*Strindberg*, 1899: Stoccolma, NM), e le grandi realizzazioni monumentali per Stoccolma, quali gli affreschi nell'atrio dello scalone del Museo nazionale (1896) e i soffitti dei *foyers* del Teatro reale e del Teatro drammatico (1877 e 1906, 1907). Durante i suoi anni a Parigi L partecipò al movimento anticonformista animato da Ernst Josephson. Più tardi incarnò per eccellenza la tradizione artistica e folkloristica svedese. Divenne molto popolare sia in Svezia che in Germania grazie ad alcuni album con testo e illustrazioni di sua mano, il cui tono amabile, l'ispirazione idillica e la freschezza espressiva servirono di modello per l'arredo degli interni svedesi e per la creazione della loro atmosfera: *Un focolare* (1899), *Dalla parte del sole* (1910). (*tp*).

Larsson, Simon Marcus

(Lilla Orsater (Åtvid, Östergötland) 1825 - Londra 1864). Dopo studi presso l'Accademia di belle arti di Stoccolma e con il pittore di marine V. Melbye a Copenhagen, L soggiornò a Düsseldorf dal 1852 al 1857, pur ritornando in patria d'estate. Si recò pure a Parigi, ove venne particolarmente notata la sua partecipazione all'esposizione del 1855. Inizialmente dipinse paesaggi romantici, con effetti di luna sulle acque calme di laghi o di stagni; poi marine,

per influsso di Melbye, distinguendosi in tale genere. Dopo un viaggio in Norvegia nel 1850 i suoi paesaggi assunsero carattere piú drammatico. A Düsseldorf venne vivamente colpito dai quadri di Andreas Achenbach e di Jacob van Ruisdael. Dipinse su grandi tele paesaggi nordici con fragorosi torrenti e cascate (*Cascata*, 1856: in museo a Göteborg), rive rocciose battute dalla tempesta, naufragi (*Naufragio sulla costa svedese*, 1853: Stoccolma, NM; *Piroscrafo in fiamme*, 1858: ivi), maestosi fiordi (*Fiordo norvegese*, 1861: ivi). L'arte della sua maturità, malgrado l'aspetto teatrale, presenta spesso un'atmosfera patetica, di perdita, sottolineata da forme lacerate e violenti contrasti di luci e ombre. Dopo alcuni anni trascorsi in Svezia, dove venne considerato il «principe della pittura», L dal 1860 in poi soggiornò soprattutto all'estero. Ebbe grande successo a San Pietroburgo e a Londra. Tuttavia morì in miseria in quest'ultima città, sfibrato dalla tisi e dalla vita disordinata che aveva condotto. La sua produzione, insieme ricca e irregolare, segna l'apice del paesaggio romantico in Svezia. Non ebbe continuatori. (*tp*).

«L'Arte»

Testata nata nel 1898 dalla collaborazione di D. Gnoli, già direttore dell'«Archivio Storico dell'Arte» e A. Venturi. La rivista mantiene la stessa impostazione della precedente diretta da Gnoli e vi continuano a scrivere gli stessi autori. La maggior parte degli articoli sono dedicati all'arte italiana medievale e moderna. A partire dal 1900 e fino al 1941 la direzione passa ad A. Venturi, che tra il 1935 e il 1940 associa alla direzione il figlio Lionello. Il periodico rimane una delle testimonianze piú ricche e vivaci della ricerca storico-artistica italiana dalla prima metà del secolo; vi pubblicarono R. Longhi (a partire dal 1913), G. Fiocco, M. Salmi, P. Toesca, F. Hermanin. Numerosi sono gli articoli che offrono una documentazione di prima mano su ritrovamenti preziosi quali, tra gli altri, gli affreschi di Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere (F. Hermanin). Chiusa nel 1963, la rivista ha avuto una nuova breve stagione tra il 1968 e il 1970, sotto la direzione di G. C. Argan. (*sr*).

La Rue, Philibert-Benoît de

(Parigi 1718-80). Allievo di Charles Parrocel, si specia-

lizzò in soggetti militari e rappresentazioni di battaglie e di cavalieri riprese da quelle del maestro (disegni in musei di Orléans e di Besançon, nelle collezioni di Windsor e a Londra, Courtauld Inst., coll. Witt).

Il fratello **Louis-Félix** (Parigi 1731-65) fu anch'egli allievo di Parrocel. Nonostante il suo stile assai peculiare, è stato spesso confuso con **LR**. Fu disegnatore prolifico e si specializzò nel disegno ornamentale (tre disegni in museo a Besançon), soprattutto nelle rappresentazioni di vestali (tre esemplari nella biblioteca di Rouen) trattate con una linea nervosa e inanellata. Suoi disegni si trovano al Louvre di Parigi, al Fogg Museum di Cambridge, Mass., e al Courtauld Inst. di Londra, coll. Witt. (*pv*).

Lascaux

La grotta di **L** venne scoperta da alcuni ragazzi nel 1940; poco dopo l'abate Breuil iniziò a studiarla. Fa parte del complesso di grotte ornate della regione degli Eyzies; si trova presso Montignac, in una fenditura del banco calcareo terziario che domina la Vézère. La decorazione della grotta di **L**, notevolissima per la qualità artistica e per il sorprendente stato di conservazione, fu alla base della ricostruzione, proposta dalla Laming-Emperaire, che analizzò l'organizzazione convenzionale dell'insieme delle figure, trovandola applicabile a tutte le grotte decorate dell'area franco-cantabrica; qui la composizione è più complessa ed astratta, pur procedendo in base alle stesse regole tradizionali definite da A. Leroi-Gourhan. La grotta si compone di una rotonda, da cui si dipartono due corridoi: il primo frontale detto «diverticolo assiale»; l'altro a destra, denominato «passaggio», che sfocia in una sala, la «Navata», conclusa da uno stretto corridoio, il diverticolo dei Felini. A destra della «Navata» un anfratto, l'Abside, si apre sul Pozzo. L'attuale ingresso, che sembra coincida con quello dei paleolitici, sbocca immediatamente nella rotonda, la cui configurazione oblunga e la formazione di una banda di calcite liscia ad altezza d'uomo hanno favorito decorazioni non comuni.

In fondo alla rotonda, inquadrata da piccoli cervi si apre la stretta apertura che dà accesso al diverticolo assiale. Anche qui i paleolitici hanno espresso il proprio simbolismo religioso utilizzando le due pareti. Il diverticolo ha inizio con un grande cervo e due segni, un rettangolo e un

bastone, che si completano; termina con un paio di corna di cervo. Il primo gruppo si compone, a sinistra, di quattro mucche policrome rafforzate da segni a tratto doppio. Di fronte, sulla parete destra, una mucca dipinta in rosso è modellata da graffi di tre segni spinati, e circondata da cavallini neri che per il ventre rigonfio, le zampe corte e la testa piccola sono stati soprannominati «cavalli cinesi». Hanno i caratteri dei cavalli dello stile III finale e sono rafforzati da numerosi segni virili spinati. Il secondo gruppo presenta sulla parete destra un enorme toro, che soffiava su un segno spinato, accompagnato da molti bovidi più piccoli. Sulla parete sinistra, una grande mucca in nero sembra saltare al di sopra di un segno rettangolare scompartito; è dominata dal muso possente d'una testa di toro a contorno nero ed è preceduta e seguita da cavallini. Seguono due stambecchi affrontati davanti a un segno rettangolare; il diverticolo è concluso da una serie di cavalli, l'ultimo dei quali cade a rovescio; un bisonte e un cavallo precedono i punti finali di questa parte del santuario. Secondo Leroi-Gourhan, il diverticolo è composto sul tema alternato e complementare delle «mucche-rettangoli-cavalli» e dei «tori-segni spinati-mucche». Nel passaggio, numerose incisioni e pitture in parte cancellate rivelano solo un grande complesso bue-cavallo e stambecchi, benché un piccolo gruppo bisonte-cavallo rammenti il tema principale delle grotte ornate del periodo IV.

La Navata di fronte all'Abside prosegue fino all'incrocio col diverticolo dei Felini, ove una vera e propria composizione incisa comprende sei felini e un gruppo di bisonti e cavalli, uno dei quali è insolitamente rappresentato di fronte. Il complesso contiene cavalli, una testa di cervo, una breve ripresa del tema bisonte-cavallo; ed è concluso da un rinoceronte, da un gruppo di segni complementari e dai punti finali.

Oltre a temi come cavalli e bisonti affrontati, cervi, stambecchi, felini e trasposizioni simboliche del femminile e del maschile graffite (bastoncelli, segni spinati, rettangoli e triangoli), una zona di particolare interesse è quella dell'Abside, le cui pareti sono coperte da migliaia d'incisioni. Sembra che qui si tratti di una zona di contorni incompiuti e di raschiature, quale quella posta dinanzi alle composizioni principali della Navata e dei passaggi. Questi graffiti dimostrano l'importanza che i paleolitici attribuivano alla scena, situata in fondo a un pozzo di 4 m, oggi giustamente celebre. Mentre un rinoceronte si allon-

tana verso sinistra, un uomo con le braccia in croce cade supino dinanzi a un bisonte che perde le viscere. Una freccia è conficcata nel fianco del bisonte, accompagnata da un segno spinato, e un bastoncino è sormontato da un uccello. L'oscuro simbolismo di questa scena angosciosa è stato oggetto di interpretazioni diverse. Va notato che composizioni dello stesso genere, in cui l'uomo cade davanti all'animale, non sono rare; ma qui il senso di mistero è accresciuto dalla potenza evocativa, dalla collocazione e dal fatto che l'abate Breuil abbia trovato, in fondo al pozzo, lunghe zagaglie del Magdaleniano antico. La grotta di **L** reca il segno di numerose aggiunte e sovrapposizioni. L'abate Breuil ha individuato 22 successive fasi di realizzazione. L'abate Glory vi ha distinto due periodi principali, che ha determinato in base allo stile dei cavalli ed alle riprese e rifacimenti di talune pitture. Secondo A. Leroi-Gourhan, che ha basato il suo studio sull'evoluzione dello stile e dei segni, vi sarebbero state tre fasi di realizzazione. La prima s'individua nella Navata e nel passaggio, e contiene i segni rettangolari scompartiti e gli animali dello stile III, dalla curvatura esagerata. La seconda fase corrisponderebbe alla decorazione a «cavallini cinesi», che si accostano allo stile IV antico; l'ultima riguarderebbe i segni claviformi. Lo strato archeologico di occupazione risalente al Magdaleniano antico è stato datato col metodo del carbonio radiattivo a 15 000 anni a. C. La grotta sarebbe stata frequentata dalla seconda metà del Solutreano all'inizio del Magdaleniano medio. (*yt*).

Lashkar-i Bāzār

Palazzo ghaznāvide nell'Afganistan meridionale, risalente all'XI sec., scoperto nel 1948 dalla delegazione archeologica francese; la Sala delle udienze conteneva pitture murali ove sono disegnati personaggi con i corpi in veduta frontale, i piedi di profilo ed il volto aureolato di tre quarti. I loro volti sono quasi interamente scomparsi, ma una *Testa* scoperta sopra una piccola colonna ci consente di conoscere il tipo dei personaggi rappresentati, i cui tratti (guance piene, occhi a mandorla, bocca piccola e a forma di cuore) sono certamente di origine turca. Il sultano Mahmūd di Ghaznāvide aveva infatti una guardia costituita da 4000 schiavi turchi, e si può ritenere che l'artista abbia qui inteso rappresentarli mentre sfilano in parata. Il costume è quello caratteristico dei cava-

lieri della steppa; tuttavia alcuni elementi si apparentano all'arte buddista dell'Asia centrale. Il complesso attesta il permanere delle tradizioni della pittura murale sasani-de. (so).

Laske, Oskar

(Czernowita, Bucovina 1874-Vienna 1951). Emigra prestissimo con la famiglia a Vienna, ove nel 1888-89 riceve una formazione artistica, iniziando poi, nel 1892, gli studi d'architettura, conclusi nel 1901 sotto la guida di Otto Wagner. Le incisioni ed i quadri che esegue dal 1904 in poi manifestano l'influsso dell'Art Nouveau. Nei paesaggi restò fedele per tutta la vita ai principi impressionisti, traponendoli in un linguaggio personale. I suoi dipinti, e così pure le incisioni, sono narrativi. Citiamo in particolare *Orfeo fra gli animali* (1925 ca.: Vienna, öG), o anche *La nave dei folli* (ivi), quadri animati da intensa vitalità. L ha dedicato all'Arca di Noè un ciclo di pitture murali (1919: orfanotrofio di Rodaun presso Vienna), nonché un album illustrato (1925: Vienna), che rivelano ambedue grande maestria nella rappresentazione di folle di uomini e animali in movimento, con uno stile buffonesco e lieto. I suoi frequenti viaggi attraverso l'Europa e nel vicino Oriente gli ispirarono buoni acquerelli. *La Foresta russo-polacca crivellata di proiettili* (1915: Vienna, Albertina) richiama la prima guerra mondiale; *Rondò al Wurstelprater di Vienna* (1935 ca.: Vienna, coll. priv.) evoca invece un'atmosfera serena, mentre il *Cabaret Nachtlicht* (1951), di gusto tachista, esprime un mondo piú sinistro e violento. (jmu).

Lasker

L'eccezionale raccolta newyorkese di questa famiglia è stata il frutto della stretta collaborazione tra Albert Lasker (?-1951), direttore di una grossa agenzia di pubblicità, e sua moglie. Morto Albert, la collezione prese una nuova direzione per impulso di Mary L, e importanti tele di maestri espressionisti astratti americani (Kline, Rothko, Gottlieb) vennero ad aggiungersi ai capolavori della pittura europea moderna raccolti durante il decennio precedente. Infatti tra il 1944 e il 1951 i L avevano comprato oltre 140 tele, tra cui undici Picasso e nove Matisse. I primi acquisti erano stati due dipinti di Renoir (*Fiori*

e gatti, 1881; *Fanciulla in barca*, 1877), cui si aggiunsero rapidamente Manet (*Ritratti di Méry Laurent*, 1882), Cézanne, Redon e Sisley. Modigliani, Soutine, Dufy e Braque sono accanto a quadri di Picasso che vanno dal periodo blu al 1940 (*Donna con mantiglia bianca*, 1905; *Natura morta con pesci*, 1923), e ad importanti Matisse (*Interno a Nizza*, 1924; *Donna spagnola con fiori*, 1924; *l'Idolo*, 1942). Corot, van Gogh (lo *Zuavo*, *Rose bianche*) e Toulouse-Lautrec (*Donna in rosso*, 1890) completano la collezione. (jpm).

Lassay, Léon de Madailles, conte di

(castello del monte Canisy (Deauville) 1683 - Parigi ? 1750). Si fece onore durante la guerra di successione di Spagna. Introdotto dal padre, che aveva sposato in terze nozze una figlia naturale di Giulio di Borbone, della casa Condé, strinse durevoli rapporti nel 1711 con Louise-Francoise di Borbone, figlia di Luigi XIV e di Mme de Montespan, vedova di Luigi di Borbone, duca di Enghien e nipote del Gran Condé; tali rapporti favorirono la sua fortuna. A Parigi la duchessa di Borbone aveva fatto edificare in riva alla Senna il palazzo che, trasformato, è oggi sede della Camera dei deputati. L fece costruire per sé, accanto a Palazzo Borbone e nelle sue dipendenze, la dimora che serve oggi come residenza al presidente della Camera. Ad imitazione degli italiani volle adornare la sua nuova casa con pitture di valore. Nel 1736 la sua collezione si arricchì dei quadri lasciategli dalla contessa di Verme, tra i quali il *Ritratto di Carlo I d'Inghilterra* di van Dyck, che, passato per le collezioni di Crozat e di Mme du Barry, entrò nelle raccolte della Corona. Dopo la sua morte, i quadri di L tornarono in usufrutto alla vedova; poi passarono al conte di La Guiche suo parente. L'inventario delle opere, il catalogo della vendita delle collezioni del conte di La Guiche (1771), e quello della vendita di quanto restava della successione di Mme de Lassay (1775), c'informano sul contenuto della raccolta. Oltre al ritratto di Carlo I, è da notare la presenza di due opere di Claude Lorrain, probabilmente la *Veduta di un porto* e la *Veduta di Campo Vaccino* (Parigi, Louvre). Ancora al Louvre si trovano *Diana e le sue ninfe* e la *Caccia alle anatre* di Paul Brill, i *Pellegrini ad Ennmaus* di Rembrandt e un *Paesaggio* di Berchem. (gb).

Lassnig, Maria

(Kappel am Krappfeld (Carinzia) 1919). Dopo aver frequentato (1941-44) l'Accademia di belle arti di Vienna, dal 1945 proseguì da sola la propria formazione. Effettuò frequenti viaggi in Francia, vivendo a Parigi dal 1961 al 1968, anno in cui partì per gli Stati Uniti stabilendosi a New York. Nel 1946 i suoi quadri sono figurativi e tradiscono l'influsso di Kokoschka e di Boeckl; a somiglianza di quest'ultimo, dal 1948 in poi s'impegna in una maggior costruzione del quadro. I disegni esposti a Vienna nel 1951 nel quadro della *Hundsgruppe* si rifanno al surrealismo; il loro carattere amorfo fa pensare a paesaggi acquatici. Nello stesso anno Benjamin Péret scrive una prefazione a un suo album surrealista, il *Giardino delle passioni*. Nel 1952 L presentava all'Art-Club-Keller di Vienna le sue prime opere non figurative; in seguito, tuttavia, è ritornata a una tematica di tipo surrealista. Nel 1960 espone a Vienna una serie di dipinti astratti di fattura semplice e di tocco leggero, che suggeriscono l'idea di corpi, cielo, nuvole, paesaggi. Dal 1962 in poi subisce in parte l'influsso della Pop Art. (*jmu*).

Lastman, Pieter

(Amsterdam 1583-1633). Allievo inizialmente del manierista Sweelinck, già nel 1603 è documentato in Italia; soggiornò a Roma, come attestano le sue reminiscenze dirette da Caravaggio e da Elsheimer, incontri di decisiva importanza per il formarsi del suo stile. Tornato nei Paesi Bassi non prima del 1605, divenne uno degli artisti più rappresentativi dell'ambiente di Amsterdam, accogliendo nella sua bottega, nel 1619-21, il giovane Lievens, e nel 1624-25 Rembrandt. Quest'ultimo doveva restarvi sei mesi soltanto, ma da un primitivo atteggiamento di pura e semplice imitazione, sviluppò in seguito e conservò poi per tutta la vita una ammirazione vivissima per questo suo maestro. L ebbe, di fatto, il merito di definire, dopo Elsheimer ed i manieristi di Utrecht e di Haarlem, una pittura di storia quanto mai nuova per tensione narrativa, accenti realistici ed interesse per una narrazione psicologica. Un certo numero di documenti d'archivio consente di seguire l'attività di L ad Amsterdam fino alla sua morte. Le opere note più antiche risalgono soltanto al 1603 (due disegni datati al Rijksmuseum di Amsterdam, forse già

eseguiti in Italia, ma di gusto ancora manierista). A Roma, **L** sembra fosse attratto soprattutto da Elsheimer. Da quadri piacevoli, ma ancora troppo vicini al pastiche, come la *Fuga in Egitto* di Rotterdam (1608: BVB) o il *Riposo della Sacra famiglia* di Gottingen (Museo dell'università) si passa assai presto a creazioni originali come l'*Ulisse e Nausicaa* di Braunschweig (Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 1609), caratterizzato da una retorica insistente, con gesti ricercati, drappeggio dalle pieghe molto minute, accordi di colori dissonanti, donde si sprigiona una forza espressiva nuova ed efficace. Il precedente di Elsheimer sfocia così in una pittura di storia potentemente drammatica, di quasi «barbara» asprezza, e perciò tipicamente nordica. Nel contempo **L** si dimostra pronto ad accogliere, accanto all'eredità di Elsheimer, la lezione espressiva dei manieristi di Haarlem e dei caravaggisti. L'impressionante *Deposizione dalla croce* del MBA di Lille (1612) ne serba manifestamente il ricordo, desunto forse dalle prime opere di Rubens. A parte l'aspetto fortemente caricato, ci si trova già dinanzi a quell'arte prodigiosamente narrativa e psicologica che sarà la grande novità di Rembrandt. Citiamo anche quadri imponenti, di struttura potente, ricchi di personaggi e contraddistinti da un'intonazione chiara, come l'*Oreste e Pilade* del 1614 (Amsterdam, Rijksmuseum), il *Sacrificio di Isacco* del 1616 (Parigi, Louvre), *Giacobbe e Labano* del Museo di Boulogne-sur-Mer, datato 1622, la *Strage degli innocenti* di Braunschweig (Herzog-Anton-Ulrich-Museum), il *Cristo e la Cananea* del 1617 (Amsterdam, Rijksmuseum). Tuttavia, dopo il 1620 l'arte di **L** declina, quasi l'artista cercasse di raddolcire la sua brutalità iniziale: *Abramo e i tre angeli* (1621: San Pietroburgo, Ermitage), *Sacrificio di Giunone* (1630), *Eliseo e la Sunamita* (prima del 1624: Mosca, Museo Puškin). L'influsso di **L** su Rembrandt si avverte in alcuni esempi significativi, come l'*Asina di Balaam* di **L**, datata 1622 (Clayton Revel, coll. Palmer), e la derivazione da questo dipinto trattone da Rembrandt nel 1626 (Parigi, Museo Cognacq-Jay); il *Cariolano* di **L**, anch'esso del 1622 (Dublino, Trinity College) e l'enigmatico *Console Cerealis e le legioni germaniche* di Rembrandt, datato 1626 (Leida, Museo); la grafia a tratteggio e linee spezzate spesso parallele, la predilezione per l'uso della matita nera e della sanguigna sono anch'essi caratteristici di **L** e del giovane Rembrandt. La ricchezza espressiva che **L** seppe trasmet-

tere a quest'ultimo, che possedeva due intere raccolte di disegni del suo primo maestro, si coglie per l'appunto nel disegno. Persino nel *Pezzo da cento fiorini*, eseguito in piena maturità attorno al 1649, si rivela pur sempre una forte eco di L. Non meno notevole il fatto che in tutta la scuola di Rembrandt si serbino riprese da L, talvolta tardive, come in Barent Fabritius (il *Ripudio di Agar* a San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, tratto dal quadro di medesimo soggetto dovuto a L, del 1612, ad Amburgo, KH) : riprese che dimostrano ulteriormente quanto fosse importante per Rembrandt il modello del suo antico maestro. (jf).

Lászlo de Lombos, Fülöp Elek (Philip Alexius)

(Budapest 1869 – Londra 1937). Dopo studi a Budapest fino al 1901 e a Vienna fino al 1907, fu allievo a Parigi di Jules Lefèvre e di Benjamin Constant. Stabilitosi in Gran Bretagna, e naturalizzato nel 1914, vi fu autore di numerosi ritratti ufficiali o mondani, il cui stile elegante li apparenta a quelli di scuola inglese del XVIII sec. È presente in musei e raccolte di Budapest (MN e GN), Firenze (Uffizi), Glasgow, Londra (NG e Tate Gall.) e Parigi (Louvre, MAM). (sr).

Lataster, Ger

(Heerlen (Limburg) 1920). Dopo studi presso la Scuola di arte applicata di Maastricht e nella Rijks Académie di Amsterdam, compie un primo viaggio in Francia come borsista del governo francese (Bretagna, e soggiorno a Parigi). Tornato in Olanda, una prima mostra nel 1952 presso la Galleria d'Eendt (Amsterdam) lo apparenta alla generazione dell'astrattismo lirico. Le sue tele divengono ben presto veri e propri puzzles coloratissimi (la *Vallata*, 1958: Amsterdam, SM), i cui elementi man mano si riducono (*Idillio*, 1959: ivi), e, infine, esplodono (*Gran rosso*, 1962). Attratto per un momento dalla pura gestualità, fa apparire grandi spruzzate di colore sulle tele (*Notte carica*, 1965); ma dopo il 1966 tende a ricreare uno spazio tridimensionale, in tonalità acide, introducendo elementi figurativi: strade, limoni (*Campo di frutta*, 1968; *Scarico di limoni*, 1969). Nel 1983-84 presenta con grande forza di evocazione drammatica alcuni oggetti in tele verticali, impregnati da una materia espressionista (il *Bagno*, 1987).

Nel 1987 dipinge due grandi tele per il soffitto della scala centrale del Mauritshuis de L'Aja (la *Caduta di Icaro*). Dal 1984 insegna all'Accademia reale di arti plastiche di Amsterdam. Nel 1985 il van Abbe Museum di Eindhoven gli ha dedicato un'esposizione. L è rappresentato in particolare ad Amsterdam (SM), L'Aja (GM), Vienna (Museo del XX secolo), New York (MOMA) e Parigi (MNAM). (*em*).

Lathem, Lievin van

(attivo dal 1460 al 1480 ca.). Nativo di Gand, lavorò a Bruges per le celebrazioni delle nozze di Carlo il Temerario nel 1468 e per Louis de Gruuthuse; poi si stabilì ad Anversa. I pagamenti per un Libro d'ore di Carlo il Temerario, che gli fu saldato nel 1469 (Francia, coll., priv.), ha consentito di restituire a lui le miniature del volume, in precedenza assegnate a Philippe de Mazerolles. L'opera è raffinata ed elegante nel disegno e nel colore; nei viticci in margine il pittore introdusse personaggi dipinti in colori delicati, secondo una formula che verrà poi sviluppata a Bruges. (*ach*).

Latmos

Le pitture parietali delle cappelle rupestri di un complesso monastico scavato sul monte L (tra Mileto ed Eraclea in Turchia) si scalano tra l'VIII e il XIII sec. Nella grotta del Pantocrator, la più antica, Cristo, circondato dai quattro simboli degli evangelisti, è assiso su un'aureola portata da due angeli. I dipinti delle cappelle del XII e XIII sec. presentano una versione provinciale dell'arte costantinopolitana. Nella grotta di San Paolo, accanto ad alcune *Scene della vita di Cristo*, si vede la rappresentazione delle *Esequie di san Paolo*, la cui anima è portata in ciclo da un angelo. Scene evangeliche decorano pure la grotta di Cristo presso Eraclea e una seconda grotta di Cristo presso il convento di Jediler. In quest'ultima l'espressione drammatica è molto accentuata, in particolare nella Crocifissione e nella *Trenodia*. (*sdn*).

La Tour, Georges de

(Vic-sur-Seille (Vescovado di Metz) 1593 – Lunéville? 1652). Famoso ai suoi tempi e poi totalmente dimenticato, riscoperto dal 1915 (da Hermann Voss, in base ai la-

vori di Alexandre Joly del 1863), **LT** ha riconquistato un posto eminente nella pittura francese dopo la mostra dei *Pittori della realtà* (1934) e la tesi di François-Georges Farisei (1948); e in campo internazionale dopo il clamoroso acquisto della *Buona ventura* da parte del MMA di New York (1960) e la mostra a lui dedicata a Parigi (Orange-rie, 1972). Su di lui sono in continuo accrescimento gli studi, che hanno condotto, anche recentemente, a una profonda revisione della sua attività pittorica. Secondo figlio di un fornaio e di una figlia e sorella di fornai, nacque nel 1593 nel grosso villaggio lorenese di Vic-sur-Seille, dipendente allora del vescovado di Metz. Ma sembra ricevesse un'educazione abbastanza accurata, e potesse sfruttare, per apprendere la propria arte, il brillante centro sviluppatosi in Lorena, dove era stato attivo Bellange. Un soggiorno in Italia ancora nel secondo decennio poté favorire il passaggio dalla formazione manierista all'esperienza caravaggesca; ma sino ad oggi non se ne è potuta scoprire alcuna prova concreta. Dal 1616 lo si ritrova a Vic, maturo. Nel luglio 1617 sposava Diane Le Nerf, figlia dell'intendente delle finanze del duca di Lorena e di famiglia nobile; dopo la morte del padre (1618) si stabilì a Lunéville, paese della moglie, ove venne accolto tra i borghesi della città (1620). Dotato da parte del duca (1620) di lettere di esenzione, che gli conferivano i privilegi accordati alle persone di famiglia nobile, presto arricchitosi, vi condusse una vita di signorotto lorenese amante della caccia, che manteneva una muta di cani e all'occasione era brutale con i contadini, difendendo con durezza la propria fortuna e i propri vantaggi in un paese che, dal 1635, venne crudelmente colpito da guerre, carestie ed epidemie. La fama rapidamente conseguita (il duca di Lorena nel 1623-1624 acquistava diverse sue opere) si rafforzò quando il ducato fu occupato dalle truppe francesi; **LT** ottenne allora il titolo di pittore ordinario del re (prima del dicembre 1639) e si guadagnò la particolare stima del governatore, il maresciallo de La Ferté, per il quale dipinse una *Natività* (1644), un *Sant' Alessio* (1648), un *San Sebastiano* (1649), una *Negazione di san Pietro* (1650, quest'ultimo identificabile con il quadro oggi al MBA di Nantes). Le sue opere raggiunsero prezzi notevoli (sei o settecento franchi e più). Era, sembra, nel pieno della gloria quando fu ucciso da un'epidemia il 30 gennaio 1652, pochi giorni dopo sua moglie ed il suo servitore. Il figlio **Etienne**, probabilmen-

te suo collaboratore dal 1646, ottenne a sua volta il titolo di pittore ordinario del re dal 1654; ma, essendo ricco, presto cessò di esercitare tale mestiere plebeo, divenendo luogotenente del balivo; la sua rapida ascesa sociale (ottenne le patenti di nobiltà nel 1670) spiega senza dubbio in buona parte l'oblio che presto offuscò l'opera di suo padre.

Tale opera, ricostituita in base ad alcune tele firmate, comprende ormai soltanto poche composizioni (poco più di settanta, tra cui circa la metà ritrovate), esclusivamente tele religiose e scene di genere: non si conoscono né quadri mitologici, né ritratti, né disegni. Le numerose repliche antiche (*San Sebastiano curato da Irene*, composizione di formato orizzontale: undici esemplari noti, originale non ritrovato) dimostrano peraltro quanto fossero celebri molte sue invenzioni. Di solito si distinguono scene diurne e notturne. Le prime sono trattate con una luce fredda e chiara, con una grafia precisa, rapida, spietata, che fruga con la punta del pennello le rughe e gli stracci (*San Gerolamo penitente*, due versioni originali: Stoccolma, NM e Grenoble, MBA; il *Suonatore di ghironda*: Nantes, MBA). Le «notte» impiegano invece la luce artificiale per escludere il colore – di solito una sola macchia rosso vivo anima la gamma dei bruni – e per ridurre i volumi a pochi piani semplici che hanno spesso fatto pronunciare la parola «cubismo» (*San Sebastiano curato da Irene*, formato verticale, due versioni originali: cappella di Bois-Anzeray, Eure, e Berlino, SM, GG). Il piccolo numero di tele di datazione sicura (*San Pietro penitente*, 1645: Cleveland, Museum of Art; *Negazione di san Pietro*, 1650: Nantes, MBA) non ha sino ad oggi consentito agli studiosi di accordarsi sulla cronologia. Sembra possibile, peraltro, distinguere un primo periodo (1620-30) nettamente caratterizzato dal realismo caravaggesco e assai vicino all'arte di Baburen o Ter Brugghen (serie di *Cristo e i dodici apostoli*; *San Tommaso*: Parigi, Louvre; nove copie, Museo di Albi; le *Lacrima di san Pietro*, perduto, inciso nel XVIII sec.). Soltanto negli anni Trenta **LT** evolverebbe verso un realismo più personale (il *Suonatore di ghironda*: Nantes, MBA; ma, nel rendere nota un'altra importante versione autografa del soggetto, conservata in una raccolta privata giapponese, P. Rosenberg (1990) propone di anticiparne la collocazione al decennio 1620-1630). La grande crisi della Lorena, con i suoi disastri (1635-42) ed in particolare con l'incendio di Lunéville (30 settembre 1638), che, molto proba-

bilmente, è all'origine della perdita della parte essenziale di questa prima produzione, comporta certamente un soggiorno a Parigi (1638-42?), ove LT dovette cercare di imporsi con quadri diurni impressionanti (la *Buona ventura*: New York, MMA; il *Baro*: Parigi, Louvre) e soprattutto con le sue «notti» (il *San Sebastiano* donato a Luigi XIII). Il ritorno a Lunéville (1643) e i suoi anni cinquanta corrispondono alla grande serie di notturni: la sua formula ormai del tutto originale traduce un sentimento di più profonda meditazione (*Neonato*: Rennes, MBA; *San Sebastiano curato da Irene* in formato verticale del Louvre di Parigi, certamente 1649; *Giobbe deriso dalla moglie*: Museo di Epinal). Gli ultimi anni potrebbero essere caratterizzati dalla più estesa collaborazione di Etienne e dalla ripresa di composizioni precedenti (i *Giocatori di dadi*: in museo a Teesside). In tutte queste opere i temi, in numero limitato e volentieri ripetuti, sono quasi sempre fedelmente ripresi dal repertorio caravaggesco degli anni 1610-20; la *Buona ventura* (New York, MMA), il *Figliol prodigo* o il *Baro* (Parigi, Louvre e Forth Worth, AM), *Maddalena penitente* (molte versioni: Washington, NG; Parigi, Louvre; New York, MMA; Los Angeles, County Museum, ed un'altra incisa all'epoca), la *Negazione di san Pietro* (Nantes, MBA). La Lorena non sembra aggiungervi che qualche soggetto di devozione locale (la *Scoperta del corpo di sant'Alessio*, un esemplare, forse originale, in museo a Nancy), o qualche tipo specifico (il *Suonatore di ghironda*). Ma, anziché spingere tale repertorio verso il pittoresco, come la maggior parte dei contemporanei nordici, LT si riallaccia allo spirito dei primi caravaggeschi e riporta la pittura all'esclusivo studio dell'anima umana. Limita il quadro ai dati essenziali, e il suo universo è certo tra i più spogli che un grande pittore abbia mai creato. Esclude aneddoti, arredo, comparse, architetture (del tutto assenti dall'opera conosciuta), paesaggi (nessun ruolo affidato alla natura, non una pianta, soltanto due o tre animali...), persino accessori, ridotti al minimo (nessuna aureola per i santi, né ali agli angeli), al punto da rendere talvolta enigmatici i soggetti (*San Giuseppe svegliato dall'angelo*: Nantes, MBA). Fissa anche i gesti più violenti in una specie di schema geometrico (la *Rissa*: Malibu, Museo P. Getty), e di solito preferisce l'immobilità, il silenzio, gli sguardi abbassati in meditazione (la *Donna che si spulcia*, in museo a Nancy). In ciascuna delle sue opere, che, lo si indovina,

sono maturate lentamente, inietta una necessità ancor più rigorosa di quella del suo contemporaneo – e per tanti versi suo opposto – Nicolas Poussin. Da qui quella presenza insolita che acquista in lui anche il minimo particolare; e composizioni che, con mezzi apparentemente semplicissimi, ma spesso di un’audacia sorprendente (*Giobbe deriso dalla moglie*, Museo di Epinal), attingono ad un’intensità eccezionale persino tra i caravaggeschi. Da qui inoltre – sia che **LT** sottolinei la debolezza umana e la decadenza fisica (il *Suonatore di ghironda*, spesso rappresentato cieco; *San Gerolamo penitente*: Stoccolma, NM, e Museo di Grenoble), sia che le contrapponga la dignità segreta e fragile della vita inferiore (*San Giuseppe falegname*: Parigi, Louvre; il *Neonato*: Rennes, MBA) – la presenza di opere che si apparentano nel contempo alla grande corrente stoica diffusa in tutta quest’epoca e alla mistica lorenese (San Pierre Fourier, i francescani), e che senza dubbio contano tra le supreme meditazioni spirituali del tempo. La questione del rapporto di **LT** con l’Italia è assai dibattuta. La critica anglosassone (Blunt, Nicolson) ritiene di dover escludere l’ipotesi di un suo viaggio di formazione a Roma, al contrario di quella francese (Thuillier, Rosenberg). Sarebbe in effetti assai strano che **LT** in età giovanile non fosse mai uscito dai confini della regione natale, in un periodo nel quale sono assai forti i rapporti tra la Lorena e l’Italia, e che vede vere e proprie migrazioni di pittori verso Roma. Le sue opere appaiono inoltre talmente informate di fatti romani (non solo Caravaggio, ma anche la cultura del primo ventennio del secolo, da Gentileschi a Honthorst) da rendere abbastanza arduo il sostenere che **LT** possa aver conosciuto la pittura «moderna» solo attraverso i dipinti allora esportati dall’Italia. All’interno di questo nodo si collocano due opere assai problematiche: il cosiddetto *Regolamento di conti* – il cui vero soggetto molto probabilmente non è altro che la *Parabola dei vignaiuoli* – di Lwow (Gall. dell’Ucraina), nel quale si era inizialmente voluto vedere, il primo dipinto di **LT**, ancora tutto lorenese, anteriore al viaggio in Italia, ma che la data scoperta durante il restauro collocherebbe al 1641 o 1642; e la *bottega di san Giuseppe* recentemente rintracciata nel villaggio di Serrone presso Foligno, che è stata collegata al suo ambito, come possibile traccia della presenza di **LT** nell’Italia centrale. (*jt + sr*).

La Tour, Maurice Quentin de

(Saint-Quentin 1704-88). Il suo nome, in tutti gli atti ufficiali di Saint-Quentin, è scritto Delatour. Fu l'artista a spezzarlo in tre parti, con grafia, da allora, accettata. Giovanissimo manifestò inclinazione per il disegno e copiò stampe. Nel 1723, forse in seguito a uno sfortunato amore con una cugina, si trasferì a Parigi e si presentò all'incisore N. H. Tardieu, che lo fece entrare nella bottega del mediocre pittore Jean-Jacques Spoëde. Ricevette anche consigli da Louis de Boullogne e soprattutto da Jean Restout, ma in verità approfondì da solo la tecnica del pastello, allora rimesso in voga da Vivien e da Rosalba Carriera. «Si fece notare, scrive Mariette, come pittore di ritratti, che eseguiva a pastello, impiegando poco tempo e senza affaticare il modello; la gente li trovava somiglianti e non costavano cari». Il primo ritratto datato è quello di *Voltaire*, che conosciamo soltanto da un'incisione di Langlois con l'indicazione dell'anno 1731. Da quel momento si è meglio informati sul suo lavoro. «Gradito» all'Accademia reale nel 1737, e accolto nel 1746 come «pittore di ritratti a pastello» col *Ritratto di Restout, pittore* (Parigi, Louvre), partecipò alle mostre del Louvre, che il direttore delle Costruzioni del re, Orry de Vignory, aveva appena fatto riprendere dopo tredici anni d'interruzione. Nel 1741 eseguì il grande ritratto in piedi del *Presidente de Rieux* (Prégny, coll. de Rothschild); nel 1742, quello della *Presidentessa de Rieux*, in abito da ballo (Parigi, Museo Coenacq-Jay) e quello, di sorprendente veridicità, del suo amico l'*Abate Huber*, mentre legge a lume di candela (in museo a Saint-Quentin).

Nel 1743 ha inizio la serie dei ritratti ufficiali: quello del *Duca de Villars*, governatore generale della Provenza, conservato nel Museo di Aix-en-Provence. Nel 1745 presentava al Salon il *Ritratto di Duval de l'Epino*y (Lisbona, Fondazione Gulbenkian). Il numero di pastelli da lui inviati al Salon del 1748 sale a quattordici, otto dei quali conservati al Louvre di Parigi: tra gli altri i ritratti del *Re*, della *Regina*, del *Delfino* e del *Maresciallo di Sassonia*. Nel 1750 veniva nominato consigliere dell'Accademia reale; nello stesso anno vi veniva ammesso un artista che alcuni critici amano contrapporgli, Jean-Baptiste Perronneau. Eseguì allora (1751) il più finito dei suoi *Autoritratti*, quello del Museo di Amiens. La maniera dell'artista perde

in morbidezza e fascino quanto guadagna in vigore e intensità vitale. Presenta al Salon del 1753 *Jean-Jacques Rousseau* (in museo a Ginevra) e *D'Alembert* (Parigi, Louvre). Al Salon del 1755 viene esposto solennemente il grande ritratto di *Madame de Pompadour* (Louvre; tre lavori preparatori, con accordi di colore madreperlacci, uno dei quali, conservato al Museo di Saint-Quentin, colpisce per il modo di cogliere il declino dell'età); il ritratto fu pagato 1000 luigi d'oro. Tra le figure inviate dall'artista al Salon del 1757 citiamo *Padre Emmanuel*, cappuccino, *Mademoiselle Fel*, cantante all'opera (museo di Saint-Quentin), una delle numerose attrici ritratte da LT, e sua compagna per quasi tutta la vita. I ritratti di LT suscitavano allora l'entusiasmo di Diderot. Nel 1761 espose il ritratto della *Delfina Maria Giuseppa di Sassonia* (Parigi, Louvre). Da quel momento cominciò, per scrupolo, a ritoccare incessantemente i suoi lavori, spesso appesantendone il colore. La critica ne parlò più raramente. Espose per l'ultima volta nel 1773. Appassionato di chimica, di geologia, di astronomia, sostenitore degli enciclopedisti, concepì progetti umanitari, specie a favore della sua città natale, ove si ritirò col fratello nel 1784. Dotò la città di due rendite, una per le partorienti e per gli artigiani vecchi ed infermi, l'altra a sostegno di una scuola gratuita di disegno; donò inoltre novantadue pastelli di sua mano, sia abbozzati che finiti. Fondò tre premi, uno dei quali per l'Accademia delle scienze di Amiens ed un altro, per il ritratto a mezzo busto, che viene tuttora assegnato. Le alte somme che chiedeva per il suo lavoro lo avevano arricchito notevolmente. Il suo carattere indipendente, autoritario e irascibile andò alterandosi negli ultimi anni, al punto che perdette la ragione. Quando morì, suo fratello lasciò alla città di Saint-Quentin tutte le opere che costituiscono il fondo del museo cittadino (Museo Antoine-Lécuyer). Nei ritratti più riusciti, un modellato nel contempo morbido, saldo e leggero coglie, al di là della rassomiglianza, la psicologia del modello, ulteriormente valorizzata da accentuazioni di luce e d'ombra. La gamma cromatica è a dominante azzurra e grigio-perla a cui di frequente si accosta il rosa, raramente il rosso e il giallo. Gli accessori sono indicati con cura ma senza minuziosità, e definiscono il personaggio; gli sfondi sono felicemente sfumati in penombra. LT inventò per i suoi pastelli un fissativo di cui non lasciò il segreto di fabbricazione. (*rpr*).

La Traverse, Charles de

(Parigi 1725-87?). Allievo di Boucher, nel 1748 vinse il secondo prix de Rome e fu classificato tra i sei «élèves protégés», il che gli consentí di soggiornare a Roma dal 1749 al 1755: inviò al Salon del 1750 una *Morte di Ippolita*, a quello del 1751 *Alessandro Magno fa ritrarre le sue favorite*. Si legò all'Ambasciatore di Francia a Napoli, il marchese di Ossun, che lo impiegò come segretario; durante il soggiorno napoletano eseguì una raccolta di acqueforti (*Gridi ed altre azioni del popolo di Napoli*) in cui rappresenta scene di strada e tipi popolari. Quando il re di Napoli Carlo III divenne re di Spagna (1759) e l'ambasciatore si trasferí da Napoli a Madrid, **LT** lo seguì e restò a Madrid una quindicina d'anni, operando nel contempo come pittore e come addetto d'ambasciata. Fu maestro ed amico di Paret y Alcázar. Ancora nel 1779 non era tornato a Parigi; ma la data della morte resta incerta. I suoi dipinti noti sono poco numerosi (*Tobia fa seppellire i morti*, in museo a Saintes; *Caccia a cavallo*, Madrid, Prado; i *Figli di Carlo III*, Madrid, Academia de San Fernando). Come disegnatore **LT** fu vivace, dinamico e ingegnoso, tra i piú «barocchi» del XVIII sec. francese, come testimoniano le due grandi collezioni conservate al Museo di Besançon e alla **BN** di Madrid: soggetti mitologici e allegorici e composizioni decorative rivelano un virtuosismo tanto brillante quanto ancora poco conosciuto. (pg).

Laugé, Achille

(Arzens 1861 - Cailhau (Aude) 1944). Tardo neoimpressionista, studiò a Tolosa, poi a Parigi dal 1881 al 1888. Legato a Maillol e a Bourdelle, frequentò allora gli ambienti piú avanzati ed espose agli Indépendants; in seguito tornò a Carcassonne e nel 1895 si stabilí definitivamente a Cailhau. Le sue opere migliori vennero dipinte tra il 1900 e il 1905: in esse è presente l'adesione di **L** al divisionismo interpretato in maniera fedele (*Paesaggio della Cardie*, 1902: Parigi, Louvre, MAM). È rappresentato nei musei di Carcassonne (*Madame Astre*, 1892; *Allée de Saules*, 1896; *Strada a Cailhau*, 1910), Montpellier (Museo Fabre, *l'Orto a Cailhau*) e Tolosa (*Ritratto di donna*). (gv).

Laugerie-Haute

Si tratta di un riparo preistorico, oggi crollato, sulla riva

della Vézère, presso gli Eyzies-de-Tayac. Fu scavato in modo scientifico solo nel 1921 da D. ed E. Peyrony, che scoprirono numerosi blocchi di calcare scolpiti ed incisi che secondo Leroi-Gourhan apparterrebbero allo stile I o II. Gli esperti hanno rilevato diverse disposizioni, come muretti di pietre ai piedi delle pareti ed anelli di pietra scolpiti presso le figure. Alcuni blocchi recano cupole, mentre altri sono coperti di tratti intrecciati; moltissimi però sono adorni di teste e di busti di equini, stambecchi e bovini. Una testa di ovino scolpita in altorilievo su un blocco di calcare ricorda lo stile del Cap-Blanc, sito non lontano, dove un fregio di cavalli è trattato ad altorilievo, quasi a grandezza naturale. In uno stretto passaggio tra enormi ghiaioni, un pannello inciso con un busto di cavallo e, forse, di un bisonte si contrapponeva ad un altro complesso, senza dubbio inciso e dipinto, del quale resta soltanto un cavallo. Il sito è stato occupato durante l'intero Paleolitico superiore fino al generale crollo prodottosi durante il Magdaleniano III; venne saccheggiato prima degli scavi dei Peyrony, ed è pertanto difficile attribuire con certezza il santuario al Magdaleniano o l'Aurgnaciano. Sembra però probabile che già esistesse durante il Solutreano. (yt).

Laugier, Marc-Antoine

(Manosque (Basses-Alpes) 1713 – Parigi 1769). Gesuita e predicatore del re, l'abate L divenne noto per il suo *Essai sur l'architecture*, pubblicato nel 1753 e riedito nel 1755, nel quale esaminava, con notevole apertura verso le istanze del classicismo, le nuove tendenze dell'architettura civile. Nel 1771 apparve un'opera postuma e meno nota, dal titolo *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, che contiene giudizi moderati ma aperti. In particolare, L constata il crescente influsso dei realisti olandesi-fiamminghi, «diventati simili a moneta spicciola della pittura». (sr).

Laurencin, Marie

(Parigi 1885-1956). Grazie a Guillaume Apollinaire, che incontrò nel 1907 nella bottega di Clovis Sagot e che, fortemente invaghito di lei, la impose negli ambienti artistici che frequentava, si trovò presto legata al gruppo cubista di Montmartre, entro il quale occupò comunque una posizione piuttosto marginale. Aveva seguito anzitutto i corsi

dell'Académie Humbert; ma, in contatto coi nuovi amici, adottò uno stile che costituiva una sorta di compromesso tra le convenzioni compositive tradizionali con unico angolo visuale, e una scrittura schematica nettamente ispirata sia al cubismo analitico che al periodo «negro» di Picasso (*Gruppo di artisti*, 1908: Baltimore, AM, Cone coll.; *Apollinaire e i suoi amici*, 1909: Parigi, MNAM). Per questo motivo Apollinaire la fece abusivamente figurare nel 1913 nei suoi *Peintres cubistes*; ma ella stessa riconosceva di non trovarsi al suo posto. Pur rimanendo fedele alle conquiste di questo periodo, il suo stile in seguito si caratterizzò per la ricerca di un preziosismo accostabile al manierismo, dai colori pallidi e come illanguiditi, dal disegno corsivo e allusivo, e con soggetti graziosi (*Donna con colomba*, 1919: Parigi, MNAM). Illustrò inoltre numerosissimi libri di autori contemporanei (Andrè Gide, Renè Crevel, Lewis Carroll, Marcel Jouhandeau) e nel 1924 eseguì le scenografie delle *Biches* di Francis Poulenc per i Balletti russi di Djagilev. Sue opere sono presenti in particolare a Parigi (MNAM e Orangerie) e Londra (Tate Gall.). (gh).

Laurens, Henri

(Parigi 1885-1954). Scultore innanzitutto, **L** fu anche autore di interessanti papiers collés e di disegni. D'origini modeste, ricevette una formazione puramente artigianale in uno studio di decorazione. Il cubismo fu per lui la rivelazione delle nuove possibilità aperte alla ricerca artistica e ne orientò decisamente le scelte. Nel 1911 conobbe Braque, ma fu l'incontro con Picasso nel 1915 che lo spinse ad adottare pienamente la tecnica cubista. Dal 1915 al 1918, eseguì simultaneamente un'importante serie di costruzioni policrome e numerosi papiers collés che sono tra le sue opere migliori, non solo per la purezza plastica, ma anche per lo spessore epistemologico: *Testa di donna* (1918: Parigi, MNAM), *Bottiglia e giornale* (1916: Parigi, coll. Berggruen), *Partitura di Mozart* (1918: Parigi, coll. Leiris), opere che assommano al rigore plastico del grigio il contenuto poetico di Braque, fondendo entrambi in uno stile molto personale.

Pur avendo deciso di dedicarsi alla scultura, **L** continuò i suoi studi di nudi femminili; la corsività dei suoi disegni e la libertà d'ispirazione (*Donna distesa*, 1936: Parigi, coll. Berggruen; *Donna coricata*, 1939: ivi; *Donna con braccio alzato*,

1952: ivi), le sue vivaci gouaches (*Donna addormentata*, 1949: ivi; *Donna inginocchiata*, 1951: ivi) e le sue litografie (Parigi, MNAM) ne fanno uno dei maestri del disegno contemporaneo. Il MNAM di Parigi conserva un insieme di ventiquattro disegni provenienti dalla donazione L (1966). (gh).

Laurens, Jean-Paul

(Fourquevaux (Haute-Garonne) 1838 - Parigi 1921). Fu il piú celebre pittore di storia del suo tempo; eseguì tele energiche, sapientemente composte e di fondata erudizione medievalistica e religiosa (*Scomunica di Roberto il Pio*, 1875: Parigi, MO). Il colore è sostenuto, la materia accurata, la composizione studiata. Presentando effetti patetici di vuoto, giochi di luce, spirali di fumo (*l'Interdetto*, 1875: in museo a Le Havre), L tradisce un gusto del morboso che rammenta Valdés Leal (*Papa Formoso e Stefano VII*, 1872: Nantes, MBA). Realizzò ampie decorazioni murali a Parigi, nel Pantheon (*Morte di santa Genoveffa*, 1882) e al municipio (*Etienne Marcel mentre protegge il Delfino*, 1889), al Capitole di Tolosa (la *Muraglia*, 1895: Sala degli Illustri), nel municipio di Tours (*Morte di santa Giovanna d'Arco*, 1902), caratterizzate da potenza d'invenzione e colori spenti. Dipinse anche i soffitti del teatro dell'Odèon di Parigi e del teatro di Castres (*Jezabel divorata dai cani*, 1906). Eseguì inoltre cartoni per arazzi (*Trionfo di Colbert*, 1902: manifattura dei Gobelins), e dipinse sorprendenti acquerellati per illustrare i *Récits des temps mérovingiens* di Augustin Thierry (1887); incise acqueforti, in particolare per il *Papa* di Victor Hugo (1900). Insegnò per trent'anni all'Académie Julian, divenendo poi professore all'École des beaux-arts.

Il figlio **Paul-Albert** (Parigi 1870-1934), influenzato sia dall'impressionismo che da Maurice Denis, praticò tutti i generi (*Venere accolta dalle Ore*, 1899: conservato a Périgueux), ma soprattutto il ritratto (*André Gide*, 1924: Parigi, MO). Si mostrò abile decoratore (*La Poesia e la Musica*: grande scalone del Capitole a Tolosa) e gradevole paesaggista. **Jean-Pierre** (Parigi 1875-1932), secondo figlio di Jean-Paul, fu anch'egli ritrattista sensibile e discreto (*Mme Charles Péguy*, 1923: Parigi, MO). Le sue tele religiose sono assai fredde e stilizzate, costruite su un'armonia di bianchi e grigi (*l'Annunciazione*, 1929-32: Châtillon-sous-Bagneux, Hauts-de-Seine, chiesa di Notre-Dame du Calvaire). (tb).

Laurentini, Giovanni, detto l'Arrigoni

(Sant'Agata Feltria 1550 ca. - Rimini 1633) L'artista, nato tra le montagne della zona urbinata, risulta operoso stabilmente a Rimini. Anche la sua formazione deve essere avvenuta nella stessa area, perché ad un più aspro zucarismo iniziale si sovrappone una vena pittorica più libera e dolce, di diretta derivazione barocca. Tale sviluppo è evidente tra il *San Michele Arcangelo* nella chiesa dei Santi Marino e Bartolomeo di Rimini (1570) e il *San Giacinto* nella chiesa dei Servi (1594), nella stessa città. Forse per il Giubileo del 1600 il pittore ebbe occasione di recarsi a Roma. Comunque in un dipinto di quell'anno, *San Bernardino presenta la regola al pontefice Martino V*, nella chiesa di San Bernardino, si fanno evidenti, oltre ad alcune matrici venete, modi compositivi di derivazione direttamente romana. (acf).

Laureti, Tommaso

(Palermo 1530 ca. - Roma 1602). Secondo Vasari il **L** fu il migliore allievo di Sebastiano del Piombo. Trasferitosi a Bologna nel 1563 per curare il progetto idraulico della Fontana del Nettuno, vi lavorò per quasi vent'anni (San Michele in Bosco, affreschi perduti; San Giacomo Maggiore, pale, 1574 e 1580), se si eccettua un soggiorno a Ferrara dal 1577 al 1579 (San Francesco e oratorio dell'Orazione e Morte, pale). Nel 1582 Gregorio XIII lo richiama a Roma per dipingere nella volta della Sala di Costantino la difficoltosa prospettiva del *Trionfo della Croce*, compiuto nel 1586. Seguono altre importanti commissioni, fra cui gli affreschi della Sala del Capitano nel Palazzo dei Conservatori (1586-94) e la pala di Santa Susanna (1597).

Fondata sui modelli romani della prima metà del secolo, sulla esperienza dell'ambiente bolognese fra Tibaldi e Samacchini e sulla scienza prospettica, la pittura di **L** si presenta come un'autonoma proposta, dai modi austeri e talvolta secchi, nel panorama del tardo manierismo romano. (gsa).

Lauri, Filippo

(Roma 1623-94). Figlio di un pittore di Anversa, Balthasar Lauwers, venuto a Roma insieme a Paul Bril, si formò

sotto la guida del padre e del fratello Francesco, che era stato allievo di Andrea Sacchi. Morto il fratello passò nella bottega del cognato Angelo Caroselli. Fu richiesto soprattutto per i suoi dipinti di piccolo formato, di soggetto religioso o mitologico (*Estasi di san Francesco*, firmato: Roma, GN di Palazzo Corsini; *Offerta a Pan*: Parigi, Louvre), nei quali il suo stile, che risente dell'esperienza 'neoveneta', appare allineato a quello di Pierfrancesco Mola. Ebbe committenti nell'aristocrazia romana (Colonna, Chigi, Pamphilj, Pallavicini); secondo i biografati, inviò numerose opere all'estero (Francia, Spagna, Inghilterra). Buon disegnatore e abile paesista, collaborò spesso con Claude Lorrain, nei cui dipinti eseguiva le scene di figura; partecipò a importanti cicli di affreschi (*Gedeone spreme la rugiada dal vello*, *Sacrificio di Abele e di Caino*: Roma, Gall. del Quirinale, 1656-57; *Quattro stagioni* e altre figure, tutte perdute, per il casino Farnese a Porta San Pancrazio). Nel 1671 decorò, con Dughet e Luigi Garzi, due mezzanini in Palazzo Borghese. Con Brandi, Mei, Maratta, Morandi aggiunse le figure nelle *Stagioni* dipinte per il palazzo romano di Flavio Chigi da Mario dei Fiori (1659, Ariccia: Palazzo Chigi; del L è una brillante *Primavera*).

Tra i suoi rari dipinti di destinazione chiesastica, anche questi condotti in uno stile fortemente influenzato dal Mola, si ricordano due quadri per il duomo di Monteporzio (1672, non più in loco) e due affreschi (*Storie dei Progenitori*, 1668-70 ca.) nella cappella Mignanelli in Santa Maria della Pace a Roma. Membro dell'Accademia di San Luca dal 1645, ne fu principe negli anni 1685-86. (*Iba*).

Lautensack, Hans Sebald

(Norimberga 1524? - Vienna 1563). Figlio del pittore Paul Lautensack, originario di Bamberg, si trasferì con i genitori a Nürnberg, rimanendovi per la maggior parte della sua vita. A Vienna, dove sembra essersi stabilito poco prima di morire, pubblicò un *Libro dei tornei* ornato da incisioni su legno e acqueforti (1560). I suoi paesaggi, in cui si riscontra il ricordo di Altdorfer, e alcuni suoi ritratti eseguiti a bulino e ad acquaforte con notevole finezza e precisione, rivelano un temperamento quasi romantico, piuttosto sorprendente. (*acs*).

Laval, Charles

(Parigi 1862 – Il Cairo 1894). Compagno di Gauguin alla Martinica (1887) e a Pont-Aven (1888), risentí del suo influsso ed espose con lui al caffè Volpini nel 1889. La sua opera, andata dispersa dopo la sua morte, è poco nota; si citano: *Autoritratto* dedicato a van Gogh (1888: Amsterdam, MN van Gogh); *Paesaggio bretone* (1889: Parigi, MO); *Autoritratto* (1889: ivi). (gv).

Lavalard

I fratelli **L Olympe** (Parigi 1813 – Tournedos-sur-Seine 1887) ed **Ernest** (Parigi 1818-94), erano originari di Villers-Bretonneux in Piccardia. Il padre aveva fondato a Roye un lanificio, di cui vendeva i prodotti a Parigi. La sua morte prematura li obbligò ad occuparsi prestissimo dell'impresa familiare. Sin dalla giovinezza vennero iniziati agli studi artistici da una sorella della madre, miniaturista, allieva di Gros. Praticarono ambedue la pittura. Avendo avuto un certo successo negli affari, poterono ritirarsi dall'attività commerciale e dedicarsi interamente alla loro passione di collezionisti; nella loro dimora parigina in Boulevard Haussmann costituirono una galleria soprattutto di opere francesi del XVIII sec. e di opere olandesi del XVII sec., allora poco apprezzate; li guidò negli acquisti il dott. La Caze, più anziano di loro, e grande mecenate del Louvre. In seguito lasciarono la collezione alla città di Amiens. Nel 1894, 246 dipinti entrarono nel museo della Piccardia, dopo essere stati esaminati da Puvis de Chavannes, il quale riconobbe che erano stati «perfettamente scelti». Ritratti (Hals, Weenix), nature morte (Kalf), scene di genere (Coques, *Esecuzione di Carlo I d'Inghilterra*) e soprattutto paesaggi (numerosi tele di Salomon van Ruisdael e di van Goyen) presentano un panorama molto completo delle varie tendenze delle scuole fiamminghe e olandesi. La scuola francese è rappresentata da interessanti opere del XVIII sec. in particolare bozzetti: Boucher (*Paesaggio, Predicazione di san Giovanni Battista*), Nattier (*Trionfo di Amfitrite*), Pater, Subleyras, Fragonard (*Testa d'ivecchio*), Lépicié, Hubert Robert (*Rovine, Danze e concerto in un parco*), Largillière (*Natura morta*), J.-B. van Loo (*Allegoria per la nascita del delfino*). A questi si possono aggiungere alcuni quadri barocchi italiani (Giordano) o del XVIII sec., come opere di Guardi, nonché dipinti spagnoli di prim'ordine (El Greco, Ribera). (gb).

lavis

Modo di eseguire o colorare un disegno con inchiostro di china o qualsiasi altro colore diluito in acqua. Il **l** può esser usato per le ombreggiature per dare la sensazione del modellato dei corpi. Il **l** monocromo è stato usato in particolare in Estremo Oriente.

In questa tecnica si fa uso di colori stesi in modo piatto che d'altronde si possono giustapporre, o tinte mescolate, che si ottengono aggiungendo acqua alla tinta più scura. Una delle difficoltà del **l** sta nella rapidità con cui occorre procedere nell'applicazione delle tinte per impedire che si seccino troppo rapidamente e producano sbavature. Nel XVIII sec. J.-B. Le Prince inventò l'incisione «alla maniera del **l**» imitando l'effetto dei disegni. Il **l** su pietra litografica è stato praticato nel XIX sec.

È possibile eseguire direttamente a pennello lo stesso disegno a **l**, o anche completare o lumeggiare un disegno eseguito a penna o a matita. In Estremo Oriente, il **l** è una tecnica pittorica che, contrapponendosi all'uso tradizionale del contorno, disegna le forme per chiazze e tocchi d'inchiostro più o meno diluito in acqua. Comparsa verso il X sec., questa tecnica consentì, per la delicatezza delle sfumature, l'introduzione dei valori atmosferici nella pittura cinese (*p'o-mo*). (*sr*).

«La Voce» →

«Voce (La)»

Lavrenov, Tzanko

(Plodiv 1896 - ?). I suoi esordi si collocano nella tradizione della rinascenza bulgara (inizio del XIX sec.). Nei suoi quadri fece rivivere, con fantasia inventiva, la bellezza dell'architettura antica; la sua opera rivela inoltre una predilezione per il particolare decorativo ed uno stile lineare ispirato dalle icone bulgare. Le sue vedute di ville, monasteri e chiese sono avvolte in un'atmosfera di leggenda. È rappresentato alla GN di Sofia ed alla GG di Dresda. (*da*).

Lawrence, Thomas (sir)

(Bristol 1769 - Londra 1830). Figlio di un albergatore poco fortunato in affari, iniziò a manifestare molto presto le sue capacità artistiche.

Nel 1782 la sua famiglia si stabilì a Bath, dove i suoi ritratti a pastello furono presto apprezzati dalla società aristocratica londinese. Si recò a Londra nel 1787, dove, ad eccezione di alcuni mesi in cui fu allievo della Royal Academy, continuò ad ottenere commissioni praticando soprattutto la pittura ad olio. Nel 1789 presenta il *Ritratto di Lady Cremorne* (1789: coll. priv.) alla Royal Academy, che gli valse la commissione per il ritratto della *Regina Carlotta* (1789: Londra, NG), esposto l'anno successivo. A consolidare la sua fama di ritrattista della società elegante, fu il ritratto di *Miss Parren* (1790: New York, MMA) presentato nello stesso anno, che entusiasmò il pubblico: l'esecuzione nervosa, la vivacità del'atteggiamento del modello annunciano il nuovo orientamento che l'artista conferisce alla concezione del ritratto, così come era stata stabilita da Reynolds.

Nel corso degli anni '90, la reputazione di **L** nei salotti alla moda come nell'ambiente artistico non fa che crescere. Fu nominato pittore del re nel 1792, alla morte di Reynolds, e Accademico Reale nel 1794, all'età minima richiesta. Ma è proprio durante questa fase d'ascesa che vengono alla luce i limiti del suo stile. Continuando a produrre ritratti di grande qualità, come quello di *John Angerstein con sua moglie* (1792: Parigi, Louvre) e di *Arthur Atherley* (Los Angeles, AM), **L** fu ossessionato dal desiderio di dipingere nel «grand style» di Reynolds (*Satana raduna le sue legioni*, 1797: Londra, Royal Academy, opera molto vicina a Füssli). Eseguì parallelamente i ritratti del teatro di Kemble, dove appare evidente che la mancanza di una formazione tradizionale rende carente la profondità di resa dell'espressione. Queste preoccupazioni e la non buona situazione finanziaria dovuta ad un tenore di vita superiore alle sue possibilità ne pregiudicarono la qualità dell'opera che spesso cade in una eccessiva corsività di stesura.

Dopo il 1800, il suo stile acquisì modi espressivi più sobri. L'abbandono della pittura di storia gli permise di concentrarsi sullo studio della composizione del ritratto, come testimoniano il *Francis Baring* (1807: coll. priv.) ed i *Figli di John Angerstein* (1808: Parigi, Louvre). La morte del suo rivale Hoppner, sopravvenuta nel 1810, lo confermò capofila del ritratto inglese e gli assicurò il favore del principe reggente che egli ritrasse numerose volte. Quest'ultimo lo nominò cavaliere nel 1815, fatto che dovette facilitare il compito dell'artista in Europa, incarica-

to d'eseguire i ritratti dei responsabili della caduta di Napoleone. Questo progetto fu realizzato nel 1818, quando **L** si recò ad Aix-la-Chapelle, a Vienna e Roma (*Ritratto di Pio VII*, 1819: Windsor Castle). Tornò in Inghilterra nel 1820 e fu eletto presidente della Royal Academy alla morte di Benjamin West. Nelle sue opere tarde, lo stile brillante che gli aveva aperto le porte delle corti europee cede ad un certo sentimentalismo (*Master Lambton*, 1825: coll. priv.), ma l'artista tenne sempre fede all'aspetto più personale ed originale della sua opera, come ad esempio nel ritratto di *Lady Blessington* (1822: Londra, Wallace coll.), in cui forma e resa pittorica sono tutt'uno con il fascino sofisticato del soggetto, o ancora nel ritratto di *John Nash* (1827: Oxford, Jesus College), improntato da una sincera familiarità. Nel 1824 fu presente con successo nel Salon parigino insieme ad altri artisti inglesi e venne notato da Delacroix che eseguì un ritratto secondo lo stile di **L** (il *Barone Schwitters*: Londra, NG).

Tra le non molte opere di **L** conservate in Italia ricordiamo il magniloquente *Ritratto di Giorgio IV d'Inghilterra* (Roma, PV). La sua carriera fu estremamente brillante ma la sua produzione non raggiunse mai il compiuto sviluppo e la maturità del suo potenziale stilistico. Haydon disse: «**L** era fatto per la sua epoca e la sua epoca per lui...», ed in effetti i suoi ritratti mondani sono rappresentativi dell'aura romantica che lusinga il modello, ma raramente vi è presente lo studio e la penetrazione psicologica del personaggio.

Lawrence collezionista Appassionato di disegno, raccolse una delle più belle collezioni del suo tempo, dopo quella di Crozat. Acquistò in blocco diverse raccolte, in particolare i disegni italiani di W. Y. Ottley e la collezione Wicar, comprendeme splendidi Raffaello; a tale scopo frequentava tutte le principali vendite, giungendo a indebitarsi. Possedette disegni di Fra Bartolomeo, un gran numero di bellissimi esemplari di Raffaello e di Michelangelo, un'importante serie di Leonardo, opere di Giulio Romano, Correggio, Parmigianino, Primaticcio, nonché dei Carracci. Oltre agli artisti citati, nella sua collezione figuravano anche Dürer, van Dyck, Rubens, Rembrandt, Lorrain e Poussin. **L** chiese che, dopo la sua morte, l'intera raccolta venisse offerta in primo luogo a Giorgio IV, in seconda istanza al BM di Londra e, in caso di rifiuto di quest'ultimo, a sir Robert Peel e a Lord Dudley; ma le of-

ferte vennero tutte respinte, e l'intera collezione fu venduta al mercante Samuel Woodburn. Questi rivendette la maggior parte dei disegni in dieci gruppi (1835-36), tranne i Raffaello e i Michelangelo i cui fogli principali vennero acquistati nel 1846 dalle Oxford University Galleries. Quanto ai disegni di mano dello stesso **L**, alla sua collezione d'incisioni ed ai quadri (soprattutto di pittori contemporanei, da citare in particolare un gruppo di Füssli) e ai disegni (Gainsborough, Wheatley e John Brown), tutto l'insieme della raccolta di opere moderne venne venduta presso Christie nel maggio-giugno 1830. (*jh*).

Lawson, Ernest

(Halifax (Nuova Scozia) 1873 - Coral Gables (Florida) 1939). All'epoca in cui gli esempi seguiti dalla maggior parte dei pittori del gruppo degli *Eight* erano Manet, Hals e Velázquez, **L** fu l'unico ad adottare un linguaggio derivante da quello degli impressionisti francesi. La scelta si spiega in gran parte con l'abbandono dell'insegnamento che impartiva presso l'Art Students League, per divenire allievo del pittore impressionista John Twachtman a Cos Cob nel Connecticut. Nel 1893 soggiornò in Francia, ma, di nuovo insoddisfatto dell'insegnamento (Académie Julian), preferì dipingere all'aperto specie nella foresta di Fontainebleau. Una tela dipinta nel 1894, *Chiesa a Moret-sur-Loing* (New York, coll. priv.), rivela l'influsso diretto di Sisley.

A New York, nel 1898, **L** frequentò Glackens, che lo presentò agli altri pittori dell'Ash-can School. Esposé con loro nel 1908 alla mostra degli *Eight* (*Winter on the River*: New York, Whitney Museum), poi nel 1910 agli Indipendenti e nel 1913 all'Armory Show. L'unico influsso del gruppo degli *Eight* che si possa individuare nella sua opera riguarda la scelta di alcuni soggetti, scene di vita urbana come *Wet Night*, *Gramercy Park* (1907: Washington, Hirshhorn Museum).

Nel 1916 un viaggio in Spagna conferì alle sue tele un accento piú netto e definito (*Segovia*, 1916: Minneapolis, Inst. of Arts), come si può riscontrare in alcune tra le migliori composizioni della fine della sua vita: *Gold Mining*, *Cripple Creek* (1926?: Washington, Smithsonian Institution), o *High Bridge* (1934: New York, Whitney Museum). (*jpm*).

Lazarev, Victor Nikitič

(Mosca 1897-1976). Dopo essersi interessato dell'arte occidentale del XVII sec. (*Vermeer di Delft*, 1933; *I fratelli Le Nain*, 1936; il *Ritratto nell'arte europea del XVII secolo*, 1937), L ha concentrato le proprie ricerche sulla pittura russa antica (*L'Arte di Novgorod*, Mosca 1947) e l'arte bizantina (*Storia della pittura bizantina*, Mosca 1947-48; ed. ital. Torino, 1967), pubblicando, in collaborazione con Otto Demus, *Icone antiche della Russia* (1958). Indagini specifiche sull'epoca di Rublev (*Teofane il Greco e la sua scuola*, Mosca 1961; *Andrei Rublev e la sua scuola*, Mosca 1966) lo hanno condotto ad approfondire le sue ricerche sulla *Pittura delle icone di Novgorod* (Mosca 1969), che aveva proseguito congiuntamente con lavori sul rinascimento italiano, di cui ha pubblicato i risultati in *Origini del Rinascimento italiano* (Mosca 1956-59). (bdm).

Lazio

Salvo l'Agro romano ed i Castelli, le aree grosso modo coincidenti con le attuali province laziali, ciascuna differenziata per specificità territoriali, vicende storiche e struttura economica, si distinguono anche per una spiccata autonomia culturale nei confronti di Roma, pur nella coesistenza di un costante legame e dell'inevitabile attrazione esercitata dalla capitale. In grado di esprimere una produzione artistica autoctona, oltre che con il capoluogo pontificio queste mantennero vivi nel tempo i rapporti con le località – della Toscana, dell'Umbria, degli Abruzzi, delle Marche, della Campania – cui le collegavano le vie di comunicazione, sia naturali (le vallate del Tevere e dell'Aniene, la dorsale appenninica) sia di origine romana, come le antiche strade consolari (Aurelia, Cassia, Flaminia, Salaria, Tiburtina, Casilina, Appia).

Inoltre irradiandosi da Roma secondo un tracciato a raggiera, le antiche strade non favorivano le relazioni «trasversali» tra le diverse realtà territoriali, ma piuttosto i flussi «verticali», convogliando nelle località poste lungo l'itinerario una parte di quanto era diretto a Roma o ne proveniva.

Diversa la vicenda dell'Agro romano, che mantenne sempre un ruolo «cuscinetto», configurandosi come un'espansione del capoluogo del quale condivideva l'assetto storico, economico ed anche artistico. A partire dal sec. XVI, inoltre, il

territorio dei cosiddetti «Castelli», divenendo il luogo privilegiato per gli insediamenti destinati agli *otia* delle famiglie papali, accolse pressoché in toto forme e modelli culturali già espressi nelle residenze romane, delle quali le ville extra urbane divennero una sorta di proiezione. Per questo si è preferito omettere, in questa pur schematica trattazione della storia pittorica del L, oltre all'esame di quella relativa a Roma – che sarebbe risultata inevitabilmente totalizzante, a detrimento di «periferie» quali Rieti o il Viterbese, che furono in realtà centri di elaborazione di proprie espressioni pittoriche – quella riguardante le località a Roma più strettamente correlate (l'Agro ed i Castelli appunto); salvo farvi cenno quando ciò fosse indispensabile per la comprensione dei problemi esposti. (*sr*).

L'odierna regione L non rispetta, nei suoi confini, la configurazione amministrativa, politica e culturale né del *Patrimonio di san Pietro*, né dello *Stato della Chiesa*, che poneva i propri limiti, al massimo della sua espansione, tra l'Adriatico ed il Tirreno, tra l'Emilia-Romagna e l'attuale L meridionale. Lunga e travagliata è la storia dell'espansione territoriale del dominio papale del *Ducato Romano* (VII-VIII sec.) fino all'unificazione d'Italia (1861). Il L viene istituzionalizzato, come regione amministrativa, nel 1870 con la sola provincia di Roma. Nel 1923 si suddivide il territorio nelle Province di Roma, Viterbo e Frosinone e nel 1927 viene aggiunta la Provincia di Rieti; nel 1934 viene istituita la Provincia di Littoria che nel 1945 muterà la denominazione in Latina. La regione finisce così per comprendere alcuni territori (Gaeta, Fondi, Minturno) che avevano sempre fatto parte di un altro sistema politico e culturale (Bizantini, Longobardi, Normanni, Svevi, Angioini ed infine Borboni). D'altra parte, sempre nel XIX sec. vennero distaccati i territori a nord-est, che furono annessi all'Umbria. È evidente, dunque, che esaminare la pittura nel L durante il Medioevo significa delimitare lo studio entro confini geografici non pertinenti, introdotti in tempi successivi. È ciò non solo perché con il tempo i confini si sono dilatati ma anche perché, soprattutto per l'alto Medioevo, non si può parlare di L in senso stretto. Al *Ducato di Roma*, appendice dell'impero romano di oriente, si collegano territori (Sabina, Campagna, Marittima, Tiburtino, Tuscia Romana o suburbicaria) che appartenevano alle famiglie nobili e dipendevano dal papato solo per l'aspetto religioso (diocesi suburbica-

rie e diocesi periferiche); non deve però essere tralasciato il fatto che i papi spesso furono emanazione delle famiglie che detenevano il potere politico-territoriale.

«Nel L abbiamo a che fare con una geografia politica modellata sulla geografia religiosa, a sua volta in stretto rapporto con un habitat rigorosamente raggruppato. L'una e l'altra procedevano per integrazioni successive, lo stato pontificio essendo composto di un certo numero di diocesi e i territori diocesani essendo costituiti, fra il x ed il xii sec., da un certo numero di territori castrensi. A partire dalla fine del xii sec. e per tutta la durata del xiii sec. si assiste allo sviluppo d'una realtà nuova nella geografia amministrativa del L, alla nascita di una *regione Laziale* che raggruppava in un insieme unitario la Campania Romana e la Marittima, il Tiburtino e la "grande Sabina" ormai ricomposta nella sua integrità con l'aggiunta della diocesi di Rieti alla diocesi suburbicaria di Sabina» (P. Toubert). A partire dal xiii sec., l'antica distrettuazione si trasforma con la creazione di nuove province più vaste, sia a causa dell'insediarsi degli Ordini Mendicanti, con il beneplacito della Santa Sede, sia a causa del costituirsi di un sistema fiscale pontificio stabile ed ordinato: pertanto agli inizi del xiv sec. il L era suddiviso in due grandi blocchi: la *Tuscia Romana* comprendente i territori a ovest e a nord del Tevere, ricchi ed evoluti; ed il L meridionale i cui territori (Sabina, Contea di Tivoli, Campagna Romana e Marittima), situati a sud e ad ovest del Tevere, erano poveri e di modesta evoluzione.

Nel prendere in esame lo svolgersi della pittura nel L non si può prescindere da una realtà fondamentale: l'esistenza della città di Roma. Essa non solo era sede nello stesso tempo di un potere temporale e religioso, quest'ultimo estendentesi su tutto il mondo cristianizzato occidentale, ma rivestiva anche un ruolo simbolico: era il centro del mondo ed il luogo in cui gli imperatori desideravano venire incoronati per legittimare agli occhi del mondo il loro potere. È chiaro che il primato artistico di Roma è in stretta relazione con la presenza della più alta classe di mecenati e di committenti. Si può dire, certamente generalizzando, che il L ricevette sempre, o quasi, un riflesso di quanto accadeva a Roma; ma almeno un evento sembra dimostrare – la questione appare ancora alquanto controversa – il primato di un luogo periferico rispetto alla capitale, cioè la decorazione, voluta da Desiderio alla fine

dell'XI sec. dell'abbazia di Montecassino. Tuttavia la decorazione dei grandi monasteri (Montecassino, Subiaco, Farfa) se si lega per certi versi al generale svolgimento della pittura medievale nel L, per altri versi presenta caratteri legati alla medesima peculiarità dei luoghi. La rarefazione di testimonianze non consente la ricomposizione di un tessuto omogeneo di dati e le controversie sulle datazioni di monumenti pittorici che, per la loro qualità o originalità, si pongono come punti nodali dello sviluppo artistico, rendono ardua una concezione diversa da quella già tante volte proposta, cioè la totale e assoluta dipendenza dei fenomeni artistici regionali da quanto avveniva a Roma. E relativamente recente l'attenzione degli studiosi per gli influssi dell'arte bizantina sulla pittura laziale, intendendo non un generico bizantinismo, già ampiamente rilevato, ma cercando di definire i legami con particolari momenti e aspetti dell'arte dell'impero d'oriente. Talvolta però anche questo orientamento della ricerca rischia esiti di genericità non molto diversamente dal vecchio «bizantinismo». Nella rassegna seguente, per quanto attiene alla distribuzione delle testimonianze artistiche nel territorio abbiamo preso a modello la suddivisione attiva tra XII e XV sec., rappresentata nella carta dell'Holstenio del 1628, operando tuttavia alcune modifiche, riunendo cioè Tuscia suburbicaria e Collina in un'unica entità e Sabina e Romangia con l'ambito di Farfa.

Nella Tuscia, le testimonianze pittoriche alto-medievali sono praticamente inesistenti mentre sono assai significative le opere sia ad affresco che su tavola a partire dall'XI sec. Ad un periodo variabile tra gli ultimi decenni dell'XI sec. e i primi del XII appartengono gli affreschi, staccati dalla Grotta degli Angeli presso Magliano Romano (Roma, Museo di Palazzo Venezia) e quelli della Grotta di San Vittore presso Vallerano, di ambito culturale romano con particolari influssi di arte bizantina. Si è proposto di identificare una linea artistica unitaria che, dalla decorazione della chiesa inferiore di San Clemente a Roma, prosegue con caratteri analoghi nella decorazione della chiesa dell'Immacolata Concezione di Ceri, nel San Pietro a Tuscania e nel San Biagio a Nepi. Se si considera certa la datazione al 1093 proposta per gli affreschi di Tuscania, viene a configurarsi l'esistenza di una «maniera romana» precedente ed autonoma rispetto a quella di San Clemente ed è il ciclo di San Pietro a Tuscania ad assumere il

ruolo di testimone di una dialettica stilistica all'interno della scuola romana. Gli affreschi della basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia, firmati da «Johannes et Stephanus fratres pictores et Nicholaus nepos vere Johannis» sembrano appartenere al contesto culturale di San Clemente, ma con una evidente presenza di modi bizantini quali si erano manifestati negli affreschi di Sant'Angelo in Formis; tuttavia anche in questo caso la datazione ancora imprecisata, tra il 1100 ed il 1130, non ha consentito una analisi piú dettagliata. La stessa maniera caratterizza gli affreschi, anch'essi eseguiti da Nicola, in San Biagio a Nepi, dove si avverte un irrigidirsi in «calligrafismo» della maniera espressa dai frescanti di San Clemente.

La pittura nella Tuscia tra XI e XII sec. si presenta assai problematica. Essa è testimoniata da opere molto significative che si legano ad aspetti della pittura romana coeva ma nel contempo se ne distanziano per caratteri piú accentuatamente bizantineggianti rispetto ad espressioni decisamente occidentali presenti a Roma (San Clemente, *Storie di sant'Alessio*). Particolarmente si segnalano per l'aderenza a tipi iconografici orientali ma con stilemi segnatamente romaneggianti le tavole appartenenti a questo periodo (Vetralla, *Madonna Avvocata*; Viterbo, *Madonna della Carbonara*; Trevignano, *Salvatore* firmato Nicoló di Pietro Paolo e Pietro di Nicolò).

A partire dal XIII sec. appaiono, sempre su una base culturale nettamente romana, modi grafici di provenienza umbra e specificamente spoletina, come mostrano la tavola del *Salvare benedicente* a Sutri (1170 ca.), gli affreschi delle absidi della cripta di Sant'Andrea a Piano Scarano di Viterbo, il trittico con il *Salvatore benedicente* in Santa Maria Nuova sempre a Viterbo. Ancora poco studiati nelle loro varie componenti culturali, romane, paleologhe, ombre sono gli affreschi con figure di *Apostoli* nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Tuscania risalenti al tardo XIII sec. E ancora influenze ombre manifesta il *Cristo crocifisso tra Maria, Giovanni, san Nicolò e santa Barbara*, posto sulla tomba di Monaldo Forteguerra in Santa Maria Nuova a Viterbo di datazione controversa (1293: Faldi; 1283: Bertelli) in cui appaiono precoci citazioni di cultura assiate e assonanze cimabuesche. Precoci influenze senesi sono state osservate invece nella tavola *San Francesco e storie* di Orte, Museo Diocesano (1282), al punto che

l'opera è stata inserita nel gruppo del Maestro delle Storie del Battista; tuttavia resta da appurare se si tratti effettivamente di precoci aperture su Siena oppure di meditazioni su temi bizantineggianti presenti a Santa Maria Maggiore di Tuscania. Se con il trasferimento della corte pontificia ad Avignone si allentano i rapporti con la cultura artistica romana, si stringono invece quelli con l'area orvietana e toscana (*Madonna col Bambino, Battista, due Angeli*: Viterbo, MC; *Madonna in trono col Bambino, san Giovanni Evangelista e santa Maria Maddalena*: S. Martino, Proceno, affreschi). Al XIV sec. (1304 ca.) appartengono gli affreschi della chiesa inferiore di San Flaviano a Montefiascone in cui si alternano due pittori, uno di formazione torritiana che adotta soluzioni decorative di derivazione cavalliniana, mentre l'altro, anch'esso di formazione romana, si riallaccia a correnti pittoriche di tardo Duecento anteriori alle innovazioni cavalliniane e sensibile ai modi del Maestro della Cattura. Due pittori itineranti aretini, *Gregorio* e *Donato*, lasciano nella Tuscia il *Trittico del Salvatore* a Bracciano (tavola, datata 1315) e la *Madonna liberatrice*, affresco nella chiesa della Trinità a Viterbo, datato 1320. Indubbi contatti senesi, duceseschi per la precisione, mostrano un affresco con la *Madonna in trono col Bambino*, dipinto per la parrocchiale di Proceno (oggi nella chiesa della Madonna di Piazza ad Acquapendente), e la *Madonna in trono col Bambino* nella chiesa di Sant'Agostino a Soriano nel Cimino. La personalità più significativa che esprime Viterbo nel XIV sec. è quella di Matteo Giovannetti che poco ha lasciato in patria (*Crocifissione*, Viterbo, Cassa di Risparmio). Il suo posto è quello di protagonista della grande cultura pittorica che, formata su basi senesi martiniane e lorenzettiane, illustra la corte avignonese e si afferma come momento fondamentale negli sviluppi del linguaggio gotico europeo.

Gli affreschi del Tempio della Tosse a Tivoli, datati tra il 956 ed il 1001, documentano profondi rapporti con la pittura bizantina coeva ed il formarsi in Italia centrale di un linguaggio italo-greco che, per quanto attiene a Tivoli, è stato alternativamente collegato con l'area campana (Cimitile e Sessole) o con la coeva pittura pugliese.

L'XI sec. rappresenta anche a Tivoli il momento di maggior fervore innovativo. In particolare al tardo XI - inizi XII sec. sembra appartenere uno dei cicli più notevoli della pittura laziale: gli affreschi della chiesa di San Silvestre,

che si richiamano ad una fase della pittura romana antecedente all'influsso tardo comneno, connesso con il rinnovamento dei mosaici petriani, e mostrano anzi evidenti legami con il Maestro delle Traslazioni di Anagni. Secondo una diversa proposta, questi affreschi sarebbero da situare ad una data compresa tra il 1105 ed il 1111, in relazione alla presenza in Tivoli dell'antipapa Silvestro IV, rimanendo comunque ancora valido il riferimento alle pitture di San Clemente, matrice comune ad essi e a quelli di Ceri. Un unico filo conduttore lega questi affreschi ad una delle maggiori testimonianze di pittura su tavola, il *Trittico del Salvatore* (Tivoli, Duomo), databile intorno al terzo decennio del XII sec. L'opera, per le caratteristiche iconografiche e formali che la collegano agli affreschi romani di San Nicola in Carcere e alla *Crocifissione* del mosaico absidale di San Clemente, nonché al Maestro delle Traslazioni nella cripta di Anagni, sembra poter fare da collegamento tra le opere della metà del sec. XII e quelle del secolo successivo, lasso di tempo di cui mancano testimonianze. È tuttavia chiaro il legame con la *Croce* della parrocchiale di Casape, di cui i modi non così attraenti come nel *Salvatore* di Tivoli ed il carattere delle decorazioni a pastiglia suggeriscono una datazione verso la avanzata seconda metà del XII sec., mentre nelle figure minori sembra di avvertire una grafia protogotica.

Più tardo appare il ciclo affrescato nell'abbazia di Santa Maria in Montedominici a Marcellina (*Storie dell'Antico e Nuovo Testamento*), che rivela l'influenza dei modi tardo-comnени importati a Roma con le imprese di Innocenzo III, felicemente mediati da un substrato classicistico romano del tardo XII sec. Al pieno XIII sec. appartengono una *testa di Apostolo* (casa privata, Tivoli, Piazza Domenico Tani) ed una *Crocifissione* (Tivoli, San Pietro), con tangenze cimabuesche, e, di ambito torritiano, la *Madonna orante* (Tivoli, Santa Maria Maggiore). Sempre nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Tivoli la decorazione a fresco anticheggiante testimonierebbe della ricerca prospettica in corso nell'ultimo decennio del XIII sec. alla corte pontificia, non necessariamente collegata al modello assiate. Alla diffusione del cavallinismo in ambito laziale appartengono gli affreschi che illustrano la *Leggenda di santo Stefano* nella omonima chiesa di Tivoli. Nella medesima chiesa, una *teoria di cavalieri*, pervasa di spirito profano, sembra appartenere ad un periodo precedente di qualche

decennio mostrando analogie con lo stile del Terzo Maestro di Anagni. In primo Trecento al cavallinismo subentrano influssi toscani che potrebbero aver avuto come tramite Giovanni da Milano, attivo a Roma in quel torno di tempo. La presenza di pittori toscani è documentata dal trittico con *Vergine in trono e di santi Ludovico e Francesco*, unica opera firmata da Bartolomeo Bulgarini (Tivoli, Santa Maria Maggiore ovvero San Francesco). Ancora a modi senesi derivati da Ambrogio Lorenzetti si ispira una *Annunciazione* su una parete in Piazza Domenico Tani, ed a Bartolo di Predi fa riferimento una *Annunciazione* (chiesa di San Giovanni Evangelista, Tivoli) ad affresco. Dall'Umbria invece proveniva Lello da Orvieto, che intorno al terzo decennio del XIV sec. affrescava in San Biagio la *Crocifissione*.

Le grotte che costituirono il romitaggio di San Benedetto e dei suoi adepti nei pressi del monastero di Santa Scolastica (da cui l'eremo dipese per lungo tempo) ebbero una prima sistemazione edilizia intorno alla metà dell'XI sec., sebbene il *Liber Pontificalis* ricordi la consacrazione di due altari da parte di Papa Leone IV (846-57) uno nella grotta di San Silvestro e l'altro nel Sacro Speco vero e proprio. Un edificio ecclesiastico seppure di piccole dimensioni venne edificato, sul luogo del Sacro Speco, da Umberto (1051-60) abate di Santa Scolastica. L'abate Giovanni V (1068-1120) e probabilmente i suoi immediati successori si impegnarono a mantenere in efficienza l'eremo che venne dotato di una nuova strada di accesso ad occidente. Al tempo dell'abate Romano (1193-1216) risale la consacrazione della cappella di San Gregorio e l'inizio di una vita monastica regolare anche se con un numero di monaci assai ridotto. È però con l'abate di Santa Scolastica Giovanni VI (1216-27) che l'attività edilizia e decorativa si accentua, per giungere all'apice con l'abate Lando (1227-43). Gli affreschi decorano in un susseguirsi ininterrotto, sino al nostro secolo, sia la chiesa inferiore, che ingloba e protegge le grotte originarie, sia quella superiore. Le testimonianze più antiche e più interessanti si trovano nella cappella di San Gregorio, la cui data di esecuzione è stata stabilita al 1228 ed il cui programma iconografico fu redatto in funzione celebrativa di Papa Gregorio IX, che fu ospite del monastero per due mesi al momento della sua assunzione al soglio pontificio. Al luogo lo legava una antica consuetudine anche di ordine politi-

co, avendo egli sempre difeso l'autonomia del monastero nei confronti dei signori di Tivoli, nemici secolari. L'ambito culturale a cui possono essere riferiti gli affreschi (*Crocifissione con Madonna, san Giovanni, Longino e Stefano; Cristo Pantocrator; Gli apostoli Pietro e Paolo; «Frater Romanus»; Sant'Onofrio; Il Vescovo Ugolino consacra la cappella alla presenza di due personaggi e dell'arcangelo Michele; San Francesco d'Assisi; Quattro serafini* nella volta; immediatamente all'esterno *San Gregorio Magno e Giobbe*) opera di varie mani, è stato identificato con il cantiere anagnino, soprattutto in relazione al Terzo Maestro, di cui Subiaco segnerebbe la prima fase. Tuttavia le origini di quella che è stata definita la «scuola di Subiaco» non sono affatto chiare, mostrando caratteri di bizantinismo di una generazione precedente come si era manifestato negli affreschi di Marcellina, sempre che, per questi, possa mantenersi la datazione alla fine del XII sec. Indubbiamente v'è da tenere presente, nella possibile propensione dei sublacensi a rivolgersi ad Anagni o a Roma piuttosto che a Tivoli, la situazione politica che abbiamo sopra accennato e che vede Tivoli e Subiaco in perenne conflitto, nonostante l'appartenenza dei monasteri sublacensi alla diocesi tiburtina. Da sottolineare che furono Pietro vescovo di Anagni e Adamo vescovo di Alatri a consacrare i due altari rinnovati nella cappella di San Silvestro e nel Sacro Speco: e che anche il grande protettore di Subiaco Gregorio IX era anagnino della famiglia dei Conti di Segni e nella cappella di San Gregorio, ancora vescovo di Ostia, aveva consacrato un altare.

Tra questi affreschi il più singolare è certamente il *San Francesco di Assisi* che raffigura il Santo senza stimate e senza aureola e che a lungo è stato ritenuto il suo veridico ritratto. La mancanza delle stimate, che il santo ricevette nel 1224 e l'assenza del nimbo, che gli sarebbe spettato dopo il 16 luglio 1228, data dalla canonizzazione, nonché la denominazione «frater» anziché «sanctus» sembrerebbero elementi a favore di una esecuzione antecedente agli altri affreschi. Anche la tradizione che vuole il ritratto eseguito in occasione di una visita del Santo al cenobio tra il 1222 ed 1223 sembra priva di fondamento in quanto non si trova traccia di ciò nelle fonti antiche, ma solo a partire dal 1623 nella cronaca del Mirzio.

A Maestro Consolo e alla sua bottega si deve la decorazione della chiesa inferiore. In realtà la situazione è assai più

complicata, poiché le mani non assimilabili con gli interventi autografi di Consolo si rivelano radicalmente diverse per la più alta qualità e per la non coincidenza dell'ambito culturale. Tuttavia Consolo, uno dei rari artisti che abbia lasciato memoria scritta del suo nome (sull'affresco *Madonna col Bambino*) ha goduto di una notevole fama, anche se non si ha notizia di altre sue opere. Sulla base dell'opera firmata sono stati individuati gli altri affreschi a lui riferibili: *Storie dell'infanzia di san Benedetto*; decorazioni della cappella a destra con altre *storie di san Benedetto*; *Santa Chelidonia* nella cappella di San Gregorio; *San Benedetto entro la grotta* alla base dell'arcata. Inoltre Consolo ha ridipinto, sovrapponendolo al precedente, l'affresco con la *Consegna del privilegio papale al monastero*. Invece, alla bottega del cosiddetto Maestro del busto di Innocenzo III appartengono gli affreschi delle tre volte della chiesa inferiore, precedenti l'intervento di Consolo poiché la cultura del Maestro di Innocenzo III fa riferimento a Cimabue mentre Consolo rivela la conoscenza del Cavallini di Santa Maria in Trastevere. Ad una fase successiva a Consolo sono riferibili gli affreschi della cappella a destra (in corrispondenza della seconda volta) e la lunetta con i *Santi Stefano, Tommaso Becket e Nicola*, anch'essa rifacimento di un affresco più antico, e la scena con i *Funerali di san Benedetto* di un fare più compassato rispetto al più fresco linguaggio narrativo di Consolo.

Anagni, città di antichissima origine situata nel *Latium vetus*, già sacra agli Ernici, conservò anche nel Medioevo il ruolo di importante centro politico religioso, soprattutto tra l'XI e la fine del XIII sec. Città natale di ben quattro pontefici (Innocenzo III, Gregorio IX, Alessandro IV, Bonifacio VIII), deve probabilmente il suo ruolo alternativo a Roma anche alla posizione geografica, intermedia tra lo Stato della Chiesa ed i Ducati Longobardi e Bizantini meridionali, ed in seguito, il regno delle Due Sicilie. Ed è Anagni che può vantare una delle maggiori imprese pittoriche di tutto il XIII sec. laziale, la decorazione della cripta della cattedrale. Questa, ricostruita dal vescovo salernitano Pietro tra il 1077 ed il 1104 custodisce le reliquie di San Magno vescovo di Trani, ivi trasportate miracolosamente da Fondi: la decorazione pittorica ha impegnato a lungo la critica sia per un'esatta collocazione cronologica che per l'analisi stilistica e iconografica. Sembra ormai certo che la decorazione sia stata eseguita tra il

1227 ed il 1231, quando Gregorio IX fece costruire in Anagni la propria abitazione, che presenta ancora tracce di decorazione pittorica profana, e la cripta di San Magno divenne cappella papale, come starebbero a dimostrare la presenza della cattedra, forse papale e non vescovile, la sistemazione dell'altare e la ripavimentazione della cappella ad opera di marmorari romani. In tale contesto di opere è plausibile che si sia provveduto anche alla decorazione pittorica, come sembra confermare anche l'unità del programma iconografico in funzione papale. Gli artisti o meglio le botteghe che presero parte all'impresa sono almeno tre, ciascuna con propri caratteri distintivi. L'iconografia del ciclo, assai complessa, e non del tutto chiarita, include temi e motivi (*I quattro elementi costitutivi dell'uomo, Ippocrate e Galeno*) derivanti dalla scuola medica salernitana; parzialmente il cosiddetto Secondo Terzo Maestro utilizza motivi stilistici derivanti da una fusione di bizantinismo e maniera gotica, proveniente dall'ambiente federiciano: egli è l'unica personalità per la quale si possa escludere una provenienza romana. Questa diversa mano è stata di recente riconosciuta nelle quattro volte e scissa dal Terzo Maestro (autore tra l'altro dei pannelli con i *Santi Pietro e Paolo e san Giovanni Evangelista*) con il quale era stata confusa. La personalità del Terzo Maestro viene quindi a frantumarsi in una serie di differenti linguaggi coesistenti all'interno di una medesima bottega, di cui fa parte anche un pittore forse identificabile con il medesimo frescante di Subiaco attivo nella cappella di San Gregorio, dalle tendenze bizantineggianti tardocomnene ma di ambiente nettamente romano. Si ritiene che contemporaneamente alla bottega del Terzo Maestro abbia operato il Maestro Ornatista, di formazione romana fondata sui cantieri di San Pietro e di San Paolo fuori le mura. Tuttavia l'ambiente metropolitano non offre oggi testimonianze che possano ricondursi al Maestro Ornatista, salvo, ma è assai dubbio, gli affreschi del Tempio di Romolo ai Santi Cosma e Damiano. A lui si debbono anche gli affreschi di Filettino e per suo tramite influssi tardocomnени giungerebbero fino a certa pittura umbra dello scorcio del XII sec. (Alberto «Sotio» ed il frescante della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Spoleto). Il cantiere anagnino sarebbe stato aperto dalla bottega del Maestro delle Traslazioni, la cui maniera fa riferimento alla pittura romana anteriore alla svolta monrealese determinata dalla impresa ostiense.

La pittura del territorio gravitante intorno ad Anagni prende avvio dal grande cantiere della cripta di San Magno. Lo dimostrano i dipinti che ornano il santuario della Trinità di Monte Autore e la decorazione della chiesa di San Nicola a Castro dei Volsci e della cripta della Madonna del Reggimento a Casamari, tutte testimonianze di una versione meno raffinata del linguaggio pittorico anagnino. Alla seconda metà del XIII sec. forse in relazione con gli interventi di trasformazione del transetto della cattedrale è la decorazione della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni, appartenuta a partire dal 1256 ca. alle clarisse, datazione confermata dalla presenza dell'immagine di Santa Chiara canonizzata nell'agosto nel 1255 e del *San Francesco stigmatizzato* secondo l'iconografia della *Legenda Maior* di San Bonaventura, che nel 1263 sostituì nell'uso quella di Tommaso da Celano. Gli affreschi (*Ciclo della Passione*, aula sopra la navata) sovrapposti ad una più antica decorazione trovano il loro precedente nella bottega del Terzo Maestro e più precisamente nel frescante, o in quella componente della bottega, che proviene da Subiaco e risente dell'influsso del cosiddetto Secondo Terzo Maestro (Maestro delle volte). L'affresco *San Pietro d'Anagni e due sante* (Anagni, cripta del Duomo, datato 1324) e la tavola *Madonna col Bambino e Rainerio Presbitero* (Anagni, Tesoro del Duomo, datata 1325) sono riferibili a Lello da Orvieto, artista di formazione cavalliniana ma non ignaro delle novità giottesche e martiniane, attivo prevalentemente a Napoli ma che studi recenti hanno dimostrato presente nel L e a Roma tra il 1324 ed il 1340.

In San Sebastiano ad Alatri sono testimoniate le reciproche influenze tra pittura umbra e romana negli ultimi decenni del XIII secolo, prima della ricezione delle novità cavalliniane, essendo la decorazione datata tra il 1285 (ciclo cristologico) ed il 1290-95 (*Storie della vita di Cristo*, *San Sebastiano*, *San Benedetto*, *Martirio di san Sebastiano*, *la Dormitio Virginis* e *l'Assunzione di Maria*). È significativo che l'iconografia del ciclo cristologico appartenga alla tradizione francescana, così come anche la matrice culturale dei frescanti richiami Tarea umbra ed in particolare rilevi punti di contatto con il Maestro del Farneto ed il Maestro di San Francesco. Del resto, poiché il cenobio, che aveva ospitato fino alla fine del XII sec. eremiti benedettini, nel 1233 era passato alle monache clarisse, sembra giustifica-

to ipotizzare un passaggio diretto di cultura umbra attraverso le nuove ospiti. Se le scene cristologiche, le più importanti del ciclo, si rifanno chiaramente alla cultura madre del cenobio, per la rimanente decorazione le chiarisse si sarebbero rivolte ad un artista di cultura romana, come parrebbero dimostrare l'attenzione per la definizione spaziale delle scene e gli elementi decorativi, strettamente legati al gusto antichizzante tipico della cultura romana, o meglio laziale. Resta da sottolineare l'atipicità delle decorazioni di San Sebastiano nei confronti dei pochi brani di altre decorazioni (San Silvestro e Santa Maria Maggiore) che invece, per quanto si può leggere, appartengono ad ambiente romano; per San Sebastiano si tratterebbe di un'*insula* umbra nel cuore di un territorio dipendente culturalmente da Roma. Gli affreschi frammentari (*Presentazione al Tempio*) della chiesa di Santa Maria ad Amaseno, recentissima acquisizione alla storia dell'arte, si possono datare intorno al 1291, anno certificato da un'iscrizione che ricorda il completamento della chiesa da parte di Pietro Gullimari da Priverno con la collaborazione dei figli Morisio e Giacomo. Vi si percepiscono chiaramente i legami con gli affreschi del primo strato di Grottaferrata, talmente stretti da far ipotizzare la stessa mano, anche se aggiornata sulle novità cavalliniane nel trattamento delle architetture.

Alla prima metà del XIII sec. è stata assegnata la *Croce* lignea della chiesa di San Giovanni Evangelista di Alvito, che è stata messa in relazione agli affreschi sublacensi e anagnini su un fondo di cultura bizantina meridionale. Cori sembra testimoniare la lunga sopravvivenza dei modelli iconografici della pittura romana nel *Latium vetus* con alcuni degli affreschi della chiesa dell'Annunziata, risalenti alla fine del XIV sec. ed al XV, che deriverebbero dagli affreschi del Vecchio San Pietro.

L'abbazia di Montecassino fu centro di importanza culturale straordinaria soprattutto nel Medioevo, che continuò ad arricchirsi fino al nostro secolo, quando l'ultimo conflitto mondiale non lasciò pietra su pietra dell'antichissimo cenobio. Posto su un colle a guardia dell'unica via di transito tra il *Latium* e la *Campania felix*, ebbe origine quando San Benedetto vi si trasferì dall'originario eremo di Subiaco forse per combattere un persistente nucleo di paganesimo. La posizione geografica fece dell'abbazia un centro nevralgico per i rapporti politici tra lo Stato della

Chiesa ed i ducati meridionali longobardi e bizantini prima e gli imperatori normanni e germanici poi. La travagliata storia dei primi secoli dell'abbazia, la cui comunità dovette trasferirsi varie volte, trova una situazione stabile nel x secolo con l'abate Aligerno (986), riformato cluniacense proveniente dal monastero di San Paolo fuori le mura. Il momento che pone Montecassino al centro di uno straordinario rinnovamento culturale si ha con l'elezione alla carica abbaziale di Desiderio (1058-87), poi, per un solo anno, Papa Vittore IV. La potenza raggiunta dall'abbazia si manifestò anche con una adeguata politica edilizia ed artistica che Desiderio promosse ricostruendo dalle fondamenta la basilica ed ornandola di opere d'arte (1066-71). A testimoniare questo glorioso periodo restano innanzitutto la decorazione della chiesa di Sant'Angelo in Formis e le descrizioni di Leone Ostiense. Un ulteriore tassello utile per la conoscenza dell'arte cassinese post-desideriana è stato recertamente reso noto con la pubblicazione degli affreschi, data dopo la metà del XII sec., dell'abside della chiesa di Santa Maria del Moncato a Castrocielo (Castrocielo, Biblioteca Comunale) raffiguranti *San Giovanni Evangelista*, *San Giovanni Battista* (?), *Ascensione*, *Teoria di santi e sante*. Per quanto riguarda l'iconografia, gli affreschi hanno punti di contatto sia con Montecassino ed aree campane ad esso collegate per la presenza dei santi Giovanni Battista ed Evangelista e l'Ascensione, sia con modelli laziali nei quali viene illustrata la *Teoria dei santi*, come in Santa Maria Maggiore a Ninfa. La bottega che elaborò questi affreschi ha molti referenti artistici, ma nessuno talmente preponderante da consentire di definire precisamente un ambito culturale; particolari analogie sono state riscontrate con gli affreschi di San Bartolomeo all'Isola a Roma, di Santa Maria Maggiore a Ninfa e con quelli, precedenti, di Santa Maria del Piano ad Ausonia. Assai legati invece alla cadenza campana della pittura cassinese, e posteriori cronologicamente rispetto a Castrocielo, sono gli affreschi staccati dal piccolo oratorio di Sant'Eleuterio a Roccasecca.

Si è discusso e si discute tuttora se l'ondata di classicismo recata dagli artisti, pittori e mosaicisti e fonditori, costantinopolitani, cui Desiderio si rivolse, influenzò e quanto la pittura romana o comunque laziale; e, ancora, se questo cantiere cosmopolita abbia dato origine ad un linguaggio formale del tutto nuovo tale da meritare la de-

nominazione di arte benedettina. Si esclude ormai che di arte benedettina in senso stretto si possa parlare poiché a tutta evidenza manca, nonostante le difficoltà di valutazione provocate dalle grandi lacune nel tessuto delle testimonianze pittoriche, una linea di sviluppo unificante. Più complesso, e non ancora definito, il problema dei crediti e dei debiti tra Roma e Montecassino. Fu Montecassino ad influenzare Roma o viceversa? Le opinioni in proposito si dividono equamente. È indubbio il ruolo di centro propulsore del rinnovamento in senso classicistico-bizantino rivestito dalle pitture di San Sebastianello al Palatino, possedimento cassinese a Roma, ma quanto la politica papale di «ritorno alle origini» ha influito sulle scelte di Desiderio? Certo è che una più stretta dipendenza dai modi espressi da Montecassino risulta in area campana o comunque genericamente meridionale. La stessa contiguità geografica con la Campania e l'Abruzzo piuttosto che con Roma può aver favorito un trascorrere di tendenze artistiche sull'asse nord-sud piuttosto che viceversa. Nonostante la notevole estensione territoriale di quella che è l'attuale provincia di Roma ed in cui sono comprese le diocesi di Frascati, Albano, Palestrina e Velletri, le testimonianze pittoriche medievali, o almeno quelle acquisite agli studi, sono molto scarse. Nei pressi di Grottaferrata si aprono le catacombe *ad Decimum*, decorate in due fasi tra IV e V sec.; ad Albano la serie di affreschi a soggetto sacro nella catacomba del Senatore si estende in un arco cronologico che va dalla fine del IV sec. (*Cristo tra i santi Secondo, Carpofo, Vittorino, Severiano e due «sponsores»*; *Cristo tra i santi Pietro, Paolo, Lorenzo ed un santo ignoto*, fine V inizio VI) al XII sec. (*Cristo Pantocratore tra la Madonna e san Smaragdo*). Quest'ultimo affresco è stato variamente datato per i particolari caratteri di linearismo che lo distinguono; da una proposta di datazione al IX sec. si giunge ad affermarne la pertinenza al XII sec. inoltrato, per analogie con i dipinti coevi della basilica di Sant'Ermete a Roma. È anche stato avanzato, come *post quem*, il 1073, anno in cui papa Alessandro II nominò vescovo-cardinale di Albano il monaco greco Basilio, ritenendo quindi i marcati influssi orientali dell'affresco frutto di una stretta connessione tra Albano ed il monastero basiliano di Grottaferrata di cultura greca. Ancora al XII sec. si possono far risalire gli affreschi, collegati alla pittura metropolitana,

di una grotta eremitica di Ardea (*Agnus Dei con i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, Pantocrator, Madonna in trono con Bambino tra due figure femminili, Santo diacono, Santi Giorgio e Demetrio che trafiggono un nemico*).

Per questa piccola serie di dipinti le difficoltà di collocazione cronologica e stilistica derivano non solo dall'assenza di qualunque documentazione in merito, ma anche dal loro livello qualitativo, che induce a collocarli in un ambito spiccatamente devozionale. Ancora ad una data molto alta, tra VII e IX sec., può essere situato l'affresco erratico nella chiesa dell'Annunziata a Zagarolo (*Sant' Albina*), dai palesi caratteri romani.

La comunità cenobitica di Grottaferrata fu fondata da san Nilo, poco prima della morte, nel 1004 ed ebbe compimento e definizione, anche per la parte edilizia, attraverso l'opera di san Bartolomeo (981-1055) discepolo prediletto del fondatore. La comunità è stata, ed ancora è, un centro di salda cultura greca alle porte di Roma. Del cenobio originario non rimangono tracce, mentre la chiesa, dedicata alla Vergine e consacrata nel 1024 da papa Giovanni XIX dei Conti di Tuscolo, ancora conserva alcune testimonianze medievali, nonostante le varie manomissioni nel tessuto edilizio (particolarmente nefasto l'intervento del 1754). Non è possibile separare il mosaico raffigurante la *Deesis ed un monaco* dalla sottostante porta «speciosa» (cornice marmorea e battenti lignei entrambi riccamente decorati in uno stile che ha assonanze con le decorazioni del Duomo di Salerno) che dal nartece conduce all'interno della chiesa. Sono infatti entrambi (porta e mosaico) legati da un valore semantico chiarito dalla scritta sul volume posto tra le mani di Cristo «Io sono la porta. Chi per me passerà sarà salvo» (Giov. 10,9). Il nesso simbolico tra mosaico e porta sembra richiamare fonti direttamente costantinopolitane, poiché in analoghe rappresentazioni occidentali (Spoleto; Roma, San Pietro) il legame, anche spaziale, tra mosaico e porta è assai più labile. Stilisticamente la *Deesis*, per quanto ancora si può leggere dopo i pesanti restauri settecenteschi, è in rapporto con la rinascita del mosaico verificatasi al tempo di Desiderio, e si colloca, dunque, in un ambito culturale bizantino tra il 1131 (datazione del portale in marmo) ed il 1163, anno in cui i monaci si trasferirono a Subiaco per un breve periodo. Recentemente è stata proposta una ri-

lettura iconografico-stilistica del mosaico dell'arco trionfale dell'abbazia raffigurante la *Pentecoste* (*Hetimasia*) che interpreta la presenza *ab origine* dell'Agnello come un inserto iconografico di stretta pertinenza romana, mentre il mosaico ha ascendenze stilistiche monreallesi. L'innovazione iconografica ha condotto ad ipotizzare una diretta committenza papale (Innocenzo III), considerati anche i legami intercorrenti tra il pontefice e l'abbazia, e, di conseguenza, la possibilità di ancorare l'esecuzione del mosaico ai primi anni del XIII sec. A più interpretazioni si presta il palinsesto di affreschi (*Storie di Mosé*), oggi staccati e conservati nel Museo dell'abbazia, che erano visibili nella parte alta delle navate della chiesa fino al 1575. Su un primo strato ad affresco fu operato un rifacimento a tempera stilisticamente più aggiornato e su una piccola porzione addirittura un terzo ritocco. La complessità dei problemi sia cronologici che stilistici posta dagli affreschi sembra superata con la recente determinazione del 1282 come *post quem* per la prima stesura, che ha caratteri stilistici romani affini a quelli anagnini di San Pietro in Vinis e soprattutto alla decorazione di Santa Maria ad Amaseno (1291). La seconda stesura, dovuta al medesimo pittore a cui spetta anche l'icona con l'*Annunciazione* (Grottaferrata, Museo dell'abbazia) è stata attribuita ad una personalità che, insieme con una profonda conoscenza della pittura paleologa, rivela affinità con il Torriti, a cui gli affreschi sono stati anche attribuiti.

Gli affreschi provenienti dalle chiese della città morta di Ninfa, conservati nel castello di Sermoneta, testimoniano il rinnovamento della pittura laziale in chiave monrealese determinatosi tra la metà del XII e gli inizi XIII sec. Ad Albano gli affreschi in Santa Maria della Rotonda, situabili intorno al secondo decennio del XIV sec., sono frutto dell'espansione di modi cavalliniani nella provincia. La storia e l'arte della Sabina medievale ruotano intorno a due poli: l'abbazia di Farfa e la chiesa cattedrale di Sabina, Santa Maria in Vescovio. Farfa, fondata dal monaco Franco Tommaso di Morienne alla fine del VII sec., domina con la sua potenza economica e politica tutto l'alto Medioevo. Protetta prima dai Longobardi e poi dai Franchi, si mantenne indipendente nei confronti della chiesa di Roma e quella autonomia fu sancita dal privilegio di immunità concessole da Carlo Magno nel 775, che la dichiarava abbazia di diritto imperiale e non soggetta all'au-

torità del papa e dei vescovi. Anche la popolazione monastica era composta prevalentemente da longobardi e da franchi. L'autonomia di Farfa durò fino al 1261, quando tornò sotto la protezione del papato, dopo una lunga serie di avvenimenti che videro il cenobio fondato altre due volte. I numerosi rifacimenti, restauri e ricostruzioni hanno impedito che le decorazioni pittoriche medievali si conservassero se non in piccolissima parte. Una decorazione a *velum* ricamato a fiori e la figura di un abate sono stati ritrovati su una parete appartenente alla chiesa dell'VIII sec. Nel cosiddetto coro quadrato si sovrappongono tre strati di affreschi, dei quali il più antico risale all'XI sec. Nella torre campanaria rimane un ciclo, in secondo strato, con *Storie dell'antico e del nuovo testamento*, anch'esso dell'XI sec., in cui il bizantinismo tardo-comneno di provenienza campana viene assimilato con maggiore prontezza e fedeltà di quanto non accadesse nei medesimi anni a Roma; pur restando un fallo isolato, ha dato luogo a filiazioni negli affreschi di Marcellina e in quella parte di affreschi coevi in San Giovanni in Argentella a Palombara Sabina. In quest'ultima chiesa, dipendente da Farfa, l'*Adorazione della Croce* presenta tali marcati segni formali di pertinenza di scuola francese (Reims), collocabili intorno alla fine dell'XI sec., da aver fatto ipotizzare una «enclave franca alle porte di Roma»; ipotesi del tutto plausibile, considerata la situazione storico-politica di Farfa.

Nonostante la tradizione faccia risalire la nascita della chiesa Cattedrale di Sabina, Santa Maria, ai tempi del primo affermarsi del Cristianesimo, nessuna testimonianza degna di fede è pervenuta a documentare questa fase, mentre la sua esistenza a partire dal VII sec. è attestata da documenti e reperti ancora *in situ*. Ancora un vuoto documentario accompagna la storia della chiesa dal X sec. al 1341. Gli affreschi della cripta e dell'altare, insieme a molti altri, quali quelli di San Michele a Monte Tancia, della grotta di San Cataldo a Cottanello, dell'atrio di Santa Vittoria a Monteleone Sabino, di Canetra (Rieti, Museo del Tesoro del Duomo) e Antrodoco, per le analogie formali che li legano gli uni agli altri, e tutti gli affreschi dell'arco trionfale della chiesa del Marcellina, hanno rivelato una koinè di linguaggio pesantemente rigido e lineare, solo parzialmente coincidente con quello romano, così che non si può escludere la possibilità dell'esi-

stenza, tra x e XIII sec., di una scuola pittorica locale. La decorazione della chiesa superiore di Santa Maria in Vescovio (*Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento; Giudizio universale*) si lega invece perentoriamente con le novità romane ed assisiati della fine del XIII sec. Anche se resta ignota l'identità del maestro che diresse la bottega, in cui convivono elementi romani, assisiati e toscani, la possibilità di datare *ad annum* l'esecuzione, 1294-95, ha fatto cadere l'ipotesi che gli affreschi sabini costituissero un precedente per il ciclo del Cavallini a Santa Cecilia, ed ha altresì confermato la rapida diffusione dei modelli di Assisi. La varietà di influssi che si mescolano in Sabina alla fine del XIII sec. è messa in risalto anche dalla tavola con *Madonna col Bambino* (Rieti, Museo del Tesoro del Duomo) proveniente da Cossito; il dipinto infatti presenta caratteri umbro-marchigiani con influssi spoletini. Della presenza di san Francesco nella regione rimangono a testimoniare i monasteri di Greccio, di San Giacomo, della Foresta, di Ponte Colombo che non presentano decorazioni di alta epoca. Un ciclo francescano risalente al XIV sec. è invece affrescato nella chiesa reatina di San Francesco; accanto a citazioni da Assisi vi convivono elementi di «espressionismo» umbro e di cultura cavalliniana già permeata di eleganze formate di stampo gotico. Ancora al Trecento appartiene la tavola con il *Salvatore*, rarissima iconografia nella Sabina medievale, nella chiesa di San Biagio a Palombara. Rara per la commistione di caratteri veneti – nella cornice – ed umbri è la *Croce* trecentesca (Rieti, MC) proveniente da Posta. Ancora Siena e Assisi sono i modelli cui si è ispirato l'anonimo autore degli affreschi, frammentari, con *Storie di san Pietro, Storie della Maddalena, Crocifissione, Madonna in Maestà con due offerenti, Cristo risorto* staccati dalla chiesa di San Domenico di Rieti e conservati nel Museo del Tesoro del Duomo. Da Siena proviene il polittico di Luca di Tommé *Madonna con il Bambino ed i santi Pietro, Paolo e Pietro Martire*, datato 1370, quando l'autore rimedita sui grandi esempi senesi di Simone Martini e Pietro Lorenzetti.

Il vasto territorio della Marittima, scarsamente popolato e con pochi centri di una qualche importanza, è stato insalubre per secoli a causa delle paludi pontine che si estendevano tra il mare e le catene dei Monti Lepini e degli Ausoni. I centri abitati sorsero sulle balze dei colli seguendo il tracciato dell'antica via Appia, che da Roma

portava a Terracina circoscrivendo la pericolosa pianura. La medievale *Maritima* aveva poco dopo Terracina il suo *limes* e le città di Gaeta, Formia e Minturno, oggi facenti parte del L, ebbero storia ben distinta da quella dello Stato della Chiesa fino al 1861. Se l'antichità romana ha lasciato notevoli tracce, tuttora ben leggibili, ciò non è avvenuto per la pittura medievale: terra di confine, malarica, infestata da Saraceni e da briganti, nel flusso della storia ha perduto quasi tutte le testimonianze di un periodo che non fu meno felice di altri. Su questo tessuto lacerato dal corso del tempo, si è avventata la furia distruttrice della seconda guerra mondiale che ha avuto in questi luoghi alcuni dei suoi momenti più cruenti. E ancora non si può dimenticare la scarsa attenzione che hanno prestato gli studi, fino ad epoca recente, a questa regione da sempre periferica.

È Gaeta che conserva ancora qualche ricordo della sua millenaria storia, frammenti slegati di un discorso artistico che, nei secoli, si era sviluppato attraverso i contatti con Bisanzio, Roma e Napoli. Il ruolo di città di confine e di piazzaforte militare le impedì di esprimere le sue potenzialità artistiche. L'icona della *Madonna della cantina* (*Galactotrophousa*, Gaeta, Museo Diocesano) rientra nella produzione di icone mariane, assai sviluppata anche nel Meridione, i cui prototipi si trovano spesso nella produzione bizantina. La tavola di Gaeta, il cui rinvenimento – come per molte altre icone mariane – sta a metà tra ritrovamento casuale ed il miracoloso, si configura come una tappa del diffondersi delle influenze toscane coppesche nel Meridione dove iniziarono a manifestarsi a partire dal settimo decennio del XIII sec. Il lacerto di affresco proveniente dalla chiesa gaelana di Santa Lucia raffigurante *San Nicola* attesta la persistenza di stilemi bizantini su cui si innestano le novità protogotiche, espresse con i modi di un pittore «provinciale», presenti nella miniatura all'epoca di re Manfredi.

L'occidentalizzazione della pittura meridionale avvenuta attraverso l'importazione di maestranze toscane è manifestò in un'altra *Galactotrophousa*, proveniente dal monastero di Sant'Agata a Gaeta. Il carattere senese non disgiunto da una attenzione alla volumetria attraverso il chiaroscuro consente di accostarla alla pittura di Nicolo di Tommaso e di datarla intorno all'ultimo decennio del XIV sec. Ancora ad un napoletano giottesco operante tra la fine del

xiv e gli inizi del xv sec. sono attribuibili i frammentari affreschi *Annunciazione*, *Annuncio a Giuseppe*, *Coro d'Angeli*, provenienti dalla cappella dell'Immacolata nell'Istituto dell'Annunziata a Gaeta, in cui risaltano strette affinità con gli affreschi della cappella Barrile nella chiesa napoletana di San Lorenzo, opera del presunto Antonio Caravretto. È conservato a Gaeta, ma proveniende da Fondi, chiesa di San Pietro, l'unico esempio nel territorio di *Croce* dipinta, databile alla prima metà del xii sec., le cui caratteristiche iconografiche e stilistiche inconsuete, e i cui referenti debbono forse essere ricercati in coeve produzioni benedettine, facendone un esemplare di notevole problematicità. Ancora all'ambito del Maestro della cappella Barrile sono da ricondurre gli affreschi staccati (*Angeli Musicanti*) dalla sacrestia della chiesa della Santissima Annunziata di Minturno.

A Priverno, nelle chiese di San Giovanni Evangelista, di San Benedetto e di Sant'Antonio Abate, sono presenti cicli di affreschi, eseguiti in varie fasi tra la fine del xiii e tutto il xiv sec., in buona parte ancora da studiare approfonditamente, che manifestano un modificarsi radicale della distribuzione e organizzazione di cicli narrativi. Sono la dimostrazione, insieme ad altri presenti nel territorio laziale, come ad esempio a Bassiano, nella chiesa di San Silvestro sul Monte Soratte e a Genazzano, del rompersi della convenzione che voleva gli episodi narra legati in una sequenza logico-cronologica. I due cicli *Storie di santa Caterina* e *Storie di san Nicola* della chiesa privernate di San Giovanni Evangelista, pur esulando in qualche parte dalle usuali convenzioni narrative, restano ancorati alla tradizione. Tuttavia i risultati formali non sono coerenti con quanto andava manifestandosi a Napoli alla metà del xiv sec.: nelle *Storie di santa Caterina* sono quasi del tutto assenti i riferimenti a Giotto e a Maso che dominavano la pittura napoletana, mentre appaiono chiari quelli alla pittura profana legata alla miniatura, già ampiamente permeata dalle inflessioni tardogotiche di Cristoforo Orimina. Un interesse particolare verso la resa dello spazio architettonico, anche se ormai in contesto tardogotico, si avverte invece nelle *Storie di san Nicola*, che così sembrano legarsi, forse anche per ragioni di committenza, ai dipinti della cappella Leonessa in San Pietro a Maiella a Napoli. Un analogo interesse verso l'analisi spaziale si era manifestato, più di mezzo secolo avanti, a Velletri, ul-

timo avamposto delle colline dei Castelli prima della pianura pontina. In un linguaggio cavalliniano giottesco, con cadenze decisamente originali, sono dipinti gli affreschi frammentari della cripta del duomo, relativi ad un ciclo raffigurante probabilmente episodi della vita dei santi Eleuterio e Ponziano, patroni della città. Esempio per l'uso della spazialità architettonica in senso decisamente non tradizionale è l'episodio del *Martirio di san Ponziano*, in cui il pittore descrive l'edificio in cui si svolge la scena con effetti di «visione simultanea interno-esterno», indulgendo anche nella minuziosa descrizione di ombre portate. (*fir*).

L'avviato processo di radicale trasformazione dei presupposti spirituali e temporali della chiesa romana dopo la crisi conciliarista conclusasi a metà del xv sec., non poté non influire pesantemente sulla storia geo-politica della regione, determinandone quell'anomala configurazione che costituì un caso a sé rispetto alla piega presa dagli svolgimenti storici – durante il Quattro-Cinquecento – nel resto dell'Italia centro-settentrionale. A partire dal reinsediamento del papato a Roma (1420), dopo la lunga parentesi avignonese e con l'avvio di una politica accentratrice sotto l'egida del principato ecclesiastico, s'innescò quel processo di progressivo assorbimento del policentrismo medievale i cui risultati – pesanti restrizioni dell'autonomia delle giurisdizioni cittadine, incameramento dei beni da parte della Camera Apostolica – si renderanno evidenti all'inizio del xvi sec. Se la forte pressione esercitata dall'arbitrato papale e l'ingerenza del potere feudale delle famiglie romane, non ultimi gli Orsini e i Colonna (vedi il caso, non isolato, della distruzione della Rocca albornoziana di Viterbo voluta da Eugenio IV e compiuta dal cardinal Vitelleschi), precluse svolgimenti incisivamente innovativi, il L ancora durante il xv sec. conta individualità cittadine capaci di autonome elaborazioni culturali che, ad esclusione dell'area dei Castelli legata ai Colonna e – tramite la famiglia Savelli – alla curia pontificia, disegnano un profilo della produzione artistica caratterizzato da un rapporto tra centro e periferia, ora più labile ora più marcato: un profilo leggibile all'interno di particolari rotte linguistiche, seguendo la traccia di relazioni con aree contigue, talvolta, come nel caso di Gaeta, totalmente estranee alla direttrice romana.

La mappa della pluralità linguistica laziale si delinea, gros-

somodo, nei contorni di quelle specificità geografiche e cittadine che costituiscono un omogeneo tessuto storico-culturale, già da antica data connotato a Settentrione dall'ex patrimonio di San Pietro con la medievale Tuscia e la sede apostolica di Viterbo che s'addentra in territorio toscano e nell'Umbria meridionale verso Orvieto. A nord-est è il territorio disseminato di rocche Savelli, Orsini e Colonna del reatino e della Sabina, crocevia dei traffici e degli scambi tra Roma e la confinante zona più interna dell'Appennino. Lungo la consolare Tiburtina-Valeria, vitale via di comunicazione con i valichi verso l'Abruzzo ed il Medio Adriatico, ma anche nodo di itinerari che conducono a Rieti e in Umbria, si collocano i feudi Colonna e la diocesi di Tivoli e i monasteri benedettini sublacensi nella Valle dell'Aniene. Più a sud, verso l'interno, è incluso l'odierno frusinate – l'Alta valle del Liri – e quella vasta area della Campagna Romana, formata dagli antichi territori ecclesiastici della Campania e Marittima. A meridione invece, al confine con il napoletano, si configura intorno alla metà del sec. la signoria dei Caetani a Fondi, non lontana dalla città portuale di Gaeta, inserita in una fitta rete di relazioni commerciali e politiche (Alfonso d'Aragona vi soggiornò dal 1432 al 1442) con Napoli e Messina, favorite non solo dalla sua posizione geografica, ma anche dalle esenzioni doganali di cui godeva il suo traffico marittimo. E se nel xvi sec. il depauperamento economico e sociale della «periferia» favorirà il quasi assoluto risalto del centro metropolitano, non da ultimo per quel che riguarda l'importazione di modelli artistici, l'ancor viva organizzazione culturale ed economica d'origine medievale (cfr. la redazione degli *Statuti* di Viterbo garanti della struttura corporativa o le *Riformanze* di Rieti a difesa delle istituzioni laicali di cultura) permise nel xv sec. Particolarmente degli apporti dei centri periferici, sia pur avviati a un lento ma progressivo declino (a Viterbo le Corporazioni delle Arti e Mestieri dalle ventidue d'inizio secolo scenderanno a quindici sul finire del Quattrocento).

A questo rado e debole tessuto policentrico, cui s'intrecciano i fatti artistici, vanno ricollegati quegli esiti locali del primo Quattrocento laziale che percorrono il sole di itinerari già tracciati nel Trecento, come nel caso della persistenza del riferimento assisiense negli affreschi del xv sec. reatino o della continuità dell'apporto senese nell'Alto L (Giovanni di Paolo, Sano di Pietro, Benvenu-

to e Matteo di Giovanni); fatti che sopravvivono o s'identificano con quel circuito di cultura tardogotica prettamente centro-appenninica. Del resto, a dispetto di una tendenza generale sempre piú informata dalle direttive papali, la linea della circolazione degli «stili» appare piú tortuosa e contraddittoria, costretta com'è in un sistema di fitte relazioni periferiche. Al polilinguismo locale s'accorderanno tanto quelle componenti stilistiche di matrice abruzzese che presentano caratteri affini nelle reinvenzioni prospettiche del tardogotico, tanto i comuni accenti ancora tardotrecenteschi – forse attribuiti ad un diretto contatto sulla scia del rapporto tra i rispettivi committenti – ad esempio tra il locale Pietro Coleberti da Piperno (Priverno) e l'eugubino Ottaviano Nelli, o ancora certe durezze arcaicizzanti che in Liberato da Rieti giungono a coniugare richiami al tardo giottismo e vivacità narrative di un Bartolomeo di Tommaso. Sarà in particolar modo la curatrice «internazionale» delle personalità piú originali dell'area centro-appenninica – Bartolomeo di Tommaso e i fratelli Salimbeni – a costituire l'orizzonte espressivo in cui s'inserisce la variante laziale della koinè tardogotica centro-appenninica, in particolar modo a Viterbo e nella Tuscia, inserita in un circuito di stretti scambi con l'Umbria meridionale. In questa rete di relazioni va collocato non solo il riferimento ad esempio a Bartolomeo di Tommaso – alla temperie del quale va ricondotto il rovello «espressionistico» delle impacciate *Storie di Lucrezia Romana* commissionate dal cardinal Vitelleschi per il suo palazzo di Corneto (1437-1439; Tarquinia) –, ma anche la documentata presenza in loco di committenti (Filippo Martorelli da Spoleto) e di artisti umbri quali Giovanni e Antonio Sparapane da Norcia nella chiesa di San Francesco a Tuscania (affreschi nella cappella votiva).

All'espansione della cifra piú marcatamente espressiva della koinè centro-appenninica, fa riscontro con non equivalente portata culturale l'infiltrazione di modi aggiornati alle «novità» tosco-fiorentine circolanti a Roma. Il fenomeno è favorito – è il caso soprattutto di Viterbo – dal flusso migratorio non solo verso la metropoli, ma anche in direzione dei centri toscani come nel caso del citato Liberato da Rieti, attivo tra il 1454 e il 1465 nella Badia aretina di Soffena. Ma certo la tenace persistenza, fin oltre la metà del secolo, del riferimento tardo-trecentesco costituisce un fattore di stallo nei confronti della divulgazione

dei fatti della pittura romana. La provincia si dimostra sensibile piú alla correzione dell'«realismo» gotico, attuata dal binomio Gentile-Pisanello – entrambi attivi a Roma in San Giovanni in Laterano (affreschi perduti nell'intervento borrominiano) – nella mediazione tra stilemi «internazionali» e cultura umanistica che al passaggio di Masolino e Masaccio attivi a Roma nella cappella Branda Castiglione in San Clemente, mentre l'influsso tosco-fiorentino prenderà piede assai tardi partendo dalla sua importazione intorno alla metà del secolo, ad opera di Benozzo Gozzoli. La «moderna» formula gentilesca fornirà l'aggiornamento piú facilmente traducibile e consono al gusto locale, anche per il modesto livello degli episodi figurativi sviluppatisi a sud-est della regione nella fascia appenninica del frusinate e di Alatri, dove l'eco attardata degli esiti cortesi del primo Quattrocento è recepita da Antonio da Alatri e dalla sua scuola attraverso il filtro di cadenze popolareggianti (cfr. il *Trittico* del Museo Capitolare di Santa Maria Maggiore ad Alatri), mentre piú avanti nel secolo avrà un seguito l'influsso del marchigiano Girolamo di Giovanni nella provinciale espressione del Maestro della Madonna di Alvito (*Madonna e santi francescani*, affresco staccato già nella chiesa di Santa Maria del Campo). Allo stesso modo, in un centro importante come Viterbo, una cultura tipicamente provinciale, che s'addentra fin nell'ottavo decennio del secolo mescolandosi all'apporto del Gozzoli con Gabriele di Francesco e Carolino da Viterbo, registra l'attardato ammodernamento sui testi di Gentile e dei Salimbeni dell'educazione prettamente senese-pisana di un pittore come Francesco d'Antonio Zacchi detto il Balletta. Suggestiva personalità locale il Balletta, unisce al richiamo alla contemporanea pittura senese di un Sano di Pietro o Andrea di Bartolo, irrinunciabili arcaismi di derivazione trecentesca e modi gentileschi (politico di Santa Rosa). Una sintesi che sortisce risultati assai personali nella seconda metà del Quattrocento, negli eleganti grafismi e nelle accese espressioni debitorie di un Bartolomeo di Tommaso o dei Salimbeni (Santa Maria Nuova a Viterbo, in particolare gli affreschi della cappella di Sant'Ambrogio: *Crocefissione e santi*). Se negli anni Quaranta il Balletta si muove ancora nella tradizione del secolo precedente (politico con la *Madonna e santi*, Viterbo, San Giovanni in Zoccoli), la dipendenza della produzione viterbese da Siena mostra di dirigersi in tutt'altra

direzione con il contemporaneo Antonio da Viterbo, che va esprimendo – tra secchezze arcaiche e forti consonanze con il tagliente caratterismo di Bartolomeo di Tommaso – una cultura non del tutto ignara delle novità circolanti nell’ambito romano. Accanto al riferimento a Sassetta e a Pietro di Giovanni Ambrosi, il pittore, attivo nell’ambito della committenza benedettina, sembra infatti sensibile a influssi piú «moderni», dipendenti da un lato dalla formula figurativa sperimentata decenni addietro dal Maestro di Riofreddo (come nel *Trittico del Redentore* di Capena, 1451) e, dall’altro, dalla matrice toscana d’ascendenza masolinesca, con affinità di posizione, nell’ammodernamento del sostrato gotico, con l’abruzzese Delitio. Ma per Antonio da Viterbo, e piú in generale per l’area viterbese, la vivida vena irrealistica del tardogotico commista all’emergere di riferimenti al sostrato trecentesco locale, costituiscono ancora la fonte formativa, cui attingere forme e modelli, all’interno della quale traspaiono i sia pur labili sintomi della ricezione di modi piú aggiornati che prenderanno piede in modo piú sicuro solo intorno al settimo decennio, con la ricezione dell’apporto del Gozzoli, attivo nel L dal 1453 (affreschi perduti in Santa Rosa a Viterbo) al 1457 (Sermoneta).

Alla temperie innovativa in cui si declinano, in una formula di compromesso comune all’area centro-appenninica, sopravvivenze gotiche ed elementi tosco-fiorentini, appartengono – sempre nell’area della Tuscia – gli affreschi della farnesiana Isola Bisentina sul Lago di Bolsena (già completati nel 1462). In essi ad asperità parallele al «rinascimento umbratile» di Delitio si mescolano piú articolate soluzioni plastiche tratte dai vicini esempi di Benozzo, qui interpretati secondo modi semplificati ed induriti (nicchia con *Sant’Agostino*, cappella della Crocefissione; tondo con *San Luca*, ivi). Da una parte, la divulgazione del Quattrocento fiorentino operata da Benozzo Gozzoli rimane piú spesso episodio isolato anche a sud nei feudi Caetani come per la *Madonna in Gloria* della parrocchiale di Sermoneta; dall’altra, nel mezzo del persistente trecentismo che anima la produzione di un centro non distante come Piperno (Priverno), ad opera del citato Pietro Coluberti e del suo seguace Jacopo da Rocca Antica, l’interpretazione goticizzante del «rinascimento» trova episodi equivalenti a quelli registrati in area settentrionale di ispirazione masolinesca, riconoscibile tra altri, diversi ap-

porti, negli affreschi anonimi dell'oratorio della Santissima Annunziata di Cori (pareti laterali e *Giudizio* sulla controfacciata databili al 1446-53). Del tutto isolata appare invece nel contesto figurativo laziale la presenza del fio-rentino Fra Filippo Lippi al quale è dovuta la *Madonna col Bambino* per Santa Maria di Valverde a Tarquinia (oggi Roma, GNAA), commissionatagli sempre dal Vitelleschi. Ancora a nord-est di Roma, in quel cuneo geografico costituito dall'area Sabina e dal reatino delimitato dal corso del Tevere, dall'ascolano e dall'Abruzzo aquilano, gli episodi figurativi sono in genere informati ad una ripetizione di rigide formule medievali riscontrabili in numerose pitture del primo Quattrocento reatino. Emerge dal locale contesto di una produzione anonima, quanto mai ignara delle novità circolanti nella metropoli, un assai tardo accento innovativo con il citato Liberato da Rieti che si muove ai suoi esordi in un ambito tutto tardo-giottesco, tra l'eco assisiata di Ambrogio Lorenzetti o del fabrianese Allegretto Nuzi, ravvisabile nella *Strage degli innocenti* (eseguita per il convento domenicano di Rieti, 1441), per poi annotare nel suo percorso di pittore itinerante novità prospettiche orecchiate nel suo soggiorno toscano a Castelfranco di Sopra (Arezzo) che si mescolano ancora negli anni Cinquanta all'ancor viva capacità propulsiva del modello «internazionale». Ma se Rieti non può affiancare a Liberato altre personalità artistiche di un qualche rilievo, l'importazione di opere da altri centri che rispecchia ora l'indirizzo dei Savelli, Orsini, Colorina – sempre pronti ad entrare in scena nei non pochi momenti di crisi della storia del centro sabino – ora quello dei feudi monastici, va supplendo alla caratteristica mancanza di una scuola locale assommando una varietà di declinazioni delle «parlate» tardogotiche che dagli affreschi di Pietro Coleberti nella piccola chiesa di Santa Caterina a Roccantica (1430), include episodi d'eccezione dovuti alla committenza monastica, quali la presenza del *Trittico* di Zanino di Pietro nel monastero di Fonte Colombo (ora Rieti, MC). Di contro in Sabina artefici per lo più anonimi si volgono ora verso l'Abruzzo nell'alto reatino (Posta, Borbona, Leonessa), ora verso l'area settentrionale del L, nella traduzione vernacolare di tipologie stilistiche viterbesi – forse dovuta a pittori itineranti – che sembrano incontrare un certo favore presso il gusto locale (affreschi staccati con *Storie dei santi Dionisio, Rustico ed Eleuterio*,

provenienti da Borgo Velino, ora Rieti, Vescovado). Al livello piú alto un esempio è la presenza della *Madonna col Bambino* di Antonio da Viterbo nel convento francescano di San Biagio a Palombara (1470 ca.). Ad esclusione dei territori monastici, a Rieti, Greccio, Magliano la circolazione della cultura va svolgendosi in direzione umbra, mentre nella Valle dell'Aniene, ai piedi di Tivoli, va infiltrandosi sul trecentesco apporto senese una corrente d'influssi che trova riscontri in tutta la fascia dei domini Colonna. Qui assai per tempo, già nel primo Quattrocento, si affacciano caratteri determinata dalla circolazione di elementi toscani che spingono nella direzione di un lento aggiornamento del linguaggio gotico, secondo cadenze meno aguzze e pose piú plasticamente distese sui modi di Gentile, inserite in un prospettico contesto architettonico di stampo «moderno», di riferimento masolinesco, esemplificato al meglio dal repertorio dell'anonimo frescante dell'oratorio della Santissima Annunziata di Riofreddo (1422), da alcuni (Venturi, 1911) messo in relazione con il passaggio a Roma di Arcangelo di Cola. Nel complesso, dal punto di vista del rapporto tra centro e periferia, nella prima metà del Quattrocento laziale, accanto ad episodi appartenenti alla temperie di un «rinascimento» in tono minore, la produzione di Liberato da Rieti, Pietro Coleberti da Piperno, Lello da Velletri, Antonio da Alatri trova riscontro piú che nei fatti artistici romani (anch'essi non unilateralmente indirizzati verso le novità fiorentine, ma anzi spesso attardantisi su scelte che rispecchiano preferenze tutte cortesi), in quei riferimenti e somiglianze con modi senesi e con caratteri tra i piú incisivi nel tardogotico di Italia centrale, dai Salimbeni, Ottaviano Nelli, Arcangelo di Cola presente a Roma nel 1422, al folignate Bartolomeo di Tommaso (attivo a Roma nei palazzi vaticani nel 1451-52). Oltrepassato l'arco del primo cinquantennio, pur assistendo a quei fenomeni centrifughi determinati da mappe di scambi – che vanno mutando d'intensità e fisionomia – verso aree regionali limitrofe, nel paesaggio figurativo della regione si avverte un progressivo dinamizzarsi dei rapporti in una direzione piú marcata-mente romana, che trova in primis un fattore di cambiamento nella circolazione del modello antoniazzesco. L'attività del romano Antonio Aquili, propagandata e favorita dalla committenza «devota» e conservatrice sia romana che periferica, disegna le tappe dell'irradiazione di quella

composita cultura maturata nella capitale che unisce alla ricezione dei fatti figurativi del primo Quattrocento esemplati dall'Angelico e dal Gozzoli, le novità umbro-toscane (Piero della Francesca e più tardi Perugino e Ghirlandaio), incanalandola in una produzione devozionale di gusto arcaicizzante. L'itinerario laziale di Antoniazio – da Rieti a Fondi –, cui si accompagna la capacità espansiva del suo repertorio linguistico, influenza, talvolta incidentalmente, ma in alcuni casi tramite percorsi e direttrici parallele, il procedere del rinnovamento espressivo in seguaci anonimi ed in pittori ancora impregnati di modi tardogotici. È il caso di Angiolillo Arcuccio, attivo nel territorio più a sud del L, a Gaeta, legato per tanti versi alla cultura meridionale. Se fin qui nella storia artistica della periferia laziale risulta assente quella tipica situazione figurativa determinata dai caratteri propri della committenza di corte, è proprio dagli sconvolgimenti politici, cui è teatro il territorio di confine tra Stato della Chiesa e Regno di Napoli, che si creano le basi per l'esistenza di una signoria a carattere «rinascimentale» legata alle vicissitudini dell'antica famiglia dei Caetani. È vero che si tratta di una anomala signoria, a causa del vincolo di vassallaggio alla corona di Napoli e del freno di un forte potere centralizzato costituito dalla pressione papale. Proprio a Fondi, durante il relativo periodo di pace apertosi dopo le guerre per la successione al trono di Napoli in seguito alla morte di Alfonso d'Aragona (1458), Onorato II Caelani cui nel 1466 Ferrante d'Aragona concesse di inquartare le sue insegne con quelle aragonesi, compie la trasformazione del suo dominio da stato feudale a signoria. Il conseguente programma di promozione della cultura e dell'arte a destinazione ufficiale e celebrativa voluta da Onorato II, messo bene in luce dal suo *Ritratto* che campeggia in atto di devozione nella tavola centrale del Trittico di Antoniazio, e dalla lucida veduta del palazzo baronale che appare sotto il trono nella tavola di Cristoforo Scacco, pone un centro minore come Fondi alla ribalta degli scambi figurativi tra il Nord e Sud della penisola, entro una complessa rete di rapporti, tra vivaci persistenze «internazionali» qui marcate da caratteri iberici, e l'irradiazione delle novità dell'Italia centrale, non escluse quelle bramantesche. Lo dimostrano la grafia minuziosa del Trittico con la *Natività* di Giovanni da Gaeta (Fondi, Santa Maria Assunta, databile al decennio 1460-70) o più

ancora l'arcaica *Pietà* (ivi), posteriore di un decennio, dello stesso autore, che assomma cadenze umbro-marchigiane e modi valenzani, se messe a confronto con la misura melozzesa del Trittico di Antoniazzo per la chiesa di San Pietro (Forni, databile al 1474 ca.) o con la eco anonima di suoi continuatori che ne propongono una versione ingentilita, in relazione con il diffondersi degli stilemi perugineschi (*Madonna col Bambino tra i santi Lorenzo e Sebastiano*, verso il 1490: Formia, S. Giovanni Battista).

A Fondi giunge però dal circuito meridionale il palermitano Riccardo Quartararo, personalità ben diversa dall'attardato Giovanni da Gaeta, capace di innestare sui forti connotati iberico-fiamminghi della sua pittura i modi di Antoniazzo e la matrice squarcionesca del veronese Cristoforo Scacco, attivo a Fondi (*Annunciazione e Santi*, anteriore al 1491: San Pietro), Itri, Monte San Biagio e Gaeta, prima di migrare verso Napoli e Salerno. Lo Scacco rappresenterà la «testa di ponte» della massiccia migrazione settentrionale ed in specie lombarda verso i territori napoletani nel Cinquecento, mentre l'apertura operata da Antoniazzo è la spia di quel complesso interscambio stilistico tra modi romani e caratteri prettamente meridionali che sarà fattore di arricchimento della temperie manierista del Cinquecento gaetano esemplificato data commissione a Giovan Filippo Criscuolo, da parte dell'Istituto laico della Santissima Annunziata, del ciclo delle *Storie di Maria* (1531) per la cappella dell'Immacolata.

La circolazione di cultura umbro-toscana e l'ascendente di Antoniazzo, si intrecciano in vario modo nella situazione figurativa a nord di Roma. Nel reatino l'immissione diretta del modello antoniazzesco è affiancata dal permanere di elementi del tardogotico umbro, come negli affreschi di Pier Paolo da Fermo (1480: Santa Maria della Filetta a Rieti) e dalla produzione anonima di un devozionalismo sovraregionale (Rieti, Battistero, affreschi datati 1482 e 1489; San Domenico, affreschi del 1491). Da un lato la fortuna del pittore romano, e in particolare dei suoi caratteri più tradizionali (*Madonna del Latte*, 1464: Rieti, MC), e dall'altro la mancanza di una locale espressione che emergesse da uno stagnante arcaicismo, consentono di distinguere sullo sfondo assai povero della produzione locale, episodi come quello di Alfano da Rieti o i guizzi più aggiornati di ignoti pittori provinciali (*Madonna col Bambino*, metà del xv sec.: Rieti, Sant'Eusanio). Per il resto,

il vuoto di personalità sarà colmato dalla presenza di opere anonime accostabili ad Antoniazzo in varie aree della Sabina, da Scandriglia (Convento di Santa Maria delle Grazie) verso l'area tiburtina (Subiaco, San Francesco, laterali della Pala d'altare da attribuirsi ad Antoniazzo o alla sua cerchia), e dai modi verrocchieschi portati da Biagio d'Antonio (*Madonna col Bambino*, intorno al 1480: Greccio, convento francescano).

Sul finire del Quattrocento e all'inizio del nuovo secolo, i rinsaldati vincoli romani – vescovo di Rieti sarà Pompeo Colonna fino al 1532 – sono testimoniati dalla fortuna della formula sintetica di Marcantonio Aquili attivo a Rieti tra il 1506 ed il 1522 che riflette l'ascendente antoniazzesco ma anche la congiuntura umbro-toscana determinatasi a Roma nel ciclo di Sisto IV (*Trittico*, 1511: Rieti, Convento di Santa Chiara, ora MC). Tra Antoniazzo e l'Umbria appaiono orientati anche episodi dell'area tiburtina ad est di Roma; una stretta relazione con la maniera matura dell'Aquili intorno al 1480-90 dimostra l'anonimo autore degli affreschi di San Giovanni Evangelista a Tivoli (da alcuni riconosciuto nello stesso Antoniazzo), mentre al polo d'attrazione umbro, e peruginesco in particolare, si riferiscono gli affreschi del corridoio d'ingresso e del portale del monastero di San Benedetto a Subiaco, proposti alla prima attività dell'amatriciano Cola, attivo – tranne un breve soggiorno a Roma – anche nell'ascolano. Tornando a considerare la produzione figurativa a settentrione di Roma nella Tuscia e nel viterbese, si può cogliere, intorno al sesto decennio del secolo, un più deciso aggiornamento a partire dalla profonda comprensione che di Benozzo Gozzoli dimostra un caposcuola come Lorenzo da Viterbo (documentato a Roma nel 1462).

Nel ciclo Mazzatosta, capolavoro di Lorenzo, il lucido impianto spaziale d'ascendenza pierfrancescana e la vivace vena narrativa di Benozzo Gozzoli non alienano la presenza di quel sostrato locale ancora «internazionale» che emerge nella pungente caratterizzazione fisiognomica dei personaggi della cronaca viterbese (*Sposalizio della Vergine*, 1469 ca.: Viterbo, Santa Maria della Verità, cappella Mazzatosta). Sia pur nella permanenza di residui tardogotici, è la personalità di Lorenzo da Viterbo a riflettere più da vicino il complesso nodo culturale del secondo Quattrocento, al punto da rivelarsi sensibile, esempio

unico nell'area, alle componenti mantegnesche presenti nell'eccentrico *Salvator Mundi* nel duomo di Viterbo, dovuto probabilmente al momento «senese» dell'attività del pittore ora riconosciuto come Liberale da Verona, ora come Girolamo da Cremona.

Ma all'ombra della maggiore personalità del secondo Quattrocento laziale insieme ad Antoniazio, primo *pictor Urbis* fino al 1508, l'ambiente artistico locale reagisce nel complesso con ritardo ed inflessioni arcaicistiche – avvertibili del resto anche nell'opera tarda di Lorenzo (*Pala* di Cerveteri del 1472) – che improntano la produzione di Carolino da Viterbo e Gabriele di Francesco, secondo un cammino a ritroso che giunge fin a rispolverare le passate glorie senesi del primo Quattrocento. Nonostante la distanza delle soluzioni figurative e le tentazioni arcaicistiche, saranno i modi di Antoniazio – il cui influsso è mediato da opere della sua cerchia dopo il 1480 (decorazioni laiche del Palazzo Orsini-Odescalchi a Bracciano, 1491 ca.) – e di Lorenzo, a costituire la fonte aggiornata cui si informa, sia pur nei limiti di una traduzione artigianale, la pittura locale viterbese. La bottega di Lorenzo, in particolare, costituì un fondamentale tirocinio formativo per alcune personalità già riconoscibili nelle parti qualitativamente meno elevate della cappella Mazzatosta: il Maestro del Trittico di Chia, la discussa personalità del Maestro di Castiglione in Teverina (forse da riconoscere nel Domenico Velandi autore di una tavola conservata nel museo di Cracovia) o ancora dal Maestro di Corchiano autore di alcuni affreschi votivi nella chiesa di San Biagio (1470-80). Nell'ultimo decennio del Quattrocento e nel primo ventennio del Cinquecento, il progressivo depauperamento del tessuto provinciale e di contro, l'ormai acquisito ruolo di polo d'attrazione del centro romano determineranno in modo sempre più consistente la produzione provinciale, fino a divenire semplice fenomeno di importazione di opere dal centro non più accompagnato, durante il Cinquecento, dall'irradiazione attiva dei modelli stilistici. Formatosi accanto al Pinturicchio, del quale fu collaboratore nell'Appartamento Borgia (*Sala delle Arti Liberali e delle Scienze*) nella Roma di Innocenzo VIII ed Alessandro VI, Antonio del Massaro detto il Pastura sarà l'ultima personalità nel viterbese a cavallo dei due secoli capace di fornire un apporto, sia pur colorito di provincialismi, agli svolgimenti dei fatti artistici metropolitani. A partire

dagli affreschi eseguiti per i Vitelleschi nel duomo di Corneto (1508-1509), si coglie nel Pastura quella composizione di elementi umbro-toscani già sperimentata dal Signorelli, che prolungherà il suo influsso, come del resto nel reatino, fin sul finire del Cinquecento.

Alla forza dirompente dei grandi fatti romani di primo Cinquecento non possono corrispondere le scarse capacità reattive della pittura locale, ormai emarginata e costretta nei propri limiti provinciali. Un coro di personalità secondarie raccoglie l'eredità del Pastura a cavallo tra i due secoli; Monaldo Corso, Costantino di Jacopo Zelli e Francesco d'Avanzarano detto il Fantastico ancora nei primi decenni del Cinquecento andranno perpetuando attardati modi umbri; si registra inoltre la presenza di artisti provinciali di importazione – ad esempio di Giulio Pierino d'Amelia, tardo imitatore del Perugino, a Tuscania – e contemporaneamente, si avvicenderanno nel santuario di Santa Maria della Quercia Fra Bartolomeo (1514) e Mariotto Albertinelli. Ad apertura di secolo, nei centri del viterbese e del reatino sussistono caratteri di derivazione peruginesca mescolati con i toni anticlassici ed eccentrici di quella «civiltà delle grottesche» espressa dal Pinturicchio e dal Ripanda, cui appartengono gli affreschi aspertiniani nella Rocca Borgia di Civita Castellana. Una situazione analoga si può osservare in Sabina negli epigoni della formula eclettica di Cola dell'Amatrice, così come – è ben noto – in altre parti d'Italia, dove va espandendosi una cultura che affianca alle profonde novità linguistiche delle Stanze Vaticane e della volta Sistina, espressioni figurative eccentriche declinanti arcaismi ed innovazioni in una formula consonante con le ragioni individuali di una sofisticata committenza. Sono ad esempio la miscela di colti riferimenti alla storia classica, e pittori «in buon credito» (Vasari) come il Peruzzi, già conosciuto alla Farnesina, a costituire l'elemento distintivo, rispetto ad episodi provinciali, nella commissione per la decorazione dell'Episcopio di Ostia (1511-13), voluta dal cardinale Raffaele Riario, cui lavorarono accanto a personalità di minor livello, il Peruzzi (precedentemente attivo nel maschio della Rocca) ed il lombardo Cesare da Sesto, secondo modi informati ad un meditato raffaellismo che si dispiega negli affreschi monocromi con raffinati rimandi ad un testo classico quale la Colonna Traiana.

Il classicismo di Fra Bartolomeo – che lascerà un segno

del suo passaggio ancora a Ponzano –, Mariotto Albertinelli, Fra Paolino rimane isolato documento di novità stilistiche maturate altrove. Episodio per altro verso eccezionale è del resto, a Viterbo, l'improvvisa apparizione di due solenni opere di Sebastiano del Piombo. La *Flagellazione* (1515-17) per la chiesa dell'Osservanza del Paradiso e la *Pietà* (1514 ca.) richiesta da monsignor Giovanni Bottoni per San Francesco sono da collegare al gusto del circolo riformato, animato dalla permanenza di Vittoria Colonna a Viterbo e dai legami mantenuti con la città da Egidio da Viterbo. Costantino di Jacopo Zelli cercò di trarre insegnamento per il suo *Cristo morto* (1517: Viterbo, Santa Maria della Verità) dalla *Pietà* di Sebastiano; ma il pur evidente richiamo non riscatta una cultura – e non è solo il caso dello Zelli – sostanzialmente conservatrice.

Ancora a una particolare sensibilità religiosa e della committenza, in ambito francescano, ispirata dalla passione messianica del Beato Amedeo Menez de Sylva, si collega la presenza, nello sperduto romitorio di Montorio Romano nei Monti Sabini, della *Visione del Beato Amedeo* (ora Roma, GNAA), dello spagnolo Pedro Fernández, complessa orchestrazione di elementi raffaelleschi e lombardi in una costruzione didascalica ed arcaicizzante; al Fernandez si deve l'altrettanto isolata *Assunzione della Vergine* in San Lorenzo a Pisciarelli di Bracciano. Lo scarso livello qualitativo della produzione cinquecentesca superstite nella provincia – ad esclusione di Gaeta – non può che far apparire sporadica l'impronta dei grandi avvenimenti della Roma di Giulio II e, più avanti, dopo il Sacco del 1527, dell'insorgere della «maniera». Le presenze «forestiere» rintracciabili un po' ovunque, seguendo la traccia degli itinerari della committenza religiosa o nobiliare degli Orsini, Farnese, Colonna mancano di una logica di riscontri con il tessuto figurativo locale, determinate come sono da circostanze legate a singole personalità.

Va almeno segnalata la presenza di protagonisti, partecipanti a vario titolo della temperie classicista romana: ora come il Sodoma, attivo a Subiaco nella chiesa di San Francesco, forse prima del suo intervento a Sant'Anna in Camprena e quindi di ritorno a Siena, ora con anonimi artefici, sensibili alla lezione raffaellesca, come testimoniano alcune opere in Ciociaria (Carpineto Romano, *Flagellazione* di San Michele Arcangelo), a Nepi (Trittico del

Duomo), a Campagnano Romano. Una diffusione, quella di formule di origine raffaellesca, che si avverte un po' ovunque in opere per lo più anonime e, con più diretta consapevolezza, in Jacopo Siculo, presente nel reatino intorno al 1524 (*Battesimo di Cristo* in San Giovanni Battista ad Aspra (Casperia) e *Assunzione* di Leonessa), e con una caratteristica accentuazione meridionale nella maniera di Giovan Filippo Criscuolo, allievo di Andrea Sabatini da Salerno e attivo nell'area centro-meridionale (*Dormitio Virginis*, 1531: Ausonia, Santa Maria del Piano). Più avanti nel secolo la presenza di alcune opere d'incerta attribuzione va testimoniando la diffusione dei testi del manierismo romano, da Perin del Vaga al Salviati (*La Vergine col Bambino tra le sante Lucia e Caterina*, intorno al 1540: Minturno, Santissima Annunziata, proposta al Criscuolo) a Polidoro da Caravaggio, i cui riflessi possono riscontrarsi nella tavola con la *Morte e Assunzione della Vergine* di Fondi (databile intorno al 1534, chiesa di Sania Maria Assunia, anch'essa proposta dubitativamente al Criscuolo) o nel dipinto anonimo *dell'Andata al Calvario* (Fondi, chiesa di Sant'Erasmo).

Combinazioni caratteristiche della periferia sono quelle che intrecciano eco peruginesche e melozzesche con modi più aggiornati alla Fernández, ancora intorno agli anni Quaranta (Gerolamo Stabile, *Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*: Formia, San Rocco), sia a sud che a nord di Roma. A questa attardata temperie appartengono, allo scadere della prima metà del secolo, michelangiolismi che si innestano su irrigiditi modi periferia come negli affreschi di Santa Oliva a Cori (*Storie del Vecchio e Nuovo Testamento* nella navata quattrocentesca, 1553), o l'interpretazione sul tema del *giudizio universale* dovuta ai fratelli Torresani – oriundi veronesi, attivi a Poggio Mirteto, Montoro, Narni, Montefiolo, Roccantica –, esponenti di un gusto che mescola al Signorelli vaghe sembianze michelangiolesche: risultali inconfondibili con i *Giudizi* che compaiono tra il 1550 ed il '60 sulla scena laziale, non ultimo quello della controfacciata della chiesa abbaziale di Farfa, attribuito ad Arrigo Fiammingo ma dovuto probabilmente ad un altro nordico attivo in Italia (1561).

Solo nel basso L si possono incontrare personalità capaci di recepire i fermenti maturati nel centro romano che dopo il Sacco di Roma s'irradiano da nord a sud della pe-

nisola. Se è vero che i destini della pittura del basso Lazio coincidono con la dominazione spagnola e la circolazione della cultura pittorica meridionale, è anche vero che la formazione delle maggiori personalità del Cinquecento laziale, Giovan Filippo Criscuolo, Girolamo Siciolante e Scipione Pulzone, gravita ormai sulla doppia direttrice romana e napoletana, mentre il vincolo con i centri di origine si affievolisce, rispecchiando più spesso solo esordi di una carriera svoltasi a Roma. Sullo scorcio del secolo, il carattere neo-rinascimentale delle laiche e preziose decorazioni del manierismo internazionale si afferma in provincia ad opera degli Zuccari, impegnati in rocche e castelli della famiglia Orsini (Bracciano; Stimigliano), nella farne-siana residenza di Caprarola e per i Massimo ad Arsoli; mentre contemporaneamente trova accoglienza presso il gusto della committenza locale la versione raffinata e addolcita di cui si fa interprete il fiorentino Jacopo Zucchi nel Polittico di Vallecorsa (Frosinone) e nel *Cristo in casa di Marta e Maria* di Suiti (chiesa delle Monache della Conciliazione) risalenti alla seconda metà degli anni Ottanta. Sempre nell'ultimo ventennio del secolo, in parallelo alle fortune zuccaresche, a Gaeta, sempre attenta alle novità, giunge l'eco della fortuna napoletana di Teodoro d'Errico con la tavola all'*Annunciazione* (1585-90: Gaeta, Santa Caterina d'Alessandria) e, sempre da Napoli, la declinazione neo-parmense e d'ispirazione nordica della *Madonna col Bambino e santi domenicani* (1580-85: Minturno, Santissima Annunziata) di Francesco Curia. Lo scenario del XVI sec. si chiude a Gaeta sulla personalità del maggior interprete della pittura controriformata, Scipione Pulzone, che lascia nella sua città d'origine il giovanile *Ritratto del Cardinale Alessandrino* (Gaeta, Museo Diocesano). Poco prima dell'apparizione sulla scena artistica laziale del Pulzone (*Immacolata*, 1581 ca.: Ronciglione, Santa Maria della Conciliazione), va ricordata un'altra personalità attiva a Roma, Girolamo Siciolante da Sermoneta. Cresciuto nell'atelier perinesco, ha lasciato testimonianze della sua prima attività nel suo centro d'origine (*Pala* di Valvisciolo del 1541 ora nel Castello Caetani di Sermoneta), nel fregio del Palazzo Orsini di Monterotondo (1549-1550) e prove più mature nelle decorazioni della cappella Caetani, del 1550. La diffusione dei nuovi modelli pittorici tocca anche l'area del frusinate, dove accanto alla eco suscitata dal primo manierismo fiorentino (*Sacra famiglia con san*

Giovannino e un angelo, XVI sec.: Anagni, Museo Capitolare), la presenza delle abbazie benedettine di Cassino e Casamari richiama numerosi interpreti tanto del classicismo raffaellesco, con Andrea da Salerno ed il locale Cesare Martucci, tanto, piú avanti, di quell'arte che deve «insegnare e muovere» (Baronio) con Girolamo Siciolante (*Martirio di san Lorenzo*) a Casamari, mentre a Cassino sarà attivo oltre al senese Marco Pino – citato in un documento del 1557 – informato ormai alla vena «patetica» iberica che corregge il manierismo di Ferino e di Michelangelo, il locale Marco Mazzaroppi (*Madonna col Bambino tra i santi Benedetto e Scolastica*: cappella del Noviziato), pittore al quale sono riferibili numerose opere (*Madonna delle Grazie*: Caprile, Roccasecca, Santa Maria delle Grazie) documentate nelle diocesi di Aquino e Sora.

Il Cinquecento si chiude sulla scena del viterbese mentre si apre l'epoca delle grandi decorazioni ad affresco di ville e palazzi, luoghi di residenza della nobiltà romana, che trova qui, ma anche altrove nel L, come a Tivoli nell'impresa decorativa diretta dal Muziano – impegnato per il cardinale Ippolito d'Este dal 1560 al 1566 a sovrintendere le decorazioni dei palazzi di Montecavallo, Montegiordano e della villa di Tivoli – un terreno fertile sul finire del secolo Bagnaia, Caprarola, Bassano di Sutri costituiscono tappe di accesa progettazione, favorendo l'intervento e la compresenza di una miriade di personalità attive intorno agli Zuccari. Tutta la Tuscia è costellata di rocche e castelli dei Farnese (Gradoli, Capodimonte, Valentano, Caprarola); a Caprarola Alessandro Farnese, nipote di Paolo III, commissionerà il ciclo di decorazioni – il cui programma venne stilato da Annibal Caro e Fulvio Orsini – al quale lavorano gli Zuccari ed in seguito Raffaellino da Reggio e Bertoja, Giovanni de Vecchi ed Antonio Tempesti. In particolare la decorazione della *Sala del Mappamondo* dovuta a Giovanni Amonio Vanosino da Varese e modellata nel gusto della *Loggia Bella* di Pirro Ligorio e della *Galleria del Belvedere* (Roma, Palazzi Vaticani), costituirà il prototipo delle successive decorazioni della Sala Regia di Viterbo e della Villa Chigi di Castel Fusano. Sul finire del secolo saranno attivi accanto a Baldassarre Croce (ritratti ed eroi della storia viterbese) nelle decorazioni della Sala Regia del quattrocentesco Palazzo Comunale di Viterbo, Tarquinio Ligustri e Ludovico Nucci che vi dipingeranno vedute paesistiche (*Panorama di Bomarzo*,

1592), oltre a Filippo Caparozzi e Giacomo Cordelli, seguace del Ligustri. Nel complesso, lo scorcio del secolo vede affermarsi nel viterbese quel genere vedutistico che ha radici nella residenza farnesiana di Caprarola (1566-1569: *Sala dei Fatti d'Ercole*, dipinta da Zuccari) o ancora nelle vedute di Villa Lante (portico della palazzina Gambarara) risalenti al 1578, dove dominerà poi la personalità di un altro transfuga dalla periferia laziale, il Cavalier d'Arpino. (*sro*).

L'egemonia del capoluogo nei confronti della regione è dato assai frequente, soprattutto quando questa coincida con un'entità politica e culturale ben precisa. Ma a partire dal Seicento diventa schiacciante nel rapporto Roma **L**: la capitale pontificia, catturando irresistibilmente – per ricchezza di committenze e di occasioni e perché soltanto a Roma era possibile venire a contatto con la pittura «moderna» oltre che condurre la propria formazione nella bottega di artisti famosi o presso l'Accademia di San Luca – pittori di ogni livello e capacità, relega progressivamente ad un ruolo secondario, quando non passivo, centri anche di forti tradizioni «locali» (Rieti, Viterbo, Gaeta); così che il policentrismo, peculiare della realtà italiana, nel caso del **L** viene pressoché annullato dalla funzione dominante di Roma. Le testimonianze pittoriche che qualificano i centri minori sono, per la quasi totalità, legate a committenze delle maggiori famiglie romane (o, se laziali, inurbate a Roma, magari con importanti funzioni nella curia pontificia) e spesso consistono in invii dalla capitale (frequentemente, accanto alla firma dell'artista, compare l'indicazione *pinxit Romae*). Meno frequente il soggiorno in loco di presenze prestigiose, quando non si tratti di una fuga – come nel caso di Caravaggio, rifugiatosi nel 1606 nei feudi Colonna a Zagarolo, dove eseguì una *Cena in Emmaus* e una *Maddalena* – o della concreta necessità di realizzare ad affresco, nelle residenze patrizie, l'apparato decorativo che ripropone temi e soluzioni in tutto analoghi a quelli delle dimore signorili metropolitane. Il rapporto è ancor più stretto nel caso dei cosiddetti «Castelli»: nella villa del Belvedere (Aldobrandini) a Frascati, ad esempio, vengono impiegati dapprima i Cavalier d'Arpino e, qualche anno dopo, il Domenichino e Giovambattista Viola; nei primi anni del secolo, il cardinale Acquaviva affida l'allestimento della propria villa (oggi Grazioli) di Frascati a un'équipe di toscani diretti da Agostino Ciam-

PELLI. Il cardinale Arrigoni chiama Cigoli e Passignano, cui succederanno, intorno al 1630, il giovane Pietro da Cortona e Lanfranco; Cherubino Alberti è impiegato a Villa Lancellotti. Al di fuori di quest'area, gli esempi sono meno frequenti ma non meno significativi. A Tempesta, al Tassi e al Cesari si deve la decorazione ad affresco delle palazzine Cambara e Montalto in Villa Lante a Bagnaia; alla fine del primo decennio del Seicento Bernardo Castello, Paolo Guidotti, Domenichino e Albani realizzano l'allestimento pittorico del palazzo di Vincenzo Giustiniani (ora Odescalchi) a Bassano di Sutri; entro gli anni Venti Pietro da Cortona, Andrea Sacchi ed Andrea Camassei ripropongono nella villa dei Sacchetti a Castelfusano i modi del nuovo classicismo romano, non ancora soppiantati dal trionfale barocco maturo cui il Berettini conferirà piú tardi la propria impronta in Roma. Poco dopo la metà del secolo Pierfrancesco Mola, Francesco Cozza, Mattia Preti, Gaspard Dughet e Guillaume Courtois decoreranno con motivi «naturalistici» (paesaggi ed allegorie degli elementi) la residenza Pamphilj di Valmontone (il Mola verrà impiegato anche in quella di Nettuno).

Si tratta, com'è evidente dall'esemplificazione proposta, di una proiezione all'esterno delle mura urbane – in residenze feudali come i palazzi Giustiniani e Pamphilj, o in luoghi destinati all'*otium* delle famiglie pontificie o cardinalizie, come le ville del Tuscolo e di Frascati – della grande «maniera» romana, in forme inaccessibili, causa il carattere rigorosamente privato, ad altri che non fossero i nobili committenti. Per questo, nel tracciare un pur rapido disegno delle vicende pittoriche nel L dal Seicento all'Ottocento, si è preferito omettere, oltre alla trattazione – che sarebbe risultata inevitabilmente totalizzante – relativa a Roma, anche l'esame dei «Castelli» (in senso stretto, i comuni di Grottaferrata, Frascati, Marino, Castel Gandolfo, Albano, Ariccia, Genzano, Nemi, Rocca di Papa, Rocca Priora, Monte Compatri, Monte Porzio Catone, Colonna), la cui immagine pittorica è inscindibile da quella della capitale, popolati come sono da ville che in nulla si differenziano dalle dimore signorili o papali urbane. Piú che l'inaccessibile apparato decorativo delle ville o dei palazzi, sono i dipinti eseguiti dai medesimi artisti per le chiese locali ad informare circa il progredire del dibattito artistico nell'urbe. Le opere di Courtois e di Gimignani nella chiesa dell'Assunta ad Ariccia, la pala di Pietro da

Cortona in San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo, gli affreschi di Domenichino nella chiesa abbaziale di San Nilo a Grottaferrata e quelli del Mola nel chiostro di Santa Maria della Quercia a Viterbo fanno «rimbalzare» la pittura nuova fuori dalla chiusa cerchia delle dimore signorili, diffondendone la conoscenza in un ambito piú esteso.

In linea di massima la regione può essere suddivisa in cinque aree storico-culturali, non del tutto coincidenti con le attuali provincie amministrative: il Viterbese, la Sabina, la provincia di Roma, il Frusinate ed il L meridionale. Ciascuna di esse si caratterizza per una propria specificità, risultante anche dalle secolari relazioni e interferenze con aree contigue. La Sabina, ad esempio, accoglie influssi umbri, abruzzesi e marchigiani, il Frusinate campani e abruzzesi, il L meridionale (Gaeta e dintorni) oscilla in un'ambivalenza tra Roma e Napoli, nel Viterbese si può riscontrare – almeno per i secoli qui considerati – una decisa connotazione romana. E tuttavia, anche regioni nelle quali è così forte l'accento «autoctono» sembrano perdere quasi del tutto, a partire dai primi anni del Seicento – ma in seguito all'azione intrapresa, già nella seconda metà del secolo precedente, dalla Chiesa post-tridentina – la propria fisionomia a vantaggio di una sempre maggiore «romanizzazione». A Roma si dirigono gli artisti locali, che confluiscono nelle Accademie ufficiali (di San Luca, dei Virtuosi e, dalla fine del secolo, dell'Arcadia); smessa ogni connotazione provinciale, diventano ad ogni effetto romani, destinando talvolta alla città natale dipinti che in nulla si differenziano da altri invii prestigiosi, ma anzi ne condividono il carattere di importazione dall'esterno. Nessuno mai potrebbe definire «provinciali» o «locali», ad esempio, Giuseppe Cesari, Andrea Sacchi, Bartolomeo Cavarozzi, Giovan Francesco Romanelli. Il primo, massimo esponente dello «stile dei cavalieri» nel pontificato di Clemente VIII, mantiene orgogliosamente nell'appellativo con il quale è noto, quello di Cavalier d'Arpino, il ricordo del luogo di origine, ma forse solo perché lo condivide con Cicerone; il Sacchi, nativo di Nettuno, è artefice di una delle piú raffinate espressioni artistiche al tempo di Urbano VIII e gioca nel classicismo romano un ruolo non secondo a quello dello stesso Poussin. Infine il viterbese Cavarozzi all'inizio del secolo si formerà presso il Roncalli a Roma, legandosi per suo tramite alla casata dei Crescen-

zi; il suo conterraneo Romanelli, educato nella bottega di Pietro da Cortona, diverrà uno dei pittori ufficiali dei Barberini, conoscerà una fortuna europea e solo la caduta dei suoi potenti protettori lo indurrà a ritirarsi in patria. A queste «migrazioni» verso Roma corrisponde simmetricamente una fattiva politica di importazioni, se così si può dire, di «prodotti» della cultura metropolitana, nella sua accezioni più composita e complessa. Il ducato farne-siano comprendente Latera, Farnese e Caprarola, ricondotto nella sfera della diretta autorità della chiesa solo con la guerra di Castro conclusa al tempo di Innocenzo X, costituisce, all'interno del territorio viterbese, una sorta di enclave di cultura padana (vi lasciano dipinti – benché provenienti da Roma – tra gli altri, Orbetto, Lanfranco, Reni, Antonio Maria Panico); il capoluogo della Sabina, Rieti, nobiliterà imparzialmente le proprie chiese con opere di artisti eterogenei per nascita, ma accomunati dalla formazione o dalla fortuna romane (Spadarino, Sacchi, Romanelli, Giacinto Gemignani, Cerrini, Gaulli per citare i nomi più prestigiosi). Ma, in definitiva, sono forse ancora la Sabina e il Viterbese a costituire, almeno nel Seicento, l'eccezione più significativa rispetto al diradamento di presenze riscontrabile negli altri centri periferici a vantaggio di Roma. A Viterbo, il Cinquecento si chiude con un prodotto tipico della cultura «clementina» romana il già citato ciclo del bolognese Baldassarre Croce nella sala consiliare dell'odierno palazzo comunale. Al ciclo prende parte il viterbese Tarquinio Ligustri, specialista in quadrature e paesaggi e perciò assai attivo anche a Roma. In un altro caso ad un pittore venuto da Roma si affianca una presenza locale. Nel chiostro della chiesa della Trinità, nei primi anni del Seicento le *Storie della vita di sant'Agostino* e le *Scene bibliche* (1606), dovute per la maggior parte a Marzio di Colantonio, divulgano una baldanzosa versione dell'aulico «stile dei cavalieri», cui tenta di adeguarsi, compitandone il linguaggio con una cadenza però indubbiamente vernacola, il modesto Giacomo Cordelli. Ed una valida versione delle sofisticate eleganze arpinesche, ravvivate da un sentore di primo naturalismo, viene fornita da Filippo Caparozzi, anch'egli nativo della città ed autore di numerosi dipinti per chiese locali (Sant'Angelo in Spatha, Santi Faustino e Giovita), la cui attività sembrerebbe circoscritta al luogo d'origine. I legami di Viterbo – antica sede papale e capitale della Tuscia

e del «Patrimonio di San Pietro» – con Roma non si allenteranno mai. Anche nei centri vicini si verifica un'altrettanto capillare diffusione di cultura metropolitana. Villa Lante a Bagnaia ne è l'esempio più clamoroso, con celebri decorazioni di Antonio Tempesta nella palazzina Cambara e di Agostino Tassi, del Cavalier d'Arpino e di Cecco del Caravaggio nella palazzina Montalto. Ma anche località decentrate come Canepina accolgono, entro il primo quarto del secolo, esempi di pittura religiosa che, forse per la destinazione periferica, appaiono di carattere più scopertamente «devoto»: l'*Adorazione dei pastori* di Pompeo Caccini e lo *Sposalizio della Vergine* di Giovambattista Ricci, entrambi del 1626, la cui presenza nel piccolo centro del viterbese si può forse giustificare con la minore fortuna che in quegli anni i modi attardati dei due pittori andavano incontrando a Roma. Il Cavarozzi invece invia nel 1622 alla cappella del palazzo comunale di Viterbo quella *Visitazione* che insieme alla *Madonna col Bambino* in Sant'Isidoro resta una delle più significative testimonianze del naturalismo tardocaravaggesco che vi si conservino. L'esplosione, a Roma, del barocco di Pietro da Cortona in apparenza non coinvolge direttamente la città. Ma ne offrono una piacevole e non incolta traduzione i fratelli viterbesi Anton Angelo e Giovan Francesco Bonifazi. Una traduzione, per quel carattere irriducibilmente conservatore riscontrabile nella provincia, esente dal «fragore» cortonesco ed in sintonia piuttosto con la moderazione, anche cromatica, di Ciro Ferri. Il risultato di maggior impegno dei Bonifazi si coglie negli affreschi del palazzo baronale di Bomarzo; ma anche le numerose tele chiesastiche ne illustrano la capacità di adattare la magniloquenza barocca al «passo ridotto» dell'ambiente. Un'analogia operazione compie Giovan Francesco Romanelli, importatore, poco dopo la metà del secolo, di una maniera aulica e raffinata che concilia cortonismo e classicismo: pur nella consueta tenuta qualitativa, anche le tele eseguite dal Romanelli per Viterbo (*San Lorenzo in gloria* per il duomo, *Annunciazione* oggi nel MC) rispettano quei criteri di parsimonia compositiva e di semplificazione formale che stabiliscono una sorta di costante connotazione della produzione pittorica destinata ai centri della provincia. Nell'ultima guerra è andato distrutto il *Martirio di san Lorenzo* affrescato dal figlio di Giovan Francesco, Urbano, nella volta del duomo: l'ultima decorazione di grandi

proporzioni di un eminente luogo cittadino nel corso del Seicento, affidata questa volta ad una personalità di non grande rilievo malgrado l'origine illustre e, per ciò che è dato vedere dalle fotografie, artefice di una curiosa riduzione in piccolo – nonostante le cospicue dimensioni dell'opera – delle grandiose forme barocche apprese nella capitale.

La presenza, a Rieti, di vescovi appartenenti a grandi casate romane (Pier Paolo Crescenzi ad esempio) e la sua collocazione lungo la via Salaria, nell'itinerario verso Roma, pone la città al centro di un afflusso di opere e di artisti da più direzioni. E indubbio che si debba al cardinal Crescenzi, anche se per ora i documenti non lo provano, il celeberrimo *Angelo Custode* di Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino per la chiesa di San Rufo, ricordato nelle «sacre visite» a partire dal 1618 ed esemplare della fase più intensamente caravaggesca del pittore. I documenti attestano invece l'attenzione del cardinale e della sua famiglia per Ascanio Manenti, pittore tuttavia «ritardatario» ed in bilico tra la tarda maniera di Roncalli e di Baldassarre Croce ed il «naturalismo riformato» dei toscani; tendenza, quest'ultima, ben illustrata anche dagli affreschi e dalle tele lasciati dal Gentileschi (1598 ca.) nella vicina chiesa abbaziale di Farfa. Le non numerose opere del Manenti ancora superstiti (*Storie di san Bernardino*, 1614: nell'oratorio omonimo) ne lasciano supporre una formazione romana, con ogni probabilità proprio in quella «cerchia di casa Crescenzi» nella quale si discutevano, e in parte si elaboravano, le novità della pittura «moderna». Prima di lui era stato attivo in città il pesarese Giovan Giacomo Pandolfi, approdato nel capoluogo sabino intorno al 1592 ed ivi residente per circa tre lustri; ma la sua era l'espressione di una cultura che poteva apparire superata e ripetitiva, legata com'era a quel «manierismo metaurense» che, pur nell'innegabile taglio internazionale, costituiva un fatto ormai obsoleto (*Trasfigurazione* in Santa Caterina, *Incredulità di san Tommaso* in Santa Chiara, *Ascensione* in San Francesco). Né potevano apparire più avanzati timidi grafismi del veneto Giovanni Andrea Toretto (*Annunciazione* in San Francesco) che certo non informavano circa la ricchezza della realtà pittorica del suo luogo d'origine. Negli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, in concomitanza con un'intensa politica di rinnovamento dei luoghi di culto, sarebbero giunti da Roma di-

pinti del Sacchi, del Cerrini, del Gimignani e del Romanelli; ed avrebbe trovato un suo spazio, pur nel monopolio stabilito dalla bollega di Vincenzo Monenti, figlio di Ascanio ed anch'egli educato a Roma, il fiorentino Lattanzio Niccoli, cui si deve una pungente ed eccentrica versione del naturalismo paracaravaggesco. Ma, a parte il Manenti junior, che traduce ad uso dei suoi committenti locali la vicenda pittorica romana, abbinando ad un naturalismo «spontaneo» un'interpretazione semplificata, ma efficace, del classicismo, il nome autoctono di maggior interesse è quello di Giulio Bianchi da Monte San Giovanni, autore della bella *Incoronazione della Vergine e Santi* in San Pietro a Leonessa e di due notevoli dipinti nella cappella di San Carlo in duomo – il *Martirio di san Lorenzo* ed il *Martirio di santo Stefano* (ante 1637, post 1630) – perfettamente inseriti nel naturalismo franco-fiammingo degli anni Trenta. È di nascita sabina anche quel Giovanni Andrea Generoli da Poggio Mirteto, documentato a Roma negli anni Trenta e Quaranta e la cui sola opera firmata – un' *Assunta* – si conserva a Verchiano, nell'alto folignate. Entrambi, Bianchi e Generoli, sono così informati della cultura romana da lasciar supporre che sia ancora possibile recuperate, magari a Roma, un catalogo consistente e qualificato, con opere confluite in quello di pittori di maggior nome ma certo di non maggiore talento. Come a Viterbo, meno ricco risulta il panorama della seconda metà del secolo nel quale emergono – ma a livelli anche qualitativamente ben differenziati – il reatino Antonio Gherardi, presto (1658) emigrato a Roma da dove invia alla patria alcuni dipinti, pochi dei quali ancora in loco (*Immacolata* in Sant'Antonio al Monte, *San Leonardo* nel MC, entrambi degli ultimi anni del secolo) e Gerolamo Troppa, originario della vicina Torricella, collaboratore a Roma del Gaulli nell'oratorio di Santa Marta e interprete di un curioso eclettismo che miscela elementi tratti dall'arte di Maratta e di Giacinto Brandi (altro «provinciale» – era originario di Poli – inurbato a Roma). Più che in Rieti (*Adorazione dei Magi* in San Francesco) il Troppa sarà attivo con una bottega presumibilmente locale nei piccoli centri della Sabina, riservando le sue prove migliori alle chiese di Roma, di Ferrara e dell'Umbria. Con lui si accentua quel progressivo spegnersi di vitalità della provincia, che sempre più si riduce a cassa di risonanza, spesso priva di caratteri propri, dei fatti romani.

Nel segno del bipolarismo Napoli-Roma si svolge invece la vicenda di Gaeta. Da Roma provengono i dipinti di Carlo Saraceni prima e di Giacinto Brandi poi per il Duomo (il Brandi vi eseguirà piú tardi un ciclo di affreschi); da Napoli, oltre a diverse tele di Luca Giordano per le chiese della città, quelle di Giovambattista Beinaschi, piemontese ma di formazione romana e successivamente trasferito nella capitale borbonica. Nel L meridionale, esemplare del doppio influsso delle due capitali è il caso della chiesa abbaziale di Montecassino, della cui decorazione, andata perduta per le vicende belliche, restano testimonianze fotografiche e, in parte, anche grafiche. Dopo Marco Pino, che a metà Cinquecento vi aveva lavorato negli anni immediatamente precedenti al suo soggiorno napoletano, vi giunge da Roma il lorenese Charles Mellin che ne affresca il coro, e da Napoli, negli anni Settanta, arriverà a completarne la decorazione Luca Giordano.

Naturalmente, al di là di interventi piú o meno organici, le presenze sparse in tutta la regione (oltre quelle già ricordate, Orazio Borgianni a Sezze; Lanfranco a Vallerano e a Leonessa; Mellin a Viterbo; Sassoferrato a Casperia; Giovan Giacomo Sementi a Veroli e a Frosinone; Giuseppe Puglia a Poggio Mirteto e a Cave; Agostino Ciampelli a Barbarano Romano; il Cavalier d'Arpino a Veroli; Baglione a Poggio Mirteto; Antonio Circignani a Vallerano e a Sezze; Antonio Gherardi a Monterotondo e a Poggio Mirteto; Anastasio Fontebuoni a Cori e a Rignano Flaminio; Pietro Paolo Baldini a Sasso e a Poli; Mattia Preti a San Martino al Cimino; Giacinto Gemignani a Castel San Pietro e a Bracciano; Lazzaro Baldi a Segni; Cavarozzi e Maratta a Monterotondo) riproducono, in una sorta di variegato e brulicante microcosmo, la ricchezza della situazione che per le committenze pontificie e gentilizie si andava configurando nella capitale, ma secondo criteri ancor piú che a Roma soggetti a spietati fatti contingenti, primo fra tutti la disponibilità economica. E tuttavia la provincia seppe assicurarsi, talvolta, prove sceltissime e clamorose di artisti di fama, alcune delle quali tuttora al centro di accesi dibattiti (come il controverso *San Francesco* di Carpineto Romano, la cui attribuzione a Caravaggio non viene concordemente accettata) ed altre (è il caso della *Madonna e Santi* di Guido Reni in Santa Teresa a Caprara) solo recentemente reimmesse nel circuito degli studi

(Zeri). Marco Mazzaroppi nel frusinate, Filippo Caparozzi a Viterbo, i Manenti, Giulio Bianchi e Gerolamo Troppa in Sabina (oltre che in altre aree), Alessandro Mattia da Farnese nei Castelli e nei pressi di Roma, riprenderanno di queste presenze gli elementi innovativi, spesso reiterandone i modi in una ripetitività tipica di una certa pigrizia provinciale, ma sempre miscelandoli con il substrato locale e le sue tipiche inflessioni.

Nel Settecento si rafforzano ulteriormente i segni dell'egemonia romana. Uno dei maggiori pittori di tutto il secolo, Domenico Corvi, viterbese, allievo in Roma di Francesco Mancini, tornerà in patria negli anni Cinquanta per affrescarvi la chiesa del Gonfalone, ma condurrà una carriera per intero romana; Sebastiano Conca da Gaeta si trasferisce a Roma dopo un soggiorno napoletano e soltanto alla fine del suo percorso sceglierà di allontanarsi, ma solo perché la cultura di metà secolo rendeva inattuale il suo «rococó arcadico». Le opere destinate al luogo natio dai due «principi» dell'ambiente romano della prima e della seconda metà del secolo, Conca e Corvi, vanno considerate apporti «esterni» né più né meno di quelle di Giaquinto per Rocca di Papa, di Cades per Montecelio, di Taddeo Kuntz per Bracciano o di Subleyras per Rieti. Il soggiorno di Placido Costanzi a Castel San Pietro presso Palestrina per affrescarvi la volta della parrocchiale è un episodio abbastanza isolato rispetto alla prassi di allestire a Roma pressoché l'intero apparato degli edifici chiesastici, ovviamente su tele inviate poi in loco. Pochissime sono le presenze «autoctone» attive nei luoghi d'origine. I nomi di maggiore spicco, peraltro confinati nella cerchia degli studi locali, sono quelli di Vincenzo Strigelli, collaboratore di Corvi al Gonfalone di Viterbo e autore in proprio dell'affresco nella volta della parrocchiale di Sant'Angelo Romano, e di Giuseppe Viscardi, reatino, di formazione romana, come lasciano supporre i suoi dipinti nel duomo ed in altre chiese della città e dei dintorni. Per il resto, dai primi anni fino allo scadere del secolo si assiste al nascere di vere e proprie «isole» di cultura romana, nella maggior parte legate al gusto e alle relazioni artistiche dei committenti. Dopo l'arrivo, a Rieti, di una smagliante *Presentazione al tempio* (1704) del Gaulli, si registra nella città l'apporto di opere di Emanuele Alfani (che forse vi soggiornò, data la frequenza di sue opere nella città), di Andrea Casali, Gerola-

mo Pesci e Pierre Subleyras (*Visione di san Camillo de Lellis*, 1746: San Rufo); cui seguiranno, negli anni Settanta, i dipinti di Antonio Concioli per la cappella di Santa Barbara in Duomo. Ma piú organica e coerente espressione del gusto dei committenti, che vi impiegano i propri pittori, sono le chiese di Santa Cristina e di San Francesco a Bolsena, dove tramite il notevole locale Andrea Adami, intrinseco del cardinale Ottoboni, trovano luogo prestigiosi dipinti del Trevisani e del Conca (a fianco di meno qualificate prove di Girolamo Pesci e Francesco Bertosi, pittori anch'essi di cerchia ottoboniana); il Duomo di Vetralla e quello di Viterbo, nei quali per iniziativa del cardinale Imperiali vengono collocate importanti tele del Fernandi, di Benefial e del Muratori; le chiese di San Lorenzo, San Pietro e Santa Maria delle Grazie a Zagarolo, di committenza Rospigliosi e con quadri di Pesci, Costanzi, Chiari e Masucci; Sant'Andrea a Galliciano, di committenza Pallavicini, dove a fianco del prolifico Pesci compaiono gli altrimenti ignoti Domenico Nelli e Ferdinando Ludovisi, e cosí via. E a parte le ville dei Castelli, anche nelle residenze signorili extra moenia continua l'adeguamento ai nuovi temi decorativi. A Torre in Pietra, Pierleone Ghezzi realizza per i Falconieri una delle sue sapide gallerie di ritratti; nel castello Massimo di Arsolino Marco Benefial fornirà uno dei suoi lavori di maggiore impegno, la decorazione a fresco del salone nel quale riproporrà, innervati con la sua peculiare *vis* polemica, invenzioni già presenti al repertorio di Giovan Paolo Pannini e di Gregorio Guglielmi. Nell'ultimo quarto del secolo avrà grande fortuna l'attardato decoratore rococó Ermenegildo Costantini, attivo con affreschi in diverse chiese della regione (Subiaco, Velletri), ed al tempo di Pio VI l'umbro Liborio Coccetti decorerà a Subiaco la rocca abbaziale con sistemi di grottesche resi nuovamente attuali dalla riscoperta della Domus Aurea. Senza ripetere qui l'enumerazione delle presenze, tutte romane se non d'origine certo d'elezione e di cultura, nelle chiese della regione, basterà osservare che queste, nell'ultimo quarto del secolo, sono riconducibili direttamente alla committenza di Pio VI. Tra le iniziative del papa si distinguono per omogeneità la chiesa ed il convento di San Lorenzo Nuovo presso Viterbo, che esibiscono praticamente una «personale» del pittore cappuccino Fedele da San Biagio; la chiesa di Sant'Andrea a Subiaco, nella quale i dipinti

di Pietro Labruzzi, Pietro Tedeschi, Antonio Cavallucci, Marcello Leopardi, Bernardino Nocchi, Cristoforo Unterberger costituiscono l'ennesima esportazione della cultura – in questo caso, il neoclassicismo – della capitale; e la parrocchiale di Canino (1791, tele di Corvi, Tommaso Conca e Marcello Leopardi).

Diverso è il discorso per l'Ottocento. Non che si allenti l'attività «colonizzatrice» di Roma, ch , anzi, questa si manifesta con presenze anche eccentriche e significative. Il duomo di Rieti, ad esempio, conserva nell'abside una serie di affreschi (1828) del bellunese Pietro Paoletti, raro esempio di pittura «d'autore» e non depauperata delle connotazioni stilistiche personali dalla prevaricazione dei canoni accademici. Nel corso del secolo, nomi pi  o meno noti – tra i quali spiccano quelli di Michele Wittmer e di Francesco Podesti, autori ciascuno di un dipinto per Santa Rosa a Viterbo – offrono il consueto riflesso della situazione romana, nei suoi limiti e nei suoi momenti pi  vitali, dall'«accademia» purista all'eclettismo del tempo di Pio IX e Leone XIII (Filippo Balbi nella certosa di Trisulti, Domenico Torti nel duomo di Nepi, Virginio Monti a Terracina, Eugenio Cisterna ad Anagni e a Ferentino). Ma   soprattutto l'immagine del L, della campagna intorno a Roma, dei pittoreschi dintorni di Tivoli e dei piccoli centri come Anticoli Corrado a svolgere un ruolo protagonista nella pittura del secolo. I paesaggisti che dagli Stati preunitari e da tutta Europa accorrono ancora a Roma vi ricercano l'equilibrio tra l'eredit  classica e gli infiniti motivi offerti dal «vero» naturale (Susinno, 1991). Vengono cos  individuati o riscoperti, nel L meridionale, i luoghi dell'Eneide; danesi e tedeschi (Reinhart, Teerlink, Blechen) si spingono a Tivoli per ritrarne la cascatelle, o ricreare l'ambiente di Villa d'Este; Léopold Robert, con ben altro vigore rispetto ad un Bartolomeo Pinelli, nobilita in una trasfigurazione neoclassica e ad un tempo romantica i briganti ed i contadini della campagna romana; le modelle attraggono i Nazareni (Vittoria Caldoni) e, pi  tardi, i «tedeschi romani» come Feuerbach («Nanna»). Alcuni luoghi daranno addirittura origine a precisi raggruppamenti «tematici» (quello dei pittori di Olevano ad esempio); Onorato Carlandi vi studia l'ambientazione «dal vero» dei suoi soggetti risorgimentali. La campagna laziale   protagonista di celebri dipinti di Corot, Degas, Moreau; nel pi  limitato panorama nostrano, sar  stimolo

alle nuove ricerche di Nino Costa, che nel 1884 costituirà con Leighton, Mason e altri, la «scuola etrusca» di paesaggio. Ugualmente sarà il paesaggio laziale a fornire gli argomenti piú moderni e sprovvincializzanti ad Achille Vertunni, a Giulio Aristide Sartorio e a quei paesisti (Carlandi, Coleman) che daranno vita, al principio del '900, al movimento dei «XXV della campagna romana». Nei nostro secolo si può ancor meno parlare di una storia che non si identifichi con quella di Roma (incluse le decorazioni dei luoghi pubblici di Sabaudia e di Latina nei ventennio fascista); ma va ricordato, per il suo carattere schiettamente provinciale, il reatino Antonio Calcagnadoro. A lui si deve l'invenzione di un curioso stile neocinquecentesco, neofloreale e neo-rococò, di cui restano gustose testimonianze soprattutto a Rieti.

Piú che dalla letteratura artistica vera e propria, le informazioni sulla storia pittorica della regione provengono dall'attività di tutela e di recupero effettuata dalla Soprintendenza. Le fonti locali infatti sono scarse e discontinue; i biografisti romani sei-settecenteschi (Baglione, Bellori, Passeri, Pascoli) non risultano sempre attendibili circa le opere di destinazione extra romana. Nel Settecento, periodici quali il «Diario ordinario» del Chracas e, a fine secolo, «Il giornale delle Belle Arti» e le «Memorie per le Belle Arti» danno spesso notizia di invii a località periferiche e della relativa committenza. Si tratta, comunque, di notizie sparse ed ovviamente non organiche: bisognerà attendere la *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi per trovare una prima traccia, ancora oggi valida, a proposito di una vicenda artistica considerata, oltre che «periferica», minore, e che dia conto non solo di sparse presenze prestigiose ma di personalità strettamente locali quali, ad esempio, i due Manenti. Assai recentemente, a partire dagli anni Cinquanta di questo secolo e nell'ambito della citata politica di tutela e di restauro ad opera della Soprintendenza, indagini sul viterbese (I. Faldi), sulla Sabina (L. Morian), sul frusinale (C. Maliese), su Gaeta (M. L. Casanova), sulle ville e sui feudi delle grandi famiglie (A. M. Tantillo) hanno cominciato a restituire il microcosmo laziale, ed offerto gli apporti piú incisivi per la definizione della rete di rapporti tra la capitale ed i centri periferici.

Indubbiamente, parte integrante per la ricostruzione di questa vicenda sono i numerosi musei locali, spesso a ti-

pologia mista (archeologici e storico-artistici) e ricchissimi di testimonianze insostituibili, non solo pittoriche. L'utile censimento-analisi pubblicato come supplemento al *Bollettino d'Arte* nei 1985, oltre ad informare sulla consistenza delle raccolte, testimonia anche le difficili condizioni in cui versa la maggior parte di esse e la discontinuità – o l'assenza – dell'impegno degli Enti locali dai quali dipende la loro sopravvivenza. Molte sono d'importanza notevole, e spesso documentano in maniera pressoché completa la vicenda dell'area storica di pertinenza: come le collezioni dei Musei del duomo di Anagni, dell'abbazia di Casamari (che ospita anche dipinti migrati da Roma in tempi recenti, ad esempio l'*Elemosina di san Lorenzo* di Serodine) e, a Gaeta, il Museo Diocesano e la «mostra permanente» di Palazzo de Vio. Di importanza certo non soltanto locale sono il MC di Rieti (con dipinti di Luca di Tommeé, Zanino di Pietro, Antoniazio Romano, Antonio Gherardi), il Museo capitolare di Velletri (Gentile da Fabriano, Bicci di Lorenzo, Antoniazio Romano), il MC di Viterbo (Sebastiano del Piombo, Aurelio Lomi, Antiveduto Gramatica) e quello di Tarquinia (Matteo di Giovanni, Costantino di Jacopo Zelli, il Pastura). Un raro esempio di raccolta di arte contemporanea è il Civico Museo di Arte Moderna di Anticoli Corrado, con opere di Carena, Pirandello, Ferrazzi, Sartorio, De Carolis. (*lba*).

Lazzari, Bice

(Venezia 1900 – Roma 1981). Si è diplomata all'Accademia di belle arti di Venezia dove ha frequentato il corso di decorazione che l'ha condotta verso un'indagine della forma al di fuori dei problemi compositivi legati alla rappresentazione della figura umana. Dal 1925, parallelamente ad una fase figurativa che si protrarrà fino agli anni '50 e che rivela un'attenzione per la pittura di Mafai, De Pisis, Campigli e Sironi, ha cominciato a muoversi nel campo dell'astrattismo geometrico soprattutto nei progetti e nei prodotti di arte applicata. Le opere realizzate negli anni '30 e '40 rivelano, oltre ad un rapporto con l'astrattismo lombardo, un interesse per la pittura europea, come attestano gli studi per la decorazione parietale del cinema Fiammetta di Roma in cui sono presenti dei riferimenti a Miró o come il bozzetto per un affresco del 1947 di evidente stampo picassiano. In questi lavori viene

meno il rigore costruttivo delle prime opere astratte ed il quadro è costruito mediante masse cromatiche equilibrate in un ordine non piú rigidamente geometrico e simmetrico. È probabile che la **L** abbia poi risentito dell'influenza di Afro, con il quale ha collaborato, nel 1950, alla decorazione del Caffé Aragno, e di quella di Rothko del quale, nel 1952, si era tenuta una mostra alla GNAM di Roma. Alla fine degli anni '50 **L** ha attraversato una breve fase informale ed ha realizzato una serie di tele materiche con colle, sabbia e tempera che rivelano un rapporto con Burri ed Hartung e piú in generale con l'Action Painting, anche se l'automatismo del gesto informale è ridotto e controllato nella ricerca di un equilibrio coerente e ragionato. Dopo il 1961 la linea torna ad essere l'elemento dominante dei suoi quadri, il colore si riduce progressivamente ed il segno diventa piú deciso e rigoroso. Queste caratteristiche sono mantenute anche nelle opere degli anni '70, con le quali ha inizio l'ultima fase della pittura della **L** segnata da opere realizzate con colori acrilici, piú forti e decisi della tempera e della matita. Molto attiva nel campo delle arti applicate ha eseguito decorazioni e progettazioni di interni sia in case private che in locali pubblici: decorazione parietale nella Sala delle Riunioni al Palazzo della Conferenza dei Chimici di Roma (1942), pavimento a mosaico per il Cinema Fiammetta di Roma (1942), decorazione del Caffé Aragno (1950), allestimento delle sale di audizione della Rai di Milano (1952) e delle sale macchine della Rai di Napoli (1962), arazzi e decorazioni per le scale d'accesso della Raffaello. (*ap*).

Lazzarini, Gianandrea (Giovanni Andrea)

(Pesaro 1710-1801). I suoi molteplici interessi (si applicó alla pittura, all'architettura, all'archeologia, alla filosofia, alle lettere e alle scienze) gli consentirono di svolgere un ruolo preminente a Pesaro intorno alla metà del '700, anche per i suoi contatti con Francesco Algarotti e A. R. Mengs. Come pittore si formò a Roma sotto la guida di G. Chiari, prima, e in seguito di F. Mancini; qui fu in relazione con i conterranei Sebastiano Ceccarini e Gaetano Lapis. Le sue opere, che manifestano anche l'interesse per Correggio e i grandi maestri della scuola veneta, si inseriscono nella corrente di tradizione classicistica romano-bolognese, in sintonia con l'ideale arcadico di semplicità e grazia che fu vivo per gran parte del Settecento romano.

Tuttavia la sua produzione rivela per lo piú una intonazione devozionale che si traduce talvolta nella ripetitività di moduli e di schemi compositivi: *San Giovanni in Patmos* (1758) e *Battesimo di Cristo* (ambedue a Urbino, GN), *Pesaro pagana* e *Pesaro cristiana* (Pesaro, Palazzo Macchirelli, 1794-96). La sua opera teorica (pubblicata postuma nel 1806) si colloca, nella trattatistica del '700, in linea con le teorie del Bellori. (*amr*).

Lazzarini, Gregorio

(Venezia 1655 – Villabona di Rovigo 1730). Apprezzato dalla critica neoclassica per la sua maniera «piú bolognese che veneta», manifesta fin dalla formazione predilezioni accademiche e classicistiche (frequenta all'Accademia di San Trovaso le lezioni di Pietro Vecchia e Ludovico David). Questo orientamento – riscontrabile senza sostanziali mutamenti sia nelle tele per San Pietro di Castello (1691) e per l'Arco Morosini di Palazzo Ducale (1694) sia nella piú tarda *Probatica Piscina* già in Sant'Angelo (Venezia, Fondazione Cini, 1719) – incontra gran favore presso la committenza veneziana e non, per la quale produce qualche opera profana (*Angelica e Medoro* di Potsdam), dove il rigore formale tende ad allentarsi. Protagonista della scena veneziana all'inizio del nuovo secolo grazie alla fortuna che la compostezza formale e accademica incontra un po' dovunque, mostra anche una buona disposizione didattica tenendo una fiorente bottega frequentata pure da Tiepolo. (*elr*).

Lazzaroni, Michele

(Roma 1863-1934). Barone, mercante d'arte, raccolse una celebre collezione, catalogata da van Marle e Adolfo Venturi. Una parte andò dispersa in diverse vendite: ne provengono dipinti oggi in musei americani (Botticelli, *Ritratto di Lorenzo Lorenzani*: Philadelphia, MA, coll. J. G. Johnson; Bonfigli, *Madonna col Bambino*: El Paso Museum of Art, Texas, Kress coll., elemento centrale di un trittico i cui laterali sono conservati nel Museo di Montserrat presso Barcellona; bottega di Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino*: Worcester, MA; Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*: San Marino, Cal., Henry E. Huntington Library and Art Gall.). Altri vennero donati all'Accademia di San Luca (Roma), dove sono tuttora conservati: la donazione comprende tuttavia alcuni singolari falsi (ad

esempio una tavola, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, gabbellata per Matteo di Giovanni). (eg + sr).

Leader, Benjamin William

(Worcester 1831 – Shere (Guilford) 1923). Studiò alla Worcester School of Art e alla Royal Academy, dove espose dal 1854 in poi. Associato nel 1883, ne divenne membro nel 1898. Dipinse esclusivamente paesaggi e fu molto popolare presso i suoi contemporanei. *February Fild-Dyke* (ovvero *Sera di novembre dopo la pioggia*, 1881: Birmingham, City Museum) viene considerato un capolavoro del naturalismo preraffaellita. La partecipazione alla mostra del 1889 a Parigi gli fruttò una medaglia d'oro. (mri).

Lear, Edward

(Holloway 1812 – Sanremo 1888). Interessato sin da giovanissimo agli animali, fu prima impiegato nei giardini della società zoologica inglese: nel 1932 esce il volume illustrato da stampe a colori dal titolo *La famiglia delle Psittacidae*; poi venne assunto a Knowsley (1832-1836) per disegnare gli animali e gli uccelli collezionati dal conte di Derby. Si dedicò al paesaggio dal 1836, e nel 1850 cominciò ad esporre presso la Royal Academy. Nel 1852 studiò col preraffaellita Holman Hunt e nel '54 diede lezioni di disegno alla Regina Vittoria. Gran viaggiatore, visitò l'Europa, l'Oriente, l'India, Ceylon, riportando dalle sue spedizioni gran numero di acquerelli e disegni: si ricordano il prolungato soggiorno a Roma (*Tivoli*, 1844: Londra, VAM) e, dal 1855 al '63, a Corfù, sua isola prediletta (*Corfù*, 1858 ca.: ivi). Fu soprattutto paesaggista, dotato di saldo senso lineare e di grande libertà di concezione. Come scrittore acquistò fama per il delizioso *Book of Nonsense*, scritto per divertire i bambini di Lord Derby ed edito soltanto nel 1848. Pubblicò anche numerosi resoconti dei suoi viaggi; le sue illustrazioni delle poesie di Tennyson furono pubblicate nel 1889. La sua opera, ricca soprattutto di disegni e acquerelli, è ben rappresentata a Londra (Tale Gall. e VAM). (mri).

Le Barbier, Jean-Jacques François

(Rouen 1738 - Parigi 1826). Allievo di Pierre, fece un viaggio in Italia, dal quale riportò annotazioni di paesaggi, che elaborò al suo ritorno: la *Grotta di Egeria* (Rouen, MBA), il *Colosseo* (Nantes, MBA), la *tomba di Sextio* (ivi).

Nel 1776 venne inviato in Svizzera per disegnarvi paesaggi; qui incontrò Gessner, del quale in seguito illustrò le opere (1786-93). Dal 1781 espose al Salon quadri di storia nella migliore tradizione neoclassica: *Un canadese e la moglie piangono sulla tomba del loro bimbo*, Salon del 1781 (Rouen, MBA), *Enrico IV e Sully*, Salon del 1783 (Paul, MBA), *il Coraggio delle donne spartane*, Salon del 1787 (Parigi, Louvre), *la Morte del giovane Desilles*, Salon del 1795 (Nancy, MBA), di cui esiste un disegno preparatorio al Museo Carnavalet a Parigi. Gli si debbono illustrazioni per Marmontel (serie di disegni, 1810: Rouen, MBA), Rousseau ed Ovidio. Pubblicò inoltre opere pedagogiche sulla tecnica del disegno. (jv).

Le Barc de Boutteville, Louis

(? 1837 - Pierrefitte 1897). Dal dicembre 1891 al 1896 il mercante di quadri **LB** accolse nella sua galleria al n. 47 di rue Le Peletier a Parigi le prime mostre dei Nabis. Organizzò con E. Bernard una piccola retrospettiva di van Gogh nell'aprile del 1892; presentò inoltre opere di Lautrec, Gauguin, Pissarro, Redon; s'interessò poi di Albert André, di Espagnat e di Valtat. La galleria andò in rovina dopo la sua morte. (gv).

Le Bas, Jacques-Philippe

(Parigi 1707-83). Allievo di Herisset e poi di Nicolas-Henri Tardieu, nel 1733 aprì uno studio che presto divenne uno dei più fiorenti di Parigi, nel quale si formarono numerosi incisori divenuti celebri: Aliamet, Alix, Cochin, Moreau il Giovane, Eisen, Née, Strange. Dal suo maestro Tardieu riprese la tradizione tecnica di Gérard Audran (incisione all'acquaforte ripresa a bulino), insegnandola ai propri allievi. Incisore stimato, accademico nel 1743 e incisore del re, lasciò oltre 500 opere, in gran parte eseguite in base ai maestri fiamminghi od olandesi: Berchem, van Ostade, Wouwerman e soprattutto Teniers. Interpretò anche Chardin, Greuze, Lancret, Oudry, Pater e Watteau. Come editore diresse e pubblicò moltissime serie: *Raccolta delle più belle rovine di Lisbona dopo il terremoto del 1755*, *Vedute italiane*, da J. Vernet; *i Porti francesi*, in collaborazione con Cochin; *Feste date dalla città di Parigi in occasione delle nozze di Monsignore il Delfino*, da C. Hutin, 1745; *Feste date a Le Havre nel 1749 in occasione della venuta del re*, da J.-B. Descamps (1753). (mtmf).

Lebasque, Henri

(Champigné (Maine-et-Loire) 1865 – Le Cannet (Alpes-Maritimes) 1937). Allievo di Bonnat all'ENBA, esordì al Salon des artistes français, ma presto espose al Salon des Artistes Indépendants ed al Salon d'Automne. La sua opera iniziale risente dell'influsso degli impressionisti; in seguito **L** trova uno stile piú personale, che ha riferimenti in Matisse e Bonnard. In numerosi dipinti dai colori chiari, **L** scelse di dipingere la vita in villa, nei giardini e sulle spiagge della Costa Azzurra. Partecipò alla decorazione del Théâtre des Champs-Élysées a Parigi; sue opere sono presenti nei musei di Angers, Nantes, Lione, Strasburgo, Detroit, nonché a Parigi, MNAM (la *Sigaretta*, 1921; *Nudo*, 1928). (*mga*).

Le Blanc, Horace

(Lione, fine del XVI sec. -1637). Si suppone che **LB** abbia studiato in Italia sotto la guida di Lantranco; in seguito si stabilì a Lione nel 1610. Qui ebbe come allievo Jacques Blanchard (1620-23), prima che quest'ultimo partisse per Parigi per dipingere nel castello di Grosbois. Le rare opere conservate di **LB**, di un'originale tonalità chiara dominata dai grigi (*Deposizione nel sepolcro con donatori*, 1621: Grenoble, chiesa di Saint-André; *San Sebastiano*, 1624: Rouen, MBA) rivelano un artista sensibile alla lezione di Palma il Giovane e allo stile della seconda scuola di Fontainebleau. (*pr*).

Le Blon, Jakob-Christoffel

(Frankfurt am Main 1667 – Parigi 1741). Soggiornò ad Amsterdam (1700 ca.), a Londra (1720-35) e poi a Parigi. Pubblicò un trattato (*Il Colorito*, 1730) per illustrare la tecnica delle sue incisioni a colori ottenute mediante la stampa di varie lastre, l'ultima delle quali doveva dare un effetto di trasparenza (*Ritratto di Luigi XV*, incisione in quattro lastre da Blakey, 1739: Parigi, BN). (*cc*).

Lebourg, Albert

(Montfort-sur-Risle, Eure, 1849 – Rouen 1928). Allievo della Scuola di belle arti di Rouen, poi di Parigi, partì per Algeri, dove fu nominato professore di disegno nella Scuola di belle arti locale (1872-76). In Africa si dedicò alla pittura all'aperto. Tornato a Parigi lavorò presso Jean-

Paul Laurens; ma presto si schierò con gli impressionisti; due volte, nel 1879 e nel 1880, partecipò alle mostre del loro gruppo. Da allora dipinse con un tocco abile, che giustappone e talvolta confonde i toni, vedute soprattutto di Parigi e dintorni e della zona di Rouen: paesaggi luminosi e tranquilli in cui le forme sono spesso dissolte dal sole e dalla nebbia. Sue opere sono presenti in numerosi musei di Parigi (Petit Palais, Museo Carnevale) e della provincia francese (Agen, Lille, Lione, Rouen, che conserva un'ampia serie di paesaggi ispirati ai luoghi ed alle coste della Normandia). (*ht*).

Lébré, André detto André

(Tolosa 1629 ca. - 1700). Fu allievo di Durand e di Colombe du Lys; suonava la tiorba con Jean Giles, maestro di cappella della chiesa metropolitana, e si abbandonava «all'impressione delle tele». Esegui per la cattedrale di Saint-Étienne *San Giovanni a Palmos* (1695: in museo a Tolosa), per la chiesa di Saint-Rôme *Abramo e i tre angeli* (Parigi, Louvre), per i Penitenti bianchi il *Bambino Gesù addormentato sulla croce* (in museo a Tolosa), per i Domenicani riformati *Santa Rosa di Lima* (ivi). Pittore del Capitolo dal 1691 al 1693, ha lasciato su carta i *Capitouls* del 1692 (ovvero le raffigurazioni dei Magistrati municipali; ivi), che segnano l'effimero successo dei rubensiani, il cui teorico Dupuy du Grez lodò, presso i Carmelitani non riformati, «l'unità, la coerenza, la freschezza e la vaghezza» della sua *Visione di Eliseo*, dipinta sotto la cupola. Il suo stile baroccheggianti si accosta più a Pietro da Cortona che a Rubens. (*rm*).

Le Brocquy, Louis

(Dublino 1916). Senza alcuna formazione preliminare, nel 1938-39 visitò i grandi musei europei (la NG a Londra, il Louvre a Parigi) e fu colpito dal colore e dalla materia dei dipinti spagnoli – in particolare dei Goya – che vide a Ginevra, dove si trovava allora la raccolta del Prado di Madrid. I suoi esordi come pittore risalgono al 1945, col tema del «popolo errante» d'Irlanda, che rappresentava, «forse drammaticamente, la condizione umana», e il cui cubismo espressionista deriva da quello di *Guernica* (*Travelling Woman with Newspaper*, 1947: coll. priv.). Il tema della famiglia prevale durante il «periodo grigio» dell'arti-

sta, iniziato nel 1950; le figure sono studiate entro uno spazio senza profondità e si distaccano sulla tela sgombra, il che ne accentua l'isolamento (la *Famiglia*, 1951: Milano, coll. priv.). Nel 1956 si apre il «periodo bianco». Un certo numero di questi dipinti hanno come punto di partenza studi di nudo; le forme non sono più definite linearmente e lo spazio svolge un ruolo ancor maggiore di prima. Dal 1964 prevale il motivo della testa in mezzo a una vasta chiazza di colore puro, ispirato ai colori delle pitture su corpo oceaniane e alle sculture primitive viste al Musée de l'Homme di Parigi (*Reconstructed Head of William Blake*, 1967: coll. priv.). Il pittore s'impegna poi nella descrizione dei volti di Joyce, di Beckett e di Samuel Butler Yeats (1975-76), quest'ultimo ritratto in numerose varianti a carboncino, ad acquerello e ad olio (esposte a Parigi, al MAMV, nel 1976). Nel 1946 **LB** si era stabilito a Londra, in parte a causa dell'ostilità che la sua opera incontrava in Irlanda, e a Londra espose tre volte tra il 1947 e il 1949. Esegue nello stesso anno il suo primo cartone per arazzo, tecnica nella quale ha poi continuato a lavorare. Nel 1969 produce una serie d'illustrazioni per *The Tain*, trascrizione moderna di un'antica saga Irlandese. È rappresentato a Londra (Tate Gall. e VAM), Belfast, Leeds, Dublino e negli Stati Uniti: Buffalo, Detroit, Chicago (Art Club). (js).

Le Brun, Charles

(Parigi 1619-90). Figlio di uno scultore, fu un *enfant prodige*, ed assai presto beneficiò della protezione del cancelliere Séguier. Entrato nel 1634 ca - nella bottega di Vouet, dopo una prima formazione presso François Perrier che lo influenzò lungamente, assimilò rapidamente gli stili allora in voga. Preparò per l'incisione disegni che attestano la padronanza di maniere diverse, ed eseguì dipinti per Richelieu (*Ercole e Diomede*, 1641: Nottingham, City Art Gallery; bozzetto a Parigi, coll. priv.); e per la Corporazione dei pittori il *Martirio di san Giovanni Evangelista* (1642: Parigi, Saint-Nicolas-du-Chardonnet).

Nel 1642 si recò a Roma insieme a Poussin, che continuò a guidarne gli studi nella città. Studiò gli antichi (sia per documentarsi sui costumi antichi che sotto l'aspetto prettamente figurativo), Raffaello, i Carracci, Domenichino, ed anche, probabilmente, l'opera di Pietro da Cortona.

Dipinse allora *Orazio Coclite* (Londra, Dulwich College Picture Gall.), *Muzio Scevola* (Museo di Mâcon), *Cristo morto sulle ginocchia della Vergine* (Parigi, Louvre). Contro il desiderio di Séguier, lasciò Roma, e dopo un breve soggiorno a Lione (dove dipinse probabilmente *Catone morante*: Arras, MBA), tornò a Parigi nel 1646 ove, pur godendo ancora della protezione del cancelliere, ampliò rapidamente la propria clientela. A due riprese eseguì il «may de Notre-Dame» (*Crocifissione di sant'Andrea*, 1647: bozzetto a Northampton, coll. Spencer; *Martirio di santo Stefano*, 1651). La maggior parte degli incarichi da lui ricevuti sotto la reggenza di Anna d'Austria riguardarono quadri religiosi o soffitti dipinti. I primi (*Cena presso Simone*; Venezia, Accademia; *Cristo servito dagli angeli*, 1653 ca.: Parigi, Louvre; il *Silenzio*, 1655: ivi; il *Benedicite*: ivi; la *Maddalena pentita*: ivi) si contraddistinguono per la calma dignità e la magistrale resa delle espressioni; i secondi (Hôtel de la Rivière, 1653: Parigi, Museo Carnavalet; *Psiche assunta al cielo*: piccolo gabinetto del re, Louvre, oggi distrutto; Galleria di Ercole all'Hôtel Lambert) danno prova di una ricca invenzione decorativa ed associano spesso la pittura al rilievo a stucco della volta, evitando sempre scorci troppo pronunciati.

Il *Ritratto del cancelliere Séguier a cavallo* (Parigi, Louvre), uno dei capolavori più giustamente noti dell'artista, deve risalire a questo periodo (1655 ca.).

Capolavoro di **LB** è la decorazione del castello di Vaux-le-Vicomte per Nicolas Fouquet (1658-61), dove egli ebbe occasione di dispiegare il proprio talento in edifici e giardini, dipingendo pareti e soffitti e eseguendo disegni per sculture ed arazzi (questi ultimi poi eseguiti a Maincy), nonché progetti per le feste e gli spettacoli. Nello stesso periodo dipinse per Luigi XIV la *Tenda di Dario* (1660-61: Versailles), che servì da manifesto per l'arte accademica; composizione in fregio, sobria e classica, nella quale gli atteggiamenti e le espressioni dei protagonisti illustrano l'azione drammatica. **LB** non ebbe a soffrire per la disgrazia di Fouquet, poiché lavorava per Colbert e per il re; e la sua carica di primo pittore venne confermata nel 1664. Membro fondatore dell'Accademia reale di pittura, vi svolse ben presto un ruolo preponderante. Quando Colbert incaricò l'Accademia di codificare le regole dell'arte, **LB** fu l'oratore più apprezzato; egli sosteneva che la pittura è un'arte diretta all'intelletto, contro l'opinione di

coloro che la giudicano in funzione del piacere dell'occhio. Nominato direttore dei Gobelins nel 1663, sorvegliò la formazione degli artigiani, e il controllo che esercitò sulla produzione dei mobili e degli arazzi contribuì a garantire l'unità dello «stile Luigi XIV» nelle diverse residenze reali. Fornì i cartoni per le serie dei *Quattro Elementi*, delle *Quattro Stagioni*, dei *Mesi* (o delle *Dimore reali*) e della *Storia del re*. La *Tenda di Dario* venne seguita attorno al 1673 da quattro altri dipinti ispirati alle gesta di Alessandro: *l'Ingresso a Babilonia*, *il Passaggio del Granico*, *la Battaglia di Arbela*, *Alessandro e Poro*; inoltre vennero preparati bozzetti di altri soggetti. Le immense tele (Parigi, Louvre) che servirono da cartoni per gli arazzi dei Gobelins dovevano essere destinate a far parte di un ciclo di dipinti epici; e fu probabilmente il loro formato, e l'impossibilità di trovare un luogo adatto che impedì la realizzazione del progetto iniziale. La galleria di Apollo del Louvre, che nell'intento di **LB** doveva esaltare Luigi XIV in modo più esplicito, restò anch'essa realizzata solo parzialmente, quando il re abbandonò Parigi per il nuovo palazzo di Versailles. E a Versailles, con lo scalone degli Ambasciatori (1674-78, distrutto), la Galleria degli Specchi (1679-84, bozzetti nei musei di Auxerre, Troyes, Compiègne e Versailles), i saloni della Pace e della Guerra (1685-86) e la sorveglianza che egli esercitò sulla decorazione dei Grands Apartements e del castello di Marly, **LB** diede la misura del suo ideale artistico di glorificazione dell'assolutismo: un esempio che doveva essere seguito dai re e dalle corti di tutta Europa. Dal 1683, essendo Louvois succeduto a Colbert, fu Mignard, rivale di **LB**, a godere della protezione del re. Privato così di incarichi importanti, **LB** trascorse gli ultimi anni della sua vita eseguendo dipinti religiosi di medio formato: la *Passione di Cristo* (Parigi, Louvre; musei di Troyes e di Saint-Etienne) che riprende la tradizione poussiniana della meditazione su un tema narrativo.

LB instaurò in Francia uno stile che molto doveva al classicismo di Poussin ed al barocco italiano, e che poteva adattarsi alle diverse esigenze della pittura monumentale, dell'arazzo o del quadro di storia. L'incisione contribuì a diffonderne l'opera, che, notevole più per la bellezza del tratto che per il colore, non soffrì troppo di questo processo di traduzione (Sébastien Le Clerc incise gli *Arazzi del re*, 1670 e Gérard Audran i quadri della *Storia di Ales-*

sandro in una serie di immense incisioni). Il suo influsso giunse ben oltre le frontiere del suo paese e del suo tempo. (*jm*).

Oltre ai quadri di cavalletto, ai dipinti murali e agli arazzi, l'opera di **LB** comprende una mirabile serie di disegni eseguiti durante tutta la sua carriera, generalmente studi preparatori di particolari o d'insieme per le composizioni realizzate da lui o i lavori decorativi e ornamentali che diresse. Il Louvre di Parigi conserva non meno di 3000 disegni dovuti all'artista e ad alcuni suoi diretti collaboratori, trovati presso di lui alla sua morte ed allora entrati nella collezione reale. Disegni importanti di **LB** si trovano pure nei musei di Besançon, Stoccolma, Oxford (Ashmolean Museum), nonché all'ENBA di Parigi. A **LB** spetta anche uno scritto, *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions* (edito postumo a Parigi nel 1698) che riassume alcuni temi trattati nei discorsi all'Académie. Argomento centrale è la resa delle *expressions* o, secondo la terminologia italiana seicentesca, gli *affetti*. In sintonia con le teorie poussiniane della corrispondenza tra contenuto e forma, la traduzione in immagini degli *affetti* doveva essere condotta secondo categorie espressive i cui modelli **LB** concretizzò in numerosi disegni (Parigi, Louvre). Le teorie di **LB** ebbero gran seguito immediato e fino a tutto il Settecento; sono state oggetto di un importante studio di E. Kris (1932). (*sr*).

Lebrun, Jean-Baptiste Pierre

(Parigi 1748-1813). Critico d'arte, mercante di quadri e pittore pronipote di Charles Le Brun, figlio del pittore Pierre Lebrun, sposò nel 1776 Elisabeth Vigée. Pubblicò, in particolare, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, etc.* (1776), *Galerie des peintres flatnands, hollandais et allemands* (1792-96). È soprattutto noto come esperto e mercante di quadri; dopo Remy e con Paillet, fu tra i banditori d'asta più stimati di Parigi. Diresse numerose aste, dagli anni '70 del secolo XVIII fino alla Rivoluzione: aste del conte di Barry (21 novembre 1774), del duca di Saint-Aignan (17 giugno 1776), di Soufflot (20 novembre 1780), del conte di Vaudreuil (24 novembre 1784 e 26 novembre 1787). (*sr*).

Leck, Bart Anthony van der

(Utrecht 1876 - Blaricum 1958). Uno dei fondatori di

De Stijl nel 1917, **L**, dopo una formazione come vetraio, si è dedicato tardi alla pittura. I suoi primi quadri, poco legati alle tendenze artistiche del tempo esprimenti piuttosto una visione personale, datano al 1912-13: il *Mercante difrutta* (Otterlo, Kröller-Müller) presenta in una composizione orizzontale priva di profondità forme semplificate, dipinte con un numero limitato di colori. Queste caratteristiche danno al soggetto, rappresentato in maniera estremamente stilizzata, un aspetto monumentale. Influenzato dall'arte dell'antico Egitto (*Lavoro al porto*, 1916: ivi) **L** ricerca una semplificazione anche maggiore nella *Tempesta* (ivi), dove i colori blu, giallo e nero sono resi come tinte piatte, le forme molto stilizzate, la composizione fondata sulle ortogonali, secondo soluzioni che influenzeranno Mondrian, da **L** incontrato nel 1916. Nel trittico del 1916 conservato all'Aja (GM) è invece **L** che rivela l'influenza di Mondrian nella geometrica scansione dello spazio per mezzo dei colori. Nel 1917 **L** partecipò alla fondazione di De Stijl e pubblicò un articolo nel primo numero della rivista di Theo van Doesburg. L'anno successivo lasciò il movimento, pur continuando ad approfondire la propria ricerca nell'ambito del costruttivismo: nel 1918-1920 *Composizione* (Amsterdam, Stedel Museum) è costituita unicamente da otto figure geometriche: quattro quadrati e quattro triangoli. Dopo il 1920 tornò alla pittura figurativa, pur continuando a trattare il soggetto per mezzo di un vocabolario geometrico elementare. Negli anni successivi visse isolato, eseguendo lavori di decorazione e arte applicata. Verso la fine della sua vita recuperò, in rari casi, la pittura non figurativa. Le sue opere sono conservate al Museo Kröller-Müller di Otterlo e al Museo di Grenoble. (sr).

Le Clerc (Leclerc), Jean

(Nancy 1585-87 ca. - 1632). Di origine lorenese, partì giovane per l'Italia soggiornandovi parecchi anni (da prima del 1617 al 1621 ca.). A Roma fu allievo di Saraceni (1617-19) e ne adottò lo stile al punto, assicura Félibien, che taluni suoi quadri vennero assegnati al maestro. Nel 1619 incise la *Morte della Vergine* di Saraceni. Nello stesso anno seguì Saraceni a Venezia; terminò e firmò la grande composizione lasciata incompiuta dal maestro alla sua morte nel 1620, il *Giuramento di Enrico Dandolo e dei ca-*

pitani crociati (Venezia, Palazzo Ducale). Il *Concerto notturno* (Monaco, AP; due altre versioni in coll. priv.) è riconosciuto generalmente come opera italiana di LC. Altri dipinti, spesso attribuiti a Saraceni, potrebbero essere di LC e dipinti durante il soggiorno italiano: *Negazione di san Pietro* (Firenze, coll. Corsini), *Annunciazione* (Feltre, Santa Giustina), *Scena di naufragio* (Piazzola sul Brenta, Villa Contarini). Tornato in Lorena (prima del maggio 1622), LC contribuì a introdurre la nuova pittura, segnata sia da Caravaggio che dall'arte veneziana, il cui studio pone il difficile problema della scuola di Lorena attorno al 1620-30; legami certi uniscono LC a Callot, La Tour e Deruet. I suoi dipinti presentano forti contrasti luminosi, con colori stridenti o rari, forme angolose modellate con fermezza: arte ispirata a Saraceni, ma di un sentimento tutto personale, espressione del compromesso tra il manierismo lorenesse tardo e la nuova poetica caravaggesca. L'opera di LC in Lorena è essenzialmente a carattere religioso: *Adorazione dei pastori* (Nancy, chiesa di Saint-Nicolas; Museo di Langres), *Predicazione di san Francesco Saverio* (1631: Nancy, Saint-Nicolas), *Adorazione del vitello d'oro* (Nancy, MBA), *Banchetto di Erode* (Chaumont, Collegiata), *Adorazione degli angeli* (Langres, Cattedrale). Sono state per lungo tempo ritenute sue tre incisioni da Georges de La Tour (i *Due monaci*, le *Veglianti*, *Santa Maddalena*), ma l'attribuzione è oggi respinta. (jpc).

Leclerc, Sébastien I

(Metz 1637 - Parigi 1714). Figlio e allievo di un orafo, fu artista precoce; la sua prima incisione nota è datata 1650. Oltre che incisore fu ingegnere militare; nel 1665 si recò a Parigi entrando nella cerchia di Le Brun. Nel 1669 pubblicò una *Pratique de la géométrie* da lui stesso illustrata; nel 1672 partecipò all'allestimento dell'apparato funebre del cancelliere. Soggiornò presso i Gobelins, dove insegnò, come all'Accademia, geometria e prospettiva. Autore di varie raccolte a fini didattici (studi di nudo, paesaggi, incisioni dagli studi di espressione di Le Brun) attese per lungo tempo a un *Traité d'architecture* che apparve nel 1714. La sua immensa opera (circa quattromila pezzi, spesso di piccola dimensione) è assai varia nei soggetti: paesaggi, le conquiste di Luigi XIV, scene della vita di Cristo. Lo stile semplice e rapido si riallaccia al suo predecessore Callot.

Il figlio **Sébastien II** (Parigi 1676-1763) si dedicò alla pittura. Allievo di Bon Boullogne, venne accolto nell'Accademia nel 1704 (*Divinizzazione di Enea*: Tours, MBA), poi nominato professore aggiunto nel 1717 e professore nel 1721. Espose ai Salons del 1737, 1747, 1751. È noto soprattutto come pittore di storia: *Morte di Saffira* (1718: Parigi, Saint-Germain-des-Près; bozzetto al Louvre), *Achille riconosciuto alla corte di re Licomede* (Brest, Musée Municipal).

Sébastien-Jacques (Parigi 1734-85), figlio di Sébastien II, detto anche Leclerc des Gobelins, fu professore aggiunto nel 1758 e professore nel 1778. (as).

Le Coffre (Cofbre), Benoît

(Copenaghen 1671-1722). Figlio dello stuccatore francese Claude Le Coffre (impiegato alla corte di Copenaghen, dove morì nel 1690), fu allievo dell'Académie Royale di Parigi e tornò in Danimarca nel 1696 ca. È autore soprattutto di soffitti a soggetto storico, allegorico o fantastico (Copenaghen, castello di Frederiksborg). I suoi bozzetti danno bene l'idea di un talento cui hanno nuociuto la sovrabbondanza delle commissioni e la conseguente eccessiva rapidità di esecuzione. (hb).

Lecomte, Hippolyte

(Puisseaux (Loiret) 1781 - Parigi 1857). Inizialmente allievo di Mongin e di Regnault, presto divenne specialista di paesaggi animati da personaggi tratti spesso dalla storia francese, trattati secondo il gusto *troubadour*. Talvolta nelle figure umane è evidente l'intervento di Carle Vernet, di cui L era genero. I suoi quadri migliori, per il senso narrativo e l'esecuzione fine e *glacée*, sono incentrati sulla rappresentazione di effetti luminosi. Versailles conserva un'ampia serie di suoi quadri, in particolare vedute di assedi di città e di battaglie. alla Malmaison si trova una *Veduta del lago di Garda* (Salon del 1806), e al Museo di Blois una *Giovanna d'Arco che riceve la spada da Carlo VII* (Salon del 1808). (sr).

Lecomte du Noüy, Jules-Jean Antoine

(Parigi 1842-1923). Appassionato di storia antica, amò rappresentare l'antichità (*Edipo condotto da Antigone*, 1871: Museo di Arras) ed episodi del passato gallico (*Guardacoste galli*, 1888: Parigi, MO); nelle sue tele com-

binò la purezza di Ingres e la minuziosità di Gérôme. Viaggiò a lungo in Egitto ed in Oriente per studiarvi le civiltà del passato, che rappresentò nei suoi quadri (i *Portatori di cattive notizie*, 1871: Tunisi, ministero della cultura); fu soprattutto sensibile all'esotismo quotidiano dei luoghi, eseguendo tele orientaliste (le *Orientali*, 1884: Caen; la *Schiava bianca*, 1888: a Nantes, MBA). Fu il ritrattista elegante della corte di Romania; ma si rivelò anche abile decoratore religioso, 1875-79: Parigi, chiesa della Trinité, cappella di Saint-Vincent-de-Paul). (tb).

Lecoq de Boisbaudran, Horace

(Parigi 1802-97). Studiò alla Scuola di belle arti dal 1819, ma espose al Salon solo dal 1831 al 1844. Nel 1843 lo Stato gli commissionò un *Cristo nell'orto degli olivi* (attuale collocazione sconosciuta). Nominato nel 1841 professore all'Ecole royale de dessin di Parigi, futura Ecole des arts décoratifs, rinunciò a dipingere, o quanto meno ad esporre le proprie opere dedicandosi da allora con scrupolo e passione all'attività educativa. Pubblicò numerosi studi riguardanti l'educazione artistica, in particolare *Education de la mémoire pittoresque* (1847) e *Sommaire d'une méthode pour l'enseignement du dessin et de la peinture* (1876). Nel 1863 fondò la Petite Ecole, laboratorio annesso all'Ecole des arts décoratifs, dove applicò con grande successo le sue teorie sul «*dessin de mémoire*» e la «*observation consacrée*». Nel 1866 venne nominato direttore dell'Ecole impériale de dessin, che intendeva riformare; ma i colleghi, sia dell'Ecole che dell'Accademia, ne rovinarono la carriera costringendolo alle dimissioni malgrado l'appoggio di Viollet-le-Duc e il fervido sostegno di tutti i suoi allievi. Se come artista mancò di genialità, fu sensibile e liberale pedagogista che seppe orientare e formare artisti diversi tra loro come Cazin, Tissot, Regamey, Lhermitte, Legros, Fantin-Latour, Whistler, Robin, Dalou. (tb).

Le Corbusier, Charles Edouard Jeanneret-Gris

detto

(La Chaux-de-Fonds 1887 - Roquebrune-Cap-Martin (Francia) 1965). Dopo aver seguito un corso d'«*incisione ornamentale di orologi*» presso la Scuola d'arte di La Chaux-de-Fonds (1901-05), soggiornò a Firenze, Budapest, Vienna, lavorando per qualche tempo a Parigi presso

l'architetto Auguste Perret. Dal 1910 al 1917 viaggiò in Germania, Ungheria, Romania, Turchia e Grecia, insegnando a La Chaux-de-Fonds «la composizione decorativa applicata all'architettura fino ai minimi dettagli». Dai suoi viaggi riportò numerosi acquerelli, esposti sin dal 1916 a Parigi e a Zurigo. Nel 1917 si stabilì a Parigi; l'anno successivo Perret gli fece conoscere Ozenfant. Con quest'ultimo espose le sue prime tele alla Galerie Gabriel Thomas di Parigi, e pubblicò il manifesto del Purismo, intitolato *Après le Cubisme*. Entrambi rimproverano al cubismo di essere decorativo e di non aver saputo mostrarsi in accordo con lo «spirito moderno», cioè la civiltà industriale caratterizzata, secondo loro, dall'uso delle macchine e dal progresso della scienza. Jeanneret è alla ricerca nell'arte di «invarianti» che abbiano la funzione delle leggi nelle scienze. I suoi quadri si ispirano ai metodi di costruzione, alla finalità e all'estetica delle macchine industriali. Egli stabilì una «grammatica generale della sensibilità», nella quale le forme e i colori sono semplificati, le strutture basate sull'angolo retto e sui «tracciati regolatori». Tratterà soprattutto nature morte in cui presenta oggetti quotidiani (bicchieri, brocche, bottiglie, pipe), dalle forme semplici e standardizzate, presentati secondo i metodi dedotti dal disegno industriale, mediante l'uso del piano e della prospettiva con le ombre proiettate secondo le regole prospettiche. «Si può creare un quadro come una macchina. Il quadro è un dispositivo per commuovere». (*La Brocca bianca*, 1919: Parigi, Fondazione LC; *Natura morta con numerosi oggetti*, 1923: Parigi, MNAM). Questa teoria è stata sviluppata sia nella pratica pittorica che negli scritti apparsi nella rivista l'«Esprit nouveau», fondata dal poeta Paul Dermée e da Ozenfant e Jeanneret nel 1920. I testi furono raccolti nel libro *La pittura moderna* (Parigi, 1925) che pubblicarono insieme e che ebbe grande risonanza negli ambienti artistici internazionali. Attorno al 1926, Jeanneret abbandonò a poco a poco la poetica purista e, pur realizzando numerosi guazzi, pastelli e acquarelli, dedicò maggiore importanza al disegno figurativo (il *Dado viola*, 1926: Parigi, Fondazione LC); dal 1928 firma le sue tele «Le Corbusier», e introduce nella sua tavolozza il nero (*Due bottiglie e libro*, 1928: ivi). Paradossalmente, mentre aderisce al gruppo Cercle et Carré (1930), tenta talvolta una curiosa sintesi tra postcubismo e surrealismo (*Personaggi*, 1931: ivi). La figura umana compare ben presto nei suoi dipinti

(la *Pescatrice d'ostriche*, 1935: Parigi, coll. priv.), che, assai semplificati, divengono sempre più «murali» dopo il 1937. Rifugiatosi durante la guerra a Ozon (Pyrénées), si dedicò quasi esclusivamente alla pittura; poi, durante numerosi viaggi (1947-53) scrisse, disegnò e praticò la calligrafia (la *Poesia dell'angolo retto*, ed. Tériade, Parigi 1955). Esegui numerosi murali – che meglio si accordavano alla sua attività di architetto – in particolare per il Padiglione svizzero a Parigi (1948-49). Nel 1952 inaugurò una lunga serie di *Tori*, ove le figure a linee nere non coincidono più coi piani colorati (*Toro 6*, 1954: Parigi, MNAM). Gli si devono inoltre 36 cartoni per arazzi eseguiti per i laboratori di Aubusson (la *Donna e il monaco*, 1957: ivi) e dei Gobelins. La maggior parte dell'opera dipinta di LC è conservata presso la Fondazione LC, in rue du Docteur-Blanche a Parigi. Nel 1987, in occasione del centenario della sua nascita, manifestazioni e retrospettive sono state organizzate in tutto il mondo. (*em*).

Leduc, Ozias

(Saint-Hilaire-sur-Richelieu (Québec) 1884 - Saint-Hyacinthe (Québec) 1955). Autodidatta, si accostò alla pittura osservando i decoratori di chiese Luigi Cappello ed Adolphe Rho. A ventotto anni cominciò a sua volta a eseguire decorazioni e nello stesso periodo iniziò a dedicare maggior tempo alla pittura di cavalletto. Gli si devono numerose nature morte in *trompe-l'œil*, la più celebre delle quali è *Il pasto del colono*, 1893: Ottawa, NG. Nel 1897 L si recò a Parigi per trascorrervi un anno di libero studio. Qui sembra essersi interessato alle opere di artisti assai diversi, da Jules Lefebvre a Fantin-Latour, Le Sidaner, Mucha, Henri Martin e René Ménéard. Da quel momento abbandonò i colori scuri e il realismo per uno stile evocativo dolce ed accurato. I suoi quadri di chiesa si evolvono nel medesimo senso, con un particolare accento tratto probabilmente dal simbolismo di Maurice Denis. *L'heure mauve* (1921: Museo di Montreal) e *l'Immacolata Concezione* (abbozzo, 1922: Ottawa, NG) sono considerate le opere maggiori dell'artista. (*jro*).

Le Ducq, Jan

(L'Aja 1629-30 -1676). Allievo probabilmente di Potter e di Karel Dujardin, che talvolta imitò al punto di venir con-

fuso con loro, fu iscritto alla gilda di San Luca dell'Aja nel 1660, ma nel 1671 ca. entrò al servizio degli Stati Generali come alfiere, e sembra abbandonasse la pittura. Le sue opere certe sono rare, come la *Filatrice* (L'Aja, Mauritshuis), già attribuita a Dujardin, o il *Pastore e il suo gregge* (Kassel, GG). Eseguì incisioni di cani molto apprezzate, e ne dipinse talvolta nei quadri dei colleghi. È stato spesso confuso con Jacob Duck. (*jf*).

Lee of Fareham

(Arthur Hamilton, visconte) (Bridport 1868 - Avening 1947). Statista, dedicò all'arte gran parte della sua fortuna, costituendosi una collezione di quadri comprendente principalmente ritratti inglesi e dipinti fiamminghi del XVII sec., nonché altre opere, che donò allo stato nel 1921, unitamente alla propria casa, Chequers, affinché essa divenisse residenza dei primi ministri. Negli anni '20 iniziò una nuova collezione, piú importante, dedicata in particolare alla pittura italiana e fiamminga del XIV e del XVI sec. Essa comprendeva, in particolare, due cassoni fiorentini completi, la *Trinità* di Botticelli, *Il martirio di san Pietro* di G. Bellini, il *Giovane Mosé* (attribuito a Giorgione o al giovane Tiziano), opere di Veronese, J. Blanchard, Rubens (schizzo per la *Deposizione dalla croce*), nonché una *grisaille* di Bruegel, la *Morte della Vergine* (National Trust, Upton House). Contribuì alla creazione dell'Istituto Courtauld, cui donò la collezione. (*jb*).

Leech, John

(Londra 1817-64). Diede al «Punch» oltre tremila disegni caricaturali e illustrò oltre cinquanta opere letterarie, tra cui citiamo la *Storia dell'Inghilterra comica* (1847-48), la *Storia romana comica* (1852), *Christmas Carol* di Dickens (1844). È rappresentato a Londra (VAM), alla City Art Gallery di Nottingham, alla biblioteca di Charterhouse. Si firmò talvolta A. Pen. La finezza del disegno e il gusto del grottesco rivelano quanto egli debba a Cruikshank. (*sr*).

Leemans, Anthony

(L'Aja 1631 - Amsterdam 1673). Citato nel 1652 all'Aja, nel 1660 ad Alkmaar e nel 1663 a Utrecht, è un modesto pittore illusionistico, specializzato nella rappresentazione «oggettiva» di strumenti da caccia: *Natura morta* (1655: Amsterdam, Rijksmuseum).

Ebbe un fratello, **Johannes** (? 1633 - L'Aja 1688), che di-

pinse anch'egli nature morte (esemplare firmato a Karlsruhe, KH). (ju).

Le Fauconnier, Henri

(Hesdin (Pas-de-Calais) 1881 - Parigi 1946). Nel novembre 1900 era a Parigi; frequentò per breve tempo lo studio di J.-P. Laurens, poi l'Académie Julian; espose al Salon des Indépendants nel 1905. Dipinse in Bretagna, a Ploumanach (1907-909), paesaggi solidamente costruiti, dalle sorde armonizzazioni cromatiche (Bruxelles e Amsterdam, coll. priv.). Nel 1908 è vicino al gruppo dell'abbazia di Créteil, influenzato dal surrealismo, che conta tra i suoi membri Marinetti, Charles Vildrac e Pierre-Jean Jouve; LF dipinse un ritratto di quest'ultimo (Salon d'Automne del 1909, Parigi, MNAM), che impressionò vivamente Albert Gleizes. Partendo da grandi studi di nudo (*Donna allo specchio*, 1909: L'Aja, GM), inaugurò una variante del cubismo (definita, abbastanza giustamente, «fisica» da Apollinaire) che non andrà oltre l'analisi frammentaria dei volumi (*L'Abbondanza*, 1910, esposta agli Indépendants del 1911: ivi). Nel 1911 l'elaborazione più complessa del *Cacciatore* (Indépendants, 1912: ivi) rivela un chiaro interesse per il futurismo; LF era allora in stretto contatto con l'avanguardia artistica e godeva a Montparnasse della stima, tra l'altro, di Gleizes e Metzinger. A partire dal 1908 espose regolarmente con i gruppi d'avanguardia in Russia: alle esposizioni del 1908 e del 1909 e alla prima mostra del «Fante di quadri» del 1910. Nello stesso anno partecipò alla seconda esposizione della «Neue Künstlervereinigung» a Monaco, per la quale scrisse un'introduzione. Nel 1912 fu, con Léger e Mondrian, uno dei membri del Moderne Kunstkring di Amsterdam, le cui mostre favorirono la conoscenza dell'arte contemporanea in Olanda; LF scrive una prefazione, *La sensibilità moderna ed il quadro*. Durante la prima guerra mondiale è in stretto rapporto sia con artisti olandesi – Léo Gestel, Jean Sluyters, Piet Mondrian sia con il gruppo di artisti belgi rifugiati: Gustav De Smet, Fritz van der Bergh e André de Ridder.

La vasta composizione dei *Montanari assaliti dagli orsi* (Salon d'Automne 1912: Amsterdam, coll. priv.), che provocò un'interpellanza alla Camera dei deputati, mostra una tendenza verso l'espressione, destinata ad aumentare. In Olanda, durante la guerra, l'artista eseguì nel 1915 il

Segnale (scomparso, già in Russia) – sorta di manifesto di un espressionismo a carattere sociale in anticipo su quello che emergerà nel dopoguerra – la cui fattura ampia ed impastata, con forti contrasti di colore, non deve più nulla al cubismo.

Malgrado contatti con gli olandesi Toorop e Sluylers e i belgi De Smel e van den Berghe, questa fase fu breve quanto quella cubista trasformandosi in un originale simbolismo onirico, che sembra piuttosto rivelatore di una flagrante difficoltà di adattamento all'arte e al mondo attuali (il *Sogno del vagabondo* e il *Sogno del fumatore*, 1917: Amsterdam, SM). Dal 1918, sensibile alla lezione degli intimisti olandesi, l'artista tornò in effetti ad una realtà sempre meno trasposta (studi di nudo ad acquerello, quadri d'interni). Stabilitosi nuovamente a Parigi nel 1921, LF non partecipò più alla vita artistica e non aderì alla corrente realista rappresentata da Segonzac, Moreau e Boussingault. Le sue opere migliori sono conservate nei musei di Amsterdam (SM) e dell'Aja (GM). Il Museo di Brest conserva due paesaggi, il Museo di Sables-d'Olonne possiede il *Ritratto del poeta Paul Castiaux* (1910); il Museo di Lione serba un'interessante figura del 1908, e l'Ermitage di San Pietroburgo il *Lago* del 1911. (mas).

Lefebvre, Claude

(Fontainebleau 1632 - Parigi 1675). Fu inizialmente allievo di suo padre Jean L e di Claude Dhoey, studiò a Fontainebleau e frequentò poi le botteghe di Le Sueur e di Le Brun; quest'ultimo lo fece intervenire nelle figure umane delle sue grandi composizioni. Dopo alcune prove nel campo della pittura religiosa, si volse definitivamente al ritratto, seguendo prima l'esempio di Philippe de Champaigne, poi quello di Le Brun. Passò dalla costruzione rigorosa, caratteristica del primo, ad una impostazione più libera e naturale, approdando, alla fine della sua vita (forse per l'influsso del ritratto all'italiana di Carlo Maratta), al tipo del ritratto animato barocco. Le sue opere furono assai ricercate dall'aristocrazia, che ne apprezzava la rassomiglianza con i modelli. Della sua vasta produzione, sono pochi gli esemplari rimasti. Sembra che il viaggio in Inghilterra, riferito da d'Argenville, non risponda a verità: forse vi fu confusione con un altro ritrattista, Roland L, detto «da Venezia». Claude L venne accolto nell'Accademia nel 1663; il suo quadro di

ammissione (*Ritratto di Colbert*) si trova oggi a Versailles. I suoi ritratti sono spesso a mezzo busto: l'impostazione è sobria, il soggetto è visto di solito di tre quarti. Esempi del suo lavoro possono vedersi a Versailles (*Ritratto di Charles Couperin con la figlia*), nei musei di Orléans (*Ritratto* detto «di La Nôtre»), Caen (*Ritratto d'uomo*), Metz (*Ritratto di N. E. Olivier*, 1661), Strasburgo (*Ritratto di Hugues de Lionne*); il celebre doppio ritratto del Louvre di Parigi, detto *Un precettore con l'allievo*, oggi non gli viene più attribuito. (jpc).

Lefèvre, Jules-Joseph

(Tournan-en-Brie (Seine-et-Marne) 1834 - Parigi 1912). Preferì soprattutto dipingere nudi femminili d'un realismo netto e glaciale (*Ninfa e Bacco*, 1866: Thionville, teatro municipale; la *Verità*, 1870: Parigi, MO), ma eseguì anche tele storiche che furono all'epoca celeberrime (*Lady Godiva*, 1890: Amiens). Le sue decorazioni del Municipio di Parigi (*l'Ispirazione*, la *Meditazione*, Sala delle Lettere), ricordano alcune delle sue numerose composizioni ispirate a temi letterari (*Graziella*, 1878: New York, MMA; *Griselidis*, 1896: Rouen, MBA). I ritratti, dallo stile più libero e di maggior equilibrio compositivo, risultano fra le sue opere migliori (*Ritratto di M. Fitzgerald*, conservato a Cambrai). (tb).

Lefèvre, André

(Granville 1883 - Parigi 1963). Subito dopo la prima guerra mondiale il banchiere L e sua moglie (deceduta nel 1954) cominciarono a costituire una collezione di quadri. Il loro interesse si concentrò soprattutto sui cubisti ma anche sui *fauves*, che costituirono la parte essenziale di una raccolta tra le più notevoli, per qualità e quantità, dell'inizio del secolo. Per indicarne tutta l'importanza, vanno citate le trentotto tele di Beaudin (realizzate tra il 1923 e il 1960), dodici Borès, quattro Braque (dal 1927 al 1938), sette Derain (1905), diciotto Juan Gris, dieci Kermadec, tre Klee, otto La Fresnaye (tra cui *Conquista dell'aria*, primo studio, 1913), diciannove Laurens, ventisette Léger, undici Masson, quattordici Mirò (tra cui *Composizione*, 1925), tredici Modigliani (tra cui il *Ritratto di Max Jacob*, 1916), quarantacinque Picasso, un Rousseau (*Veduta dei dintorni di Parigi, comune di Bagneux*, 1909),

due Utrillo, nonché numerosi libri e manoscritti appartenuti ad Apollinaire, Georges Hugnet, Max Jacob e Pierre Reverdy. Nel 1952 L donò al MNAM di Parigi, con riserva di usufrutto, diciassette opere della raccolta; alla sua morte esse vi entrarono definitivamente (1964) e furono subito oggetto di una mostra (undici altre opere, soprattutto tele di Masson, Kermadec e Francisco Borès, andarono nel contempo a Grenoble, MBA). Sono tutte opere di primo piano: sei Beaudin (tra cui gli *Uccelli bianchi*, 1933), due Braque (*Paesaggio dell'Estaque*, 1910; *Chitarra e bicchiere*, «*Sonata*», 1921), quattro Gris (*Violino e bicchiere*, 1913; *l'Uomo di Tours*, 1918; *il Pierrot*, 1919; *il Tappeto azzurro*, 1925), un Klee (*Porto e velieri*, 1937), un La Fresnaye (*Libri e cartelle*, 1913), due Fernand Léger (*Contrasti di forme*, 1913; *il Risveglio mattutino*, 1914), un Marcoussis (*Apollinaire: Alcool*, 1913), due Masson, un Modigliani (*il Ritratto di Dedié*), quattro Picasso (le *Tre olandesi*, 1905; le *Tre donne*, 1908; *il Caminetto*, 1920; *il Chitarrista*, 1909-10). Il complesso del MNAM fu poi arricchito da tre acquisti: il *Faubourg*, *Collioure* (1925) di Derain, il *Sangue degli uccelli* di Masson (1956) e la *Testa rossa* di Modigliani. (*alb*).

Lefèvre (Le Fèvre), Robert, detto Robert-Lefèvre

(Bayeux 1755 - Parigi 1830). Allievo di Regnault, espose regolarmente ai Salons dal 1791 al 1827. Dipinse alcuni soggetti storici: *Amore disarmato da Venere* (Salon del 1795: Fontainebleau), *Morte di Focione* (Salon del 1812: conservato a Rochefort). Ma è noto soprattutto come ritrattista: dopo aver eseguito ritratti di *Napoleone I* (Versailles) e della famiglia imperiale (*l'Imperatrice Giuseppina*: in museo ad Amiens), fece una brillante carriera ufficiale sotto la Restaurazione; protetto da Luigi XVIII, fu nominato pittore del Gabinetto del re godendo del favore del sovrano fino alla morte: ritratti di *Luigi XVIII* (Versailles) e di *Carlo X* (1826: Parigi, Louvre). Oltre all'importante serie di ritratti conservata a Versailles, possono citarsi quelli di *Carle Vernet* (Salon del 1804: ivi), di *Vivant Denon* (1808: Versailles; 1809: musei di Chalon-sur-Saone e di Caen); del pittore *Guérin* (Orléans, MBA), dell'architetto *Percier* (castello di Compiègne), nonché *Autoritratti* (1810: musei di Bayeux e di Caen). (*pv*).

Lega, Achille

(Brisighella (Ravenna) 1899 - Firenze 1934). Giovanissimo a Firenze, si forma attraverso gli ultimi rappresentanti della tradizione macchiaiola, per convergere presto sui futuristi (elementi boccioniani emergono da un *Ritratto della madre*, del '17: Brescia, Gall. Comunale d'Arte moderna). L'influenza di Soffici e delle sue idee lo attrae nell'area toscana del Novecento, che si specializza in particolare su temi di paesaggio. Polemista e scrittore d'arte, collabora con scritti e interessanti disegni al «Selvaggio» di cui rappresenta, nel breve arco della sua rapida attività, una delle figure piú interessanti. Riconoscimenti gli vengono, come pittore, dalla presenza alle mostre di Novecento, della Biennale di Venezia, 1928 e 1934, e della Quadriennale di Roma. (*pfo*).

Lega, Silvestro

(Modigliana (Forlì) 1826 - Firenze 1895). Frequentò l'Accademia a Firenze dal 1843 come allievo di Bezzuoli e poi lo studio di Mussini, il quale – secondo un ricordo autobiografico riferito nel 1870 a Diego Martelli, «mi svegliò la vera passione all'arte. Disegnavo, disegnavo sempre. Ne era contento». Questa prima formazione purista consistette soprattutto nello studio del disegno: come dirà poi L, «ora capisco che di colore ne sapevamo poco tutti e due». Studia la pittura fiorentina del passato, esegue i primi ritratti (il *Ritratto del fratello Ettore fanciullo*, databile alla metà degli anni Cinquanta, Milano, coll. priv.) e vince, nel '52, il primo premio alla Triennale con *Davide che placa Saul*, quadro ancora purista nell'impianto e nello stile. Passato a studiare presso Ciseri, alla fine degli anni Cinquanta comincia a distaccarsi dalla sua cultura di formazione, tramite l'incontro con gli artisti che frequentavano il caffè Michelangiolo – De Tivoli, Altamura, Signorini, D'Ancona, D. Morelli. Alcuni di loro vengono da Parigi, raccontano dei «paesaggisti del '30», e di Courbet. L trova in loro «piú idee nuove di quelle che io non aveva», ma la sua adesione alla pittura «di macchia» è graduale: le lunette eseguite per l'oratorio della Madonna del Cantone (*La peste*, 1858; *La carestia*, 1858; *Il terremoto*, 1863; *La guerra*, 1863: Modigliana, Capitolo della cattedrale) rivelano un tratto disegnato che è ancora purista, sebbene le ultime due abbiano già una nuova intensità

compositiva. Il passo verso una pittura piú attenta al vero e alla luce avverrà subito dopo – dal '59 L va con i nuovi amici a eseguire i primi studi all'aperto nella campagna. Il passaggio è palese nei quadri di soggetto militare presentata all'Esposizione Italiana del 1861: *Ritorno di bersaglieri da una ricognizione*, 1861 (Firenze, GAM), non lontano dai disegni di Fattori di quel momento; *Imboscata di bersaglieri*, 1861 (coll. priv.). La scelta dei soggetti contemporanei e idealmente cari – L fu volontario nel '48 – si accompagna a una nuova attenzione agli effetti della luce, studiati dal vero. Dal '61 cominciano gli studi nella campagna di Pergentina, presso Firenze, con Borrani (che diventerà suo grande amico), Abbati, Sernesi, Signorini. Sono gli anni di piú intensa adesione del L alla pittura «di macchia», «i cui pincipî» dirà Cecioni «sono colore, valore e rapporto». Negli anni di Pergentina L dipinge moltissimo, piú libero nei bozzetti (si veda quello per *Il bindolo*) o nelle *Contadinelle al sole*, 1861-62 (Roma, coll. priv.), piú «finito», ma non meno attento ai valori delle ombre nella luce accecante, nei quadri di maggior dimensione, come *L'elemosina*, 1864 (Torino, coll. priv.), il primo grande soggetto quotidiano. La pittura «di macchia», che come dirà Signorini «non fu altro che un modo troppo reciso del chiaroscuro», fornisce a L un mezzo stilistico di rivisitazione dei grandi modelli della pittura fiorentina del Quattrocento: cosí nella *Visita in Villa*, 1864 (Montecatini, coll. priv.), o ne *Il canto dello stornello*, 1867 (Firenze, GAM), che ebbe grande successo di pubblico e per il quale Signorini parlò dell'intento di L di fare una pittura nella quale «la sincerità d'interpretazione del vero reale dovesse, senza plagio preraffaellista, ritornare ai nostri quattrocentisti» – e nel quale, non a caso, Carrà nel 1926 vedrà «una castigatezza che fa pensare a Piero de' Franceschi». Un riferimento alla pittura del xv sec. torna nelle masse colorate che fanno i profili delle figure ne *La visita*, 1868 (Roma, GNAM), quadro amato da Cecioni, presentato alla Promotrice di Firenze del 1868 insieme a *Il pergolato* (Milano, Brera).

Con la morte della donna amata, nel 1870, si aprono anni cupi e dolorosi per L: tornato per alcuni mesi nel paese natale, a Modigliana, si trasferisce poi nuovamente a Firenze, dove vive in difficili condizioni economiche. Nel '72, avuta notizia della morte di Mazzini a Pisa vi si reca a eseguire studi per un ritratto (*Mazzini morente*, 1872-73:

Providence, AM). In quegli stessi anni dipinge due nuove versioni di *Le bambine che fanno le signore* (la prima era stata esposta a Parma nel 1870) una delle quali, presentata a Vienna nel '73, sembra andare incontro a un gusto allora di moda in Europa per l'accentuazione dell'aneddoto e il luccicare delle pennellate (nello stesso anno, del resto, Signorini lavora per il mercante Goupil). Più sommessamente, e più bella, soprattutto nei bianchi, la versione non presentata a Vienna, che mostra come, secondo le parole di Martelli, L fu classificato «tra gli artisti che alle violenze del chiaroscuro sacrificarono il sentimento e l'espressione del soggetto». Una malattia agli occhi accentua in L quella visione «per masse» cui aveva aderito anni prima; pur malato continua a lavorare, divenendo «il più personale nemico di un'arte che al dettaglio sacrificava la totalità» (Signorini). Si veda ad esempio *La Signora Clementina Bandini e le figlie a Poggio Piano*, nel quale le macchie ariose dei corpi sulla scala sono gli elementi luminosi della composizione. (sg).

Leganés, Diego de Mejia, marchese di

(? 1594-1655). Statista e collezionista spagnolo, dal 1627 fu, a dire di Rubens, «uno dei più raffinati conoscitori d'arte che vi siano al mondo» e nello stesso tempo fu soldato e uomo di stato. Gran parte della sua carriera al servizio di Filippo IV si svolse fuori della Spagna, come inviato del re nelle Fiandre presso l'Infanta Isabella Chiara Eugenia e come governatore delle Fiandre dopo la sua morte nel 1633; in seguito fu governatore dello Stato di Milano dal 1635 al 1641. Tali missioni gli consentirono d'incontrare gli artisti più celebri del suo tempo e di raccogliere una collezione di dipinti che il suo re gl'invidiava: al sovrano donò peraltro numerose tele preziose, come il *Ritratto di Federico Gonzaga* di Tiziano (oggi a Madrid, Prado). L'inventario, contemporaneo al suo testamento, menziona oltre seicento opere. Malgrado le precauzioni che aveva preso per conservare intatta la collezione sotto il controllo dei religiosi di San Basilio, dopo l'estinzione dell'ordine i suoi ultimi eredi la dispersero attorno alla metà del XIX sec. e se ne possono oggi segnalare solo pochi resti. Accanto all'Italia, il posto d'onore era tenuto dalle Fiandre, sia per i maestri antichi (un Metsys, la *Vecchia che si pettina*, entrato poi al Prado) sia per i contem-

poranei – Rubens, van Dyck, Crayer – che lavorarono per L. Egli commissionò a Rubens, che apprezzava sia come pittore sia come diplomatico, un'*Immacolata* (1628) che donò in seguito al re e che, dall'Escorial, è passata al Prado. Van Dyck l'ha rappresentato in piedi in un magnifico ritratto: un signore corpulento, di aspetto energico e affabile (Madrid, Banco Urquijo); ne ritrasse anche la moglie, *Polissena Spinola* (Madrid, Prado). Ma il marchese era pure interessato agli spagnoli: due dei piú begli Zurbarán conosciuti, comprati nel XIX sec. dal marchese di Salamanca, provengono dalla sua collezione (l'*Immacolata*: Madrid, Museo Cerralbo; il *Giovane Dottore*: Boston, Gardner Museum). (pg).

Légaré, Joseph

(Québec 1795-1855). La carriera e l'opera di questo pittore autodidatta erano poco note fino ad epoca recente. Oggi si sa che affrontò tutti i generi di pittura e che fondò il primo museo d'arte del Canada. Fu apprendista, all'inizio, presso un oscuro artigiano; si accostò poi rapidamente alla pittura restaurando e copiando tele che l'abate Jean-Louis Desjardins (1753-1833) aveva acquisito in Francia e spedito a Québec nel 1817. La copia da lui eseguita (1821 ca.) *San Francesco da Paola che resuscita il figlio di sua sorella*, di Simon Vouet, mostra la maturità della sua tecnica. Nel 1828 vinse un premio per una composizione personale, il *Massacro degli Uroni da parte degli Irochesi* (Québec, Musée du Québec). Tra il 1830 e il 1840 s'impegnò nell'apertura della sua galleria di pittura (1833) e nella diffusione delle arti nella sua città natale. Dopo il 1840 si rimise a dipingere. Il ritratto dell'indiana *Josephte Ourné* (1844 ca.) e la *Battaglia di Sainte-Foy* (1854 ca., ambedue a Ottawa, NG), e così pure *Ricordi dei gesuiti nella Nuova Francia* (1843: Québec, Residenza dei padri Gesuiti), ne illustrano bene il talento, nella composizione allegorica di stampo assai personale. (jro).

Léger, Fernand

(Argentan 1881 - Gif-sur-Yvette 1955). Dopo due anni di studi d'architettura a Caen (1897-1899), giunse a Parigi nel 1900, e s'iscrisse ai laboratori di Léon Gérôme e di Gabriel Ferrier. Le sue primissime opere avevano un segno ancora impressionista, e l'artista le rinnegò distrug-

gendole. Un'influenza determinante fu provocata dai quarantadue Cazarme esposti al Salon d'Automne del 1907, come rivelano i paesaggi corsi (inverno del 1906-907), già geometrizzanti, e gli studi di nudo a inchiostro di china (1905-908: Biol, Museo FL) nei quali il tratto sintetico delimita i volumi rigorosi.

Nel 1910 Kahnweiler s'interessò delle sue ricerche e gli aprí la propria galleria, dove già esponevano Braque e Picasso. I *Nudi nella foresta* (1909-10: Otterlo, Kröller-Müller) sono, come disse lo stesso L, «una battaglia di volumi» brutalmente intrecciati, il cui ritmo sincopato, unificato da una fredda luce, attesta una norma plastica «agli antipodi dell'impressionismo». Evidente è anche l'influsso di Delaunay nelle *Nozze* (1911: Parigi, MNAM) e in taluni paesaggi urbani (i *Tetti di Parigi*, 1912: Biot, Museo FL), dagli accenti piú colorati e di una musicale fluidità nei passaggi tra i piani (ancora di origine cézanniana). Nel 1912 ebbero luogo sia la prima personale di L presso Kahnweiler (che l'anno successivo gli offrí un contratto esclusivo), che la sua partecipazione alla mostra del «Fante di quadri», allestita da Malevič a Mosca. Nel 1913 e nel 1914, l'artista si recò in Germania per due conferenze all'Accademia Wassiliev di Berlino, nelle quali enunciò il principio essenziale di tutta la sua poetica: «l'intensità dei contrasti», di colore e di forma. Sviluppò nel 1913 quest'ultimo riferimento cézanniano fino all'astrattismo nella serie, assai omogenea e controllata, dei *Contrasti di forme* (Parigi, MNAM; New York, MOMA; Dusseldorf, KNW). Poi, nel 1914, trasse da quest'esperienza un nuovo ordine figurativo tradotto da una gamma limitata di colori (blu, bianco, rosso, giallo e verde) ripartiti in volumi luminosi ed in piani geometrici, adattati sia al paesaggio (*Case nella foresta*: Museo di Basilea), sia alla natura morta (*Natura morta con lampada*: New York, coll. priv.), sia alla figura umana (*Donna in rosso e verde*: Parigi, MNAM).

Il suo interesse per gli oggetti meccanici prese consistenza nell'immediato dopoguerra: «Fui abbagliato da un otturatore da 75 aperto in pieno sole», scrive L, «(esso) m'insegnò di piú, per la mia crescita pittorica, di tutti i musei del mondo. Tornato dalla guerra continuai ad utilizzare quel che avevo sentito al fronte». Infatti, per molti anni, il pittore fu entusiasta sostenitore dell'inserimento della macchina nella vita quotidiana e della sua potente bellez-

za. In particolare due quadri dominano questa fase, della «meccanica»: i *Dischi* (1918: Parigi, MAMV), le cui zone piatte circolari dai colori felicemente contrastati (ricordo dei cerchi cromatici di Delaunay) si ordinano con un movimento a biella; e la *Città* (1919-20: Philadelphia, AM), nella quale L celebra più liricamente il mondo urbano; l'intreccio dinamico di piani aguzzi, la perfetta autonomia del colore, l'introduzione di lettere a stampino conferiscono grandiosità ad un insieme di segni banali. Infine, la vasta composizione degli *Elementi meccanici* (1924: Parigi, MNAM; bozzetti dal 1917) riassume tutte queste ricerche. Dal 1918 L reintroduce la figura, prima in timido contrappunto alla presenza della macchina (*Rimorchiatore* 1918: coll. priv.; altre versioni, dal 1920 a Grenoble, MBA e del 1923 al Museo FL di Biot), poi con un rapporto più equilibrato (il *Tipografo*, secondo stato, 1919: Monaco, NP); essa assume infine valore di archetipo nel monumentale *Meccanico* (1920: Ottawa, NG) e più tardi nell'*Uomo col maglione* (1924: Parigi, coll. priv.). La figura umana, peraltro, come l'artista avverte, viene colta «non come valore sentimentale, ma unicamente come valore plastico, assoggettandola all'ordine geometrico che regge le macchine e l'ambiente urbano».

Già intorno al 1921 architetture rettilinee e asimmetriche fanno da sfondo alle vedute urbane ed agli studi di figura, a testimonianza del rapporto con gli artisti di De Stijl, van Doesburg e Mondrian, dei quali la Galleria l'Effort Moderne aveva pubblicato alcuni testi l'anno precedente. Il neoplasticismo gli apparve allora «una liberazione totale, una necessità, un mezzo per disintossicarsi». Di fatto esso aiutò L a prender coscienza della propria vocazione alla pittura murale; il suo influsso sarà determinante sulle grandi composizioni astratte del 1924-25, che chiamerà «miniature di muri» (*Composizione murale*, 1924: Biot, Museo FL).

All'Esposizione delle arti figurative del 1925 L decorò, con Delaunay, la sala d'ingresso del padiglione di un'«Ambasciata francese» ed eseguì i suoi primi dipinti murali per Le Corbusier al padiglione dell'Esprit Nouveau. L si era interessato assai presto del mondo della spettacolo; tra le sue principali realizzazioni ci furono, nel 1923, le scene e costumi della *Creazione del mondo*, ispirati all'arte africana (balletto di Rolf de Maré, musica di D. Milhaud, libretto di Cendrars). Nel 1924 L aprì un laboratorio libero, con

Ozenfant, Laurencin ed Exter, che acquistò influenza internazionale. Nello stesso anno realizzò il primo film senza sceneggiatura, il *Ballet mécanique*, il cui principio è la moltiplicazione ritmica dell'oggetto (fotografie di Man Ray e di Dudley Murphy, musica di G. Antheil). In seguito a questa decisiva esperienza, L dichiarò: «Sta nascendo una lirica del tutto nuova dell'oggetto trasformato, si sta costruendo tutta una plastica su questi fatti nuovi, su questa nuova verità». Dal 1924 al 1927, l'oggetto occupa infatti, nella sua pittura, un ruolo preminente. All'effetto di una composizione in primo piano (ispirata dal cinema) si unisce quello spoglio del rigore costruttivo, sintesi della sua conoscenza delle ricerche di De Stijl, del Bauhaus, del costruttivismo russo, e dei suoi contatti con i fondatori del purismo, benché egli abbia contestato l'influsso di quest'ultimo sulla sua pittura (la *Fisarmonica*, 1926: Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum; *Natura morta con braccio*, 1927: Essen, Folkwang Museum). Dal 1928 L si distaccò progressivamente dal neoplasticismo rimanendo fedele alle due grandi costanti della sua arte, l'oggetto e il contrasto. Gli elementi, fino a poco prima statici, si animarono, non più frontali, ma sospesi nello spazio. L'artista rinnovò la propria iconografia (oggetti del mondo vegetale, animale e minerale) e fissò nuovi rapporti tra questi elementi collegati da corde e nastri. (*Gioconda con le chiavi*, 1930: Biot, Museo FL; *Farfalla e fiori*, 1937: coll. priv.; *Radice nera*: 1941: Parigi, Gall. Maeght; *Radice rossa e nera*, ceramica: Chicago, Art Inst.; *Adamo ed Eva*, 1935-39: Düsseldorf, KNW).

Nel 1935 L partì per la seconda volta per gli Stati Uniti insieme a Le Corbusier (primo viaggio nel 1931, New York e Chicago); il MOMA e l'Art Inst. gli organizzarono la prima mostra americana. Nel 1936 disegnò per l'Opera le scene e i costumi del *David trionfante* (musica di Rieti, coreografia di Lifar) e per la festa dei sindacati la decorazione del Velodromo d'inverno. Dopo un terzo viaggio a New York (settembre 1938 – marzo 1939; arredo dell'appartamento di Nelson A. Rockefeller jr), L abbandonò la Francia nell'ottobre del 1940 per un esilio volontario di cinque anni negli Stati Uniti, dove fu incaricato di corsi d'insegnamento all'università di Yale. Durante l'imbarco a Marsiglia, rimase affascinato dai tuffi degli scaricatori nel porto: «Quei tuffatori hanno fatto scattare tutto il resto, gli acrobati, i ciclisti, i musicisti». I *Tuffatori su*

fondo giallo (1941-42: New York, MOMA), inaugurarono infatti una serie di variazioni sul tema degli «uomini nello spazio». La vita notturna americana e le sue luci ispirarono al pittore una sorta di dissociazione tra colore e disegno (*Tuffatori policromi*, 1942-46: Biot, Museo FL); *Danza* (1942: Parigi, Gall. L. Leiris). L'esperienza della vita americana filtra anche nel tema dei ciclisti, dal potente sapore popolare (la *Grande Julie*, 1945: New York, MOMA), nonché in temi raffiguranti il conflitto tra la natura e i rifiuti delle grandi concentrazioni urbane (*Addio a New York*, 1946: Parigi, MNAM).

L'interesse per la realtà contemporanea portò L ad un vivo impegno politico con l'iscrizione al Partito Comunista, subito dopo il suo rientro in Francia (1945) che lo indusse anche a sostenere le ragioni di un'arte edificante, «comprensibile a tutti, senza sottigliezza», interessata ai «grandi temi», nella quale prevale la figura umana. I *Loisirs*, iniziati negli Stati Uniti nel 1943, si trasformano in *Omaggio a David* (1948-49: Parigi, MNAM), che conclude la serie dei ciclisti nei modi di un realismo simbolico, felice e popolare. Il *Campeggiatore* (1954: Biot, Museo FL), come la citata *Gita in campagna*, attestano felici esiti di quest'arte di comunicazione diretta, i cui segni semplificati traspongono i motivi pur lasciando loro un'immediata leggibilità. I *Costruttori* (1950: ivi) rappresentano l'altro aspetto della vita operaia, quello del lavoro; preparati e seguiti da numerosi studi d'insieme e di particolari, celebrano l'epopea sociale del lavoro umano con toni più realistici. A partire dal 1949 L fece molte esperienze con tecniche artistiche mai prima da lui utilizzate come la ceramica, il mosaico, la scultura, la vetrata.

A cinque anni di distanza dalla morte, a Biot, nel 1960 è stato inaugurato il Museo FL, fondato da Nadia L e Georges Bauquier. Costruito su progetto dell'architetto Svetchine, e nazionalizzato dal 1967, esso espone un notevole complesso di disegni, guazzi, dipinti, mosaici e ceramiche che ripercorrono tutto l'itinerario dell'artista; realizza inoltre un esatto e luminoso accordo tra il sito mediterraneo e l'opera di L che amava definirsi un «primitivo dell'avvenire». (*aba + sr*).

Legislazione artistica

Il mondo antico nei suoi diversi e frequenti snodi di età e di cultura ha sempre dedicato al patrimonio artistico

un'attenzione specifica, anche se l'adozione di vere e proprie misure giuridiche è questione legata e connessa alla società europea dopo il XVI secolo. Così, l'affiorare di decisioni e anche di consistenti dettati protettivi nel mondo greco e romano, e poi nella lunghissima stagione medioevale, appare prender corpo numerose volte, attestata per lo più attorno a due concetti emergenti: il primo è quello della *proprietà*, capace di comprendere anche le fondamentali ragioni del *culto* e della *sacralità*; il secondo è invece connesso nel profondo con la necessità di non interrompere una «traditio» che comprende valori antropologici di profondo spessore. Proprio tra queste due costanti si tende, già nel classicismo Trecentesco (Petrarca), un senso e anche un sentimento di continuità e di investitura, al quale i beni artistici partecipano prioritariamente. Occupa un ruolo centrale la sovrapposizione, anzi la reincarnazione della Roma dei gentili in quella dei cristiani: e proprio questa città diverrà nel 1515 il grandioso palinsesto metodologico ed operativo insieme che l'urbinate Raffaello Sanzio – probabilmente con l'aiuto di Baldassar Castiglione – distende per l'attenzione di Leone X. Da questo momento in avanti si faranno sempre più frequenti gli affioramenti di normative di tutela e di salvaguardia: fino ad assumere un corpo più concretamente presente dopo la Controriforma. Proprio la necessità di rispondere adeguatamente alle Centurie di Magdeburgo e in genere alle accuse luterane, pone la Chiesa romana alla corda, suscitando potenti revisioni storiche e vere e proprie rivisitazioni filologiche. Valga, per tutte, la nascita dell'archeologia cristiana, condotta specialmente dagli Oratoriani e dal Baronio a fine secolo, e culminata con l'immissione nel tutto dell'immagine di Santa Cecilia, assecondata da scoperte di catacombe, da ritrovamenti di valore positivo e anche da un forte movimento agiografico.

In parallelo, e nel corso del secondo rinascimento, una critica attenzione verso ciò che già si può definire «paesaggio artistico e culturale» scaturisce anche da una letteratura precocemente attenta ai valori costituiti dalle grandi città e insieme dalle maggiori comunità. La imponente trasformazione dell'immagine italiana, dopo il 1560, trova insomma sui suoi passi una registrazione di valore spaziale, letteralmente assecondata dal dominio che l'occhio assume sulle cose, grazie all'opera di gromatici e di iconoscenografi, affaccendati a descrivere luoghi e caratteristi-

che artistiche, architettoniche e infine archeologiche: le stesse che in parallelo scrittori di realistica adesione ai problemi della città rinascimentale nel momento della sua transizione (vedi ad esempio, B. Baldi e Urbino) descrivono con la strategia topografico-odeporica stessa da cui nasceranno, insieme, le scuole artistiche come frutto e vantaggio delle comunità locali. Non è a caso che dunque, proprio nel momento in cui l'arte italiana imprime più fortemente la propria volontà formale sulle cose, imponendo di modificare la natura (F. Braudel), prendano corpo simultaneo anche le prime leggi e le iniziali normative che tutti i governi italiani pre-unitari diffondono in forma di bandi ed editti. In essi si riassume perfettamente, ci sembra, proprio quella volontà di dare durevole forma così all'antico, testimonianza di passate virtù, che al moderno corso dell'arte. In questo senso, la tutela artistica italiana è frutto cosciente della moderna volontà di dare critica interpretazione all'opera di umanizzazione colta nel più elevato dei suoi profili.

I diversi governi che reggono le aree pre-unitarie italiane, dalla Serenissima di Venezia al Regno delle Due Sicilie, possiedono tutti una coerente capacità legislativa in ordine a ciò che può essere interpretato come «bene culturale» nel crescere dei tempi e dunque nell'evolvere dell'idea stessa di cultura. Molte di queste attività normative devono, almeno inizialmente, intendersi come limitative proiezioni alzate contro la manomissione o il trasferimento di materiali di pregio, o addirittura economicamente preziosi: casi tipici gli alabastri volterrani, i marmi carraresi, e di qui – salendo di grado – i derivati lavorati creativamente, gravati quindi di un valore aggiunto, come stemmi e armi araldiche in Toscana (1575), pietre dure e minerali rari (ivi 1597), soprattutto marmi scolpiti e lavorati, frammenti di pietra operata, e infine ogni genere di opera d'arte reperita casualmente oppure con scavi abusivi sotto il filo di terra. In quest'ultima, davvero classica proibizione, eccellerà per secoli, a decorrere almeno dal 1624, rinnovandosi periodicamente e puntigliosamente perfezionandosi nell'enumerazione delle materie protette, il governo pontificio. Ed è naturale che ciò riassume normativamente quella necessaria salvaguardia di una «*traditio*» che giungeva alla moderna coscienza storica dal profondo di una vicenda quasi materiale celata fin nel sottosuolo di una città simbolo come appunto Roma. A fian-

co della difesa contro gli scavi ed i furti abusivi, prendono corpo tempestivamente i divieti indirizzati all'esportazione (extra regrazione) di opere d'arte di alta qualità e di constatata, verificata rarità. Fin dal 1602 il Granduca di Toscana, Ferdinando de' Medici, ascoltando il parere dell'Accademia del Disegno, pone un serio limite al trasferimento oltre i confini della Toscana dei dipinti di diciotto artisti, selezionati tra i maggiori e ormai defunti – da Raffaello a Michelangelo, da Bronzino a Tiziano – le cui opere dunque non possono rinnovarsi. Ciò che distingue questa decisione è, da un certo punto di vista, l'allargamento della protezione ad artisti non toscani (come appunto Tiziano, il Correggio e Parmigianino), nonché il rapido aumento a diciannove unità, proprio per comprendere il dimenticato caso di Pietro Perugino.

Altri provvedimenti appaiono, progressivamente, mirati ad un parallelo percorso con l'affermarsi di un'autonomia del giudizio estetico, nel XVIII sec.; e coinvolgono problemi che oggi ancora campeggiano sull'orizzonte talora dibattuto o confuso dei beni culturali e del loro destino, specie di fronte all'ingresso dell'Italia nella Comunità Europea (1993). Il Lombardo-Veneto, in età teresiana, si mostra molto sensibile ad un protezionismo di tipo artigianale (1745), mentre Venezia avvalora fortemente il cammino parallelo tra catalogo e restauro del patrimonio, instaurando un'autorità ispettiva a ciò addetta (1773). Il governo culturale più attivo resta comunque quello pontificio e romano, la cui emissione di normative investe campi sempre più vasti, dagli archivi alle «antichità sacre e profane» in generale.

Su questo variegato orizzonte, costituito da una forte costellazione di norme imperative, scaturite per lo più da una visione intellettuale – e dunque abbastanza astratta – si alzerà a fine sec. XVIII la tempesta della rivoluzione francese, seguita poi dalle campagne napoleoniche d'Italia (1797), e anche dalle note deportazioni forzose di opere d'arte verso il nuovo Museo del Louvre. L'anno precedente, un archeologo e scrittore d'arte, A. C. Quatremère de Quincy, aveva tuttavia gettato contro le imprese del giovane Napoleone l'anatema che era già stato di Cicerone nei confronti di Verre a riguardo del *déracinement* del patrimonio (1796). Ma in più, in quelle sue *Lettres à Miranda*, un libello scritto in prigione, Quatremère aveva elaborato una nuova, moderna visione dei beni culturali: una visione,

come si direbbe oggi, di valore contestuale, nel cui generale quadro la cessione, la fuga, l'abuso di un solo oggetto assumono il peso di un danno irrisarcibile così in se stesso, che soprattutto per l'idea globale di patrimonio. Fu proprio su questa impegnativa e moderna nozione di bene culturale che si sviluppò anche la più matura legislazione italiana, già agli albori del sec. XIX e di fronte all'imponente franamento rappresentato dalla dinamica delle proprietà storiche (e delle loro sedi originali) dalla campagna d'Italia di Napoleone. Sospinto da un gruppo di intellettuali come Carlo Fea, in primis – e poi il Borghesi, il Lanzi stesso e lo scultore Antonio Canova – il pontefice Pio VII, della famiglia Chiaramonti, distese in un chirografo la prima definizione sistematica moderna della tutela e insieme della promozione artistica (1802). Impostata anche su fattori produttivi, quali appaiono il turismo e la funzione del museo come luogo degli archetipi delle attività artigiane, la legge – che sarà regolamentata nel 1820, e cioè dopo Waterloo, dal camerlengo Pacca – è un riassunto straordinariamente sensibile di quell'autoritaria intelligenza della storia, intesa come evento oggettivo e anche materiale, che tutto l'illuminismo aveva coltivato. Erede di una tradizione che risale a Raffaello (1515), la normativa pontificia è proposta perfetta di una politica dei beni culturali ispirata ai modelli di una società felice, volata all'eudemonismo e alla durevole bellezza delle forme.

Era perciò fatale che una visione legislativa di così complessa ed insieme intellettuale tessitura, derivata direttamente dalla oggettiva vicenda dell'arte e dei suoi materiali, si scontrasse pesantemente con la nuova situazione creatasi in Italia dopo il lungo travaglio risorgimentale e soprattutto all'alba dell'unità plebiscitaria (1860) e completata infine dalla conquista di Roma capitale (1870). Il liberismo, espresso da una nuova economia di mercato, e incoraggiato per giunta dal confronto con i modelli di gestione e di crescita dell'Europa circostante, doveva investire anche il patrimonio artistico, sia come forma di consistente appetito antiquariale e commerciale, sia come progetto di smembramento fisico delle antiche sedimentazioni storiche dell'urbanistica e dell'architettura italiane, destinate a rifornire una politica immobiliare che in partenza doveva, anche perversamente, dominare il paese fino all'età dei grandi piani regolatori (1970 ca.) e oltre ancora.

Per quanto concerne il dibattito a riguardo della legge, il problema oscillò a lungo irrisolto tra la necessità di creare prima una solida struttura di governo (centralistica per molti, e per alcuni altri decentrata nelle regioni), e dopo una legge-quadro nella quale far calare anche il senso ormai tradizionale di molte leggi dei cessati Governi italiani. In realtà, fu la legge di Pio VII, nella codifica minuziosa di Pacca (1802 e 1820) a prevalere saggiamente sulle altre. Ma la sua adozione ebbe luogo in sostituzione evidente di un'altra legge, quella del nuovo Stato italiano, che non si ebbe la forza di erigere: proprio perché non si ebbe la forza di innovare un sistema egualmente e anzi modernamente protettivo dell'opera d'arte pur dentro il dinamismo del libero mercato. Quanto fossero ritenute astratte le invecchiate, ancorché sapienti norme del cardinal Pacca, lo dimostrano i comportamenti di molti conoscitori e studiosi stranieri ed italiani, in nulla – o quasi – disposti ad abbandonare l'interpretazione rilassata e a larghe maglie dei decenni precedenti: la penisola fu percorsa per anni e anni dai corrieri artistici delle principali formazioni museografiche della mitteleuropa, come il Bode, e da quelli dell'appena nata Galleria Nazionale di Londra (Eastlake, Layard). Lo stesso senatore del regno Giovanni Morelli dava di fatto, della legge vigente, un'interpretazione di profilo minore: a differenza, anche in ciò, dalla severità di tradizione mazziniana e intrisa di fervide convinzioni di comunità sociale che si esprimeva nell'attività di G. Battista Cavalcaselle. Così, leggi che il liberismo commerciale definiva come antidemocratiche e codine, finirono per reggere almeno teoricamente la parte della dignità dello stato di diritto, del diritto pubblico e infine di quell'*actio popularis* nella quale i tempi rinnovati vedevano – si sarebbe detto più tardi – il modo corretto di abbassare il livello di gestione del patrimonio e di facilitarne in tal modo una riappropriazione da parte della comunità. Una violenta reazione dei ceti commerciali accompagnò, nell'ultimo decennio del XIX secolo e nel pieno dello scandalo della Banca Romana, l'ipotesi che il Parlamento provasse a progettare e a discutere una nuova legge di tutela. Dagli uffici della Direzione Generale delle Belle Arti si muoveva finalmente anche un'opinione informata e severa, qual era quella di Aldolfo Venturi: la necessità di dare catalogazione al patrimonio italiano e decoro alle gallerie dello stato si saldava così all'eredità di Cavalcaselle, e annunciava anche l'imminen-

te impegno museografico di Corrado Ricci. Ma doveva essere la volontà ministerialista di Giolitti a rigettare una prima e manchevole legge nazionale – nata dunque ben quarantadue anni dopo il plebiscito unitario nel 1902 – e a imprimere un deciso riassetto alla struttura delle Soprintendenze (1907) ed un rapido cammino parlamentare ad un legge il cui dibattito fu accompagnato dalla capacità del relatore, on. Enrico Rosadi, e da una ispirazione fedele ad un passato che si era ormai costituito in cultura, dello spessore storico e spaziale dei beni culturali italiani. La legge varata nel 1909 fu più tardi dotata di un discreto regolamento, nel 1913: e nella buona sostanza essa è tuttora ben vitale dentro l'incamiciatura – quasi nulla di più – che di essa fu approvata nel 1939, e che porta il n. 1089.

Si tratta dunque della legge che tuttora determina le sorti del patrimonio e della sua difficile sopravvivenza negli anni in cui l'Italia di atavica condizione contadina s'è spostata sui territori di una pericolosa, affrettata civiltà industriale, e guadagnare in questo modo ruoli economici di priorità nel mondo. L'immigrazione, l'urbanesimo incontrollato, la cementificazione delle coste e dei litorali, e – più recentemente – il fallimento della legge sul paesaggio, insieme alla mortificazione delle città consegnate ad un terziario bancario, di agenzia o di supermercato, hanno contraddistinto l'ultimo cammino della nostra generazione. Norme imperative e disposizioni cogenti, ereditate da un'intelligenza teocratica o assolutistica, sono divenute per un momento – e senza riuscirci – strumenti di una possibile estetica statale e pubblica. In certo modo, pur tra orrendi misfatti, la soglia estetica che queste norme impegnano è stata oggi onorata: a nessuno, se non nel meridione più selvaggiamente amministrato, viene in mente di dare distruzione ad un complesso architettonico, come pure nessuno ritiene utile chiudere musei o biblioteche. Il problema di oggi è quello del «fine d'uso» e dunque del destino di vita del patrimonio: un vecchio esercizio commerciale di tradizione può essere restaurato con grande sapienza tecnica, ma poi destinato ad una agenzia assicurativa. La città storica intera viene così intimamente destituita, disabitata, cimiterizzata. Non è più il suo destino estetico e formale che la può difendere, ma solo un vero piano regolatore, elaborato e discusso con una pienezza che la decadenza dei ceti politici non lascia immaginare

possibile, almeno per ora. Ricondata e confinata entro i suoi luoghi tradizionali, l'estetica pubblica e una più parziale politica dei beni culturali si muove tra musei, gallerie, collezioni, archivi e mostre. Sembra minacciarla da presso un pericolo che già s'era affacciato e nel 1796 e cent'anni dopo, nel 1893; e cioè il confronto con il concetto di «merce» che proprio il liberismo sembra voler discutere ogni qual volta che sull'orizzonte si affaccia una possibile ecumene politica, quale fu quella napoleonica, oppure una libertà senza più confini nazionali. È questo il caso del 1993 e della realizzazione della Comunità Europea. Preparata dagli atti del Trattato di Roma (1957, art. 36), questa unità possibile ha finito peraltro per mettere a confronto concezioni culturali, oltre che giuridiche, diametralmente opposte. La visione di tradizione anglosassone non ha punti di contatto, in realtà, con le leggi mediterranee e soprattutto italiane e con il loro protezionismo. Negli anni '80 ha giovato al patrimonio italiano una nuova o diversa visione di effettiva economia «della cultura», propiziata da leggi di valore promozionale, quale la 1512 sui vantaggi fiscali per le opere di liberalità e di cultura, e anche da una diversa duttilità e versatilità progettuale richiesta da pianificazioni come i Fondi detti di investimento e occupazione (Fio) oppure dalle stesse incentivazioni messe in atto, pur confusamente, da operazioni quali i cosiddetti «Giacimenti culturali» (1987). Meno, dai suoi inopinati derivati legislativi, come la legge 160/1991, attuata al di fuori di ogni effettiva visione delle priorità tecniche e scientifiche sollecitate e addirittura rese drammatiche proprio dalla realizzazione della Comunità Europea e dalla caduta delle frontiere fisiche del patrimonio artistico italiano. (*aem*).

Legnani, Stefano Maria, detto il Legnanino

(Milano 1661-1713). Protagonista della pittura milanese tra Sei e Settecento, L ebbe come primo maestro il padre, Ambrogio Cristoforo, modesto ritrattista. Successivamente, dal 1683 ca., frequentò a Bologna la scuola del Cignani, trasferendosi poi presso il Maratta a Roma (1685-86): qui eseguì la sua prima opera nota, una *Sacra Famiglia* per San Francesco a Ripa. Entrambi questi soggiorni furono fondamentali per il suo stile, che si mantenne sempre entro le sponde sicure di un barocco «regolato», caratterizzandosi per i colori squillanti e chiari, sottolineati da una luce limpida e dorata,

e per la grazia correggesca delle figure. Al suo rientro a Milano (1687 ca.) intraprese una fervida attività: lavorò nel santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno, in San Gaudenzio a Novara, nel duomo di Monza ed in altri luoghi. Esegui dipinti per Torino (affreschi in Palazzo Barolo, 1694; altri nella chiesa dei Santi Martiri, 1695, e tele per la medesima chiesa e per quella di San Francesco di Paola). L'*Immacolata* (Como, Palazzo vescovile) resa nota in occasione della mostra sul Settecento lombardo (1991) nella quale al L è stato meritatamente riservato ampio spazio, benché condotta secondo un tipico schema marattesco, illustra il forte interesse del pittore per Gaulli; lo stesso si può osservare per i due bei quadri per la chiesa milanese di San Marco, la *Natività con san Gerolamo* e *San Gerolamo, santi e profeti*. I costanti contatti con la pittura tardobarocca genovese fanno del L uno degli esponenti più avanzati del barocchetto lombardo, giustamente apprezzato già dal Lanzi che, pur sottolineandone il marattismo, ne rileva l'originalità. Gli affreschi nella chiesa dell'Incoronata di Lodi (*Storie di Ester*, 1699) sono forse il suo raggiungimento più felice, per la grande piacevolezza cromatica e per il gusto della descrizione, scenograficamente efficace, degli esotici costumi orientali. Tra le numerose opere che negli ultimi tempi sono state restituite al catalogo del L si segnalano, per la particolare qualità pittorica e per l'adesione alle poetiche dell'Arcadia, le *Storie di Bacco* già in Palazzo Arconati Visconti a Milano (oggi a Saronno, comune). (ada + sr).

Legot, Pablo

(Marche 1598 - Siviglia 1671). Originario del Lussemburgo, ha una certa importanza come rappresentante delle prime generazioni di realisti nella bassa Andalusia. Giunto a Siviglia all'età di undici anni, fu probabilmente allievo di Juan de Roelas, e dimostrò un costante interesse per le ricerche chiaroscurali. La sua produzione, abbondante, sfiora spesso la volgarità (databili di Lebrija, 1628-38, e di Espeja, 1650-1651), e le sue opere migliori sono molto influenzate da Ribera (*San Cimiamò*, 1635: Siviglia, Cattedrale). (aeps).

Legros, Alphonse

(Digione 1837 - Watford (Gran Bretagna) 1911). Privo di mezzi di sussistenza, si mantenne lavorando presso un pit-

tore edile. Giunto a Parigi nel 1851, lavorò nello studio di Lecoq di Boisbaudran, ove divenne amico di Fantin-Latour. Debuttò al Salon del 1857 (*Ritratto del padre*: Tours, MBA); da quel momento si fece notare per alcune stampe. Per tutta la vita praticò quest'arte, lasciando un'ampia opera incisa. Si ispirò prima a Holbein, subendo poi l'influsso determinante di Courbet; ma il suo realismo assunse venature religiose e forme arcaicizzanti. Nell'*Ex-voto* (1860: Digione, MBA) si coglie il ricordo della *Sepoltura a Ornans*, ma l'atmosfera è tutt'altra. Come i suoi contemporanei aderenti al movimento realista, si rivolse anche ai maestri spagnoli; il loro influsso è visibile nel *Ritratto di Manet* (1863: Parigi, Petit Palais) e soprattutto nell'*Onorevole ammenda* (1867: in museo a Cambrai), che ricalca l'opera di Zurbaràn. Nel 1860 venne invitato a Londra dal suo amico Whistler, incontrandovi un rapido successo e stabilendovisi definitivamente nel 1864. Le sue opere (il *Sermone*, 1871: Edimburgo, NG; il *Riposo dei poveri*, 1877: Londra, Tate Gall.; *Donne in preghiera*, 1888: ivi; *Interno di chiesa*: Oxford, Ashmolean Museum) ricevettero buona accoglienza presso il pubblico inglese. (ht).

Le Havre

Musée-Maison de la culture André Malraux

L'attuale sede, inaugurata nel 1961, ha sostituito l'antico edificio distrutto da un bombardamento nel 1944. Opera degli architetti Lagneau e Audigier, è posta di fronte al mare; dinanzi ad essa sorge il monumentale *Segnale* di Adam. Le raccolte di pittura, iniziate nel 1845, quando per iniziativa del pittore Couvelet venne fondato il museo, si sono costituite grazie ad acquisti spesso lungimiranti (opere di Pissarro nel 1904 e di Monet nel 1911) e a lasciti (lo studio di Boudin nel 1900, la coll. Marande nel 1936). Documentano varie scuole: quadri italiani (Giordano: *Catone Uticense*), spagnoli (Ribera: *San Sebastiano*), olandesi e fiamminghi (Ter Brugghen: la *Vocazione di san Matteo*; Backhuysen e van de Velde: *Marine*). La pittura francese è rappresentata in modo più sistematico: anzitutto Vouet (*Deposizione nel sepolcro*), Duguet, Stoskopff, Fragonard (*Testa di giovane uomo*), H. Robert; poi Géricault, Courbet, Becamps (gli *Scalpellini*), Delacroix, Chassériau, Ravier, G. Michel (*Strada presso un villaggio*), Corot (*Fanciulla seduta con un libro in mano*); e infine un

bel complesso d'impressionisti: Degas, Monet (*Ninfee*), Pissarro (*Vedute di Le Havre*), Sisley, Gauguin (*Paesaggio della Martinica*). Il museo possiede il complesso piú importante di opere di Eugène Boudin (226 dipinti, 70 disegni e *gouaches*). Il xx sec. è rappresentato piuttosto ecletticamente da opere di Marquet, van Dongen (*Cavalieri nel Bois de Boulogne*), Fautrier (*Testa di donna*), Borès, Bryen, Lanskoj, Pignon, Villon, Estève, Kijno. Nel 1962 il lascito della signora Dufy ha arricchito il museo di trenta dipinti di Raoul Dufy, che era di LH (*Giovanna tra i fiori*, 1907), nonché di trenta disegni e cinque acquerelli. Citiamo anche disegni antichi di Boucher, Greuze, H. Robert, Lépicié. (sr).

Lehman

La collezione venne iniziata nel 1911 ca. dal banchiere newyorkese Philip L. Quando il figlio Robert (New York 1892-1969), formatosi alla Yale University, ne redasse il catalogo (1928), essa comprendeva importanti dipinti antichi di varie scuole (el Greco, Goya, P. de Hooch, Rembrandt), e soprattutto un insieme notevole e assai ricco di primitivi italiani, costituito con la consulenza di B. Berenson (Bellini; Crivelli; molti Giovanni di Paolo; Maestro dell'Osservanza, *Tentazione di sant'Antonio*; vari Sano di Pietro; Lippo Vanni), fiamminghi (P. Christus, *Sant'Eligio dona un anello ai fidanzati*; Memling; David) e francesi (Maestro di Moulins, *Ritratto presunto di Margherita d'Austria*). Dopo la morte di Philip L, alcuni dipinti vennero acquistati da S. Kress e si trovano oggi alla NG di Washington (Margarito d'Arezzo; Maestro di San Francesco; L. Vanni; Simone Martini; Cossa, *Crocifissione*). Ma Robert L arricchí la collezione con l'acquisto di altri maestri italiani del Quattrocento (Botticelli), di opere di Rembrandt (*G. de Lairese*) e soprattutto di numerosi capolavori francesi del XIX sec. (Ingres, la *Principessa de Broglie*; Corot; Degas, le *Modiste*; Renoir, *Al pianoforte*; Gauguin; Cézanne, Lautrec) e dei fauves, che aveva compreso molto presto (Derain, Marquet, Matisse). Raccolse inoltre un notevole complesso di miniature (Fouquet) e di disegni di maestri di tutte le scuole (da Antonello da Messina e Dürer a Seurat e Picasso). La raccolta, una delle piú importanti messe insieme nel xx sec., è stata lasciata da Robert L al MMA di New York, dei cui «trustees» egli era stato a lungo presidente. (sr).

Lehmann, Henri

(Kiel (Holstein) 1814 - Parigi 1882). Allievo del padre, il ritrattista amburghese Leo Lehmann, entrò a Parigi nello studio di Ingres nel 1831, esordendo al Salon nel 1835 con una *Partenza di Tobia* (Amburgo, KH). Soggiornò a Monaco (1837-38), poi lungamente a Roma (1839-42). Stabilitosi a Parigi nel 1847, prese la nazionalità francese, divenne nel 1864 membro dell'Institut, e fu professore nell'École des beaux-arts dal 1875. Fu uno dei più vigorosi allievi di Ingres, disegnatore energico e sobrio, e anche ritrattista (*Liszt*: Parigi, Museo Carnavalet; *Nieuwerkerque*: castello di Compiègne; *Ingres*: Parigi, Louvre, ENEA), nonché pittore di decorazioni religiose (1846: Parigi, chiesa di Saint-Merri) e civili (1852, galleria delle feste del municipio di Parigi, complesso distrutto durante la Comune nel 1871). La Kunsthalle di Amburgo ne conserva sei dipinti, tra cui due *Autoritratti*. (sr).

Lehmbruck, Wilhelm

(Duisburg-Meiderich 1881 - Berlino 1919). Ricevette i primi elementi della sua formazione presso la Scuola di arti e mestieri di Düsseldorf, prima di frequentare l'Accademia della stessa città. Nel 1905 si recò in Italia. Due anni dopo espose per la prima volta al Salon della Société des Beaux-Arts di Parigi, ove visse dal 1910 al 1914, frequentandovi Rodin, Maillol, Matisse, Archipenko, Brancusi. Nel giugno del 1914 espose a Parigi, alla Galleria Levesque, cinquantasette acqueforti. Durante la guerra si trasferì a Berlino, dove si suicidò nel 1919. L è noto soprattutto come scultore; la sua opera grafica costituisce in qualche misura il complemento dell'opera plastica. Ha lasciato circa seicento disegni, 183 acqueforti (eseguite, a partire dal 1910, soprattutto su zinco) e diciassette litografie. Tema essenziale è il nudo, femminile e maschile; più raramente il ritratto o la scena religiosa (*Crocifissione*, *Pietà*). Il suo stile prende ancora le mosse dal classicismo monumentale e simbolico in voga in Germania alla fine del secolo (von Marées). Nelle incisioni, la ricerca del puro ritmo lineare che modella ampi volumi è talvolta vicina alle stilizzazioni di Brancusi o di Modigliani (*Fanciulla seduta*), ma gli ultimi fogli presentano soltanto appunti molto concisi. Vi si ritrova la stessa problematica della sua scultura, concentrata sull'atmosfera psicologica e

sull'espressione simbolica caratteristiche degl'inizi dell'espressionismo (tema dell'abbraccio, dell'amore e morte). È rappresentato nei Gabinetti delle stampe di Berlino, Brema, Duisburg (Wilhelm-Lehmbruck-Museum), Amburgo, Karlsruhe, Monaco, Nürnberg, Francoforte (SKI), Stuttgart. (*bz + mas*).

Leibl, Wilhelm

(Colonia 1844 - Würzburg 1900). Fu allievo del pittore polacco Hermann Becker dal 1861 al 1864. Nel 1864 frequentò l'Accademia di Monaco e conobbe, nello stesso anno, Hirth, Haider e Sperl. Fu allievo di Arthur von Ramberg dal 1866 al 1868 e di Piloty nel 1869. Esposé la prima opera importante all'Esposizione internazionale di Monaco: *Madame Gedon* (Monaco, NP); qui vide i quadri di Courbet, che lo impressionarono vivamente. Nello stesso anno conobbe il pittore francese e lo seguí a Parigi, dove eseguí la *Cocotte* (Colonia, WRM). Dal 1870 al 1873 si stabilí di nuovo a Monaco.

Nel 1871 incontrò Schulch e Trübner; l'anno successivo eseguí la sua prima grande composizione a piú personaggi: *Die Tischgesellschaft* (La tavolata, ivi). A partire dal 1873, visse in vari villaggi nei dintorni di Monaco. Nel 1876-77 realizzò *Die Dorfpolitiker* (Politici di paese, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart), prima rappresentazione di un interno di contadini, ove il realismo dei particolari attesta la maturità dell'artista; poi, tra il 1878 e il 1882, le *Tre donne in chiesa* (Amburgo, KH), tela con la quale tocca il culmine del suo stile. *I Bracconieri* venne dipinto dal 1882 al 1886, ma l'artista distrusse il quadro, male accolto a Parigi (frammento a Berlino, NG). La vita contadina gli forní i modelli di ritratti ed i motivi di genere, che egli rese con una fedeltà priva di spirito aneddotico, secondo quanto appreso dallo studio dei pittori olandesi, in particolare di Rembrandt e Ter Borch. A Monaco si oppose ai pittori di soggetti storici come Piloty e la sua scuola, e incontrò sempre maggiore ostilità presso il pubblico e la critica. Dal 1874 al 1886 tradusse questo realismo in una fattura minuziosa, di grande perfezione tecnica anche nelle composizioni di vasta dimensione. Negli anni Ottanta del secolo, gli interni dei contadini bavaresi, con figure umane, costituirono i suoi temi principali. Uno stile piú ampio contrassegna il suo ultimo periodo (le *Filatrici*, 1892: Lipsia, GG). Rappresentò

spesso l'amico Sperl, nonché artisti come Trübner, Schuch (Monaco, NP), Thoma ed Eysen, che facevano parte del suo stesso gruppo di pittori. Il WRM di Colonia conserva la maggior parte dell'opera di L, che rimane, con Menzel, il piú celebre rappresentante della pittura realista tedesca del sec. XIX. Anche la NP di Monaco possiede molti suoi dipinti. (*hbs*).

Leicester, Thomas Coke, conte di

(? 1696 ca. – Holkham 1759). Viaggiò sul continente tra il 1712 e il 1718, commissionando tele a Solimena e a Chiari e acquistando opere di Procaccini, Conca, Luti e Claude Lorrain. A Parigi comprò il ritratto equestre del *Duca di Aremberg* di van Dyck. Tornato in Inghilterra, si fece ricostruire, da William Kent, la residenza di Holkham Hall nel Norfolk; acquistò quadri dell'Albani, di Conca, Domenichino, Luti, Carlo Maratta, Guido Reni, dedicando ai paesaggi un'intera sala (Poussin, Gaspard Dughet, Locatelli, Vernet e soprattutto Claude Lorrain, di cui aveva dieci tele). Possedeva inoltre una copia attribuita a Sangallo del cartone perduto della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo; commissionò opere a R. Wilson e a Gavin Hamilton. Quest'ultimo raccolse per lui una collezione di disegni, soprattutto del XVII sec. (Maratta, Claude Lorrain e Poussin). Numerosi dipinti vennero comprati da un altro membro della famiglia, **T. W. Coke** (1752-1842); tra essi il *Perseo* di Claude Lorrain, e ritratti di Batoni, Gainsborough e Opie. La collezione è conservata, nella sua totalità, a Holkham Hall (*jb*).

Leida

Stedelijk Museum di Lakenhal Come la maggior parte dei musei di provincia olandesi, quello di Lakenhal a L (Olanda meridionale) ha origine dalle collezioni municipali. La sua formazione è relativamente recente; solo nel 1866 venne insediata una commissione per inventariare gli oggetti d'arte conservati dalla città, allo scopo di creare un museo; l'inventario comprendeva novantasei pezzi. Nel 1869 venne scelto, come sede della futura istituzione, un bell'edificio costruito nel 1640, il Lakenhal, antica Sala degli arazzi, dove i quadri vennero trasferiti nel 1872; il museo aprí le porte al pubblico nel 1874. La galleria di pittura contiene tre capolavori, fondamentali per la storia

della scuola di Leida, il piú insigne dei quali è probabilmente il grande trittico di Luca di Leida, il *Giudizio universale*, commissionato nel 1526 in memoria di un vescovo, Claes van Zwilen, e collocato nella chiesa di San Pietro. Il trittico è la prima manifestazione del rinascimento nei Paesi Bassi. Salvatosi dalla furia iconoclasta della metà del secolo, e messo al riparo, venne spostato nel 1577 nella Sala del Consiglio del municipio, donde fu portato al Lakenhal nel 1872. Consapevole della sua importanza, la città aveva rifiutato di venderlo all'imperatore Rodolfo II, che offriva di pagarlo a peso d'oro. Luca di Leida è rappresentato anche da un magistrale disegno, *Ritratto d'uomo*. Le altre due opere sono i due trittici di Cornelis Engebrechtsz, altro grande artista di L (*Deposizione dalla croce* e *Crocifissione*), pittore di generazione ancora gotica le cui figure preziosamente atteggiare annunciano già il rinascimento, e che, al principio del XVI sec., consente a L di assumere un suo rilievo tra i centri artistici dei Paesi Bassi. La città vide nascere Rembrandt, ma possiede solo due dipinti giovanili del maestro: la *Clemenza di Tito* e un *Autoritratto*. Altri pittori di L compaiono nelle collezioni: van Goyen con una serie di sette quadri, tra cui una *Veduta detta città di Leida* (1650); Jan Steen (*Scherzo*), Gerrit Dou, David Bailly. Un'intera sala è dedicata a un pittore di L del XIX sec., Bakker Korff. Vanno aggiunti i ritratti delle guardie civiche, dovuti a van Schooten. (gb).

Leighton, Frederick

(Scarborough 1830 - Londra 1896). Figlio di un noto medico, aderì pienamente all'accademismo classico della fine del XIX sec. in Inghilterra. Si formò viaggiando in tutta Europa; il suo principale maestro fu il nazareno Steinle (1849-1852); dopo aver venduto alla regina la *Madonna di Cimabue portata in processione a Firenze* (1855: Londra, Buckingham Palace), occupò un posto eminente e autorevole nella società. Eletto nel 1864 associato e nel 1868 membro della Royal Academy, ne fu nominato presidente nel 1878, e venne fatto nobile nel 1896. È autore di due affreschi decorativi a Londra, VAM: le *Arti industriali applicate alla pace e alla guerra*. Il suo stile, basato su vaste letture e sul culto della classicità – in particolare le opere greche – e sul rinascimento italiano, propone scrupolose e monumentali composizioni fitte di citazioni riprese dal rinascimento e dall'arte greca. (vv).

Leistikow, Walter

(Bromberg 1865 - Berlino 1910). Il suo studio fu il centro dell'avanguardia berlinese alla fine del sec. XIX. L partecipò alla fondazione dell'associazione degli Undici, da cui per suo impulso nacque la Secessione nel 1899. Saltuariamente scrittore (*Auf der Schwelle*, Sulla soglia, 1896), frequentò anche la cerchia poetica di Hauptmann. La sua opera s'incentra sull'interpretazione del paesaggio brandenburghese. Attraverso il suo maestro norvegese Hans Gude fu influenzato inizialmente dal realismo della scuola di Achenbach (*Fabbrica di mattoni a Eckernförde*, 1887: Dresda, GG). I suoi contatti con Munch e L. von Hofmann, i suoi viaggi nel nord ed un soggiorno a Parigi nel 1893 lo indussero nel corso degli anni Novanta ad avvicinarsi all'interpretazione lirica e simbolica della natura raggiungendo talvolta una rappresentazione monumentale e stilizzata del paesaggio. L'economia dei valori cromatici e la schematizzazione piana dei volumi, nonché il grafismo suggestivo, trasformano il motivo semplificato del paesaggio nordico in un simbolo di atmosfera elegiaca. Gli abeti scuri tra il cielo e l'acqua, le alte fustaie, le curve della riva caratterizzano la serie dei quadri ispirati alla foresta. Liebermann e Corinth incarnano la reazione a una simile concezione; dopo il 1900 L tentò di associare una stilizzazione decorativa ed un impressionismo naturalista, senza peraltro rinunciare alle superfici piatte, ereditate dalla sua visione del paesaggio settentrionale. Soltanto i suoi lavori decorativi (rilegatura, arazzo, carte da parati dipinte) collegano direttamente L allo *Jugendstil*, e in particolare allo stile floreale di Eckmann. L'artista è rappresentato nei musei di Berlino, Monaco e Lipsia. (*hm*).

Leitenstorffer, Franz Anton von

(Reutte (Tirolo) 1721 - Mannheim 1795). Dopo un sommario apprendistato a Reutte e ad Innsbruck, grazie all'aiuto dei conti di Spaur poté lavorare presso Troger a Vienna, Piazzetta a Venezia e Conca a Roma, dove eseguì disegni preparatori per incisioni. Soggiornò in numerose città tedesche e nel 1758 si pose al servizio dell'elettore palatino Karl Theodor, per il quale dipinse prima scenografie teatrali, poi, nel 1760, quadri di storia e affreschi. A partire dal 1764 decorò castelli della regione renana, soprattutto quelli del principe elettore: Mannheim (*Alle-*

gorie delle arti, sopraporta), Schwetzingen (*Putti a grisaille*, sopraporta), Benrath (*Scene pastorali* alla maniera di Roos; *Putti*, sopraporta delle anticamere). Nel 1769 diviene professore di disegno all'Accademia, da poco creata, di Mannheim. La sua produzione pittorica, molto varia, sembra peraltro relativamente scarsa. Tra le sue opere piú riuscite, i *Ritratti del conte e della contessa Spaur* (Innsbruck, Ferdinandeum), che mettono in risalto una fattura vigorosa e un'ingegnosa distribuzione della luce. Il Museo di Heidelberg possiede gran numero di studi di nudo di sua mano. Ha inciso quattro fogli (una *Vergine*, due *Nudi* e un *Ritratto dell'elettore Karl Theodor*). (jhm).

Lejeune, Louis-François

(Strasburgo 1775 - Tolosa 1848). Allievo del paesaggista Valenciennes si arruolò nel 1792 nell'esercito, dedicandosi in seguito esclusivamente alla pittura di battaglie. Salito agli alti gradi della carriera militare (fu aiutante di campo del generale Berthier 1800, nominato barone nel 1810, generale di brigata nel 1812), seppe conquistarsi il successo e la fiducia di Napoleone, che ne fece il cronista delle campagne dell'Impero. Ma L si era distinto già all'epoca del Consolato con la *Battaglia di Marengo* (1801), aprendo la strada, poi seguito da Hennequin, alle vaste vedute panoramiche riprese dal paesaggio militare classico ed ampliate con l'aiuto di precisi rilievi topografici. Accurato nella resa dei particolari fu anche sensibile all'aneddoto: il *Bivacco dell'Imperatore alla vigilia di Austerlitz* (1808) sarà il prototipo dei bivacchi poi resi popolari dalle incisioni di Charlet e di Raffet. Ferito a Hanau nel 1813, si dedicò da allora alla pittura. La composizione delle sue opere subì un'evoluzione verso una impaginazione sintetica e concentrata: *Battaglia di La Chiclana* (Salon del 1824). Nel 1830 l'artista accettò la carica di direttore della Scuola di belle arti di Tolosa. La maggior parte delle sue tele si trova a Versailles. Infine, è da ricordare che a L si deve l'introduzione in Francia della prima litografia (*Un cosacco*), fatta nel 1806 a Monaco nel laboratorio degli inventori del procedimento. (fm).

Lelie, Adriaen de

(Tilburg 1755 - Amsterdam 1820). Allievo di P. e A. Bernardus van Quertemont ad Anversa, lavorò a Düsseldorf

e ad Amsterdam. Dipinse ritratti: *Rutger van Brienen van Ramerus e la sua famiglia* (1804: Amsterdam, Rijksmuseum), *Quattro Reggenti* (1806: ivi), e scene di genere, in particolare «gabinetti di amatori» d'ispirazione aristocratica e mondana, tipica dello scorcio del XVIII sec.: *Inaugurazione della casa di Félix Meritis* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Classe di disegno presso Félix Meritis* (ivi), *Galleria di scultura di Félix Meritis* (ivi), *Galleria di quadri di Jan Gildemeester* (ivi). (jv).

Lelienbergh, Cornelis van

(? 1626 - ? dopo il 1676). Poco si conosce di lui, se non che fu iscritto alla gilda dell'Aja nel 1646. Dipinse nature morte con uccelli, vicine allo stile di Weenix. Opere come la *Cacciagione* (Rotterdam, BVB) o gli *Uccelli morti* (Amsterdam, Rijksmuseum) ne attestano il gusto per composizioni molto concertate e per cromie discrete. (jv).

Lello da Orvieto

(documentato a Napoli nel 1322). Il nome «Lellus de Urbevetere» si ricava da una firma mutila posta sotto il mosaico con *Santa Maria del Principio e due santi* (Napoli, duomo, Santa Restituta), datato 1322. È quindi molto probabile che la venuta di L a Napoli sia la conseguenza di una segnalazione del senese Ramo di Paganello incaricato nel 1314 dalla corte angioina di assoldare mosaicisti proprio ad Orvieto. Si è inoltre proposto di assegnare agli esordi napoletani dell'artista l'affresco con *l'Albero di Jesse* (1314-20) e la *Tavola funeraria dell'arcivescovo Uberto d'Ormont* (1320: Napoli, duomo, cappella degli Illustrissimi; la seconda è ora nell'Arcivescovado), opere nelle quali la conoscenza delle rigide squadrature formali del Cavallini tardo si uniscono a reminiscenze del Giotto di Padova. Fortissime somiglianze con il mosaico di Santa Restituta presentano anche un affresco con *San Pietro da Anagni e due sante* e una tavola con la *Madonna col Bambino e donatore* (1325) (rispettivamente nella cripta e nel Museo del duomo di Anagni), anch'essi attribuiti a L. Il momento conclusivo del percorso del pittore è stato ravvisato nell'affresco con il *Redentore benedicente, sei santi e quattro personaggi di casa d'Angiò* (ca. 1340: Napoli, Santa Chiara, refettorio), dove le consuete desunzioni dal Cavallini ricevono una dilatazione spaziale ormai pienamente

conforme alla poetica dell'ultimo Giotto e di Maso di Banco. (*m*).

Lello da Velletri

(attivo in Umbria nella prima metà del xv sec.). Pittore fortemente suggestionato dall'arte di Gentile da Fabriano è conosciuto soltanto dal polittico firmato «Lellus de Vellethro», oggi conservato nella Galleria Nazionale dell'Umbria e databile entro il secondo decennio del xv sec. La tavola, raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista, Agostino, Agnese e Liberatore* si trovava in origine a Perugia nella chiesa di Santa Maria Novella degli Agostiniani; alla fine del Settecento è ricordata nella chiesa di Sant'Agostino, completa di predella assai rovinata, di cui si identificano soltanto due soggetti: la *Crocifissione* e *San Sebastiano «saettato»*. Non si hanno notizie documentarie sul pittore a cui è stato anche da alcuni studiosi riferito, in base a parallelismi di carattere stilistico, il ciclo di affreschi di Palazzo Trinci a Foligno. (*mrs*).

Le Lorrain, Louis-Joseph

(Parigi 1715 - San Pietroburgo 1759). La scoperta della personalità e dell'opera, assai diversificata, di LL è abbastanza recente: la ricerca si è inizialmente impegnata a far luce su di lui come disegnatore e «inventore» dei mobili del famoso «gabinetto alla greca» di Lalive de Jully, che fece epoca (ufficio al Museo Condé di Chantilly), realizzato tra il 1756 e il 1758, poco prima della partenza dell'artista per San Pietroburgo, dove l'imperatrice Elisabetta l'aveva chiamato per fondare l'Accademia di belle arti. La sua attività di ornamentista è stata poi oggetto di attenti studi: L fu scelto per realizzare a Roma, dal 1745 al 1748, i disegni delle *Macchine* per le feste della *Chinea*. Il pittore è stato rivalutato nel 1976 in seguito all'acquisto da parte del Louvre di Parigi in un quadro d'architettura fortemente influenzato dalle incisioni di Piranesi. Dipinse anche nature morte (Caen, MBA) e quadri di storia (aveva vinto il grand-prix nel 1739), e si appassionò per la pittura a cera secondo il procedimento messo a punto da Caylus, altro «protettore» dell'artista. Morì molto giovane, ma svolse un ruolo importante e d'avanguardia nei numerosi campi che affrontò (tra i quali non va dimenticata

l'incisione). La sua personalità è da situarsi in quel movimento di reazione allo stile «ròcaille», che nell'attenzione rivolta all'antichità greca e romana costituisce un rilevante precedente del neoclassicismo, propugnando il ritorno ad uno stile piú spoglio, senza peraltro sacrificare l'eleganza delle forme e dei motivi. (*pr*).

Lely Faes, Pieter van der, detto sir Peter

(Soest 1618 - Londra 1680). Lavorò nella bottega di Pieter de Grebber a Haarlem nel 1637. Si recò in Inghilterra nel 1643 e cominciò a dipingere piccoli personaggi entro paesaggi, o composizioni storiche. Tra i soggetti da lui trattati citiamo *Fanciulla in compagnia del suo maestro di musica* (1654: coll. priv.), in cui è presente una ripresa dello stile sia di Metsu che di van Dyck. Ma ben presto L si avvide dello scarso profitto che traeva da simili lavori, e da allora si dedicò al ritratto. Suo primo protettore fu il conte di Northumberland, che gli ordinò il ritratto di *Carlo I col duca di York* (1647: Londra, Syon House). L, non legato ad alcuna fazione politica, lavorò tanto per i realisti che per i parlamentari sotto il Commonwealth. Nel 1654 era considerato il «miglior artista d'Inghilterra». Divenuto «Principal Painter» sotto la Restaurazione, nel 1662 ottenne una pensione in seguito alla sua naturalizzazione inglese. Da allora adottò uno stile nuovo, corrispondente ai gusti della corte, dipingendo così diversi ritratti di dame dell'alta società. Il gran numero di commissioni impose l'organizzazione di una vasta bottega con numerosi assistenti. L eseguì una serie di ritratti di dame di corte intitolata le *Belle di Windsor* (Hampton Court), nonché una serie di ritratti di ammiragli (Londra, Greenwich Maritime Museum), che rivelano una sensibilità assai vicina alla maniera olandese; lo stile del suo ultimo periodo è rappresentato dal ritratto di *Lady Barbara Fitzroy* (1670 ca.: York, AG), la cui attrattiva risiede soprattutto nel colore. Se inizialmente L si era impegnato nella resa dello spirito e del carattere dei suoi modelli, al modo di van Dyck, in seguito farà assumere ai modelli pose convenzionali, che poco li differenziano gli uni rispetto agli altri. Fu il primo pittore in Inghilterra a gestire una bottega molto vasta, e il modello dei suoi ritratti venne imitato fino alla metà del sec. XVIII, costituendo di fatto un legame tra van Dyck e Reynolds. (*jns*).

Fu anche un notevole collezionista; possedeva un'impor-

tante raccolta di pitture e disegni. Gli obblighi della sua professione gli lasciavano poco tempo per viaggiare all'estero; ma trasse beneficio dalla dispersione delle raccolte di Carlo I, di Arundel e di Buckingham, acquistando così importanti van Dyck e, dalla vedova dell'artista, i trentasette studi monocromi di piccolo formato, preparatori all'*Iconografia*. Oltre ai van Dyck, la sua collezione di quadri era soprattutto ricca di pittura veneziana, con otto Veronese, quattro importanti Bassano, tre Tintoretto e la *Venere e Amore* di Paris Bordone; vi figuravano inoltre opere di Guercino e Guido Reni, tre bei Lorrain, un gruppo di Rubens e numerosi paesaggi olandesi e fiamminghi. Raccolse anche disegni e stampe – sembra più di diecimila opere – costituendo una delle più ricche collezioni in Inghilterra; tuttavia questa venne in seguito dispersa. Le attività di collezionista avevano infatti indebitato L; alla sua morte, si dovette escogitare la vendita della sua collezione sotto forma di lotteria. Essa venne infine venduta all'asta, in particolare da Sonnius e Lankrink, alla Banqueting House, nell'aprile del 1682 (quadri) e nell'aprile del 1688 (disegni e stampe), e da Walton nel novembre 1694 (quanto rimaneva dei disegni e delle stampe). (*jh*).

Lemaire, Jean

(Dammartin (Seine-et-Marne) 1598 - Gaillon (Bure) 1659). La sua presenza a Roma è attestata dal 1613; si legò a Poussin quando questi giunse in Italia nel 1624. Tornò a Parigi nel 1639 e collaborò alla decorazione della Grande Galerie del Louvre, affidata a Poussin; nel 1642 ripartì per l'Italia; poco dopo si stabilì in Francia definitivamente. L ha lasciato numerosi quadri d'architettura arricchiti da figure drappeggiate all'antica (Madrid, Prado; Parigi, Louvre; San Pietroburgo, Ermitage; Fontainebleau). Le sue tele, immerse in una luce cristallina e severamente ritmate, s'iscrivono perfettamente in quella corrente neoclassica *ante litteram* che viene definita «attica», caratteristica della pittura parigina della metà del XVII sec. (*pr*).

Il nipote **François** (Maison-Rouge (Fontainebleau) 1620 - Parigi 1688) venne accolto all'Accademia nel 1657 col *Ritratto di Jacques Sarrazin* (Versailles). Pittore di talento, espose sette ritratti al Salon del 1673 e fu probabilmente maestro di Santerre. (*ju*).

Lemaire, Pierre

(? 1612 - Roma 1688). Allievo di Claude Vignon, si recò a Roma nel 1632 e vi restò probabilmente fino alla sua morte. Fu collaboratore di Poussin, col quale visse a Roma; del pittore restano quattordici acqueforti sul tema della *Storia di Paride*, dedicate al suo maestro Vignon nel 1637. (jv).

Le Mans

Musée de Tessé Le opere d'arte provenienti dalle confische dei beni delle comunità religiose durante il periodo rivoluzionario in seguito al decreto del 2 nevosio anno II, costituirono il nucleo iniziale delle raccolte del Museo di LM (Sarthe). Questo primo fondo si accrebbe nel 1799 di sedici dipinti, inviati dal governo su richiesta del presidente dell'amministrazione centrale della Sarthe «per l'istruzione» degli allievi della Scuola di disegno. Si trattava soprattutto di opere francesi (Philippe de Champagne, *Sonno di Elia*; Restout; Coypel; La Hyre), e di un van Thulden (la *Pentecoste*, oggi alla chiesa della Couture). Questo primo nucleo della raccolta venne da allora esposto in due sale dell'ex abbazia della Couture, trasformata in prefettura. Sin da allora il dipartimento della Sarthe aveva sollecitato, per ospitarvi il museo e la biblioteca, la cessione dell'Hotel de Tessé, ormai spoglio, in quanto le opere d'arte ivi contenute erano state requisite nel 1794. Tale richiesta, vanamente rinnovata durante tutto il secolo, non ebbe esito alcuno; venne accolta solo nel 1927, quando il museo venne trasferito in un edificio che, eretto nel luogo stesso dell'Hotel de Tessé, non conserva però alcuna traccia dell'originale, distrutto e ricostruito due volte. Il museo ospita un bel complesso di dipinti francesi, tra cui il *Polittico di Vivoin*, esempio interessante d'arte francese del xv sec. (donato nel 1848 dall'abate Tournesac), e le ventisette composizioni illustranti il *Roman comique* di Scarron, eseguite da un pittore stabilitesi a LM alla fine del xviii sec., J.- B. Coulom, e provenienti dalla collezione de Tessé. Ai citati nomi di artisti francesi vanno aggiunti quelli di Boullogne, Le Sueur, Géricault e David, cui si attribuisce il ritratto detto di *Michel Gérard con la sua famiglia*. La scuola italiana è rappresentata in particolare da un notevole complesso di primitivi (P. Lorenzetti, *Santa*; L. Vanni; Giovan France-

sco da Rimini; Pesellino), acquistato dalla città nell'asta Evariste Fouret nel 1863, e da opere del xvii sec. (M. Preti). Completano le raccolte una serie di ritratti provenienti dalla galleria del maresciallo de Tessé e alcuni dipinti di scuola nordica (Kalf, *Natura morta*). (gb).

Lemberger, Georg

(Landshut 1490-95 ca. - ? 1540 ca.). Fu probabilmente fratello di Hans Leimberger, scultore originario di Landshut, e lavorò soprattutto nella Germania settentrionale. Nel 1523 acquista il diritto di cittadinanza a Lipsia, ma nel 1532 deve lasciare la città, in quanto evangelico; è probabile che allora si sia spostato a Magdeburg. Il suo stile può considerarsi un'imitazione di quello di Altdorfer, con il quale venne in contatto già verso il 1512-13 e di Huber, nella cui bottega fu forse attivo verso il 1515, con una certa accentuazione manierista visibile soprattutto nelle opere più mature. Risale al 1522 un *Epitaffio delle famiglie Schmidburg e Pistoris* (Lipsia, MBK). *La Caduta e la Redenzione* (firmata e datata 1533: Norimberga, GNM) è influenzata nell'iconografia dalle analoghe rappresentazioni sviluppate nella più tarda bottega di Cranach il Vecchio e segna l'impoverimento e l'indurimento del suo stile, in origine più libero e creativo. L'opera grafica più impegnativa di L è l'illustrazione per *l'Antico Testamento* stampato nel 1524 presso Lotter in Wittenberg e per la *Bibbia* in basso-tedesco stampata nel 1536 a Magdeburg, presso lo stesso Lotter. L partecipò anche ad imprese illustrative di altre botteghe, danesi e svedesi, appoggiandosi sempre a modelli compositivi desunti da Cranach. (ar).

Lemieux, Jean-Paul

(Québec 1904). Studia alla Scuola di belle arti di Montreal e in seguito vi diviene professore; insegna quindi alla Scuola del mobile e infine all'Ecole des beaux-arts di Québec, nel 1937. Dal 1941 al 1954 si fa notare con dipinti di tenore decorativo, i cui fondi piatti, la stilizzazione e il sintetismo rammentano le pitture murali di Maurice Denis (*Cena in Emmaus*, 1941: Montreal, coll. priv.; *Lazarus*, 1941: Toronto, AG of Ontario). Di ritorno da un soggiorno di un anno in Europa (1954), L si dedica al paesaggio che d'altronde aveva esplorato già in anni pre-

cedenti (*Paesaggio dei Cantoni orientali*, 1936: Québec, Musée du Québec), assegnando importanza maggiore ai valori espressivi (il *Far West*, 1955: Montreal, MBA; la *Città remota*, 1954; il *Treno di mezzogiorno*, 1956: Ottawa, NG). La sua pittura presenta caratteri di pessimismo esistenziale; **L** rappresenta spesso personaggi isolati in vasti paesaggi dipinti in *grisaille* o in toni smorzati: il *Visitatore della sera* (1956: ivi), *l'Orfana* (1957: ivi). (*jro*).

Lemmen, Georges

(Schaerbeck 1865 - Uccle 1916). Dopo brevi studi presso la Scuola di disegno di Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles), dove fu allievo di Wybrand Hendriks e di Amédée Bourson, partecipò a vari movimenti d'avanguardia. Nel 1889 fu ammesso nel gruppo dei Venti, contemporaneamente a van de Velde, che nel 1893 lo invitò all'Association pour l'art di Anversa. Intanto esponeva a Parigi, dal 1889 al 1893, al Salon des Indépendants, legandosi agli artisti del gruppo neoimpressionista, la cui tecnica adottò liberamente dal 1895; fu con William Finch e Théo van Rysselberghe uno dei primi adepti del divisionismo in Belgio. Contribuì sin da allora al rinnovamento delle arti grafiche e decorative – manifesti (conservati a Ixelles), libri, carte da parati, tessuti, ceramiche – creando un suo stile ad arabesco, interpretazione originale dei modelli orientali e inglesi; in questo restò fedele all'ideale sociale della Libre Esthétique, di cui fu sin dalla sua fondazione nel 1894 uno dei più fervidi sostenitori. Artista sensibile, appassionato di tutte le tecniche, fu in seguito influenzato, nei disegni come nelle incisioni e nei dipinti, da Bonnard e da Vuillard; come loro predilesse i paesaggi luminosi e i soggetti intimisti (la *Camera dei bambini*, acquerello: Bruxelles, MRBA; *Nudo in piedi che si pettina*: Brema, KH). Poi, dopo un viaggio nel Mezzogiorno della Francia (1911), si entusiasmò per l'arte di Renoir dipingendo *Fanciulla in riva al mare* (1913: Bruxelles, MRBA). Espose con successo nel 1906 e nel 1908 alla Galerie Druet a Parigi; ma solo tre anni prima di morire, nel 1913, venne organizzata a Bruxelles, presso Georges Giroux, la sua prima personale, che lo rese noto al più vasto pubblico. (*gl*).

Le Monnier, Anicet-Charles-Gabriel

(Rouen 1743 - Parigi 1824). Fu allievo di Descamps a

Rouen, poi di Vien a Parigi, prima di recarsi in Italia (1774-79); in seguito si stabilì a Parigi, divenendo accademico (*Morte di Antonio*, 1789: Rouen, MBA) e direttore del laboratorio dei Gobelins (1810). Oltre alla celebre *Serata presso Mme Geoffrin nel 1755* (1812: Malmaison; replica a Rouen, MBA), la sua opera è soprattutto costituita da opere di storia (ivi) e da dipinti religiosi (cattedrale di Lisieux). La sua pittura chiara, ereditata dalla tradizione decorativa derivante da Boucher, e la tecnica accurata indicano la sua appartenenza alla corrente neoclassica inaugurata da Vien. (cc).

Le Motte, Jean-François de

(Seconda metà del XVII sec.). Autore di *trompe-l'oeil* firmati ripartiti tra il MBA di Digione (due dipinti, uno dei quali del 1670), il castello di Grosboisen-Montagne e i musei di Strasburgo (1685), Arras e Valenciennes, va senza dubbio identificato col Jean-François de **LM** accolto nella gilda di San Luca di Tournai nel 1653, di cui si conoscono due ritratti nella chiesa di Saint-Piat a Tournai. L'artista è, accanto a un Gysbrechts, uno dei migliori pittori di *trompe-l'oeil* del tempo. Mescola calchi, libri, lettere, incisioni, tavolozze, pennelli, che si distaccano su tramezzi di legno con consumata arte illusionistica. (pr).

Lemoyne, François

(Parigi 1688-1737). Allievo di Louis Galloche dal 1701 al 1713, venne accolto come accademico nel 1718 (*Ercole e Caco*: Parigi, ENEA; disegno preparatorio e dipinto al Louvre di Parigi). Contrariamente al suo contemporaneo Watteau – le loro opere, che attestano una sensibilità molto simile, sono state talvolta confuse – svolse carriera ufficiale di professore all'Accademia (1733) e di primo pittore del re (1736). Le prime tele, che riprendono il modello di La Fosse, sono concepite in tonalità calde, ereditate da Jouvenet e da Galloche: incarico per un complesso illustrante *Episodi della vita di Cristo* per i cordiglieri di Amiens (1715-1720), molte tele del quale sono conservate al Museo del palazzo sinodale di Sens; l'*Olimpo*, bozzetto per la decorazione del soffitto della Banca reale (1718: Parigi, Museo delle arti decorative). Ma il passaggio a Parigi di Sebastiano Ricci, che, come Pellegrini, **L** conobbe, ed un viaggio in Italia (Roma e Venezia, 1723) lo orientarono

verso la ricerca di un colore piú chiaro; l'uso dominante di gialli e di rosa, continuamente contrastanti, gli fece adottare una fattura pastosa, fluida e piú vibrante: *Ercole e Omfale*, dipinto a Roma (Parigi, Louvre); *Trasfigurazione* (1723: Parigi, chiesa di Saint-Thomas-d'Aquin). Lavorò poi per vari monumenti di Versailles (*Cefalo e l'Aurora*, 1724: municipio; quadri per la cattedrale) e per varie chiese parigine (*Glorificazione della Vergine*, 1731-32, ampiamente ridipinta: Saint-Sulpice): tali complessi mostrano la netta evoluzione dell'artista verso una piú chiara articolazione dei valori cromatici e delle grandi masse colorate, animate da un tocco vibrante. Egli ricevette allora due commissioni per il castello di Versailles: una composizione allegorica per il Salone della Pace (*Luigi XV dà la pace all'Europa*, 1728-29) e il soffitto del Salone di Ercole (1733-1736, bozzetto a Versailles), che restano nella tradizione decorativa del Grand Siècle, ma con una composizione piú leggibile, meno austera ed anche meno monumentale, a somiglianza delle pitture veneziane contemporanee. Ultima opera che di lui si conservi è una grisaille, che serví da modello a Laurent Cars per l'incisione del frontespizio della tesi di teologia del cardinal de Rohan-Ventadour (*Allegoria della gloria di Luigi XV e della fine della guerra di Successione polacca*, 1737: Strasburgo, MBA). Inquieto, dal carattere perennemente insoddisfatto, L si suicidò nello stesso anno. Conosceva, certo, le decorazioni francesi del xvii sec. (Le Brun) ed italiane contemporanee o precedenti (Correggio); ma soprattutto quelle di Rubens dovevano attirarlo verso una pittura chiara, come l'ovale del Salone della Pace, il cui impianto rammenta la Galerie di Maria dei Medici. Tale influsso è pienamente avvertibile nel *Riposo dei cacciatori* (Monaco, AP; disegno preparatorio al NM di Stoccolma e al MMA di New York), ove gli abiti, detti «alla spagnola» sono ripresi direttamente dal maestro fiammingo; è questo inoltre l'unico quadro di L il cui partito decorativo sia animato da un intento descrittivo che rinvia, nello stesso periodo, a J.-F. de Troy, influenzato da Rubens e da Veronese. Sua ultima fonte d'ispirazione è l'arte dei bolognesi e, in particolare, l'opera dell'Albani: disegni e piccole composizioni già attribuiti a Watteau (*Bambini che tirano al bersaglio*: coll. priv., incisi a colori da Jean Robert e da N. C. de Silvestre; *Bambini che giocano con gli attributi di Ercole*, motivo ripreso nel soffitto di Ercole). Non essendo un semplice imitatore, L seppe,

grazie alla sua vasta cultura, restare entro la tradizione decorativa francese, di cui adattò la grandiosità e la monumentalità al gusto della corte di Luigi XV, al servizio d'una pittura piú chiara, piú gradevole ed anche piú facile, che doveva consentire, rispetto alle feste galanti della scuola di Watteau, la fioritura dell'eleganza e della grazie attestata, attorno alla metà del secolo dalla pittura di Boucher e di Natoire, suoi allievi. (cc).

Lempicka, Tamara de

(Varsavia 1898 - ? 1980). Dopo aver studiato all'Accademia di belle arti di San Pietroburgo, si recò a diciassette anni a Parigi con il marito Lempicki. Qui frequentò i corsi di pittura dell'Académie de la Grande Chaumière e dell'Académie Ranson, con Denis, del quale assimilò la semplificazione figurativa affidata alle piatte campiture cromatiche ed ai contorni netti. Ebbe anche per maestro Andre Lhote, che le comunicò il rigore costruttivo e la scomposizione dei volumi mutuati del cubismo. Dopo aver vissuto nell'ambiente di Montparnasse ed essersi fatta conoscere per la sua produzione di ritratti, perlopiú di personaggi del «bel mondo» (*Ritratto d'uomo incompiuto*, 1928: Parigi, MNAM; *Ritratto di S. Solidor*, 1932: Museo di Cagnes), ed aver esposto al Salon des Indépendants a partire dal 1923, all'Esposizione internazionale di belle arti di Bordeaux del 1927 (*Kisette al balcone*) e in varie collettive parigine, si risposò nel 1934 col barone Raoul Kuffner: in questi anni giunse al culmine la sua fama di frequentatrice dell'alta società e di donna dal grande fascino, fama che ha spesso oscurato la sua forte personalità artistica, che si esprime in dipinti di grande forza, in uno stile personale e maturo (*Ritratto incompiuto di Thaddée de Lempicka*, 1932: Parigi, MNAM), per il quale l'accostamento piú pertinente è il «tubismo» di Léger, pur nella ricchezza del sostrato artistico della pittrice. Intorno al 1939 si trasferì negli Stati Uniti, dove continuò a dipingere (personali alla Gall. Paul Reinhardt e Julien Levy a New York e al Milwaukee Art Institute); visse a Beverly Hills, New York e Houston. Molti suoi dipinti e soprattutto i disegni sono perduti; sue opere sono conservate al Museo d'Orléans, al Petit Palais di Ginevra e al MNAM di Parigi. Nel 1972 la Galerie du Luxembourg di Parigi le ha dedicato una mostra antologica. (eca).

Le Nain

Antoine (Laon tra il 1602 e il 1610? – Parigi 1648);
Louis (Laon tra il 1602 e il 1610? – Parigi 1648);
Mathieu (Laon 1607 ca. – Parigi 1677). Quasi dimenticati sin dalla fine del XVII sec., poi riesumati grazie alle ricerche di J. Champfleury (1850-1862), sono oggi posti al piú alto livello della pittura francese. Tuttavia, la ricostituzione della loro biografia e della loro opera continua a porre una serie d'interrogativi. Nacquero tutti e tre a Laon (Aisne); ma tra le date di nascita comunemente accettate, è plausibile soltanto (benché resti anche questa approssimativa) quella del minore, Mathieu (1607); quelle di Antoine (1588) e di Louis (1593), di fonte sospetta, vanno probabilmente posticipate (tra il 1602 e il 1610). La loro infanzia sembra si svolgesse entro un ambiente di relativa agiatezza e cultura, conservando però diretti legami con la condizione contadina: il padre Isaac, di una famiglia di contadini e vignaiuoli dei dintorni di Laon, aveva acquistato la carica di «sergente del re» alle saline (1595) e possedeva diverse case, vigne, prati e boschi a Laon e nel circondario. Dei cinque fratelli, i tre minori seguirono una vocazione che, a Laon, non aveva nulla di paradossale: vi sussisteva infatti, intorno alla cattedrale ed ai conventi, un piccolo centro artistico piuttosto attivo. Per un anno ricevettero lezioni da un pittore di passaggio; andarono poi a perfezionarsi a Parigi. Sdegnando la trafila lenta e costosa della corporazione dei pittori e scultori, si stabilirono al riparo di un «luogo privilegiato»: Saint-Germain-des-Prés, ove Antoine si fece accogliere come maestro pittore (1629) stabilendovisi con i fratelli (in rue Princesse). La loro carriera si svolse interamente nella capitale, senza che venissero peraltro meno i legami con Laon, ove conservavano proprietà e parenti. La bottega, nella quale i tre fratelli collaboravano strettamente, sembra venisse presto apprezzata. Sin dal 1632 essi ottennero dalla città di Parigi l'incarico del *Ritratto degli scabini* (perduto). Prima del 1643 Mathieu eseguì il ritratto della stessa regina Anna d'Austria (perduto). I LN vennero scelti per decorare la cappella della Vergine in Saint-Germain-des-Prés (complesso scomparso durante la Rivoluzione) e per eseguire il quadro d'altare di quattro cappelle in Notre-Dame (tra cui una *Crocifissione* datata 1646, perduta). Il loro successo sembra confermato dalle fonti letterarie coeve (Du Bail, 1644; Scudéry, 1646). Nel

1648 vennero tutti e tre ammessi nell'Accademia reale di pittura e scultura quando questa venne fondata: ma Louis morì improvvisamente il 24 maggio, seguito il 26 da Antoine. Mathieu, che un documento del 1646 rendeva erede universale dei fratelli, si trovò solo, e in possesso di una fortuna abbastanza notevole. Di temperamento «marziale», accolto sin dal 1633 come luogotenente d'una compagnia borghese di Parigi, con ogni probabilità militò nello stesso esercito reale; prese il titolo di « sieur de La Jumelle» ed aspirò a veder consacrata la sua più elevata posizione sociale, il che era in disaccordo col mestiere di pittore. Per un certo tempo continuò a maneggiare i pennelli (*Ritratto di Mazzarino*, donato all'Accademia nel 1649, perduto; *Martirio dei santi Crispino e Crispiniano*, 1654: Laon, chiesa dei Cordiglieri, perduto); ma, probabilmente in quanto «honnête homme», ossia gentiluomo, cessò di definirsi come «pittore ordinario del Re» ed ottenne infine, nel 1662, il collare dell'ordine di San Michele, ciò che in pratica equivaleva ad esser fatto nobile. La sua cura nel non far più menzione alcuna di un mestiere che «sapeva di villania», e dunque nel non coltivare la memoria dei fratelli, basta in gran parte a spiegare l'oblio nel quale a poco a poco cadde, soprattutto dopo la morte (20 aprile 1677), il nome dei pittori LN. È stato necessario ricostruirne l'opera in base ad una quindicina di tele firmate e datate (tutte tra il 1640 e il 1647). A lungo si è ritenuto trattarsi di pittori di provincia, che un fiammingo di passaggio avrebbe formato alla pittura di genere e che, approdati più tardi nella capitale, avrebbero tentato senza successo di far accettare al pubblico parigino un genere di argomento contadino troppo realistico; tale scacco li avrebbe indotti a misurarsi maldestramente con la «grande pittura» e col ritratto, ed avrebbe infine portato Mathieu ad una totale decadenza. Questa diceria, creata nel clima romantico del secolo scorso, va ridimensionata. Sembra, all'opposto, che i tre fratelli s'imponessero rapidamente a Parigi con i loro dipinti religiosi e soprattutto con i ritratti; verso il 1640, quando si faceva più forte la concorrenza degli allievi di Vouet e nell'alta società si sviluppava il gusto del burlesco e del rustico, essi tentarono probabilmente di conservare il successo dedicandosi per lo più alle «bambocciate», interpretate «alla francese», ma anche al ritratto di gruppo, che sino ad allora in Francia riguardava in genere gli ex voto e i ritratti ufficiali,

che essi trasformarono, sull'esempio dei pittori olandesi, in scena di genere, riducendone il formato a quello di quadro da cavalletto: innovazioni ardite, che sembrano riscuotessero grandissimo successo nella società parigina. La loro pittura «grande» resta poco nota. Una figura allegorica, destinata senza dubbio alla decorazione di un caminetto, la sorprendente *Vittoria* del Louvre, e due tele mitologiche (*Bacco e Arianna*: in museo a Orléans; *Venere nella fucina di Vulcano*, 1641: in museo a Reims) sembrano indicare che praticarono tale genere con mediocre sapienza compositiva, ma con ispirazione fresca e sensibile. I grandi dipinti religiosi che si sono conservati presentano gli stessi difetti e qualità: la serie della *Vita della Vergine*, dipinta a partire dal 1630-32 per una cappella dei Petits-Augustins di Parigi (quattro quadri su sei ritrovati, tra cui l'*Adorazione dei pastori* al Louvre), non possiede ancora la maestria delle opere di Notre-Dame (due su quattro ritrovate: *San Michele dedica le sue armi alla Madonna*: Nevers, chiesa di Saint-Pierre; *Natività della Vergine*: Parigi, Notre-Dame, già in Saint-Etienne-du-Mont). In tele di meno complessa composizione, la semplicità monumentale della forma valorizza la visione realistica e la sobrietà del sentimento (*Riposo della Sacra Famiglia in Egitto*: coll. priv.; *Maddalena pentita*: ivi, probabile variante della tela dello stesso soggetto, perduta, del 1643). L'opera dei LN come ritrattisti è ancor peggio conservata, e inoltre vi abbondano attribuzioni prive di fondamento. Solo un piccolissimo numero di ritratti singoli è sicuro: il *Marchese de Trévilles* (1644: coll. priv.); *Signora anziana* (copia di un originale datato 1644: Museo di Avignone); *Busto d'uomo* (in museo a Le Puy). Più noti i ritratti di gruppo, trattati come quadri di genere, con la cura però di unire franchezza e distinzione, e connotati da un fermo luminismo, che peraltro non teme talvolta di decomporre i volti con un insistito gioco di riflessi. La serie si raggruppa intorno al *Corpo di guardia* (1643: Parigi, Louvre) e a cinque dipinti dell'ex collezione Seyssel, tra cui i *Giocatori di tric-trac* (ivi) e la *Danza di bambini* (Parigi, coll. priv.). Se ne distaccherebbero una composizione più severa e più vicina ai modelli olandesi, *Riunione di amatori* (Parigi, Louvre), e soprattutto opere di piccolo formato dal tocco realistico e dalla tecnica curiosamente impressionista: *Riunione di famiglia* (1642: ivi), *Ritratti in un interno* (1647, ivi).

Ma l'aspetto piú innovativo dell'opera dei LN è costituito dai quadri di soggetto contadino. Qui, ancora, è sorprendente la diversità di fattura e di qualità. Due grandi tele, che vanno subito considerate a parte, la *Famiglia di contadini* (ivi) e il *Pasto di contadini* (1642: ivi) ne riuniscono le massime qualità pittoriche: potenza della costruzione a bassorilievo, sobrietà del colore, ove i bruni ed i grigi sono appena animati da qualche chiazza vivace, sicurezza di fattura, insieme semplice e solida: con una franchezza di osservazione che esclude sia il pittoresco che la crudezza ed un'intuizione psicologica che, nella raffigurazione di un qualsiasi contadino contemporaneo, ha saputo esprimere l'anima contadina di tutti i tempi. Alcune di queste qualità sorprendenti si ritrovano in quadri d'interni di minori dimensioni, come la *Visita alla nonna* (San Pietroburgo, Ermitage) o la *Famiglia felice* (detta *Ritorno dal battesimo*, 1642: Parigi, Louvre). La *Fucina* (ivi) vi aggiunge uno studio della luce artificiale, resa con una sapienza e un'audacia di tocco eccezionali. La maggior parte dei temi si legano strettamente al repertorio fiammingo: ma la densità psicologica deriva forse dalla tradizione caravaggesca (*Giocatori di carte*: Museo di Aix-en-Provence; la *Rissa*, 1640: in museo a Cardiff). Assai diversa è un'altra serie di scene d'interni, di piccolo formato, su tavola o rame, che di solito presenta gruppi di bambini; essa indica un rifiuto a comporre un'«azione», insieme ad un'osservazione «ingenua» e in genere ad un tocco pastoso, la cui rozzezza è solo apparente: l'esempio migliore è il *Vecchio suonatore di flautino* (1644 o 1642: Detroit, Inst. of Arts). Rispetto a queste tele d'interni, appare ancor piú sorprendente una serie di scene contadine all'aperto. Ora il motivo resta prevalente (la *Carretta*: 1641, Parigi, Louvre), ora si attinge al paesaggio puro (*Contadini entro un paesaggio*: Hartford, Wadsworth Atheneum); ma, di solito, questi due interessi si equilibrano in composizioni volutamente ingenue (la *Lattaia*: San Pietroburgo, Ermitage). Il colore assai chiaro si unisce ad un'audacia eccezionale: tocco libero, verità del paesaggio che respinge tutte le convenzioni del genere, esattezza dell'atmosfera argentata, che sembra stabilire un imprevisto collegamento tra Fouquet e Corot. Un insieme tanto complesso da luogo, per la critica, a numerosi e delicati problemi. I limiti stessi dell'opera restano incerti. Ad esempio, è ancora in discussione l'attribuzione di un gruppo di quadri raccolti da J.

Thuillier attorno a un' *Adorazione dei pastori* riapparsa da qualche tempo (collocazione ignota), nel quale sono innegabili i rapporti – ma anche le differenze – con l'opera dei LN. All'interno del catalogo dei tre fratelli, dilatato da attribuzioni improprie, è stato possibile distinguere la produzione di Jean Michelin; piú arduo è identificare il «Maestro dei cortei» (*Corteo del bue grasso*: Parigi, Museo Picasso; *Corteo dell'ariete*: Philadelphia, Museum of Art), originale nelle composizioni a fregio; o l'autore, peraltro assai mediocre, di numerose scene di esterni, dagli intenti non di rado grossolani, spesso attribuiti senza fondamento alla vecchiaia di Mathieu (*Pasto al villaggio, Abbeveratorio*: Parigi Louvre). D'altro canto, la distinzione delle mani tra i tre fratelli ha monopolizzato l'attenzione della critica da quarant'anni. Quest'operazione perde molta della sua importanza se la supposta differenza di età (19 anni tra Antoine e Mathieu) viene ridotta a pochi anni. La distinzione proposta da Paul Jamot (1929) appare sinora la piú ragionevole: ad Antoine vanno i piccoli quadri pittoreschi di bambini e i piccoli ritratti di gruppo; a Louis i quadri contadini, di profonda psicologia e connotati da un sentimento del tutto moderno del paesaggio; a Mathieu i ritratti di gruppo eleganti, come i *Giocatori di tric-trac*. Ma questa stessa ripartizione incontra una serie di gravi difficoltà: non è applicabile al complesso della produzione (i ritratti in piedi, i quadri mitologici e religiosi restano enigmatici), e non deve far dimenticare una costante collaborazione: nella maggior parte delle tele importanti, tranne i ritratti, si riconoscono infatti piú mani. Converrà invece insistere sia sulla diversità della produzione della bottega che sulla sua profonda unità. A titoli diversi, i tre fratelli condividono lo stesso merito: quello di aver incarnato l'ideale di razionalità e di chiarezza cui aspira, tra il 1630 e il 1650, la pittura parigina. La loro opera esprime appieno questa ricerca: semplicità della composizione, fissata su piani distinti, colore sobrio e spesso chiaro, cura dell'atmosfera, equilibrio tra interesse psicologico e riserbo espressivo, tra osservazione del «naturale» ed eleganza della forma. Ora, mentre la grande pittura (La Hyre, Le Sueur) si appoggia, nell'elaborazione di questo stile, alla tradizione italiana, i LN – trattandosi del ritratto e della scena di genere, ove la produzione francese resta strettamente legata alla tradizione fiamminga – pervengono ad un'espressione del tutto originale, che, almeno nei suoi

esiti, appare praticamente isolata nella pittura europea del XVIII sec. (*jt*).

Lenbach, Franz Seraph von

(Schrobenhausen (Alta Baviera) 1836 - Monaco 1904). Autodidatta, realizzò nel 1852 diversi lavori di pittura, poi entrò nello studio di Piloty a Monaco nel 1857. Dal 1858 dipinse paesaggi di stampo aneddótico, solitamente animati da piccoli personaggi, molto ammirati per il potente realismo e la ricerca di intensi effetti di colore e di luce. Nel 1858-59 soggiornò a Roma. Dal 1860 al 1862 lavorò con Böcklin e Degas presso la Scuola di belle arti di Weimar. Dipinse allora una delle sue opere migliori, di schietto naturalismo: il *Giovane pastore* (1860: Monaco, Schackgalerie). Eseguì per il conte Schack di Monaco, fino al 1866, un gran numero di copie da antichi maestri; studiando Rembrandt, Rubens, Tiziano e più tardi Velázquez, acquistò una grande abilità nella pittura di ritratti. Nel 1867 partì per Madrid; nel 1875-76 soggiornò in Egitto. Dal 1880 in poi i suoi ritratti acquisirono uno stile assai personale; unendo una certa spiritualità all'eleganza ed all'espressione, l'artista riuscì a riflettere in essi l'immagine che la borghesia del tempo dava di se stessa. I suoi successi e la sua rapidità di lavoro ne spiegano l'abbondanza della produzione. A partire dal 1878 iniziò la serie di ritratti di Bismarck. Tra i personaggi illustri che rappresentò si possono citare *Luigi I di Baviera* (1868: Monaco, NP), *Liszt* (1884: Dresda, GG), *Leone XIII* (1885: Monaco, NP), il *Kaiser Guglielmo I* (Lipsia, GG). La maggior parte delle sue opere sono visibili a Monaco nell'antica dimora dell'artista (Lenbachhaus). (*hbs*).

Lendinara, Lorenzo e Cristoforo Canozzi, detti da

Originari di Lendinara (Rovigo), **Lorenzo** (notizie dal 1449 al 1477) e **Cristoforo** (notizie dal 1448 al 1491) operano nella decorazione dello studiolo di Leonello d'Este nel Palazzo di Belfiore dal 1449 al 1453 (tarsie oggi perdute). Cristoforo firmò da solo quelle del coro della cattedrale di Parma (1473), e così pure i *Quattro evangelisti* della sacrestia del Duomo di Modena (1477). Eseguì inoltre la maggior parte delle tarsie per la sacrestia dei Consorziati nel Duomo di Parma (1488-91). Su disegni forniti da Lorenzo e Cristoforo (1456), **Bernardino**, figlio di quest'ultimo,

e seguì in collaborazione con altri artisti le tarsie del coro della cattedrale di Ferrara (ca. 1500-20); mentre il solo Lorenzo firma le tarsie del bancone dei celebranti del Duomo di Modena (1461-65). Cristoforo praticò anche la pittura, come attesta la *Vergine col Bambino* (1482) nella Galleria Estense di Modena. Si deve solo a studi molto recenti la proposta di un vero e proprio *corpus* di dipinti murali e su tavola (ad esempio, il grande *Giudizio* affrescato nel Duomo di Modena) che danno ben altro rilievo all'attività non lignaria di C. Influenzati da Piero della Francesca, con cui secondo le fonti i L ebbero familiarità, ne furono in Emilia i continuatori più originali. (*rr + sr*).

Lenepveu, Jules Eugène

(Angers 1819 - Parigi 1898). Abile pittore di storia, predilesse sempre i temi antichi e i soggetti religiosi (*Martiri nelle catacombe*, 1855; Parigi, Louvre; *Giacobbe riceve la veste insanguinata di Giuseppe*: Angers, MBA). Fu attivo decoratore (*Visita di Francesco I ad Angers nel 1518*, 1893: Angers, Museo Turpin de Crissé), ma le sue numerose realizzazioni religiose a Parigi, per le chiese di Sainte-Clothilde (1862), Saint-Sulpice (cappella di Sainte-Anne, 1864), Saint-Louis-en-l'Île (cappella di Saint-Denis, 1869) e Saint-Ambroise (1876), sono piuttosto fredde e monotone. La *Vita di Giovanna d'Arco* al Pantheon (1889) presenta un repertorio d'immagini piuttosto convenzionale, benché abilmente orchestrato, mentre il soffitto per l'Opéra di Parigi rivela sicure qualità decorative (le *Ore del giorno e della notte*, sostituite, nel 1964, dal soffitto di Chagall). A lui si deve anche il soffitto del teatro di Angers. Numerose sue opere sono conservate nei musei della sua città natale. (*tb*).

Leningrado (San Pietroburgo)

Museo dell'Ermitage Il Museo dell'Ermitage deve il nome al padiglione di piacere che Caterina II aveva fatto costruire nel 1764-67 dall'architetto francese Vallin de La Motte sulle rive della Neva, presso il Palazzo d'Inverno (eretto dall'italiano Rastrelli per l'imperatrice Elisabetta, figlia di Pietro il Grande). In questo padiglione (detto «il Piccolo Ermitage») ampliato nel 1787 con un nuovo corpo parallelo alla Neva («il Vecchio Ermitage») Caterina ospitò i tesori che doveva accumulare nel corso di tutto il

suo regno. La sua prima acquisizione di rilievo fu quella dei 225 dipinti raccolti a Berlino dal mercante Gotzkowski per Federico II e ceduti all'imperatrice nel 1764; essa fu seguita dall'acquisto delle collezioni Brühl (1769), Crozat (1772), Walpole (1779) e Baudoin (1784). Da quest'epoca alle pitture si aggiunsero le incisioni, le sculture, le monete, gli arazzi. Dopo la morte di Caterina II la Galleria dell'Ermitage, da lei prodigiosamente arricchita, era una delle prime d'Europa. La politica degli acquisti, pressoché abbandonata dal suo successore Paolo I, venne ripresa da Alessandro I; nel 1814 e nel 1815 l'Ermitage si arricchiva di due acquisizioni importanti: quella della galleria di quadri dell'imperatrice Giuseppina alla Malmaison, provenienti in gran parte dalla Galleria di Hesse-Cassel, e quella della collezione del banchiere Coesvelt di Amsterdam, che contava opere fondamentali della scuola spagnola. Lo zar Nicola I manifestò a sua volta un gusto vivissimo per la pittura e fece entrare all'Ermitage la collezione del ministro spagnolo Godoy nel 1836, la collezione Barbarigo di Venezia nel 1850, nonché dipinti provenienti dalla vendita della galleria di re Guglielmo II d'Olanda (tra cui l'*Annunciazione* di van Eyck, oggi a Washington, NG) e dalla vendita Soult. La costruzione di un terzo edificio tra il 1840 e il 1849 («il Nuovo Ermitage») determinò il nuovo carattere dell'esposizione delle collezioni imperiali. Inaugurato nel 1852, il Museo dell'Ermitage venne aperto al pubblico, benché con talune clausole restrittive che ne limitarono l'accesso fino al 1866.

L'acquisizione dei pezzi migliori della collezione Campana nel 1861 comportò la creazione di un dipartimento di Antichità. La scuola italiana doveva arricchirsi nel 1866 della *Madonna Litta* di Leonardo, acquistata a Milano; e nel 1870 della *Madonna Conestabile* di Raffaello, comperata a Perugia. Nel 1882, vennero trasferiti nel museo i dipinti acquisiti da Pietro il Grande e sino ad allora esposti nella sua residenza estiva di Peterhof; tra essi era un capolavoro di Rembrandt, *Davide e donata*. Appena prima della rivoluzione, le grandi acquisizioni furono quelle della *Madonna Benois* di Leonardo nel 1914, e nel 1915 quella di tele olandesi e fiamminghe della collezione Semionov-Tianchansky.

La nazionalizzazione delle raccolte private dopo la rivoluzione accrebbe considerevolmente il patrimonio dell'Ermitage dove confluirono le raccolte già di proprietà (Chu-

valov; Cheremetiev; Iussupov; Stroganov); e il museo, che sino ad allora era un semplice annesso del Palazzo d'Inverno si estese a tutta l'antica residenza imperiale. Dopo la seconda guerra mondiale, una nuova ripartizione delle opere consentí di inviare 460 dipinti al Museo Puškin di Mosca, mentre dipinti della scuola francese moderna venivano trasferiti a San Pietroburgo. Tra le due guerre alcune opere furono vendute, soprattutto agli Stati Uniti; la principale beneficiaria fu la NG di Washington, che ricevette dal senatore Mellon trentaquattro dipinti acquistati presso il governo sovietico; tra i piú importanti citiamo l'*Annunciazione* di van Eyck, l'*Adorazione dei Magi* di Botticelli, la *Crocifissione* del Perugino, la *Madonna d'Alba* e *San Giorgio* di Raffaello, *Venere allo specchio* di Tiziano, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* di Rembrandt, il *Ritratto di Isabella Brandi* di Rubens, il *Ritratto di Innocenzo X* di Velázquez. Dipinti di Rembrandt (*Pallade* e *Ritratto di vecchio*) sono passati alla Fondazione Gulbenkian di Lisbona, altri al Louvre di Parigi (*Ritratto di Titus* e *Paesaggio con castello*). All'inizio della seconda guerra mondiale 1.118.000 pezzi vennero evacuati negli Urali; essi ripresero il loro posto solo quando il museo fu totalmente restaurato, benché esso riaprì le porte sin dal novembre 1945. (gb + bdm).

L'Ermitage resta uno dei massimi musei di pittura del mondo per numero e qualità di opere. Citiamo tra quelle italiane le *Madonne* di Leonardo, la *Madonna Conestabile* e la *Vergine col Bambino e san Giuseppe* di Raffaello, tele di Andrea del Sarto, Tiziano, Lotto, Primaticcio, Pontormo, Sebastiano del Piombo, Veronese, la *Giuditta* di Giorgione, il *Suonatore di liuto* di Caravaggio e un bel complesso di pittori italiani del Seicento (i Carracci, Fetti, Guido Reni, Salvator Rosa) e del Settecento (Tiepolo, Crespì, Guardi); tra i tedeschi, opere di Holbein e soprattutto di Cranach; per le scuole del Nord, opere del Maestro di Flémalle, di Luca di Leida, mirabili complessi di Rubens, van Dyck, Snyders; una delle piú belle raccolte di dipinti di Rembrant (*Flora*, *Danae*, *Sacrificio di Isacco*, *Ritorno del figliol prodigo*), tele di Hals, Pieter de Hooch, Ruisdael, nell'ambito di un folto gruppo di opere olandesi; opere spagnole del Greco, di Murillo, Velázquez (i *Bevitori*), Zurbarán, Ribera; un ricco complesso di quadri rappresenta inoltre la scuola francese dal XVI al XX sec., con capolavori di Le Nain (la *Visita alla nonna*), Bourdon, Pous-

sin (*Tancredi ed Erminia, Polifemo*), Claude Lorrain, Le Sueur, Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard, Hubert Robert, Ingres (il *Conte Guriev*), David, Delacroix, con mirabili tele impressioniste di Monet, Renoir, Cézanne, van Gogh, Gauguin, eccezionali complessi di opere di Bonnard, Marquet e soprattutto di Derain, di Matisse (il *Deserto rosso, la Musica, la Danza*) e di Picasso (*Ritratto di Sabartès, la Driade, Ritratto di Vollard*). (sr).

Museo russo. Creato dallo zar Alessandro III, di cui recò il nome fino al 1917, sistemato dal 1895 al 1898 nel palazzo di Michele, questo museo ebbe per nucleo la raccolta personale dello zar, cui si aggiunsero acquisti alle mostre dei *Peredvijniki*, i dipinti russi dell'Ermitage e dell'Accademia delle arti e i doni e lasciti Galitzin, Evreinov, Argutinsky-Dolgorukov, Tenicëv, Brullov, Maikov. Esso è così divenuto, con la Galleria Tret'jakov di Mosca, il massimo museo di pittura russa della fine del XVIII sec. e del XIX sec. Nel 1912 vennero creati il dipartimento delle icone e quello delle arti grafiche. Dalla rivoluzione del 1917, il Museo russo, notevolmente accresciuto dalle nazionalizzazioni e dalle acquisizioni di lavori di artisti viventi, contiene un'importante raccolta di arte sovietica. (bl).

Lenoir, Alexandre

(Parigi 1761-1839). Fu dapprima pittore; durante la Rivoluzione ebbe l'idea di raccogliere a Parigi i monumenti che la soppressione dei conventi esponeva alla distruzione. Come conservatore dei depositi dei Petits-Augustins, eretto a Museo dei Monumenti francesi (1796), vi raccolse numerosi frammenti di decorazioni scolpite. Josephine Bonaparte lo incaricò di abbellire il castello di Malmaison e lo nominò conservatore del proprio museo privato. Fu amministratore dei monumenti di Saint-Denis (1816); operò per il restauro delle tombe dei re di Francia; nel 1820 intraprese quella del Palais des Thermes a Parigi. Fra le sue opere, si ricordano *Musée des monuments français* (1804) e *Histoire des arts en France, prouvée par les monuments* (1810). È rimasta famosa l'aspra polemica sui musei tra L e Quatremère de Quincy. (sr).

Lens, André Corneille

(Anversa 1739 - Bruxelles 1822). Pittore di storia e ritrattista, figlio del pittore di fiori Cornelis L, allievo di Karel

Ykens e di Balthazar Beschey; fu l'iniziatore in Belgio del neoclassicismo, svolgendo un ruolo simile a quello di David in Francia. Docente all'Accademia di Anversa nel 1763, pittore di Carlo di Lorena nel 1764, risiedette a Roma dal 1764 al 1768; qui adottò le teorie neoclassiche, spinto da Winckelmann e Mengs.

Tornato in Fiandra, promosse la soppressione, il 20 marzo 1773, delle onnipotenti gilde di San Luca, cui gli artisti erano soggetti sin dal Medioevo. Si stabilì a Bruxelles nel 1781, diresse i lavori di decorazione del castello di Schoenenberg a Laeken, e pubblicò una raccolta dei *Costumi dei popoli nell'Antichità* (1776) e un *Trattato del buon gusto: la bellezza della pittura* (1781). La sua importanza fu riconosciuta soprattutto nell'Europa centrale. L'imperatore Giuseppe II gli offrì nel 1781 la direzione dell'Accademia di belle arti di Vienna, ma l'artista rifiutò. Le sue composizioni mitologiche, molto convenzionali (*Ercole che protegge la Musa delle delle Arti contro la gelosia e l'ignoranza*: Anversa, Museo; *Arianna consolata da Bacco*: Bruxelles, MRBA), la freddezza dei suoi ritratti (l'*Imperatore Francesco II*: Bruxelles, municipio) incarnano il neoclassicismo belga, che verrà arricchito dall'influsso francese di David in esilio a Bruxelles. (*php*).

León

La collegiata di San Isidoro di L in Spagna è preceduta a ovest da una torre-portico eretta nella seconda metà dell'XI sec. dinanzi all'edificio consacrato nel 1603 sotto la regina Sancha e il re Ferdinando I. Il piano terra, a tre navate coperte da due serie di volte a crociera che poggiano su colonne o pilastri compositi, costituiva il «pantheon» destinato ad accogliere le sepolture dei re di L. Questa sala funeraria principesca potè forse avere, poco dopo la sua costruzione, una prima decorazione dipinta, ma gli affreschi oggi visibili vennero eseguiti per ordine del re Ferdinando II (1157-88). Sulle pareti figurano infatti il ritratto del sovrano e quello di una regina Urraca, che forse ne fu la prima moglie, sposata nel 1164 e ripudiata nel 1175, o la terza, sposata nel 1181. Le composizioni più importanti occupano sei campate ciascuna: il *Pantocrator* entro il Tetramorfo, poi il *Cenacolo* nella navata centrale; l'*Annuncio ai pastori* e la *Strage degli innocenti* nella navata nord; la *Visione apocalitti-*

ca di Cristo con spade in bocca e la sua *Cattura* nella navata sud. Sull'intradosso degli archi sono affrescati vari soggetti, tra cui le *Occupazioni dei mesi*. Sulle pareti est e sud sussistono, piú o meno in buono stato, sei episodi della vita del Salvatore, tra cui la *Crocifissione*, posta tra le immagini dei donatori. Queste opere sono dovute alla stessa bottega che per alcuni tratti stilistici – modellato e fondo bianco – si ipotizza originaria della Francia occidentale, cosa che trova un riscontro nell'influsso francese avvertibile in alcuni manoscritti miniati della biblioteca della collegiata (*Biblia 2*). È peraltro difficile stabilire confronti precisi con i complessi conservati a nord dei Pirenei. Il Maestro di L appare isolato nell'ambiente spagnolo: al suo stile possono ricollegarsi soltanto i resti della decorazione di Perazancas (Palencia). Il gioco dei colori – ocra-giallo, ocra-rosso, azzurro-grigio, verde – sul fondo uniforme, la libertà e la vita dei personaggi sono assai lontani dal geometrismo e dal gusto troppo spesso ieratico dei maestri catalani. Va notata anche l'abilità con cui le composizioni si adattano alla complessa cornice imposta dall'architettura delle volte. (*fg*).

«Leonardo»

La rivista, edita a Firenze, fu fondata nel 1903 da Papini e Prezzolini e rimase sempre l'espressione delle loro posizioni e dei loro interessi. Nella sua prima serie (1903) ebbe come collaboratori due artisti della cerchia di D'Annunzio: A. De Carolis e G. Costetti. Nell'anno successivo la rivista cambiò impostazione, facendosi portatrice delle posizioni del pragmatismo logico di G. Vailati e M. Calderoni. Seguendo l'itinerario intellettuale dei suoi direttori, negli anni successivi si occupò intensamente della filosofia di Bergson e dell'esistenzialismo. Dell'approfondita discussione di questi aspetti della filosofia contemporanea nel «L» occorre tener conto allorché si affronta il problema delle fonti del futurismo. Nel 1907, ultimo anno di pubblicazione, vi collaborò A. Soffici (con lo pseudonimo S. Cloud) con un articolo sull'arte sacra. (*came*).

Leonardo da Besozzo

(documentato dal 1421 al 1488). Figlio di Michelino da Besozzo, col quale collabora nel 1421, nel grande cantiere

del Duomo di Milano, si trasferì poi a Roma, dove studia, fra l'altro, il ciclo degli *Uomini famosi* affrescato da Masolino (1432) nel salone del Palazzo del cardinale Orsini: su di questo egli baserà infatti la sua serie di *Uomini Illustri* miniata nel codice delle *Età del Mondo* (coll. Crespi Morbio, Milano), tra il 1436 e il '42. Erede, soprattutto in campo miniatorio, della cultura cortese, preziosa e fabulistica, del padre Michelino, deve esser stato ripetutamente attivo come minatore, ma, oltre al codice Crespi, ci è noto soltanto il suo intervento al foglio II del Libro della Congrega di Santa Marta, datato 1438, dove raffigura *Renato d'Angiò e le sue armi* (il sovrano regnò a Napoli dal 1435 al 1442). Nello stesso anno L completa la tavola con *Sant'Antonio di Padova* per la chiesa di San Lorenzo in Napoli, dove dunque si è già stabilito, mentre dal 1441 dirige il cantiere per la decorazione della cappella di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, con la collaborazione di Perinetto da Benevento, con *Storie della Vita della Vergine* e di *Vita eremitica*; la scena principale del ciclo è l'*Incoronazione della Vergine*, nella cui trattazione, cromaticamente ricchissima, tanto da ricordare una pagina miniata, le atmosfere aggraziate proprie del tardogotico lombardo si mescolano ad una più corposa volumetria ed a un segno più inciso e netto nelle contornature. Una recente proposta identifica un nuovo intervento di L a Milano, negli anni '40 del Quattrocento, nell'affresco (staccato) della chiesa di San Rocco, raffigurante la *Madonna in trono col Bambino e due sante* (oggi chiesa di San Calimero, Milano), stilisticamente connesso con gli esiti più «classiceggianti» del ciclo murale di San Giovanni a Carbonara. A L sono stati pure attribuiti gli affreschi absidiali della chiesa di Santa Margherita a Casatenovo Brianza (post 1458); ma il luogo di residenza e di attività dell'artista rimarrà ciò nondimeno Napoli, dove è ricordato ancora nell'88 quale «regio pictore». Sono documentati pagamenti nel '54 e nel '56 per decorazioni di stendardi e stemmi; nel 1458 interviene in Castel Nuovo, dove dipinge ed indora il soffitto della Camera degli Angeli, nella Torre del Beverello: nel documento di pagamento è detto «pintor de casa» del Re. (*scas*).

Leonardo, José

(Calatayud 1601 - Saragozza 1656). Fu forse l'artista più dotato tra quelli che operavano a Madrid all'epoca di

Velázquez. Allievo di Caxés, si ispirò al maestro nelle prime opere (*Retablo di Cerebros*, 1624); poi, per probabile influsso di Velázquez, la sua tecnica si alleggerì e i toni cromatici si affinarono (*San Sebastiano*: Madrid, Prado), persino quando la composizione rimase legata a schemi manieristi di origine italiana (*Nascita della Vergine*: ivi; *Mosè e il serpente di bronzo*: Madrid, Academia de San Fernando). Nel 1634 partecipò alla decorazione del salone di Reinos al Buen Retiro con due dipinti: la *Resa di Brisack* e la *Presa di Juliers* (Madrid, Prado), che sono i più belli della serie, dopo le *Lance (la resa di Breda)* di Velázquez. Nel 1648 L, colpito da malattia mentale, abbandonò la pittura. (*aeps*).

Leonardo da Vinci (Leonardo di Ser Piero da Vinci)

(Vinci (Firenze) 1452 - Amboise 1519). Per l'universalità dei suoi interessi (che andarono dall'architettura alla musica, dall'idraulica e dalla geologia all'anatomia ed alla botanica) e per la precorritrice genialità di molte sue frammentarie intuizioni, oltre che per le realizzazioni più specificamente pittoriche, L è stato assunto a simbolo ed a mito del genio del rinascimento italiano, di cui rappresenta in effetti con particolare acutezza il momento critico di transazione tra la fase ancora quattrocentesca dei Pollaiuolo e dei Botticelli e quella cinquecentesca di Fra Bartolomeo e Raffaello.

Si è soliti dividere la sua attività in quattro periodi principali: 1452-81, periodo formativo a Firenze; 1482-1500, primo periodo milanese; 1500-16, periodo della maturità; 1517-19, vecchiaia e morte in Francia. La formazione di L avvenne a Firenze (dove è già documentato nel 1469) nella bottega di Andrea del Verrocchio accanto ad artisti come Botticelli, Perugino, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rossetti, Filippino Lippi. Nelle opere che gli vengono riferite come giovanili, *Madonna Ruskin* (Londra, Courtauld Institute), *Angelo nel Battesimo* del Verrocchio (Firenze, Uffizi), *Annunciazione* (ivi), *Ginevra Benci* (Washington, NG), disegno di *Paesaggio* del 1473 (Firenze, Uffizi), egli ci appare infatti erede e continuatore della tradizione plastico-disegnativa dei fiorentini Pollaiuolo, Verrocchio, Desiderio da Settignano, e partecipe della rarefatta atmosfera culturale della Firenze di Lorenzo il Magnifico e di Marsilio Ficino. Alle inquietudini dei tempi L seppe dare una interpretazione di singolare acutezza anche per

le risonanze tutte personali che esse dovettero avere su lui a causa della sua particolare posizione di illegittimo (era nato da un borghese, il notaio ser Piero, e da una contadina, certa Caterina) escluso dalla partecipazione alla vita ed alla cultura delle classi superiori, ma ad esse tuttavia sempre vicino ed in qualche modo indirettamente partecipe. Di qui la polemica di L per rivendicare alla pittura (tradizionalmente considerata «arte meccanica») la parità con la poesia e quindi lo «status» di arte «liberale», di qui il suo continuo sforzo di assimilazione di una cultura superiore (egli, per scarsa conoscenza del latino era costretto a considerare se stesso, a fronte degli umanisti contemporanei, «omo senza lettere»), di qui il suo stesso stile di vita (tra il mago e il cortigiano) così nettamente distinto da quello tradizionale del suo ceto. Delle molteplici aspirazioni di L, delle sue ambizioni letterarie e filosofiche, delle sue curiosità tecniche e scientifiche, prolungate lungo tutto l'arco della vita, restano testimonianze artisticamente eccelse i numerosissimi fogli dei suoi codici. Opera conclusiva di questo primo periodo fiorentino possiamo considerare l'*Adorazione dei Magi* per la chiesa di San Donato a Scopeto (Firenze, Uffizi, 1481-1482), dove stile e soggetto del quadro appaiono profondamente rinnovati nella ricerca di una espressione drammatica che pur basandosi sulla mimica e sul movimento non vada a scapito dell'equilibrio compositivo generale del quadro, valendosi a questo scopo di nuove e più sottili rispondenze. L'opera rimase incompiuta perché L si recò a Milano al servizio del duca Ludovico il Moro (1482). Durante il primo soggiorno milanese la pittura di L si arricchisce degli apporti della cultura artistica locale, tradizionalmente più attenta al dato luminoso di natura ed in via di ritardato assorbimento (attraverso Bramante) della grande lezione prospettica rinascimentale. Il Vasari ricorda l'amicizia di L con Bernardino Zenale, la cui complessa cultura è stata di recente assai ben ricostruita; e se gli apporti leonardeschi allo stile del trevigliese non sono dubbi si può anche pensare che il fiorentino abbia potuto a sua volta essere da lui indirizzato ad una più profonda mediazione dei problemi del chiaroscuro e della prospettiva «aerea». E quanto si può dedurre dall'esame dei capolavori milanesi di questi anni, la *Vergine delle Rocce* (Parigi, Louvre) e l'*Ultima Cena* (1497: Milano, Santa Maria delle Grazie). In questo dipinto murale (oggetto di un

lungo restauro, dal 1977 al 1999, che ha recuperato la leggibilità della pittura fortemente inficiata dagli esiti dello sfortunato sperimentalismo tecnico dell'artista) è possibile ancora apprezzare i brani di natura morta «naturale» sulla tovaglia (abbastanza insoliti per un fiorentino) e l'impianto della prospettiva centrale sapientemente esaltato dall'uso del chiaroscuro. È evidente come L, se da un lato porta avanti, nel calcolatissimo raggruppamento a terne degli Apostoli, le ricerche di espressione fisiognomica, di mimica e di dinamica già perseguite nella *Adorazione dei Magi*, e quelle di equilibrio concatenato della *Vergine delle Rocce*, dall'altro sottopone tutta la macchina compositiva ad un impianto prospettico-luminoso, dato che il senso di profondità del dipinto viene aumentato – come già notava il Mengs – dal fatto che i protagonisti siano portati in primo piano e che si abbia una doppia serie completa di digradazioni chiaroscurali, da un massimo di luce della tovaglia ad un minimo della parete di fondo, e poi da quella, aumentando sempre attraverso il paesaggio, di nuovo fino alla massima luminosità del cielo. Di quella che nelle intenzioni dell'artista avrebbe dovuto essere la sua massima opera milanese, il gigantesco (m 7,20) *Monumento equestre a Francesco Sforza*, padre di Ludovico il Moro, non restano a noi che alcuni splendidi disegni (Windsor). Dopo la caduta di Ludovico il Moro (1499) e la conquista francese del ducato di Milano il modello a grandezza naturale della statua divenne infatti bersaglio degli alabardieri di Luigi XII, ed andò in seguito completamente distrutto.

Per evitare i disordini conseguenti alla conquista L lasciò Milano recandosi dapprima a Mantova, dove eseguì un *Ritratto di Isabella d'Este* (cartone al Louvre, 1500), a Venezia, e poi a Firenze. In seguito fu per un anno (1502) al servizio di Cesare Borgia in Romagna in qualità di architetto militare. Ma nel 1503, tornato in patria, dette inizio al cartone per la *Battaglia di Anghiari* alla quale avrebbe dovuto affiancarsi, in Palazzo Vecchio, la *Battaglia di Cascina* di Michelangelo. L'opera non sarà mai portata a termine ed anche il cartone (finito nel 1505) andrà in seguito distrutto; possiamo tuttavia farcene un'idea da alcune copie parziali e dai disegni preparatori (Budapest; Venezia; Londra, BM; Windsor, ecc.). Nell'episodio centrale, la cosiddetta *Battaglia dello stendardo* (Parigi, Louvre) L fa mostra di tutta la sua scienza sull'anatomia umana ed

equina, di scorci e di composizione, della sua abilità nel rendere i moti piú impetuosi, le passioni piú violente. Non possiamo oggi sapere quanto, nella composizione generale, avessero luogo gli elementi di «atmosfera» che parrebbero suggeriti da alcuni autografi e, soprattutto, dalla descrizione verbale di un suo celebre appunto. È probabile che sia in questo periodo che L eseguì il ritratto di Monna Lisa moglie di Francesco del Giocondo, la celebre *Gioconda* (Parigi, Louvre). Nel 1506 L ritornò a Milano, questa volta al servizio di Carlo d'Amboise, signore di Chaumont, governatore della Lombardia per conto di Luigi XIII. Si suppone che in questa occasione abbia potuto porre mano alla seconda versione della *Vergine delle Rocce* (Londra, NG). Nel settembre 1507, per contestare ai fratellastri l'eredità dello zio Francesco, rientrò in patria, e vi abitò per sei mesi in casa Martelli, assieme allo scultore Francesco Rustici, il quale attendeva al gruppo scultoreo del *Battesimo di Gesù* per il Battistero. Nel luglio 1508 tornò però a Milano dove rimarrà fino al settembre 1513; cinque anni durante i quali pare essere stato soprattutto assorbito dagli studi di geologia, pur progettando anche un *Monumento equestre a Gian Giacomo Trivulzio* (disegno a Windsor) e proseguendo l'elaborazione del dipinto della *Madonna col Bambino e sant'Anna*, per il quale un primo cartone era già stato eseguito intorno al 1500 (Londra, Royal Academy) e che rimarrà, mai del tutto compiuto, nello studio dell'artista fino alla sua morte (Parigi, Louvre). Il 24 settembre 1513 L lascerà Milano con i suoi allievi: nell'ottobre è a Firenze ed il 1° dicembre al servizio di Giuliano de' Medici, fratello del papa Leone X. Al servizio del Magnifico Giuliano, dilettante di filosofia e alchimia, L rimase sempre piú esclusivamente interessato a questioni tecniche e scientifiche che trovano la loro, spesso unica, via espressiva in una strabiliante e quasi infinita serie di schizzi, disegni e annotazioni di cui solo una parte è riuscita a conservarsi sino ai nostri giorni, fin che questi morì (17 marzo 1516). Fu allora che L decise di recarsi in Francia dove, sotto la protezione di Francesco I, passò gli ultimi anni ospite del castello di Clos-Lucé presso Amboise. Quivi lo visitò, nell'ottobre 1517, il cardinale d'Aragona in viaggio per l'Europa con il suo segretario, il quale ricorda di avervi visto una «infinità di volumi e tutti in lingua volgare» (lasciati in eredità all'allievo Francesco Melzi), e tre dipinti, un ritratto (la

Gioconda), la *Sant'Anna* ed un *San Giovanni Battista*, che è unanimamente considerato l'ultima opera di L (Parigi, Louvre). Morì secondo la leggenda fra le braccia del Re di Francia. (gp).

Gli scritti di L costituiscono l'insieme piú vasto che sia giunto sino a noi ad opera di un artista. Composto da circa cinquemila pagine di appunti, è verosimile che L stesso intendesse redigere e pubblicare delle opere organiche sopra argomenti diversi come accenna negli appunti del *Trattato di anatomia* (1508-10) per il quale, probabilmente, pensava ad un volume accompagnato da tavole esplicative. L'odierna dispersione geografica e frammentazione dei disegni e degli scritti di L è in gran parte dovuta, dopo la morte del suo erede, all'allievo Francesco Melzi, nel 1570, alla negligenza degli eredi e all'audacia dei mercanti. Il momento culminante di questa «diaspora» coincide con lo smembramento dei quaderni operato intorno al 1600 da Pompeo Leoni e la conseguente separazione dei disegni, oggi in gran parte raccolti nei volumi della Biblioteca di Windsor, dai testi (*Codice atlantico*, Milano, Bibl. Ambrosiana). La piú recente successione cronologica degli scritti leonardeschi può essere cosí riassunta: alcuni fogli del *Codice atlantico* risalgono agli anni giovanili mentre del primo periodo milanese sono conservati all'Istituto di Francia a Parigi i manoscritti B (1488-89 ca.), C (*De luce et ombra*, 1490 ca.), A (1492 ca.), BN o *Ash 2038* e i taccuini H (1493-94), I (1497-99) e M (ante 1500). Di questo gruppo fanno inoltre parte i tre *Manoscritti Forster* del VAM di Londra, il *Codice trivulziano* (1487-90 ca.) del Castello Sforzesco a Milano contenente appunti di grammatica e lessicologia, e i due manoscritti della BN di Madrid *Matr. 8937* e *Matr. 8936* comunemente detti *Codice Madrid I* e *Codice Madrid II*, il secondo dei quali comprende in appendice un testo sulla fusione del *Cavallo* posteriore alle annotazioni risalenti agli anni 1503-505. A questo periodo risale la ripresa degli interessi teorici su geologia, ottica, tecnologia ed anatomia da parte di L, testimoniati dai quaderni conservati nell'Istituto di Francia a Parigi (L, 1502-503 ca.; D e F, 1508; G, post 1510 ed E, post 1513), dal *Codice sul volo degli uccelli* (1505) della Bibl. Reale di Torino, dal *Manoscritto Leicester* (1505-506) e dalla raccolta *Miscellanea*, detta *Manoscritto Arundel* (1504-16) del BM di Londra.

L'originale iniziativa del *Trattato della pittura*, il cui principio base è quello secondo il quale la pittura deve tendere a divenire strumento di conoscenza permettendo di riunire i vantaggi dell'inchiesta speculativa a quelli della sua verifica visiva e della sua rappresentazione, giungendo ad una nuova e più efficace forma di speculazione filosofica, occupa **L** per tutta la vita a partire dal 1490. Abbozzato a Milano tra il 1490 e il 1492 ed in seguito parzialmente redatto nella forma nota a Luca Pacioli che lo ricorda nel 1498, il *Trattato* viene ripreso nuovamente dal 1504 e ancora intorno al 1512. I taccuini e le raccolte di note lasciati in eredità a Francesco Melzi in parte vennero utilizzati da quest'ultimo per una redazione del trattato. Questa versione nota come *Codice urbinato* (Roma, Bibl. Vaticana), della quale circolarono numerose copie manoscritte, venne pubblicata intorno al 1651. La struttura del *Trattato* di **L**, progressivamente complicata poiché il suo orientamento scientifico implicava una conoscenza enciclopedica, sottolinea il distacco dal modello umanistico dei precedenti trattati quattrocenteschi. In particolare l'approccio alle arti figurative si pone in modo del tutto autonomo rispetto alla poesia e alla letteratura, presupponendo una diversa cultura da quella degli umanisti. (sr).

Leone X

(Giovanni de' Medici, papa col nome di, Firenze 1475 - Roma 1521). Figlio di Lorenzo il Magnifico e di Clarissa Orsini, fu allievo di Angelo Poliziano. Eletto papa nel marzo del 1513, l'avvenimento fu celebrato a Firenze con grande magnificenza: degli apparati trionfali, carri allegorici e grandiose finte architetture, furono incaricati Andrea del Sarto, Pontormo, Andrea Feltrini, Baccio Bandinelli. **L** scelse Raffaello come successore di Bramante nella veste di architetto della nuova Basilica di San Pietro e dei Palazzi Vaticani (1514) e l'anno seguente lo nominò conservatore dei monumenti antichi di Roma. Sotto il suo pontificato il grande artista urbinato da compimento alla *Stanza di Eliodoro* (1511-14) e dipinge l'affresco dell'*Incendio di Borgo* nella Stanza omonima che fu decorata in gran parte dagli allievi (1514-17). A Michelangelo, che stava allora affaticandosi al monumento di Giulio II, **L** affidò nel 1516 l'incarico di progettare la facciata di San Lorenzo a Firenze. Nel 1519 Raffaello fornisce i cartoni per la serie degli arazzi, raffiguranti gli *Atti degli apostoli*, commissionati alla

fine del '14 e destinati ad ornare le pareti della Cappella Sistina (sette cartoni a Londra, VAM, e tre dispersi); nello stesso anno fu compiuta la decorazione delle Logge con affreschi e stucchi, ideata e diretta da Raffaello ed eseguita dagli allievi. In questo periodo il grande artista urbinato dipinse anche il *Ritratto di Leone X e dei cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (Firenze, Uffizi).

Il gusto di L per l'antico ha naturalmente profonde radici familiari e si affina sotto la guida del Poliziano. I versi da lui composti sulla scoperta di una statua di Lucrezia a Trastevere testimoniano l'autenticità di questa passione; così come, per il suo genio di promotore degli studi e della ricerca antiquaria, va ricordato che egli gratificò di un lucroso ufficio pubblico il ritrovatore del Laocoonte. Il suo mecenatismo nei riguardi dei più grandi artisti contemporanei è in stretta relazione con la sua volontà di restituire a Roma, dopo più di un millennio e sull'esempio dell'antica metropoli, il ruolo di centro intellettuale del mondo e di elevarla a capitale di un potere politico, mai prima raggiunto dai pontefici. Come scrisse Guicciardini, L «possedeva tranquillamente e con grandissima ubbidienza lo Stato amplissimo della Chiesa, e Roma e tutta la corte era collocata in sommo fiore e felicità». (*fv + sr*).

Leonelli (o Lionelli), Antonio, da Crevalcore

(Crevalcore ca. 1440 – ante 1525). Il recente rinvenimento di tre grandi tempere su tela (*Madonna col Bambino, San Pietro, San Paolo*: in coll. priv.) ha richiamato l'attenzione su uno degli artisti più apprezzati dalle fonti letterarie bolognesi, ma sfuggenti per opere. Sua unica opera firmata e datata (1493) è infatti la distrutta *Sacra Famiglia* già nei Musei di Berlino. Dello stilismo ferrarese, da cui deriva in misura significativa la sua formazione (a giudicare dalla *Famiglia Sacra*: Monaco, AP) dette una variante personalissima, fatta di esaltanti freddezze prospettiche, di perlustrazioni ottiche svuotate di ogni densità sensibile, quasi prive d'impasto pittorico. Lo scarsissimo catalogo del L aiuta a intravedere un filone della pittura emiliana che fa ormai riferimento a Bologna piuttosto che a Ferrara (ad esempio Antonio di Bartolomeo Maineri, noto per il solo *San Sebastiano* della PN di Bologna). A Bologna, L si propone come ideale controaltare del classicismo dolce e precoce del Francia, pur rappresentando un'altra faccia dell'esperienza figurativa

d'impronta cortigiana. Appunto a canoni di gusto letterario, modellati sui racconti del virtuosismo illusivo dei pittori antichi, va riferita la particolare abilità del **L** in quei temi che si chiameranno poi di natura morta. (*mfe*).

Leoni (Lioni), Ottavio Mario, detto il Padovano

(Roma 1578 ca. - 1630). Il padre, di origine padovana, modellatore di ritratti in cera, medaglista e pittore, fu il suo primo maestro. Nel 1604 **L** fu ammesso all'Accademia di San Luca, di cui fu Principe nel 1614; nel 1621 fu accolto nell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon. La sua produzione comprende prevalentemente ritratti a olio (*Gregorio XV*: già presso l'Accademia dei Virtuosi al Pantheon; *Il cardinale Ludovico Ludovisi*: Museo di Roma; *Il cardinal Borghese*: Ajaccio, Musée Fesch; *Marco Sittico Altemps*: Gallese, castello), piú «moderni», per sottigliezza di fattura, sensibilità lumistica ed attenzione al dato naturale, dei suoi pochi dipinti di soggetto sacro, nei quali **L** sembra piuttosto tener presenti i modelli dell'ultima maniera romana (la giovanile *Annunciazione*: Roma, Sant'Eustachio; *Storie di sant'Aniceto*, 1618: Palazzo Altemps, nella cappella completata da Antonio Circignani; *Visione di san Giacinto*: Santa Maria sopra Minerva). È dispersa, in seguito alla demolizione della chiesa, la pala con *I santi Francesco, Carlo e Nicola* eseguita per Sant'Urbano ai Pantani su richiesta del cardinal Del Monte. Il **L** è però famoso soprattutto per i notevoli disegni (preparatori per incisioni) nei quali ritrasse gli uomini illustri del suo tempo: pittori (*Annibale Carracci, Caravaggio, Vouet, Baglione*, il suo stesso *Autoritratto*), scultori (*Bernini*), letterati (*Giovambattista Marino*) e scienziati (*Galileo*), conservati per la maggior parte a Firenze, Bibl. Marucelliana (uno dei piú antichi, il ritratto del *Cavalier d'Arpino*, del 1621, è però a Boston, MFA). Il loro maggior pregio è la straordinaria immediatezza espressiva, ottenuta grazie alla libertà dell'impostazione ed alla tecnica mista (carboncino nero e matita rossa). Nei rari dipinti di destinazione privata (*Cacciata di Agar*, ubicazione ignota; *Susanna*: Detroit, Detroit Institute of Arts, entrambi firmati) appare assai prossimo a Saraceni. (*Iba*).

Leopardi, Marcello

(Potenza Picena 1750 ca. - Roma 1795). Scarsissime sono

le notizie biografiche relative al **L**: la sua presenza a Roma negli anni 1768-73 e 1793 è attestata da documenti dell'Accademia di San Luca, di cui fu membro. La sua formazione avvenne presso Stefano Pozzi a Roma e si fondò sul classicismo di ascendenza emiliana e maratatesca; successivamente frequentò la scuola di Tommaso Maria Conca e, più tardi, l'«Accademia de' Pensieri» animata da Felice Giani. La sua carriera di pittore, e particolarmente di frescante, non ebbe uno sviluppo univoco; da moduli tardobarocchi e carracceschi evolverà verso un alligeringimento del chiaroscuro, una costruzione delle forme ed un rigore nell'impostazione scenica che si possono definire certamente neoclassici. Mantenne però sempre la sigla tardobarocca nei soggetti religiosi (sei tele per la Confraternita della Giustizia, Perugia tra 1781 e 1787; affreschi nelle navate laterali del Duomo di Perugia). La tendenza neoclassica si fa sempre più evidente nei cicli di affreschi in varie residenze private di Perugia e Foligno (*Storie dell'Iliade e dell'Eneide*: Perugia, Palazzo Conestabile della Rocca; Palazzo Ranieri e Palazzo Rossi Scotti, Perugia, entrambi decorati con *episodi della storia di Roma*; Palazzo Alleori ora Ubaldi, Foligno; Palazzo Lezi Marchetti, Foligno). L'ultima opera documentata è il ciclo di affreschi della cappella del Sacramento nel Duomo di Perugia, firmato e datato 1795. (*fir*).

Le Paon, Jean-Baptiste

(Parigi 1738-85). Allievo di Casanova, poi pittore del principe di Condé, fu soprattutto impegnato in grandi decorazioni rappresentanti scene di combattimento e di caccia (Parigi, École militaire, soffitto del salone d'onore; *Caccia al cervo*, 1776: Chantilly, Museo Condé). È rappresentato nel Museo della caccia a Senlis (*Hallali del daino a Chantilly*, 1774) e nel Museo di Tarbes (due *Combattimenti di ussari*). (*cc*).

Le Pautre, Jean

(Parigi 1618-82). Artista fecondo (ha lasciato oltre 2200 pezzi, di cui 1125 ornamentali), notevole acquafortista, dalla ricca immaginazione (Mariette lo paragonò a un «torrente impetuoso»), fissò un repertorio di motivi decorativi che rispecchiano le tendenze artistiche della Francia della fine del XVII sec., mediante il quale contri-

buí a diffondere in Europa lo stile Luigi XIV. Sostituí spesso gli ornati decorativi o architettonici di chiese, palazzi e giardini, che immaginava collocati entro un ambiente verosimile, con personaggi umani. Fu cosí insieme ornamentista e illustratore di costumi. Venne accolto nell'Accademia nel 1667. Secondo Anthony Blunt, a lui possono attribuirsi alcuni dipinti (conservati a Kermes, MBA) con rovine antiche, che rammentano quelli di Le-maire.

Il fratello **Antoine** (Parigi 1621 ca. - 1691), architetto del re, fu anch'egli incisore. (sr).

Lepère, Auguste

(Parigi 1849 - Domme (Dordogne) 1918). Esordí al Salon del 1870, poi abbandonò la pittura per l'incisione, appresa a Londra presso Smeeton, praticandola a colori su legno alla maniera di Gustave Doré (*Cattedrale di Rouen*, 1888). Fu artista fecondo; collaborò al «Magazin pittoresque» e al «Monde illustre» con paesaggi e scene di attualità. Rimise in auge, intorno al 1895, l'incisione su legno, illustrando numerose opere contemporanee (*Jacquou le Croquant* di E. Le Roy; *Paesaggi parigini* di E. Goudeau). È rappresentato a Nantes (MBA: *Sorgente nell'isola di Yeu*; *la Strada di Challans*). (sr).

Lépicié, Nicolas Bernard

(Parigi 173584). Figlio di Francois-Bernard L (autore delle *Vies des premiers peintres du roy* e del *Catalogue raisonné des tableaux du roy*, 1752-54) e di Renée-Elisabeth Marlié, entrambi incisori, fu allievo di Carle van Loo. Ammesso nel 1765 all'Accademia con *Guglielmo il Conquistatore* (Caen, liceo Malherbe), vi fu definitivamente accolto nel 1769 con *Achille istruito dal centauro Chirone* (Troyes, MBA). Dipinse perlopiú soggetti di storia, in particolare dal 1767, e scene familiari, eseguite soprattutto all'inizio della carriera. Le prime grandi tele sono caratterizzate dal colore chiaro, da larghi impasti dai luminosi risalti, e da composizioni in diagonale ereditate da C. van Loo, confrontabili con quelle di Doyen: *Martirio di sant'Andrea* (1771: abbazia di Saint-Riquier, presso Abbeville). Successivamente l'espressione delle figure tende a placarsi e la composizione ricorda maggiormente le ricerche dei suoi contemporanei neoclassici (*Regolo esce da*

Roma per recarsi a Cartagine, 1779: Carcassonne, MBA), mentre le opere puramente decorative (*Narciso*, 1771; *Adone*, 1782, eseguite per il Petit Trianon) restano assai piú fedeli alla tradizione della pittura chiara di Boucher o di J.-F. de Troy. **L** dovette però soprattutto la sua fama ai ritratti e alle scene di genere, in cui un tranquillo realismo, la delicatezza delle armonie dei toni caldi spezzati dal grigio, la plasticità di personaggi e oggetti consentono di evocare il nome di Chardin. La sua pittura (*Carle Vernet*, 1772: Parigi, Louvre; *Emile Vernet*: Parigi, Petit Palais) perde così di monumentalità e può definirsi in qualche modo a mezza strada tra la dignità di Chardin e la sensibilità di Greuze: *Bambino in castigo* (Lione, MBA). Al termine della sua vita **L** si diede a descrivere scene campestri o urbane che sembrano influenzate dallo spirito d'un Teniers: la *Dogana* (1775: Lugano-Castagnola, coll. Thyssen), *Aia* (1784; Parigi, Louvre). (cc).

Le Pileur, Jérémie

(originario di Touraine, documentato dal 1623 al 1638). La sua opera presenta caratteri fortemente influenzati dal manierismo e dal luminismo dei Bassano (*Cristo nel giardino degli Ulivi*, 1625: Rouen, MBA; *Gedeone incendia il campo dei Madianiti*, 1630: Parigi, Louvre); **LP** è un curioso e rustico maestro di provincia non sprovvisto di un certo temperamento pittorico. (pr).

Lépine, Stanislas

(Caen 1836 – Parigi 1892). Giunto a Parigi dalla Normandia nel 1855, frequentò lo studio di Corot tra il 1860 e il 1875, copiando alcuni suoi dipinti. Assai attaccato alla città natale e ai suoi dintorni, condusse vita modesta lavorando nell'isolamento e riuscendo a vendere i propri quadri solo con molta difficoltà. Fu peraltro sostenuto da Fantin-Latour e da collezionisti come il conte Armand Doria e Ricada. I suoi paesaggi sono di solito vedute delle rive della Senna e di Parigi, da cui la figura umana è totalmente esclusa. **L** ama giocare su tonalità delicate di grigio, che gli bastano per annotare con esattezza la qualità della luce; la sua tavolozza ne risulta così piú chiara di quella dei pittori di Barbizon, e spesso **L** viene posto, con Cals e Boudin, tra coloro che aprirono la strada ai paesaggi dell'impressionismo. È rappresentato a Parigi al MO (il

Porto di Caen, il *Mercato delle mele*, *Ritratto del figlio dell'artista*) e al Petit Palais (il *Pont des Arts*); il municipio di Parigi conserva poi (Sala delle scienze) il pannello decorativo (la *Senna presso il Pont-Neuf*) che gli era stato commissionato nel 1888 e che egli condusse a termine poco prima della morte, nel 1892. Possiedono suoi quadri anche musei di Reims, Rouen, Saint-Etienne, Angoulême, Caen (*Strada a Montmartre*, la *Senna*), Chicago (Art Inst.), Edimburgo, Londra (Tate Gall.). (sr).

Leprince, Engrand

(? - morto a Beauvais nel 1531). Ispirandosi alle incisioni di Dürer e dei manieristi di Anversa, nonché a motivi italianizzanti, L mostra un virtuosismo tecnico, una padronanza decorativa, una vivacità pittoresca e un gusto del colore che ne fanno il massimo pittore francese su vetro del Rinascimento. Gli si debbono vetrate nella cattedrale di Beauvais (1522), nella chiesa di Saint-Etienne (*Albero di Jesse*, 1522-25 ca.) nella stessa città e una vetrata nella chiesa di Montmorency, datata 1524; lavorò inoltre con i figli Jean e Nicolas, a Rouen, nella cattedrale e soprattutto nella chiesa di Saint-Vincent (vetrata dei *Carri*).

Il figlio **Jean** (? 1475 ca. - ? dopo il 1547) ne fu il continuatore.

L'altro figlio **Nicolas** (? 1510 ca. - Beauvais 1589) lavorò anche nelle chiese di Gisors (Saint-Gervais) e di Louviers.

Pierre, fratello o cugino di Engrand, è citato dal 1530 al 1561; lavorò per Saint-Etienne a Beauvais. (sr)

Le Prince, Jean-Baptiste

(Metz 1734 - Saint-Denis-du-Port 1781). Proveniva da una famiglia di scultori-doratori; fu allievo di Boucher e di Vien, soggiornò in Italia (1754), percorse la Finlandia e la Lituania, si spinse fino a Mosca, a Nižnij-Novgorod e addirittura in Siberia. Eseguì decorazioni per il Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo (1758-1763). Da questo viaggio riportò numerosi disegni, che sfruttò poi per tutta la vita, introducendo il gusto «russo» sin dal suo lavoro per l'ammissione all'Accademia: il *Battesimo russo* (1765: Parigi, Louvre). Tra il 1764 e il 1774 pubblicò incisioni sulla vita russa (acquaforti: *Donne moscovite in diversi costumi*, 1763; *Culla*, acquatinta, 1769). Sui medesimi temi compose cartoni per arazzi, i *Giochi russi*, per la manifat-

tura reale di Beauvais (1767-70; cortine tessute sotto Charron e Menou tra il 1769 e il 1791; quattro pezzi della settima cortina dei *Giocchi russi*, tessuta prima del 1778, sono conservati nel Museo dell'arcivescovado ad Aix-en-Provence). Tra le altre sue opere può citarsi un *Autoritratto* (Tarbes, Museo Massey), un *Corpo di guardia* (1776: Parigi, Louvre), una *Veduta della piazza Luigi XV a Parigi* (Besançon, MBA), nonché scene russe al MBA di Angers (1779), al Museo Magnin di Digione, al MBA di Rouen e al Museo di Saint-Jean-Cap-Ferrat. (cc).

Leptis Magna (oggi Zliten)

Città della Libia situata ad una trentina di km a est di Tripoli. È celebre per la scoperta di una ricca villa romana ornata di pitture e pavimentata con mosaici che costituiscono uno degli esempi più belli lasciatici in eredità dal mondo antico: allegorie delle *Stagioni*, rappresentazioni dei lavori campestri, viticci (il più bel mosaico romano conosciuto su questo tema) e soprattutto giochi di anfiteatro (II sec. d. C., data contestata) conservati al Museo di Tripoli. (mfb).

Lerambert, Henri

(? 1550 ca. - Parigi 1609). Probabilmente figlio di Louis I, della dinastia di scultori Lerambert, si formò forse nei cantieri di Fontainebleau (menzionato nel 1577 nei conti del Gabinetto del re). Gli si attribuiscono i disegni di una *Vita di Cristo* (Parigi, BN; Londra, BM) tessuta nel 1584 ca. dal laboratorio della Trinité per la chiesa di Saint-Merri a Parigi. Fornì pure i cartoni d'una *Storia di Artemisia* (Parigi, Louvre e BN), ispirati ai disegni di Caron, che probabilmente egli completò e adattò, nonché d'una *Storia di Coriolano* (Parigi, BN). Queste due serie (Parigi, Mobilier national) vennero tessute dai laboratori del Louvre, poi da quello di Marc di Comans e di François de la Planche. Pittore ordinario del re nel 1600, e pittore per gli arazzi, L è citato nel 1608 con J. Bunel nei cantieri del Louvre e delle Tuileries. Secondo Félibien, avrebbe anche lavorato a Saint-Germain-en-Laye. I suoi disegni mostrano che interpretò, non senza pesantezza, Caron e Nicolo dell'Abate. (sb).

Lérida

Città della Spagna, nella Catalogna nord-occidentale; ha importanza nella storia della pittura catalana per le botteghe locali attive dal XIV al XV sec. Oggi inoltre presenta un doppio interesse: da un lato, notevoli pitture murali - testimonianza di uno stile «franco-gotico» lineare e incisivo, caratteristico dell'inizio del XIV sec. - sono conservate nell'antico refettorio dei canonici, nel chiostro della cattedrale vecchia, e meritano attenzione per il tema: l'accoglienza ai pellegrini e il pasto che viene loro offerto. In secondo luogo, il Museo Diocesano è ricco di antependi e retable dipinti, provenienti da tutta la provincia ed anche dalla vicina Aragona: paliotti di Berbegal (*Pantocrator e Apostoli*, XII sec.), di Tressera (*Storia di san Vincenzo*, XIII sec.), retable della *Vergine con san Sebastiano e san Fabiano* (XIV sec.). A tali opere si aggiunge un pezzo eccezionale, benché piuttosto danneggiato, proveniente dall'abbazia aragonese di Sigena: lo stallo abbaziale decorato tra il 1325 e il 1350 con interessanti pitture franco-gotiche (*San Francesco, San Domenico, Vergini e religiose*). Si nota infine l'abbondante raccolta dei Ferrer, pittori di L alla metà del XV sec., e della loro bottega, tra cui spicca l'elegante *San Giuliano in veste di cacciatore* di Jaime Ferrer II. Dello stesso artista la «Paheria» medievale (municipio) conserva un importante retable: la *Vergine, san Michele e san Giorgio*, 1440 ca. (pg).

Leroi-Gourhan, André

(Parigi 1911-1986). Studioso di preistoria, filosofo, antropologo, etnologo; studiò russo e cinese presso la Scuola nazionale di lingue orientali e soggiornò a lungo in Estremo Oriente. È impossibile dissociare la sua figura di filosofo da quella dello studioso di preistoria e dell'etnologo. La lunga ricerca sulla storia dell'evoluzione umana indusse lo studioso a considerare «i materiali dell'arte, testimoni del pensiero simbolico degli uomini preistorici». Tra le vestigia lasciate dalle società preistoriche, i documenti artistici svolgono un ruolo privilegiato e sono da considerare come una delle strade per la ricerca sul pensiero paleolitico. Contrariamente ai suoi predecessori L-G respinse ogni accostamento alle società primitive attuali, sostenendo che solo attraverso un rigoroso metodo di analisi delle opere preistoriche dovranno

emergere eventuali rapporti strutturali. Fondandosi sull'ipotesi di un'evoluzione stilistica che si coglie simultaneamente negli oggetti d'uso e nell'arte parietale, propose una suddivisione in cinque periodi artistici, fondata sull'analogia stilistica con i reperti di arredo datati. Effettuando il rilievo delle figurazioni della quasi totalità delle caverne decorate, **L-G** mise a punto un sistema di analisi statistica che consente di ricavare la frequenza dei soggetti, la loro distribuzione topografica, le loro mutue associazioni e gli eventuali rapporti tra i vari dati. I segni simbolici, che compaiono a migliaia, erano sino ad allora sembrati il campo più impenetrabile dell'arte preistorica. **L-G** s'impadronì del problema in una prospettiva globale, vale a dire «considerando la massa delle figure note come una famiglia entro quale potrebbero manifestarsi rapporti strutturali». Ciò perché il complesso delle figure animali, presente in proporzioni costanti attraverso 20 000 anni, tende a dimostrare l'esistenza di un contenuto ideologico coerente ed alla possibilità di rimandi ed associazioni tra diversi tipi di segni. Ben lungi dall'essere l'accumulazione di figure create a caso, a seconda delle esigenze della caccia, l'ornamentazione dei santuari è costruita su un modello costante, che ingloba la caverna stessa. La ripartizione dei soggetti e la complessità delle associazioni denotano un rituale ed un'elaborazione simbolico-metafisica dell'uomo del Paleolitico superiore (religione della fecondità, suddivisione mitica del mondo vivente, o primordiale divisione secondo il principio del femminile e del maschile).

L'essenziale dell'opera di **L-G**, per quanto concerne le sue ricerche sull'arte preistorica, si trova in *Préhistoire de l'art occidental* (Paris 1965) e in *Les Religions de la préhistoire* (Paris 1964; ried. 1971). (yt).

Le Roux, Charles

(Nantes 1814-95). Autore di paesaggi all'aperto, amico e condiscipolo di Théodore Rousseau, lo accompagnò nel suo viaggio in Vandea nel 1837, e spesso ne copiò le opere. Presso di lui, nel castello di Souliers-en-Cérisay, Rousseau intraprese nel 1837 il suo *Viale dei castagni* (1841), oggi a Parigi, Louvre. **LR** dipinse inoltre sotto la guida di Corot, cui sono attribuite le figure umane del suo grande paesaggio al Louvre: i *Prati di Corsept* (1859). È rappresentato da numerosi quadri nel MBA di

Nantes (*Rive della Loira in primavera*, 1857; *l'Erdre d'inverno*, 1857; *Sorgente in un bosco*, 1869; *Prati in riva alla Loira*). (*ht*).

Le Sidaner, Henri

(Isola Maurice 1862 - Versailles 1939). Allievo di Cabanel nel 1880, nel 1882 si stabilì a Etaples (Pas-de-Calais) lavorando da solo per cinque anni. Esponente delle correnti intimiste e simboliste di fine secolo, espose al Salon dal 1894. Era legato a Ernest Laurent ed Henri Martin; alcune sue composizioni ricordano Maurice Denis (la *Domenica*, 1898: in museo a Douai). Influenzato dall'impressionismo e dal neoimpressionismo, fu soprattutto apprezzato per alcune vedute di Venezia, ove soggiornò nel 1905, e di città belghe, in particolare Bruges. Le sue immagini evocative della poesia discreta dei luoghi possono avvicinarsi a quelle dei simbolisti belgi (Degouve de Nuncques, Khnopff): il *Ponte dei sospiri* (Parigi, Petit Palais). È rappresentato al MO di Parigi e al Museo di Gand (il *Tavolo da giardino*, 1904). (*gl*).

Leslie, Charles Robert

(Londra 1794-1859). Trascorse alcuni anni della sua giovinezza a Philadelphia, ma si formò in Inghilterra presso Benjamin West e Washington Allston. Tranne un brevissimo soggiorno in America nel 1833, come professore di disegno presso la West Point Military Academy, svolse tutta la sua carriera a Londra, ove divenne uno dei principali specialisti della scena di genere letteraria. Suo capolavoro è lo *Zio Tobia e la vedova Wadman* (1831: Londra, VAM), che gli procurò rapida popolarità. I caratteri dei personaggi di teatro sono abilmente resi mediante una tecnica esatta influenzata dagli olandesi. **L** traeva i temi da Shakespeare, Cervantes (*Sancio Panza nell'appartamento della duchessa*, 1844 ca.: Londra, Tate Gall.), Molière (*Les Femmes savantes*, 1845: Londra, VAM). Protetto a corte, dipinse nel 1841 per Buckingham Palace un quadro commemorante il battesimo di una delle principesse; e nel 1843 la consacrazione della regina dopo l'incoronazione. Incaricato di insegnare presso la Royal Academy, compose per gli studenti un manuale, *Handbook for Young Painters* (1853). **L** è noto soprattutto per la sua amicizia con

Constable, e ha lasciato un'opera preziosissima, *Memoirs of the Life of Constable* (1843). (*wv*).

Lesnovo

La chiesa di San Giorgio del monastero di L (Macedonia, Jugoslavia) venne fondata nel 1341 dal despota Oliviero, il cui ritratto, in costume sontuoso, compare due volte: da solo, con in mano il modello della chiesa, e in compagnia della moglie e del figlio. Sono presenti anche i ritratti del kral Dušan (1331-55), di cui Oliviero era vassallo, e della zarina Elena d'Angiò. Queste pitture murali hanno aspetto popolare e contengono particolari realistici. Nel nartece, ampio spazio è dedicato all'illustrazione dei salmi e alle scene del Vecchio Testamento, mentre nella navata un ciclo dei miracoli degli arcangeli integra il ciclo evangelico. (*sdn*).

Lessing, Carl Friedrich

(Breslavia 1808 - Karlsruhe 1880). Dopo essersi formato all'Accademia di Berlino si stabilì con Schadow, nel 1826, a Düsseldorf. Qui riscosse i suoi massimi successi con una serie di dipinti sulla vita di Johann Huss, di potente realismo (*Hussitenpredigt*, 1836: Berlino, SM, GG). Dipinse anche paesaggi; in quelli giovanili si avverte l'influsso di Ruisdael, ma più tardi s'ispirerà direttamente dal vero. Nel 1858 venne nominato direttore della Galleria di Karlsruhe. La NG di Berlino e i musei di Colonia, Francoforte, Karlsruhe e Düsseldorf conservano sue opere; e così pure l'Ermitage di San Pietroburgo (*Das trauende Königspaar* (La coppia reale in lutto, 1830) e il MN di Poznań (*Paesaggio di foresta*, 1836). (*hbs*).

Le Sueur, Eustache

(Parigi 1616-55). Malgrado le leggende sul suo conto, LS, pittore di storia e decoratore, condusse vita tranquilla. La sua carriera si svolse interamente nel centro di Parigi e nell'île Saint-Louis; non si recò mai in Italia. Figlio d'un tornitore in legno, Cathelin LS, fece apprendistato intorno al 1632 nella bottega di Vouet, incontrandovi Le Brun e Mignard. Completò la sua formazione attraverso lo studio delle opere di Raffaello e dei disegni delle raccolte reali, delle stampe di Marcantonio Raimondi e delle decorazioni del castello di Fontainebleau. Gli esordi furono

agevolati da Vouet, che nel 1637 gli affidò un incarico di otto dipinti illustranti il *Sogno di Polifilo* di F. Colonna, riprodotti poi in arazzi. Sussistono quattro dipinti di questo complesso, terminato nel 1645 ca. (musei di Le Mans e di Rouen, Museo Magnin a Digione; Vienna, coll. Czerin). Iniziò nel 1644 lavori di decorazione per il presidente della Corte dei conti, Lambert de Thorigny, il cui palazzo venne costruito da Le Vau sull'île Saint-Louis. Di questi lavori restano vari importanti elementi, in particolare i pannelli ornamentali (oggi coll. priv., castello di La Grange) e il soffitto del Gabinetto dell'Amore (cinque pannelli al Louvre di Parigi). Vi si può constatare un evidente affiatamento con lo stile dinamico di Vouet, ma il disegno è più leggero e più sobrio ed il colore ricco e fresco. I ritratti di questo periodo hanno tonalità più personale (*Riunione di amatori*: Parigi, Louvre; *Ritratti di M. Albert*, 1641: Guéret).

A questa fase, ispirata dall'esempio e dalle lezioni di Vouet, risalgono numerose tele (spesso già attribuite a Vouet): *Diana e Callisto* (Digione, Museo Magnin), la *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* (Parigi, chiesa di Saint-Roch), l'*Arcangelo Raffaele mentre lascia Tobia* (Grenoble, MBA, proveniente, come un altro quadro al Louvre che illustra la vita di Tobia, dal Palazzo de Fieubet), la *Presentazione della Vergine al Tempio* (San Pietroburgo, Ermitage), e persino la *Resurrezione di Tabita* (conservato a Toronto). Ciò nonostante una tela come *Venere sorpresa da Amore* (1636-40 ca.: San Francisco, The Fine Arts Museum), di rara sensualità, sottolinea l'originalità del pittore e la sua abilità di colorista. Ebbe l'importante incarico di ventidue dipinti per la decorazione del chiostro dei Certosini, eseguiti dal 1645 al 1648: oggi al Louvre, essi riguardano gli episodi principali della *Vita di san Bruno*. **LS** vi afferma un linguaggio personale, frutto di una riflessione sostenuta dall'esempio classico offerto da Poussin, a Parigi tra il 1640 e il 1642. Illustra la *Morte di san Bruno* con una sobrietà animata dall'osservazione psicologica e realistica. La severità dell'ispirazione, la discrezione nell'armonia non mancano di rammentare Zurbarán. La conoscenza della prospettiva e l'uso nobile che di essa può farsi infondono grandezza al *San Bruno ascolta una predica di Raymond Diocre* (Parigi, Louvre). La stessa solidità vige nel *San Paolo a Efeso* (Parigi, Louvre), ordinato dalla corporazione degli orafi per

il maggio di Notre-Dame. Il *Gabinetto delle Muse*, dello stesso Palazzo Lambert, eseguito probabilmente nel 1650-51 dimostra, per il trattamento ampio dei personaggi e dei drappaggi, che LS non restò insensibile alla grande lezione classica di Poussin. Cinque pannelli raffiguranti le Muse e la tela del soffitto (*Fetonte*) sono conservati al Louvre; quello delle *Tre Muse Clio, Euterpe e Talia* è l'esempio tipico di questo momento di transizione, caratterizzato dal ritmo morbido delle linee e dalla fresca armonia cromatica. La fama di LS fu da allora stabilita; nel 1648 l'artista fu tra i membri fondatori dell'Accademia di pittura. Membri del parlamento, finanzieri e nobili gli commissionarono soggetti religiosi o profani per i loro palazzi, ma quasi nulla sussiste di questa abbondante produzione. Al Louvre LS decorò l'appartamento dei bagni della regina madre nel 1653; l'anno successivo eseguì per la stanza del re un'*Allegoria della Monarchia francese* e trattò il tema dell'*Autorità del re*; l'intero insieme si è perduto alla fine del XVIII sec. Riapparso di recente, l'*Allegoria di un ministro perfetto* (Dunkerque, MBA), dipinto a quell'epoca, è un capolavoro di armonia grave e pensosa, tipica dell'artista.

Dal 1650 l'arte di LS è caratterizzata da un orientamento un poco diverso, nelle tele religiose e nei quadri di cavalletto, i cui soggetti sono tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento o dalla storia greca. Assai impressionato dai disegni degli arazzi di Raffaello e dalla composizione delle Logge, elaborò uno stile piuttosto freddo, notevole nell'*Annunciazione* (1652: Parigi, Louvre), in *Gesù presso Marta e Maria* (Monaco, AP) e nella *Presentazione al Tempio* (1652, conservato a Marsiglia), rischiarata peraltro da lampi di colore. Nella grande *Adorazione dei pastori* (1653, conservato a La Rochelle), la linea nobilmente modulata unisce i personaggi, i cui atteggiamenti ed espressioni restano peraltro definiti e veridici. La nostalgia del Rinascimento ispirò senza dubbio il tondo della *Deposizione dalla croce* del Louvre nel quale alcuni prestiti formali da Tiziano non alterano la purezza ideale che caratterizza questo periodo; il dipinto fa parte dello stesso insieme del mirabile *Cristo che porta la croce* (ivi). Ispirato e dotto è il carattere delle ultime quattro opere eseguite nel 1654 per l'abbazia di Marmoutiers, tra cui l'*Apparizione della Vergine san Martino* e la *Messa di san Martino* (Parigi, Louvre); gli altri due quadri sono al Museo di Tours. L'artista, di-

pinti per la chiesa di Saint-Gervais a Parigi i *Santi Gervasio e Protasio condotti dinanzi ad Astasio* (Parigi, Louvre), lasciò incompiuto il *Martirio dei santi Gervasio e Protasio* (Lione, MBA) che venne terminato, dopo la sua morte, dal cognato Thomas Goussez.

L'opera di **LS** include inoltre un copioso e notevole complesso di disegni (ne conservano esempi, oltre al Louvre, la maggior parte dei grandi Gabinetti di disegni), preparatori per i quadri, eseguiti a sanguigna o spesso, sull'esempio di Vouet, a pietra nera, con rialzi in bianco, su carta grigia.

Assai imitato, **LS** non lasciò allievi noti. Celebrato come il «Raffaello francese», apprezzato quanto Poussin nel XVIII sec. per la «tenerezza» che l'epoca prediligeva e che emana dalle sue opere, resta uno egli esponenti più sensibili di quel gruppo di pittori che operava a Parigi sotto la reggenza di Anna d'Austria, e che un sentimento purissimo per l'armonia delle forme ed una solida cultura, condussero ad elaborare un classicismo francese precedente l'avvento di Le Brun. (*nbl*).

Le Tavernier, Jean

(attivo tra il 1434 e il 1467). Documentato a Audenarde tra il 1454 e il 1467, è probabilmente identificabile col Le Tavernier menzionato nel 1434 a Tournai. Si specializzò in miniature a grisaille in cui rappresenta eleganti personaggi, che si muovono in una cornice piuttosto convenzionale. Oltre a miniature nel *Libro d'ore di Filippo il Buono* (1454: L'Aja, Bibl. Reale, ms 76), l'esempio più bello di questo suo stile è l'illustrazione (1458-60) delle *Cronache e conquiste di Carlomagno* (Bruxelles, Bibl. Reale, ms 9066-9068), trascritte per Filippo il Buono da David Aubert. Sono state attribuite a **LT** anche alcune miniature a colori, che presentano caratteri stilistici assai vicini alle sue grisailles. (*ach*).

Lethière, Guillaume Guillon, detto

(Sainte-Anne (Guadalupa) 1760 - Parigi 1832). Presso il suo maestro Doyen acquisì il gusto delle grandi composizioni animate da figure umane, ma presto fu attratto dal neoclassicismo davidiano. Ottenuto il secondo prix de Rome (1784), restò in Italia quattro anni. Ottenne i primi successi ai Salons del 1795 e del 1801 con i bozzetti per

due immense tele realizzate piú tardi, *Bruto condanna i propri figli* (1811: Parigi, Louvre) e la *Morte di Virginia* (1828: ivi), in cui impose agli schemi poussiniani i ritmi di Doyen. Trascorse due anni in Spagna (1800-802) per aiutare Luciano Bonaparte, allora ambasciatore, nella costituzione della sua collezione di quadri; ma l'esperienza della pittura iberica non ne influenzò lo stile. Pittore di storia, ebbe incarichi imperiali, tra cui la *Pace di Leoben* (1805: Versailles), che furono realizzati in arazzo; nel 1822 eseguì un *San Luigi visita gli appestati a Cartagine* (Bordeaux, MBA). I suoi paesaggi eroici recano la stessa impronta classica che ne caratterizza tutta l'opera: *Caccia di Didone* (1819: Amiens, Museo di Piccardia), *Edipo salvato da un pastore* (castello di Compiègne) dipinto in collaborazione con Bidault. Successe a Suvée come direttore dell'Accademia di Francia a Roma dal 1807 al 1817. Tornato in patria fu nominato professore all'Accademia di belle arti (1818) e aprì una scuola che per un certo tempo rivaleggiò con quella di Gros, ma che non poté resistere alla spinta romantica, il che spiega l'indifferenza con cui fu accolta la *Morte di Virginia* al Salon del 1831. (*fm*).

Létin (Lestin), Jacques de

(Troyes 1597-1661). Come è stato chiarito in tempi relativamente recenti, un curioso equivoco ha accostato al nome di questo pittore quello di un compaesano, Nicolas Ninet, come lui allievo di Vouet, creando così un «Ninet de L» del tutto immaginario. Nessun quadro di Ninet è giunto fino a noi; ma le tele, spesso firmate, di L sono invece assai numerose a Troyes e nei dintorni. Altre sono nella chiesa di Saint-Pierre a Nevers (*Presentazione al Tempio*), nella cattedrale di Orléans (*Flagellazione* e *Cristo portacroce*), e in Saint-Paul-Saint-Louis a Parigi (*Morte di san Luigi*) e uniscono al naturalismo di ascendenza romana (L è documentato a Roma dal 1622 al 1625) una magniloquenza tipicamente vouettiana. (*pr*).

letterati, pittori

Il termine cinese *wen ren* designa qualsiasi persona istruita; ma nella Cina intorno all'inizio della nostra era le persone istruite erano i candidati negli esami letterari che a partire dal 65 a. C. garantivano il reclutamento dei funzionari. Quest'élite intellettuale riceveva una formazione

comprendente studi calligrafici, che consacravano l'eccellenza dei *l*. Uomini di pennello, essi si dedicavano alla pittura per il proprio piacere, operando da pittori dilettanti, all'opposto degli artigiani professionisti. Il loro stile, caratterizzato dal dilettantismo, conferiva alle loro opere la freschezza dello schizzo e la spontaneità della creazione grafica.

L'influsso dello stile dei *l* è avvertibile sin dai Tang, quando artisti come Wang Wei promuovono, nell'VIII sec., l'idealizzazione delle forme; ma è a partire dai Song, con Su Shi (XI sec.), che la pittura dei *l* (*wen ren hua*) diviene arte autonoma. All'impegno veristico e realistico che i pittori professionisti e gli accademici ricercano nella natura, i *l* contrappongono i valori espressivi, che traducono lo stato d'animo dell'artista. In epoca Yuan, gli innovatori che elaborano il tipo della pittura dei *l* sanno aggiungere alla loro sollecitudine per la traduzione dello stato d'animo l'ispirazione dei paesaggisti idealizzanti del X sec., come Dong Yuan. Nel XVI sec. Dong Aichang, pittore, calligrafo e teorico della pittura tenta di distinguere le grandi correnti della storia della pittura. Seguendo l'esempio del contemporaneo Mo Shilong chiama la tradizione dei pittori realisti *scuola del Nord* (*Beizong hua*, oppure, abbreviato, *Bei hua*), e quella dei pittori idealisti *scuola del Sud* (*Nanzong hua*, abbreviato *Nan hua*).

Da allora, la pittura dei *l*, ispirata principalmente dai pittori idealisti, tende a confondersi con quella della *scuola del Sud*. A partire dai Ming, il tradizionalismo dei *l* diviene fonte di un formalismo che non ha più nulla da invidiare all'Accademia dei professionisti. Solo gli indipendenti, *Monaci* o *Eccentrici*, conferiscono rinnovato splendore alla pittura degli ultimi secoli.

In Giappone, la pittura dei *l* venne introdotta da emigrati cinesi nel XVII sec., quando già viveva la confusione con la *scuola del Sud*; donde il doppio vocabolo di *Gunjinga* (*wen ren hua*) e di *nanga* (*nan hua*) che designa la pittura giapponese dei *l*. (*ve*).

Letteratura artistica

Le fonti scritte della storia dell'arte costituiscono nel loro insieme la «letteratura artistica» (*Die Kunstliteratur*), secondo il termine adottato da Julius von Schlosser. Rientrano in tale ambito manuali tecnici, trattati teorici, ma anche biografie, autobiografie, aneddoti, carteggi privati,

libri di ricordi e di conti, diari, impressioni di viaggiatori, guide, valutazioni di collezionisti e mercanti, cataloghi d'aste, recensioni ed articoli giornalistici (almeno a partire dal Settecento), inventari, contratti ecc. All'interno di questa vasta e complessa fenomenologia, è legittimo distinguere ed isolare esempi di una critica d'arte propriamente detta, intesa come ricerca di un «contatto diretto con l'opera e di un gusto circolante attorno ad essa» (Longhi). Trascurando in questa sede gli scritti di estetica (nel senso che questa parola ha assunto dopo Baumgarten), converrà rivolgersi piuttosto a quelle opere teoriche che nascono nella cerchia degli artisti o che da essa hanno ricevuto stimoli vitali e che dunque si possono suddividere in trattati di tipo puramente tecnico (ad esempio, i ricettari medievali), di tipo manualistico o, a partire dal Rinascimento, anche più propriamente teorico. In questa sede si dovrà però forzatamente trascurare la trattatistica propriamente architettonica e scultorea; inoltre, per comodità converrà anche separare la letteratura teorica da quella più propriamente storica o periegetica.

Trattati sull'arte L'antichità offre una sorta di summa, assai mediata, di tutti questi generi letterari nel celebre libro XXXV dell'«enciclopedia» di Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*), grazie alla quale ci giunge almeno un riflesso di un mondo artistico pressoché completamente scomparso, quello della pittura greca, con la sua varia e contraddittoria fenomenologia poetica ed estetica, nonché coi suoi dibattiti su linea, *tonon*, finito e non finito. L'altro grande trattato teorico dell'antichità giunto fino a noi, il *De Architectura* di Vitruvio, ha avuto una fortuna lunghissima, documentata a partire dall'età carolingia con Eginardo e poi giù giù attraverso le traduzioni cinquecentesche di Cesariano (1521) e quelle classiche di Daniele Barbaro (1556 e 1567). Conserva poche e scarse notizie sulla pittura (famosa però la sua censura delle grottesche nel libro VII, ripresa poi nella trattatistica cinquecentesca, in particolare da Paleotti), e, rispetto a Plinio, ha una forma complessivamente più rigida, normativa, pur nell'ambito di un effettivo eclettismo.

Il Medioevo trasmette informazioni artistiche anche di origine greco-romana, specie sotto forma di anonimi ricettari, in cui la descrizione delle materie e delle tecniche si ammanta di mistero e magia (si pensi al libro del cosiddetto Eraclio, il cui vero titolo è, significativamente, *De co-*

loribus et artibus Romanorum, o alla *Mappae Clavicula*). L'opera piú celebre è certamente il *De diversis artibus* di Teofilo, redatto nel XII secolo ed assai notevole per le notizie sulle tecniche artistiche bizantine e bizantineggianti, anche se, come dimostrano le sezioni sulla metallotecnica, l'autore è probabilmente un benedettino tedesco (un manoscritto ce ne conserva il nome secolare, Rugerus). Nonostante l'essenzialità e tecnicità dello scritto, che ne hanno reso a lungo difficile una datazione, questo tardo «ricettario» si apre sintomaticamente come una cronica medievale, «ab origine mundi et humanae culpae» e fornisce una sintetica giustificazione dell'attività artistica al servizio della chiesa di timbro tanto tomistico quanto (nel Prologo del III libro) quasi neoplatonico, con argomentazioni paragonabili a quelle di Sugerio di Saint-Denis e della polemica coeva tra l'ascetismo iconofobo di Bernardo di Chiaravalle e le ragioni piú mondane dell'abate Guglielmo di Saint-Thierry (Teofilo si fonda infatti sugli stessi passi scritturali contestati da Bernardo). La protesta di Teofilo di non scrivere «per amore di gloria mondana o cupidigia di ricompense terrene», ma per il vantaggio degli altri e la gloria di Dio, nulla tacendo dei «segreti» di bottega, assume nel tardo *Trattato dell'arte* di Cennino Cennini (ca. 1390), che pure inizia da Adamo ed Eva, movenze piú laiche, per influenza attardata della poetica stilnovista, da cui Cennino riprende il tema dell'«animo gentile» come condizione essenziale dell'attività artistica. Ancora, è per influenza della teorizzazione letteraria che Cennino esalta in apertura «fantasia» (cioè il «trovare cose non vedute cacciandosi sotto ombra di naturali») ed «intelletto» come strumenti («con operazione di mano») della pittura, di cui si rivendica perciò esplicitamente uno status non meccanico, collocabile a metà strada tra scienza e poesia. Nonostante tali promettenti ed ambiziose premesse, il *Trattato dell'arte* resta in effetti un minuto e dettagliato trattato tecnico attraverso il quale si intravedono i problemi e soprattutto il linguaggio, figurativo e parlato, delle botteghe tardogiottesche toscopadovane: Cennini è infatti attivo a Padova, ma toscano e scolaro di quell'Agnolo Gaddi, fantasioso e disinvolto narratore, da cui probabilmente gli deriva l'asserzione (cap. XXVII) della necessità didattica di imitare costantemente un maestro, fino ad appropriarsi della sua maniera, pur riconoscendo (cap. XXVIII) che per un artista

«la piú perfetta guida che possa avere e miglior timone, si è la trionfal porta del ritrarre di naturale».

L'apertura alle problematiche teoriche rinascimentali si realizza dunque già nella bottega tardomedievale: eppure, nonostante il proposito di parlare «con piú grassa Minerva», l'idioma del mestiere sembra assai lontano dalle enunciazioni piú concettuali del primo dei teorici del Quattrocento, Leon Battista Alberti che nel suo trattato *De pictura* (1435), tradotto l'anno successivo in volgare, non può non risentire della situazione artistica di cui egli acquista esperienza al suo ritorno a Firenze dall'esilio. Poiché quella situazione era tutt'altro che univoca, la teoria che ne scaturisce non pare tanto coerente e compatta, quanto fondata su una serie di definizioni dissonanti, riconducibili, secondo la lettura moderna, ora a Masaccio, ora a Domenico Veneziano, ora a Ghiberti. Resta il fatto che la versione italiana dell'opera è dedicata a Brunelleschi, i cui studi prospettici devono aver influenzato la trattazione della costruzione prospettica proposta da Alberti.

Rispetto agli scritti medievali, un altro elemento di novità è costituito dal richiamo continuo ai testi canonici dell'antichità, Plinio e Vitruvio, nell'evidente sforzo di ricostruire una continuità ideale, se non storica, tra l'antico ed i «nuovi trovati dell'ingegno» degli artisti fiorentini contemporanei. Uno sviluppo in senso eminentemente scientifico della ricerca artistica si ritrova nelle opere di Francesco di Giorgio Martini, Piero della Francesca, Luca Pacioli, nonché negli scritti perduti di un gruppo di lombardi (Foppa, Butinone e Zenale, Bramante e Bramantino) probabilmente confluiti nel *Prospectivo milanese* (1500): si tratta di opere volte tutte ad un'interpretazione matematica della rappresentazione del visibile. D'altro canto, a Firenze, il fervore di studi anatomici ed il senso energico e vitalistico dell'arte proprio delle botteghe dei Pollaiuolo e del Verrocchio costituiscono la necessaria premessa al tentativo di sistemazione trattatistica operato da Leonardo, rimasto incompiuto ed inedito fino al Seicento (Du Fresnoy, 1651): l'abitudine, caratteristica di quelle cerchie quattrocentesche fiorentine, a guardare la natura con occhio «sperimentale» ed a considerare il «moto» come il solo esito figurativo possibile dell'espressione psicologica ritorna in forma grandiosamente problematica negli scritti di Leonardo, il quale vi aggiunge il proprio tocco persona-

le, la suggestione di un mondo di cui pare che non un'immagine né una creatura sfuggano all'ansia di possesso conoscitivo: un mondo però che proprio la troppa vasta, anzi illimitata apertura dell'indagine finisca poi col circondare di nuovo mistero. Alcuni tra i più significativi testi di primo Cinquecento ripropongono questa situazione di una teoria decisamente a posteriori rispetto all'esperienza artistica: la teoria delle proporzioni di Dürer, ad esempio, si basa sull'esempio dell'antico e dell'arte italiana e sulla prassi degli studi e delle botteghe, non si alimenta cioè di sole fonti letterarie (anche se se ne possono riconoscere i precedenti in Alberti, Francesco di Giorgio, il Gaurico, forse il trattato perduto del Foppa e soprattutto Leonardo). Un'ortodossia teorica classicista, insomma, anche ammesso che si sia mai seriamente proposta fuori dalla trattatistica architettonica, cede il passo, a Cinquecento avanzato, ed anche nell'Italia settentrionale, all'efficace trascrizione letteraria delle più pubblicate soluzioni stilistiche del manierismo. Del resto, anche in architettura, alle normative astrazioni filologiche classiciste di Palladio è possibile contrapporre l'empirismo padano, la sensibilità ed adattabilità alla concretezza delle situazioni reali che ispirano un Serlio, un Pellegrino Tibaldi e, per certi versi, lo stesso Vignola o i ghiribizzi naturalistico fantastici del francese Philibert de l'Orme. Per la pittura, si pensi agli scritti di un altro artista teorico, il lombardo Lomazzo, in cui ricorrono espressioni quali «furia della figura», «figura serpentinata» o l'insistenza sul «maggior diletto e piacere» del colore rispetto al disegno (nozione peraltro già presente in Boccaccio, con implicita censura). Sarebbe riduttivo interpretare come ripresa neomedievale connessa al processo socio-economico di rifeudalizzazione il rigoglio quantitativo e la varietà qualitativa della letteratura teorica cinquecentesca, che pure si fonda su una fiducia tutta aristotelica nella trasmissibilità didattica dell'arte intesa come scienza e come dottrina (di contro alla medievale prassi di bottega o all'assai posteriore istintività romantica). Sorgono perciò le Accademie delle arti del disegno, che hanno finalità retoriche e didattiche, ma soprattutto l'ambizione di costituire un dotto apparato capace di competere efficacemente con le organizzazioni analoghe create con successo da poeti, letterati e filosofi. Se lo scultore Vincenzo Danti diffonde, tradendolo in uno spirito normativo che gli è estraneo, il magistero indi-

vidualissimo ed individualistico di Michelangelo, Romano Alberti e Federico Zuccaro cercano di sviluppare invece una teoria astratta e generale dell'arte che ne rivendichi in via definitiva la nobiltà (il *Trattato* dell'Alberti venne però confuso, in pieno Settecento, con quello perduto del Paggi): essi integrano così la fiorentina «inchiesta» di Benedetto Varchi sulla maggioranza delle arti, cioè sul primato tra pittura e scultura. L'enfasi dei pittori-trattatisti coevi di area culturale veneta è ovviamente diversa: Pino, allievo mediocre di Savoldo, imposta in un dialogo immaginario quell'ideale di perfezione estetica più tardi ripreso, approfondito e divulgato da Ludovico Dolce (*Dialogo*, 1557) e che si condensa nell'eclettica contaminazione di Michelangelo e Tiziano. Il cartografo Sorte affronta invece la questione della luce e del colore nel paesaggio, rimasticando per il resto problemi tecnici, mentre il ravennate Armenini, vasarianamente consapevole della decadenza della pittura contemporanea, ripropone con maggior sistematicità la prassi tecnica e l'impalcatura teorica del manierismo centro-italico, con esili ma significative tracce settentrionali nell'attenzione al manierismo ed al collezionismo transalpini. Sono questi gli anni, intellettualmente inquieti, fra rinascimento e Controriforma: e comincia a profilarsi una letteratura diversa, il cui compito sembra veramente quello di tracciare le linee di una politica artistica che viene spontaneo inquadrare nel programma generale della Controriforma. Basti pensare ai *Dialoghi* del Gilio (1564), ma soprattutto agli scritti, ispirati ad un rigido moralismo e dogmatismo, di teologi come il Molano e di cardinali quali il bolognese Paleotti, il milanese Carlo Borromeo e, ormai in pieno Seicento, Federico Borromeo o, verso la fine del secolo, il Rosignoli. Talora però sono gli artisti ad intervenire direttamente: se Pietro da Cortona si limita a fare da consulente per il *Trattato* del teologo Ottonelli, lo spagnolo Pacheco prende la penna in prima persona, e l'Ammannati ormai vecchio recita, nella *Lettera* indirizzata nel 1582 agli accademici fiorentini, una palinodia non scevra di poetico autobiografismo per i nudi realizzati. La propaganda di un'arte «onesta» e «devota» si fonda su un Decreto Tridentino: «Omnis superstitio in imaginum sacro usu tollatur; omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines nec pingantur nec ornamentur», ma nonostante si percepisca un progressivo adat-

tarsi delle arti alle mutate condizioni ideologiche, non mancano esempi controcorrente: basti pensare alla pittura del Caravaggio, che è forse il più grande fatto artistico all'aprirsi del Seicento, assieme alle indagini dei Carracci, ma che, a differenza di quelle, non ha trovato nelle opere teoriche coeve un corrispettivo critico. Rispetto alla progressiva determinazione e cristallizzazione di un'antinomia Idea/Natura, l'ambiente erudito ed antiquario romano (e francese) si trovò sempre più orientato verso l'Idea, sia pur con scarti progressivi da Agucchi a Bellori ed infine a Félibien. Sfuggivano a questi steccati estetici solo conoscitori e collezionisti come il Mancini o il marchese Giustiniani, che, nella sua articolata e fenomenologica elencazione di «modi» pittorici poteva non solo accogliere il caravaggismo, ma farsi portavoce delle sue dichiarazioni di poetica («tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure»). Più che Caravaggio, dunque, erano la pittura fiamminga secentesca (Rubens, van Dyck) e, per conseguenza, quella veneta del Cinquecento (Tiziano, Tintoretto) a polarizzare gli interessi valutativi ed il dibattito secenteschi, in un'antitesi netta tra «poussinismo» e «rubensismo» che divise tanto l'Italia quanto la Francia. A Roma il circolo di Bellori e Maratta, in stretto rapporto con l'Accademia di Francia di Charles Errard, trova in Poussin il proprio punto di riferimento e parametro artistico, di cui Raffaello, Annibale Carracci ed i suoi seguaci romanizzati (Domenichino, Albani) sono i precedenti e colleghi ideali. Al privilegio del filologismo antiquariale ed all'esaltazione del classicismo disegnativo si oppone però il partito «lombardo» rappresentato principalmente dal veneziano Boschini e dal bolognese Malvasia, i quali, pur nell'ambito di scritti non formalmente teorici, esaltano entrambi, con accenti diversi, i valori puramente pittorici del tocco, della bravura, della cromia, del tono e della felicità inventiva. Solo nei confronti della pittura dei «naturalisti» (vale a dire bamboccianti e caravaggeschi) si trova un sostanziale accordo tra questi due partiti nel senso di una comune «condanna». Anche nella Francia del Re Sole, del resto, la supremazia del «grand goût» e del «beau idéal» non è priva di opposizioni, che restano sparse ed isolate sotto la dittatura estetica di Charles Le Brun, direttore dell'*Académie de Peinture et Sculpture*, ed autore di una paracartesiana *Méthode pour apprendre a dessiner les Passions*, sorta di

anatomia disegnativa delle passioni umane fondata su una casistica psicologica razionalista ispirata anche alle indagini fisio-psicologiche di Marin Cureau de La Chambre. D'altro canto, i valori estetici piú propriamente barocchi (ovvero rubensisti) trovano dei difensori, nell'ultimo quarto del Seicento, in due importanti amici di Malvasia, Pierre Cureau de la Chambre, figlio di Marin e membro influente dell'*Académie des Lettres*, nonché unico vero estimatore francese della scultura del Bernini, ed in Roger de Piles, celebre conoscitore, sensibile ai valori emotivi della pittura fiamminga e veneta (del resto, aveva soggiornato a lungo a Venezia). Sarà proprio De Piles a subentrare a Le Brun alla testa dell'*Académie*, favorendo così la riscossa di quei valori estetici virtuosistici ed anticlassici etichettati come rubensisti che, dopo i prodromi incerti di Noël ed Antoine Coypel o di Charles de La Fosse, fioriranno poi nella pittura di Watteau, Fragonard e, in parte, Boucher.

Col Settecento, del resto, l'Italia perde sempre piú chiaramente quella supremazia artistica e soprattutto teorica che è ormai appannaggio di Francia, Inghilterra e, piú tardi, Germania. Il temporaneo dissolversi di un'estetica normativa univoca prima del ricompattamento neoclassico lascia spazio all'espressione soggettiva dei critici, non meno che degli artisti, e si manifesta nella nascita ed affermazione di strutture artistiche e letterarie nuove, come le mostre di arte contemporanea, divenute a Parigi un'istituzione fissa fin dal 1737 (i *salons*). A queste si abbinano presto gli interventi critici di Diderot sotto forma di recensioni giornalistiche per la «Correspondence Littéraire». Non si tratta degli interventi di un teorico o di un «conoscitore» in senso tecnico, professionale, ma piuttosto delle reazioni immediate, delle impressioni di un uomo di gusto, di un amatore, di un laico della pittura: esse puntano direttamente alla notazione psicologica piú che alla discussione dell'artificio stilistico, del problema tecnico, della fonte letteraria a monte dell'invenzione. Anche in Inghilterra, paese dominato dal linguaggio pittorico olandese e fiammingo, il classicismo non riesce ad allignare e già con Shaftesbury, la cui cultura aveva pure un deciso fondamento classicistico, si esalta la superiorità della natura incontaminata sul misurato e freddo artificio prodotto dall'uomo, con toni che sembrano già romantici (magnifica infatti «le dure rocce, le caverne muschiose, le

grotte irregolari e rozze, le cascate coi loro salti, con tutte le orride grazie di ciò che è selvaggio»), ma che in realtà appartengono a quella sensibilità al *pittoresco* espressa in Francia da Dubos (1719) ed in Inghilterra da Gilpin (1768). Essa trova prosecuzione e sviluppo, verso la fine del secolo, negli scritti di Uvedale Price, di Richard Payne Knight e nei dettagliati studi di Cozens sulla fenomenologia atmosferica. Ma, nonostante l'importanza che il paesaggio (e l'arte dei giardini) rivestirono nella cultura visiva inglese, è grazie agli scritti di William Hogarth (*Analisi della bellezza*, 1753) e di Sir Joshua Reynolds (*Discorsi* tenuti alla Royal Academy tra il 1768 ed il 1790) che si fonda teoricamente, oltre che artisticamente, una scuola pittorica britannica autonoma. Hogarth sotto pretesa di dare voce ad un'autoctona tradizione classica, neogoticheggiante perfino, propone quell'ideale «linea della bellezza» che è la «linea ondeggiante e serpentinata»: riprende così, più che motivi manieristi, i presupposti estetici del barocchetto o rococò continentale, e soprattutto francese, che peraltro la pittura britannica affetterà di ignorare. Con abilità empirista ancora maggiore, Reynolds riuscirà invece a produrre una sintesi critica felice ed originale delle esperienze pittoriche continentali (italiane, francesi ed olandesi) coeve ed anteriori, subito divenuta punto di riferimento visivo e teorico imprescindibile non solo per i suoi dichiarati detrattori (Füssli, Blake, Barry), ma anche per i suoi continuatori e sparuti seguaci (West, Opie, Northcote). Il suo amico Burke, grazie alla distinzione fondamentale tra «bello» e «sublime» (1756), sembra partecipare pienamente alla temperie romantica incipiente (e del resto la kantiana *Critica del giudizio*, 1790, non era ignara degli sviluppi dell'estetica inglese, ed in particolare delle analisi del gusto e dell'emozione estetica di Hume); tuttavia Burke nel proporre, sia pur limitatamente, la differenza estetica tra pittura e poesia sembra precedere di poco le più approfondite riflessioni di Lessing sullo stesso tema (*Laocoonte*, 1766). In realtà era stato questo un tema centrale della riflessione settecentesca (basti pensare, per la Francia, a Dubos e, ancor prima, a taluni aspetti tangenziali della polemica Orsi-Bouhours): praticamente era una ripresa, in negativo, del tema rinascimentale dell'*ut pictura poesis*.

Ma è con gli scritti di Winckelmann prima e di Mengs poi che la Germania si affaccia davvero alla ribalta europea,

riproponendo, con maggior rigore e quasi schematicismo intellettuale e formale i temi estetici ed ideologici del classicismo, con un'insistenza particolare su una visione idealizzante ed astorica dell'arte greca, conosciuta non direttamente, ma tramite i ritrovamenti archeologici di Ercolano e Pompei. Il neoclassicismo troverà ovviamente ampia udienza in Italia, a Roma in particolare, non solo grazie agli interventi polemici di Milizia, ma soprattutto per la divulgazione giornalistica di Giovanni Ludovico Bianconi, fratello di Carlo, e corrispettivo cattolico e neoclassico (in senso oltre tutto neoattico e violentemente antipiranesiano) della laica divulgazione promossa da Algarotti, che resta più vicino al coté barocchetto. Di contro agli schematismi apollinei di Winckelmann, che trova «una nobile semplicità e una quieta grandezza» alla radice della bellezza delle statue greche (ed esemplifica con il *Laocoonte*), o che, per errore di prospettiva storica, giudica la scultura anziché la pittura come l'arte guida, il campo sperimentale più avanzato della ricerca figurativa greca, ecco che Mengs, grazie alla propria formazione di pittore, si concentra soprattutto sulle vicende della pittura moderna, soffermandosi in particolare su Raffaello, Tiziano e Correggio, triade classica della letteratura artistica italiana secentesca non legata all'ortodossia classicista romana (Scanelli, Scaramuccia). L'interpretazione delle vicende artistiche e dell'essenza stessa dell'arte fornite da Mengs lo pose in conflitto aperto con gli altri grandi dell'arte (se non della teoria artistica) europea, quali Falconet e lo stesso Reynolds; eppure la sua posizione teorica era certamente meno rigida, normativa e schematica di quella di Winckelmann, se, nella *Lettera di Antonio Ponz* sui dipinti del Prado dimostra di apprezzare adeguatamente anche le forme d'arte lontane dal neoclassicismo (Velázquez). A questo punto risulta chiaro che la teoria è sempre più scienza filosofica e sempre meno critica accostante: non è nelle pagine di Hegel o di Schopenhauer, ma in quelle di Ruskin sui preraffaelliti, di Baudelaire su Delacroix e Courbet o di Fénéon sugli impressionisti che è possibile ritrovare un «beau tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible». Benché non siano mancate testimonianze scritte dirette degli artisti sulle ragioni del loro operare, anche nel corso dell'Ottocento, tuttavia per la ripresa di una teorizzazione consapevole e quasi sistematica da parte degli artisti stessi si dovrà forse aspettare

fino al periodo delle avanguardie storiche all'inizio del secolo presente.

Letteratura storica La letteratura storica, già coltivata nell'antichità (si pensi alle perdute vite dei pittori di Cornelio Nepote o all'enciclopedia pliniana già ricordata) fiorì soprattutto grazie al biografismo rinascimentale e barocco, soprattutto in centri dove l'attività artistica aveva già assunto un rilievo ed una diffusione tali da consentire di dispiegarsi di una vera e propria «scuola» pittorica locale. Non a caso dunque è soprattutto da Firenze che parte, cronologicamente, l'esperienza della compilazione biografica di vite d'artisti, dapprima in forme ancora embrionali, racchiuse entro dimensioni cronachistiche (Filippo Villani), di elogi umanistici (i settentrionali Bartolomeo Facio e Paolo Giovio, attivi nell'Italia centro-meridionale), di excursus storiografici generali con intarsi autobiografici (la seconda parte dei *Commentari* di Lorenzo Ghiberti) o di brevi compilazioni (Giovan Battista Celli, Anonimo Magliabechiano, *Libro* di Antonio Billi), fino a raggiungere la forma di biografie complete di singoli artisti (la *Vita di Filippo Brunelleschi* di Antonio Manetti, la *Vita di Michelangelo* di Ascanio Condivi), per culminare di fatto nelle *Vite* redatte da Giorgio Vasari (I edizione: 1550; II edizione riveduta ed ampliata: 1568), che costituiscono per vastità d'impegno, profondità di sentimento ed efficacia di espressione letteraria un vero modello per tutta Europa: si pensi a van Mander ed a Houbraken nei Paesi Bassi, a De Piles, a Félibien e più tardi a d'Argenville in Francia, a Sandrart in Germania, a Carducho in Spagna e, nella stessa Italia, soprattutto al diligente Baldinucci.

Già nell'opera del Vasari si ritrova una compiuta orchestrazione di molti degli strumenti essenziali della storiografia moderna: vi traspare infatti un'amplissima gamma di fonti, che sul fondamento di una diretta conoscenza dei monumenti, attinta nei numerosi viaggi per la penisola e confortata da continue trascrizioni, schemi e schizzi autografi, passa dalle incisioni ai documenti d'archivio (liberamente manipolati), dalle opere di letteratura a quelle di storia e di cronaca locale ed alle guide, dai trattati sulle arti alle lettere e alle testimonianze verbali di artisti, e, naturalmente alle opere di analogo intento che lo avevano preceduto. L'esperienza secentesca di un Malvasia, ma anche in parte di un Bellori, vi aggiungerà un'attenzione

piú scrupolosa al dato archivistico ed all'«istoria vocale», ed una calibratissima rielaborazione letteraria dei dati, realizzata attraverso un uso sapiente di artifici e topoi retorici consolidati, identificati, decostruiti e riassettrati, a Settecento inoltrato (1780), da William Beckford in un'ironica galleria totalmente immaginaria di artisti inesistenti, ma verosimili. Naturalmente le biografie non sono solo strumenti di trasmissione letteraria di informazioni storiche: sono anche mezzi paradigmatici per l'illustrazione, in positivo o in negativo, di un'estetica, incarnata da questo o quell'artista. Cosí avviene per il Michelangelo (e nella seconda edizione, anche il Raffaello) di Vasari, il Poussin di Bellori, il Domenichino del Passeri, il Ludovico Carracci ed il Guido Reni di Malvasia. Talora il credo estetico o poetico viene rinforzato da passioni campanilistiche, come nel caso del bolognese Malvasia o, piú tardi, del napoletano De Dominici, del cremonese Zaist, degenerando talora fino al punto di rimpinguare scarse liste di artisti locali con l'aggiunta di glorie eterogenee quali (per esemplificare sulle *Vite dei pittori perugini* di Leone Pascoli) i capitani di ventura o l'inventore di un «canterano di viaggio».

Superiori alle motivazioni campanilistiche si propongono di essere Bellori con le sue *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672) e, con minor successo, il Baldinucci con le sue *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), opere di grande importanza nelle quali si contrappongono esemplarmente due fondamentali tendenze storiografiche secentesche: infatti, mentre il Bellori concentra la sua opera sull'obiettivo della superiorità dell'ideale classico contro gli «eccessi» del manierismo, del naturalismo e del barocco, il Baldinucci inclina invece ad una tendenziale equanimità estetica precorritrice dell'obiettività positivista e corrispettivo delle esigenze di un collezionismo storico-documentario, quello del Principe (poi cardinale) Leopoldo de' Medici privo di predilezioni stilistiche, ma attento ad un'ampia rappresentatività geografica e cronologica. Mentre nel Bellori, la scelta estetica a favore di Domenichino e di Poussin preclude la comprensione di Caravaggio e di Rubens, ecco che il Baldinucci allarga il proprio interesse ed apprezzamento anche al Bernini ed a pittori nordici «difficili» come Dürer e Rembrandt, cui si affiancano le piacevolezze aneddotiche e naturalistiche della contemporanea pittura

fiamminga ed olandese di genere. Così, alle *Vite* belloriane redatte nello spirito di un'ideale quanto tendenziosa e normativa crestomazia, il contabile fiorentino contrappone la messe delle sue diligenti *Notizie* raccolte da ogni angolo d'Europa, limitando la propria partigianeria municipale alle zone umbratili delle origini della pittura medievale.

Altri sono i moventi che acquistano un significato speciale negli artisti-antiquari, categoria che ha monopolizzato la produzione di buona parte della letteratura storica. Ai capostipiti, Ghiberti e Vasari, succedono i van Mander, i Baglione, i Passeri, i Sandrart, i Palomino de Castro, e più tardi, i Giampietro Zanotti, i Luigi Crespi. In tutti o quasi si avverte il bisogno di proiettare nella storia degli altri artisti la propria consapevolezza estetica, in molti si coglie un'indulgenza verso l'autobiografismo che talora si limita a permeare più o meno discretamente il testo nel suo insieme (Passeri, Baglione, van Mander, Sandrart), ma talaltra si condensa in una vera e propria autobiografia a sé stante annessa alle biografie altrui (si confrontino le *Vite* vasariane del 1550 con l'edizione del 1568, in cui figura anche l'autobiografia di Vasari). Del resto, sull'esempio vasariano, anche un artista ribelle come Benvenuto Cellini potrà stendere la propria *Vita*, attribuendo alle proprie vicende e risultati artistici una dimensione paradigmatica e titanica: ma si tratta di testimonianze eccezionali. Benché altri artisti cinquecenteschi abbiano composto scritti di carattere autobiografico (Bandinelli, Raffaello da Montelupo, Pontormo), essi risultano caratterizzati da un troppo corto respiro, pensati non a fini di pubblicazione ma di sfogo personale o talora di informativa redatta su richiesta altrui, onde fornire a biografi letterati la materia da elaborare (si pensi alle notizie autobiografiche scritte da Massimiliano Soldani Benzi per Baldinucci, alla raccolta di autobiografie manoscritte di artisti minori settecenteschi realizzata da Marcello Oretti). A partire dall'Ottocento, in corrispondenza con l'affermazione dell'individualismo romantico, aumentano quantitativamente sia gli scritti autobiografici pubblicati che quelli inediti, anche di minori (basti pensare ad Adamo Tadolini, Giovambattista Frulli, Tommaso Minardi, e, tra i maggiori, Hayez e il *diario* di Delacroix). Un altro «ceto» di cultori della letteratura storica è quello dei dilettanti, spesso medici (come Mancini o Scannelli), talora uomini di legge

(Malvasia, Pascoli), antiquari (Bellori, De Piles, Félibien, Walpole, Winckelmann) o militari (Seroux d'Agincourt), assai frequentemente ecclesiastici (Lanzi, Della Valle). Quasi tutti respirano l'atmosfera degli studi dei pittori e raccolgono quadri, stampe, disegni o sculture: è quindi naturale trovare in essi un interesse per i problemi concreti dell'arte, per gli argomenti che ricorrevano più di frequente nelle conversazioni e nelle dispute con gli artisti. Nel Mancini, ad esempio, è possibile isolare un interesse particolare per il ritratto e la valutazione della sua somiglianza, ma anche per problemi concreti del mercato e del collezionismo (i criteri di determinazione dei prezzi delle opere d'arte, legati ancora ad una mentalità corporativa e ad un'ottica artigiana, oppure la collocazione dei quadri negli ambienti in base al soggetto raffigurati: e la trattazione si risolve in un'attenta casistica). De Piles, andando oltre gli spunti offerti dallo stesso Mancini, propone una più attenta determinazione delle «maniere» individuali e delle *scuole*, in sincronia (ma non certo in sintonia) con Baldinucci ed in netto anticipo su Richardson, Guarienti, Crespi e Lanzi, per non parlare di Morelli, il dilettante insomma comincia a differenziarsi secondo due figure fondamentali: quella del conoscitore (che troverà adeguata definizione prima in Richardson e poi in Lanzi) e quella dell'intenditore, in senso winckelmanniano. Mentre Winckelmann disprezzava l'erudizione priva di respiro intellettuale, l'acribia filologica fine a se stessa, la divagazione letteraria biografico-aneddotico informativa, che nulla dice sul senso più intimo dell'arte, sulla qualificazione stilistica e teorica e sulla determinazione storica della creazione e valutazione del bello («quanto all'interno dell'arte e dello stile, in essa [gli eruditi] sono innocenti come l'acqua»), ecco che Lanzi proponeva in un'intelligente compilazione riassuntiva gli strumenti e le convinzioni chiave del «conoscitore», del dilettante che riconosce stili e maniere, è consapevole dell'evoluzione storica di ogni singola scuola pittorica e si prefigge l'apprezzamento non solo estetico, ma storiografico e commerciale di ogni singola opera.

Il gesuita Lanzi consegna ai secoli futuri la summa più limpida e completa dell'elaborazione teorica settecentesca e dello sforzo storiografico di tre secoli: appoggiandosi ad una rete capillare di dilettanti minori dispersi anche nelle provincie più periferiche d'Italia (Pescia, Osimo) e basan-

dosi sulla ricchissima letteratura biografica locale (Malvasia, Crespi e Zanotti per Bologna, Soprani e Ratti per Genova e la Liguria, Ridolfi e Boschini per Venezia, Dal Pozzo per Verona, Baruffadi e Cittadella per Ferrara, Pascoli per Perugia, De Dominici per Napoli, Verci per Bassano, ecc.), egli riesce a fornire un chiaro quadro complessivo dello svolgimento della pittura dal Medioevo ai suoi giorni in tutta Italia. Certo l'inquadramento degli artisti in precisi raggruppamenti regionali, la determinazione dei capiscuola e dei relativi entourage, la distinzione dei generi corrispondono al desiderio di sapore illuministico di riordinare la materia in una classificazione chiara e quasi scientifica: ma, a dispetto di una capillare verifica oculare della materia trattata, Lanzi propone soprattutto (cosa già chiara a Giacomo Carrara) un'epitome aggiornata, anche stilisticamente, delle descrizioni e dei giudizi altrui, il suo contributo più originale essendo in fondo la sistematica elencazione e rivalutazione dei «primitivi», sulla scorta della loro decisa promozione messa in atto dal Della Valle da un punto di vista storiografico, dal Lodoli da un punto di vista collezionistico e da Hugford, da Luigi Crespi ed altri da un punto di vista commerciale. Ma già Malvasia era riuscito a rendere con vivida aderenza il carattere spiritato e feriale della pittura di Vitale e di altri trecentisti bolognesi, avvalendosi a tal fine dell'estrema flessibilità ed espressività polivalente di un linguaggio critico sintatticamente e lessicalmente aperto e sperimentale di timbro moderatamente marinista, capace di aderire simpateticamente ad ogni variazione pittorica extra classicista, così come Boschini aveva forzato il dialetto veneziano onde fornire un'aderente equivalenza verbale alla bravura pittorica di Tiziano tardo e Tintoretto.

L'opera lanziana si avvale però anche di altre due categorie importanti di fonti: le opere di consultazione (manuali bibliografici, dizionari, enciclopedie) e la letteratura periegetica. Quanto al primo gruppo, basterà citare almeno il capostipite, l'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi (1704) con le sue numerosissime ristampe nel corso del secolo (importante in particolare quella veneziana del Guarienti nel 1753). Da esso scaturiranno tanto le essenziali tabelle dell'*Enciclopedia metodica-ragionata* dello Zani alla fine del secolo, quanto le bibliografie storico-artistiche del Comolli prima e del Ranghiasi poi. Gli esempi italiani vengono prontamente recepiti e sviluppati all'estero: basti pensare

al *Dictionnaire portatif* del Lacombe per la Francia, al *Dictionary* di Pilkington con successive edizioni riviste da Fuseli per l'Inghilterra, o all'*Allgemeinen Künstlerlexikon* di Johann Rudolf Füssli per la Germania, nonché alla bibliografia storico-artistica raccolta da C. G. von Murr.

L'Ottocento si limita ad approfondire e moltiplicare questo sforzo enciclopedico-divulgativo, con il dizionario del Ticozzi ed il Catalogo bibliografico del Cicognara, da cui deriveranno poi i grandi repertori manualistici, enciclopedici e lessicali soprattutto tedeschi di Müller, Kugler, Kraus, Pauly-Wissowa, Thieme-Becker, nonché il Bénézit, il Nagler ed il Bartsch per l'incisione, mentre per una panoramica generale delle fonti resta tuttora insuperato (benché incompleto e talvolta sorpassato nei giudizi critici) il lavoro dello Schlosser (1924). In queste grandi compilazioni si rifondono ovviamente gli sforzi euristici ed ermeneutici delle varie «storie dell'arte», che a partire dal d'Agincourt e dal Crowe-Cavalcaselle, si dimostreranno più attente all'analisi del fatto stilistico, alla distinzione ed al confronto delle forme (ancora primitivo in Lanzi o Fiorillo) ed in traccia di problematiche più complesse, rigorose nell'esame delle fonti e pronte alle ambientazioni ed alle correlazioni storiche (si pensi a Rumohr, A. Venturi, Toesca), nonché alle sintesi di periodi ed ambienti, illuminati dall'esame delle forme artistiche e dei documenti nella ricostruzione di una vera e propria «storia della civiltà» (Burckhardt, Justi, Müntz). Si giunge così, a cavallo tra i due secoli, alle grandi aperture metodologiche fornite dalla cosiddetta Scuola di Vienna e dall'Istituto Warburg (prima ad Amburgo e poi a Londra), mentre in questo secolo si attuano, sul fronte della filologia visiva, le compilazioni sistematiche di van Marle e Berenson sulla pittura rinascimentale e le esperienze critiche di Longhi. D'altro canto, in Italia la storia dell'arte come storia della cultura trova in Argan il suo maggior rappresentante.

Anche la **letteratura periegetica** (guide, libri di viaggi) riveste un'importanza notevole come fonte storico-artistica, benché essa non sia nata, nella Grecia del v sec., per soddisfare interessi propriamente artistici, ma piuttosto storico-geografico-etnografici; comunque le guide più tarde di Polemone di Ilio (II sec. a. C.) e Pausania (II sec. d. C.) non mancano di informazioni artistiche, specie su templi, tesori e santuari, anche se esse non sono assolutamente in

primo piano. Nelle guide medievali e moderne si ritrova il gusto per gli excursus storico-legendari sotto forma di lunghe introduzioni sulle origini della città (le antiche *ktiseis*) e delle famiglie piú illustri; ma vi si ripropone anche, sempre piú invadente, l'illustrazione sacra, ovviamente imperniata sulla nuova religione cristiana, e dunque alimentata naturalmente dagli itinerari dei pellegrinaggi. Esempolari in tal senso le innumerevoli versioni dei *Mirabilia Urbis Romae*, che si succedono a partire almeno dal XII sec. fino al XVIII; in esse rispunta perfino il vecchio gusto per il magico ed il demonistico di cui si vuoi circondare l'antichità pagana (per esempio, il *Caballus Costantini* cioè la statua di Marc'Aurelio, oppure i *Dioscuri* di Montecavallo). Un ribaltamento di prospettive si avrà soltanto con l'umanesimo, ed in particolare con le opere di Poggio Bracciolini e Flavio Biondo, in cui l'antico viene restaurato ad una dimensione moralmente esemplare. Ma è naturale che sia a Firenze, dove già si viene affermando una letteratura biografica sugli artisti, che nasce la prima vera guida in senso moderno, il *Memoriale di molte statue e pitture che sono nell'inclita città di Florentia* di Francesco Albertini (1510), cui si deve anche, alcuni anni piú tardi, una prima guida piú propriamente artistica di Roma. Albertini fornisce dati, non giudizi estetici o descrizioni: ed in questo senso rappresenta un livello piú primitivo rispetto alle *Notizie* (peraltro rimaste inedite fino al secolo scorso, e certo mai pensate per la pubblicazione) del veneziano Marcantonio Michiel, il quale punta meno alla completezza e sistematicità dell'informazione e piú alla verifica oculare dei pezzi citati, spesso raccolti in collezioni private. A Firenze la tradizione guidistica prosegue con le *Bellezze della città di Firenze* di Francesco Bocchi (1591), aggiornata nel 1677 da Giovanni Cinelli e continuata nelle guide del Carlieri e, nel '700 avanzato, nel repertorio sulle chiese del Richa e nell'*Osservatore* del Lastri. A Venezia la situazione si «normalizza» con la guida di Francesco Sansovino (1556 ed edizioni successive), poi aggiornata da Stringa (1604) e dal Martinioni (1663), per giungere alle guide storico-topografiche di Zanetti (1733) e piú tardi, Moschini (1815). La guida di Boschini (1664), pur non presentando la stessa emotività e percettività descrittiva della *Carta del navigar pitoresco* (1660) dà indubbiamente voce ad una piú esplicita sensibilità estetica per il secolo d'oro della pittura veneziana, mentre penalizzati

restano i primitivi veneti e le maniere pittoriche non locali. Boschini è un artista, anche se mediocre, e tali sono molti compilatori di guide tra Cinque e Settecento, quali il romano Baglione, il bolognese Pietro Lamo, il piano Pandolfo Titi, il bergamasco Carboni, il vicentino Bertotti Scamozzi, il ligure Ratti, il perugino Baldassarre Orsini (cui va riconosciuta una particolare attenzione alla lettura formale delle opere in chiave ormai già neoclassica) e tanti altri. Ancora, è ad artisti minori come Giacomo Barri e Luigi Scaramuccia che vanno attribuiti i primi tentativi organici di «guide rapide» dell'intera penisola, che subentrano alle compilazioni più erudite ed umanistiche di Fichard (1536) e di Leandro Alberti (1550): nel caso di Scaramuccia, l'esperimento non è scevro di precisi e dichiarati intenti estetico-normativi, fondati su un'estetica classicista di stampo raffaellesco. In ogni caso, anche quando i compilatori di guide siano eruditi e letterati, sono per solito legati al mondo degli artisti e del mercato (si pensi ai bolognesi Masini (1660) e Malvasia (1686) o al veronese Scipione Maffei (1771) o al pisano Da Morrona (187). Il timbro erudito che molte di queste guide tardo-settecentesche e primo-ottocentesche conservano si riallaccia certamente all'originaria vocazione antiquaria della periegetica, illuminata però da una passione documentaria nuova. In seguito, in pieno Ottocento, in guide come quelle dello Zucchini (Venezia), del Siepi (Perugia) o del Nibbi (Roma) l'interesse artistico risulta assai attutito nella massiccia orchestrazione compilatoria ed enciclopedica. Quel municipalismo che ispirava l'allargamento della materia descritta oltre i confini puramente artistici onde fornire al forestiero ed al cittadino l'occasione di un'«istruzione» completa sulla città, determinava anche una focalizzazione sul locale che, come ricaduta positiva, poteva comportare la riscoperta di fenomeni artistici trascurati o fraintesi: è il caso della riscoperta dei pittori due-trecenteschi pisani da parte del Da Morrona (che primo fornisce al nome leggendario di Giunta un corredo di opere certe) o delle sculture romaniche parmensi da parte dell'Affò (1796). A sua volta ciò favoriva tanto l'affermazione di un nuovo relativismo storico, quanto la promozione di una sottolineatura delle opere più rappresentative su cui attirare l'attenzione del pubblico: l'idea di rilevarle graficamente con l'aggiunta di un asterisco in margine, trovata da Malvasia (1686), diventa in seguito un luogo comune.

Sulla letteratura periegetica italiana, oltre che sull'esperienza diretta degli autori, si fondano gran parte dei volumi sul *viaggio in Italia* compilati, già nel Seicento ma soprattutto nel Settecento, da francesi, inglesi e tedeschi come aiuto per i propri connazionali impegnati nel Grand Tour; talora sono redatti in forma di lettere (De Brosses), piú spesso di itinerari di viaggio. Particolarmente influenti furono le guide di Richardson, Cochin e Volkmann: benchè bersagliate di critiche feroci da parte degli italiani per le loro inesattezze, esse rispondevano ad un ovvio bisogno di informazione cui gli italiani, dopo i prodromi intravisti, non seppero dare risposta. L'impresa di descrizione periegetica dell'attore Francesco Bartoli è rimasta per la maggior parte manoscritta e del tutto abortito è il coevo tentativo da parte di Luigi Crespi di promuovere una descrizione standardizzata dei centri minori (Lucca, Pescia, Pistoia, Urbino, Volterra, Cortona) affidandola ad eruditi locali. Converrà inoltre sottolineare che la produzione sei settecentesca di guide locali resta un fenomeno prevalentemente settentrionale, pochissimi essendo i contributi meridionali (da ricordare soprattutto le guide di Napoli di Sarnelli e Celano). Al tempo stesso, il fenomeno si internazionalizza: nel Settecento la letteratura periegetica comincia a proliferare anche nelle altre nazioni europee (basti ricordare, per la Spagna, il Ponz), ma la diffusione di tali scritti in Italia è stata pressoché nulla. D'altro canto, rare sono anche le descrizioni di paesi stranieri ad opera di italiani: le *Lettere dalla Baviera* (1763) di G. L. Bianconi sono uno dei pochi esempi citabili, e la menzione di opere d'arte vi risulta secondaria rispetto all'analisi dei costumi.

La dimensione apparentemente immediata, informale e confidenziale della lettera conosce nel Settecento una fortuna particolare, che favorisce il recupero e l'edizione di lettere di artisti dei secoli anteriori, ad opera dapprima del Bottari, e poi dei suoi due continuatori ottocenteschi, il Ticozzi ed il Gualandi. Sul loro esempio, ma spesso con criteri filologici migliori, piú rispettosi dei testi originali, si muoveranno anche altri eruditi, quali Milanese, Campori o Gaye. Il fine è quello della documentazione tanto biografica quanto estetica, o, piú specificamente, del recupero di poetiche individuali e questo favorisce un interesse anche per altri scritti di artisti di dimensione piú privata, quali i diari (diffusi specialmente tra i romantici, si

pensi a Delacroix), i diari di viaggio (si pensi agli inediti taccuini italiani di Reynolds o ai suoi appunti sul viaggio nei Paesi Bassi pubblicati da Malone, oppure alle relazioni indirette, come quella di Chantelou sul viaggio del Bernini in Francia nel 1665), i libri dei conti (Lotto, Bassano, Guercino, Franceschini, Reynolds) o quelli di ricordi (a partire da Neri di Bicci): ma si torna così a scritti di carattere spesso inconsapevolmente autobiografico, destinati a confluire come materiale preparatorio nella confezione delle biografie artistiche. (*gpe*).

Letterini

(famiglia di pittori veneziani attivi dalla metà del XVII alla metà del XVIII sec.). Dal capostipite **Bortolo** si sa solo che era pittore e padre di **Agostino** (1642 ca. - 1730), allievo di Pietro Vecchia, del quale eredita la bottega. Accordando il naturalismo del maestro con la poetica dei Tenebrosi (*Ultima Cena* di Ognissanti, Venezia, 1673), sviluppa una produzione di soggetti sacri molto apprezzata da una certa committenza. Nella bottega paterna si formano i figli **Caterina** (n. 1665) – il cui linguaggio è documentabile solo attraverso una *Pietà* di collezione privata udinese, firmata e datata 1716 – e **Bortolo** (1669 ca. - 1745). Molto influenzato dalla lezione paterna e legato alla stessa clientela, mantiene la sua posizione attardata su stilemi secenteschi e su repertori stereotipati anche nelle opere mature (tele di S. Pietro a Murano, 1721 e della parrocchiale di Partenkirchen, 1731), conoscendo comunque una discreta fama anche all'estero. (*elr*).

Leu

Hans il Vecchio (attivo dal 1492 ca. al 1510) fu il capostipite di una famiglia di pittori svizzeri attivi tra il XV e XVI sec. Originario di una famiglia di Baden (Argovia) si stabilì a Zurigo, ove fece tirocinio probabilmente presso Peter Studer. Menzionato nel 1492 nei registri della borghesia cittadina, figura regolarmente dal 1497 nei conti di fabbrica della cattedrale e del Frauenmünster. Dieci anni dopo il suo nome scompare dagli atti ufficiali. L'autografia di alcune opere a lui attribuite è tuttora contestata. Si tratta anzitutto di una *Veduta della città di Zurigo* (tra il 1492 e il 1510: Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum). Probabilmente essa costituiva lo sfondo di una scena reli-

giosa le cui figure vennero cancellate in seguito alla Riforma, il che consentì di completare il paesaggio. Malgrado le trasformazioni subite e le incontestabili debolezze tecniche, resta documento interessante per il nuovo gusto del pittoresco e di una natura fresca e colorata. Hans il Vecchio è anche autore presunto del *Ritratto di Hans Schneeberger* (1501: Zurigo, KH) e di due ante di un polittico eseguito nel 1506 (*Cristo, i santi patroni di Zurigo, santa Maria Maddalena e san Giovanni Battista*: Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum). Alcuni storici lo assimilano al Maestro del Garofano, o ad uno dei suoi diretti allievi; ma l'ipotesi non è stata confermata da alcun elemento decisivo.

Il figlio **Hans il Giovane** (Zurigo 1490 ca. - ucciso nella battaglia di Gubel nel 1531) venne distinto dal padre, e considerato il rappresentante più notevole del tardogotico a Zurigo, soltanto nel 1901 per merito di Paul Ganz. Percorse la Germania dal 1507 al 1513 e molto verosimilmente lavorò con Dürer a Norimberga e con Hans Baldung a Freiburg im Breisgau. Dal 1514 fu attivo a Zurigo; la sua produzione è considerevole, malgrado una vita disordinata che lo portò dai campi di battaglia in tribunale. Il KM di Basilea ospita le opere migliori, tra cui il celebre *Orfeo che incanta gli animali* (1519), il *Paesaggio fantastico* e la *Passione di Cristo* (1522), nonché quattro incisioni su legno datate 1516 (tra esse *San Giorgio e il drago*) oltre a un gran numero di disegni (*Paesaggio*). Tra questi ultimi vanno menzionati il *Battesimo di Cristo* (1513: Londra, BM) e il *San Sebastiano* (1517: Norimberga, GNM). La sua agitata biografia ricorda quella di Urs Graf o di Niklaus Manuel; ma egli non fu, come loro, pittore di battaglie e di costumi militari. I suoi temi, per la maggior parte religiosi o mitologici, non rivelano sempre grande maestria esecutiva ma sono notevoli per un'interpretazione piena di poesia intima e misteriosa, non priva di bizzarria. La sua grande originalità è soprattutto nei paesaggi dipinti o disegnati dal 1513. Come Altdorfer o Hirschvogel, egli immagina luoghi fantastici, accavallamenti di montagne scoscese e di vegetazioni selvatiche, che ne fanno uno dei maestri del paesaggio del XVI sec. (*bz*).

Leutze, Emmanuel

(Schwäbisch-Gmünd 1816 - Washington 1868). I suoi genitori emigrarono in America quando aveva nove anni.

Dotato nel disegno, a diciassette anni faceva ritratti di uomini politici per un giornale di Washington. Fu all'Accademia di Düsseldorf nel 1841-42, aderendo soprattutto alla maniera di Lessing ed eseguendo quadri storici ispirati alla vita di Cristoforo Colombo. Dopo un viaggio piuttosto lungo in Italia, si stabilì a Düsseldorf, dove entrò in stretta relazione con gli ambienti artistici (fondazione nel 1848 del gruppo Malkasten, la scatola di colori'). Incaricato di decorare la Sala delle sedute del Campidoglio di Washington, tornò in questa città nel 1859 (uno solo dei bozzetti preparatori venne eseguito: il *Progresso della civiltà verso ovest*). La sua pittura di storia si distingue da quella della scuola di Düsseldorf per l'originalità del colore e per la psicologia dei caratteri. La sua concezione del reale, che si discosta dal pathos romantico di Lessing, esercitò un certo influsso sulla corrente realista; nei dipinti ispirati dalla storia inglese e americana si esprime un sentimento di libertà democratica (la *Traversata del Delaware da parte di Washington*, 1851: New York, MMA, oggi Memorial di Washington Cross; *Cromwell e la figlia*, 1843: Philadelphia, AM). Nel ritratto, in cui spesso è in posa un'intera famiglia, L unisce una forma chiara e classica all'oggettività descrittiva e alla resa del carattere individuale (*Oberst Lottner*, 1852: Düsseldorf, KM). È pure rappresentato nei musei di Stuttgart (SG), Amburgo (KH) e Schwäbisch-Gmünd. (*hm*).

Levanon, Mordecai

(Transilvania, 1901 - Gerusalemme 1968). Giunto in Palestina nel 1921, si stabilì nel 1939 a Gerusalemme, e a partire dal 1963 divise il suo tempo tra Gerusalemme e Safed. La sua pittura, lirica e mistica, vicina talora all'astrattismo, restò peraltro figurativa. Gerusalemme e Safed furono i suoi temi prediletti; l'uso di una gamma ricca di toni azzurri, viola e verdi, e di motivi stilistici tratti dal paesaggio montano israeliano caratterizzano tutte le fasi della sua arte (tele, guazzi e acquerelli). Ha esposto in Israele (retrospettiva al Museo d'Israele di Gerusalemme, 1968), a Roma (1951), a Parigi (1960) e nel padiglione israeliano alle Biennali di Venezia e di San Paolo. Numerose opere dipinte tra il 1960 e il 1966 sono conservate nel Museo d'Israele. L è inoltre rappresentato a New York (MOMA) e a Roma (GNAM). (*mt*).

Levante spagnolo

Dopo la scoperta delle lamine incise del Parpalló, è noto che in epoca paleolitica la Spagna orientale conobbe una forma d'arte simile a quella dell'area franco-cantabrica. Le numerose pitture che ornano settanta rifugi rupestri posti tra Lérida e Almería appartengono a un periodo più recente, probabilmente post-glaciale, ma non definibile con esattezza dal punto di vista cronologico. I prodotti dell'industria litica raccolti in prossimità dei rifugi dipinti comprendono numerosi microliti, ma la Spagna paleolitica conosce già questa tecnica. L'assenza di grotte al chiuso, il fatto che la fauna di questo paese meridionale sia rimasta stabile dopo l'ultima glaciazione, e il cattivo stato di conservazione delle pitture, che i turisti finiscono di rovinare, non consentono una datazione precisa. La scoperta nel 1903 degli affreschi di Calapata presso Cretas indusse l'abate Breuil ad effettuare ricerche sistematiche a partire dal 1907. I siti sono posti sulla costa est della Spagna, ma lontani dal mare. Tutte le opere sono illuminate dalla luce del giorno; consistono soprattutto in pitture a tinta piatta, rossa o nera, costituita da coloranti naturali, ocra o manganese, e di piccole dimensioni: la misura media è tra i 10 e i 15 cm, i più grandi raggiungono i 75 cm. Tali pitture rappresentano animali e personaggi che si muovono entro scene complicate, ma prive di decorazione. La varietà degli stili e dei colori dei personaggi dà spesso l'impressione che siano state integrate, o eseguite in periodi diversi. In alcune pitture possono trovarsi centinaia di personaggi e di animali, come nelle gole della Gasulla, ove la ricerca del dettaglio preciso e l'espressione del movimento, reso con audaci scorci, fanno dell'arte del **Le** un documento unico. L'importanza conferita al movimento, il gran numero di personaggi umani, la composizione scenografica distinguono quest'arte da quella franco-cantabrica. Tuttavia, la Laming-Emperaire ha fatto notare che un fondo comune esiste, e che in esso svolgono un ruolo essenziale i rapporti tra l'uomo e gli animali. Il contenuto di quest'arte, soprattutto naturalista, potrebbe parere semplicemente legato agli eventi, ma ciò sarebbe semplicistico. Se la maggior parte delle scene presentano combattimenti, cacce e danze in cui intervengono personaggi armati d'archi piumati, vestiti con calzoni a sbuffo o con gonne a campana, va notata l'importanza conferita agli animali, che sembrano selezionati: bovidi, cervidi,

cinghiali e qualche altra specie. Vi sono scene a carattere assai piú ermetico, particolarmente a Minateda, dove, in un dipinto con centinaia di raffigurazioni, compare un grande personaggio che domina file di animali, alcuni dei quali sono stati trasformati in altre specie mediante l'adozione delle corna. Numerose parti anteriori e posteriori degli animali sono dipinte isolate. Sembra verosimile che alcuni animali siano stati sistematicamente sovrapposti; l'alto numero di pitture incompiute non può essere dovuto al caso, e sembra che l'arte del **Ls** presenti temi mitici che solo in apparenza hanno l'aspetto di scene familiari. Si è tentato di tracciare una cronologia relativa, in particolare da parte dell'abate Breuil, che, a Minateda, ha rilevato tredici sovrapposizioni. I tipi umani presentano stili variati: i personaggi coi pantaloni a sbuffo della Cueva de los Caballos si contrappongono al tipo lineare della Cueva del Civil (Valltorta), mentre il tipo di Alpera è trattato naturalisticamente. Tali classificazioni possono portare a fissare un ordine di successione, poiché le pitture di stile diverso sono realizzate una accanto all'altra e talora sovrapposte. Non si hanno scene che rivelino un'economia neolitica; la raccolta del miele della Cueva de la Araña e la caccia allo stambecco della Cueva Remigia (Gasulla) presentano le attività di un popolo di cacciatori-raccoglitori. L'abate Breuil e Obermaier attribuivano tali opere ai discendenti dei paleolitici, che sarebbero sopravvissuti in Spagna fino all'arrivo dei neolitici; colpito dalla somiglianza tra l'arte del **Ls** e quella africana, Obermaier cercava apporti capsiani, e l'abate Breuil aveva sottolineato le corrispondenze riscontrabili tra essa e l'arte dell'Africa australe. Esisteranno contatti, o semplicemente si ebbe convergenza di espressione artistica tra popoli dello stesso livello di cultura? Per gli studiosi spagnoli Pericot García, Almagro e Bosch, l'arte del **Ls** è di origine post-glaciale, ma fu forse contemporanea dei neolitici, che ricacciarono nelle montagne questi popoli di cacciatori. (y \bar{t}).

Levanzo

La grotta di **L**, su un'isoletta dell'arcipelago delle Egadi al largo della Sicilia, venne decorata in due epoche molto diverse. Pitture nere, schematiche, sono state rilevate dall'abate Breuil, che le attribuì all'Eneolitico. Figure antropomorfe filiformi e soprattutto idoli a forma di violino, che compaiono sin dalla fine del Neolitico nel Medi-

terraneo orientale, sono disposte in fregio sulle pareti. Nella parte piú profonda della caverna, un complesso di notevoli incisioni è paragonabile, per composizione e stile, all'arte paleolitica occidentale. Coppie di bovidi e di equidi sono accompagnate da cervi e seguite da un personaggio schematico con becco d'uccello. Gli animali sono trattati con stile naturalista molto sicuro, e soltanto l'assenza di particolari le distingue dai bovidi di Teyjat. Alcuni studiosi scorgono una parentela stilistica tra l'arte paleolitica della grotta del L e quella delle caverne ornate della valle del Rodano. (*yt*).

Leverhulme, William Hesketh Lever, primo visconte di

(Bolton 1851 - Hampstead 1925). La sua famiglia gestiva un commercio di drogheria; egli fece fortuna con la fabbricazione del sapone Sunlight e, dal 1887, divenne collezionista appassionato, in particolare di dipinti inglesi del XVIII e XIX sec. Acquisì molti ritratti del XVIII sec., tra cui *Elizabeth Gunning* di Reynolds, paesaggi di Wilson, Bonington, Constable e Crome (il *Boschetto* di Marlingford), numerosi Morland, tra cui l'*Ospitalità africana* e il *Mercato degli schiavi*, un importante gruppo di opere preraffaellite (Etty, Burne-Jones), il *Capro espiatorio* di H. Hunt, una vasta raccolta di quadri accademici (*Daphnephoria* di Leighton), numerosi Millais (i *Black Brunswickers*), Albert Moore e Alma Tadema. La raccolta comprendeva anche acquerelli e disegni di Burne-Jones, Turner, De Wint, David Cox. La maggior parte venne provvisoriamente ospitata in una galleria aperta nel 1922, che L aveva costruito a Port Sunlight presso Liverpool, città modello edificata per i suoi dipendenti a partire dal 1888; tuttavia, i circa trecento dipinti che decoravano la sua dimora di Hampstead vennero venduti da Anderson a New York nel 1926, e altri duecento, insieme a circa trecento disegni provenienti dalla sua casa nel Cheshire, furono venduti da Knight, Frank e Rutley nel giugno 1926. (*jh*).

Levi, Carlo

(Torino 1902 - Roma 1975). Il decisivo incontro con Piero Gobetti avviene durante gli studi di medicina all'Università di Torino. Nel cenacolo di «Rivoluzione li-

berale», fondato nel '22, Levi frequenta Felice Casorati ed Edoardo Persico, un artista ed un pensatore di respiro europeo sul cui esempio matura quel binomio inscindibile tra coscienza civile ed impegno culturale che segnerà il suo operato e costituirà la chiave della sua autenticità. Nella Quadriennale di Torino del '23, dove espone con Casorati, Menzio, Chessa, de Chirico e Carrà, e nelle Biennali veneziane del '24, '26 e '28, si fondano le premesse di quella che nel '29 Persico definirà «la prima battaglia che le nuove generazioni hanno dato per l'arte europea in Italia», la costituzione cioè, proprio in quell'anno, del Gruppo dei Sei, formato oltre che da L, da Chessa, Menzio, Galante, Paulucci e Boswell. «La resistenza ci appariva necessaria. Lo spirito del Gruppo dei Sei si fece in quella lotta, in quell'intransigenza morale e politica, nel rifiuto della servitù e del conformismo, nell'affermazione della libertà come una realtà da creare e conquistare in tutti i suoi momenti e i suoi modi, anche in quello del linguaggio pittorico», precisa Levi per il quale la lotta al fascismo si identifica con quella contro la retorica novecentista, per un'arte moderna di stampo europeo e soprattutto francese. Guarda infatti dapprima alla spazialità controversa di Cézanne per scoprire subito dopo la sua vocazione negli arbitri cromatici dei fauves, nei tagli arditi e nella solitudine di Modigliani che rievoca nelle *Figure* e nei *Nudi* del '29. Altrove, come in *Natura morta con melograni* e *Le due signore* del '30, oggetti e figure evanescenti e senza peso organizzano la tela senza violarne la bidimensionalità, memori delle ricerche che Scipione e Mafai conducevano negli stessi anni a Roma. Esposte con grande scalpore alla galleria Brera di Milano nel '30 e alla galleria di Roma l'anno successivo, tali opere vennero bollate come eversive dalla critica di regime o «di una sconsolata puerilità» secondo la definizione di Lancellotti in occasione della prima Quadriennale romana del '31. Nello stesso anno Levi è a Parigi, dove con la mostra alla Galleria Jeune Europe si conclude la vicenda del gruppo torinese. Mentre partecipa con i fratelli Rosselli alla fondazione di Giustizia e Libertà, è colpito dal messaggio di Soutine. In *L'Eroe cinese* e nella serie di ritratti della *Madre*, di *Alberto Moravia*, di *Leone Ginzburg* e di *Carlo Rossetti*, certamente le opere più pregnanti, la calma distaccata delle prove precedenti cede il passo al vortice delle pennellate che amalgamano le figure allo

sfondo. Rientrato in Italia, è arrestato nel '34 ed inviato al confino in Lucania l'anno successivo. L'impatto con la realtà meridionale è traumatizzante ed il suo risvolto pittorico è così delineato dallo stesso artista: «Nei quadri di prima il soggetto ero io, un io nel suo farsi e specchiarsi nelle cose. La Lucania è stata la rottura di questo cerchio magico. Quelle terre, quelle persone, avevano un'esistenza che rifiutava ogni specchio, ogni magica metamorfosi individuale». Nella rinuncia ad interpretare i soggetti, L sposa le ragioni del realismo e della narrazione. Soprattutto nei primi anni del dopoguerra, quando torna in Lucania dopo il successo di *Cristo si è fermato a Eboli*, l'attività dello scrittore e quella del pittore si saldano e fondono in opere dove l'ansia di documentazione non si riduce però mai a mero naturalismo ma è filtrata da una sensibilità pittorica ancora di matrice espressionista. Se nei 65 mq del *Lamento per Rocco Scotellaro* del '53 che occuperà il padiglione della Lucania a Italia '61 prevale l'istanza sociale, nella serie degli *Alberi* dopo il '65 vincono le ragioni della pittura, nella contorsione dei rami e tronchi, nell'estrapolazione e dilatazione dei dettagli, nei grumi materici. Pur nella differenza qualitativa degli esiti, il successo di Levi pittore non ha conosciuto cadute negli anni, tanto nelle sedi pubbliche - Biennali e Quadriennali - quanto in quelle private come la Galleria Nuova Pesa di Roma che lo ha ospitato nel '62 e nel '68 e la Galleria La Barcaccia con i suoi appuntamenti annuali a partire dalla fine degli anni '60. Nel 1988 opere dal '23 al '73 sono state esposte nella Rocca, nel centro culturale S. Francesco e nella Biblioteca civica di Umbertide. A Matera, la Fondazione L promuove la conoscenza della multiforme sua opera. (az).

Levieux, Reynaud, detto Levieux de Languedoc

(Nîmes 1613 - Roma? dopo il 1694). Di famiglia protestante, si recò a Roma nel 1640, copiandovi Raffaello; nel 1644 tornò a Nîmes. Nel 1649 si stabilì a Montpellier, partecipando alla decorazione del Palazzo d'Authéville; eseguì cartoni per arazzi sul tema della *Vita di Mosè*. In seguito si trasferì ad Avignone, dipingendo nel 1651 una *Sacra Famiglia* per i certosini (Villeneuve-lès-Avignon, Collegiata); dipinse inoltre la *Purificazione della Vergine* (1654) Per Notre-Dame-des-Doms. Nel 1659 entrò nella confraternita dei Penitenti neri, per la quale dipinse una

Deposizione di san Giovanni Battista (conservata a Nîmes). Realizzò numerosi dipinti per i palazzi e le chiese di Avignone, lavorando anche per le chiese di Aix-en-Provence (*Visitazione*, 1660: La Madeleine; *San Brunone*, 1665: Saint-Jean-de-Malte). Nel 1669 tornò a Roma, da dove inviò ancora quadri in Provenza; a Roma dipinse il *San Dionigi e il miracolo del cieco* (Roma, San Luigi dei Francesi). Concluse forse la sua esistenza come monaco certosino. La sua arte, di un classicismo austero ereditato da Raffaello e di una reale raffinatezza nella fattura accurata e nelle gamme di sobri colori, è stata rivalutata negli ultimi decenni. (sr).

Levi Montalcini, Paola

(Torino 1909-2000). Nella monografia del 1939 Giorgio de Chirico così commenta i dipinti figurativi degli anni '30 quali *Ulivi, Alberi o Piccolo bosco*: «Essa costruisce la sua opera dalle fondamenta, che vuole solide e resistenti. Si può vedere questa preoccupazione di coprire lo spettacolo che rappresenta con le forme e i colori, tanto nelle figure quanto nelle nature morte e nei paesaggi». L'etica solidità costruttiva memore di Casorati si arricchisce però negli stessi anni del segno contrario di Cremona rivelando nella deformazione espressionista e nel colore tumultuoso l'ansia per antitesi ed antinomie, come quella tra astrazione e surrealismo nella vicenda astratto-concreta torinese dell'immediato dopoguerra. Inizia nel '53 l'avventura con le lettere, «per le implicazioni oscure legate ad una loro difficile preistoria, per il vuoto, il silenzio che le precedeva, per l'incisività di segni criptici, millenari». Dall'urto e dall'incontro di «segni di morte e di vita», di elementi dinamici opposti ad una fissità geometrica, nasce la serie delle tempere *Lettere e vasi* e quella successiva di olii come *Segni del tempo* e *Lungo i valloni di Hill* dove, guardando Rembrandt, la luce viene estratta dall'ombra con la spatola. La scrittura si fa invece rapida e incisiva nei due tondi del '59-61 *Segni e simboli* e *Monologo*, tra i testi più significativi della breve stagione informale. Verso la metà degli anni '60 l'artista attraversa l'esperienza cinetica dinamizzando colonne trasparenti di perspex con fonti luminose collocate agli estremi. Ma è a partire dal '71, con le incisioni su lastre di rame che Paola LM raggiunge l'espressione più alta: l'astratto codice delle lettere si coniuga con il linguaggio matematico dove però *curve, spirali* e

catastrofi perdono la loro assiomatica freddezza sondando ardite ipotesi spaziali trasgressive dei canoni prospettici. (az).

Levine, Jack

(Boston 1915). Più giovane di una generazione di Ben Shahn, Philip Evergood ed Edward Hopper, ne continuò la pittura realistico-sociale, raffigurando l'ambiente delle città americane, ritraendone in modo incisivo ed ironico personaggi quali poliziotti, gangster, generali, politici, capitalisti, prostitute. Si formò prima presso il Roxbury Community Center, poi al MFA di Boston, infine all'università di Harvard, con Denman Ross. I suoi riferimenti sono inizialmente l'espressionismo europeo e artisti come Soutine e Rouault, evidenti nelle opere del periodo della grande crisi economica, durante la quale partecipò ai Federal Arts Projects; in seguito il suo segno si fece più grottesco e corrosivo, vicino all'arte di Grosz e Beckmann, soprattutto nella produzione grafica. Nel 1967 incise le venticinque lastre del volume *The Dreigroschen Film* di Bertold Brecht e G. W. Pabst (1930), per i tipi di Touchstone Publishers. Dopo la prima personale alla Downtown Gallery di New York (1938) e la partecipazione alla mostra di artisti americani allestita nel 1942 al MOMA di New York, gli furono dedicate importanti retrospettive a Boston (1953) e a New York (Whitney Museum, 1955). Ha partecipato alla Biennale di Venezia del 1956; è rappresentato a New York (MOMA), Chicago (Art Inst.) e Boston (MFA). (dr + eca).

Levitan, Isaak Ilič

(Kibartai (Lituania) 1861 - Mosca 1900). Allievo di Polenov e di Savrassov, divenne il miglior interprete della natura russa. Il suo soggiorno a Parigi nel 1889 gli rivelò la scuola di Barbizon e gli impressionisti, di cui acquisì la tecnica impiegandola per esprimere il suo senso del paesaggio - stato d'animo, penetrato ora di pungente malinconia (*Giornata d'autunno, Sokolniki*, 1879: Mosca, Gall. Tret'jakov; la *Strada Vladimirka*, 1892: ivi; *Sul riposo eterno*, 1894: ivi), ora di elegiaca serenità (le *Campane della sera*, 1892: ivi; *Fresca brezza*, 1891-95: ivi; *Autunno dorato*, 1895: ivi; *Piena di primavera*, 1897: ivi; il *Lago*, 1900: San Pietroburgo, Museo russo). (bl).

Levitski, Dmitri Grigorievič

(Kiev 1735 - San Pietroburgo 1822). Dopo aver lavorato col suo maestro Antropov in Sant'Andrea di Kiev, lo accompagnò a San Pietroburgo. L'insegnamento di Lagrenée, il contatto con le opere di Tocqué e di Roslin, la rapida assimilazione delle varie correnti stilistiche ne fecero un ritrattista eccellente, capace di padroneggiare le sfumature cromatiche. L venne accolto all'Accademia con un ritratto di gala alla maniera di Tocqué, *l'Architetto Kokorinov* (1770: San Pietroburgo, Museo russo). Eseguì ritratti più naturalisti (*P. Demidov*, 1773: Mosca, Gall. Tret'jakov; *Diderot*, 1773: conservato a Ginevra) ed il ciclo delle *Signorine dell'istituto Smolnyi* (1773-76, San Pietroburgo, Museo russo), prima di divenire nel 1780 il ritrattista ufficiale di corte. Finì per accostarsi al neoclassicismo di Lampi, come fece pure il suo allievo Borovikovski. (*bl*).

Levoli, Nicola

(Rimini 1728-1801). Frate agostiniano a 18 anni, si educò a Bologna presso Ubaldo Gandolfi. È noto soltanto per le nature morte di argomento umile, legate ai temi della cucina. Vero «poeta degli oggetti quotidiani», risponde a precise esigenze del collezionismo di tardo '700, dove questi soggetti formarono una tipologia ben definita, particolarmente ad opera di C. Magini da Fano. (*acf*).

Lévy-Dhurmer, Lucien

(Algeri 1865 - Le Vésinet (Yvelines) 1953). Dal 1887 al 1895 lavorò nel laboratorio di ceramica di Clément Massier a Golfe-Juan, praticando parallelamente la pittura, il disegno e il pastello; fu probabilmente in Italia nel 1895. La sua mostra alla Galleria Georges Petit di Parigi nel 1896 rivelò sulle prime un simbolismo preraffaellita e baudelariano, con figure femminili allegoriche, eleganti e d'una sensualità tutta intellettuale, in grande misura ispirate a Puvis de Chavannes o all'arte fiorentina e tedesca del xv-xvi sec. (*Donna con la medaglia*, 1896: Parigi, MO; *Autunno*, 1898: conservato a Saint-Etienne). Grande viaggiatore (Italia, Spagna, Marocco, Bretagna), attraversò una fase realista (i *Ciechi di Tangeri*, 1901: Parigi, MO; *Madre bretone*, 1906: conservato a Brest) ma restò anzitutto un maestro del simbolismo esoterico: rappresenta-

va preferibilmente apparizioni evanescenti, volti lontani dai pallori misteriosi (il *Silenzio*, 1895: Parigi, coll. priv.) e, dopo il 1920, nudi materializzati in una nuvola di colore (*Nudo azzurro*: Parigi, Petit Palais). Realizzò squisiti ritratti; i piú celebri furono quelli di *Miss Nathalie Clifford-Barney* (Londra, coll. priv.) e di *Pierre Loti* (1896: Bayonne, Museo basco), dalle lontananze crepuscolari. Nel ritratto di *Georges Rodenbach* (1896: Parigi, MO) espresse la quintessenza dell'anima morbosa del poeta ed una raffinata sinfonia di toni di dolce malinconia. Piú tardi doveva illustrare l'opera principale di questo nostalgico dandy, *Bruges la morta* (1928), ove esala il languore silenzioso e desueto dei beghinaggi chiusi e delle nebbie sulle acque nordiche. Eseguí pure le copertine dei *Fjords* di Renée Vivien (1902). La sua tecnica consisteva di solito nell'adattare con modi evanescenti il divisionismo di Seurat. L'importante donazione Zagorowsky, esposta nel marzo-aprile 1973 al Grand Palais di Parigi, è stata divisa tra i musei di Parigi (MO e Petit Palais), Beauvais, Brest, Gray, Pontoise, Saint-Etienne e Sète. (tb).

Lévy, Henry Léopold

(Nancy 1840 - Parigi 1904). Entrò nel 1856 all'Ecole des beaux-arts, dove fu allievo di Picot e di Cabanel, e fu notato al Salon del 1872, dove espose un'*Erodiade* (bozzetto a Nancy, MBA). Dipinse decorazioni per il municipio di Digione e prese parte alla decorazione di numerosi edifici parigini: Pantheon (*Incoronazione di Carlomagno*), municipio, chiesa di Saint-Merri. L'eleganza sinuosa del suo disegno, tradotta in un vibrante chiaroscuro da un tocco sobrio e spezzato, è assai caratteristica; la scelta dei temi (*Gesú nel sepolcro*, 1873: in museo a Reims; *Sarpedonte rapito dal Sonno e dalla Morte*, 1874: Parigi, MO; *Edipo si esilia da Tebe*, 1892: ivi) lo colloca talvolta, come Gustave Moreau, accanto ai pittori simbolisti, in un'atmosfera che ricorda i poeti parnassiani. (sr).

Levy, Rudolf

(Stettino 1875 - Dachau o Auschwitz 1944). Il suo percorso artistico fu parallelo a quello di Purrmann, suo amico. Dopo una prima formazione a Monaco presso Zügel e Kalkreuth, nel 1903 si recò a Parigi, dove incontrò Purrmann, formando con lui il nucleo del gruppo di artisti te-

deschi che si riuniva nel Café du Dôme a Montparnasse e dal quale nacque, nel 1908, la scuola di Matisse. L si trasferì poi sulle rive del Mediterraneo, riportando paesaggi da Sanary (1910) e Tunisi (1913). Dopo la prima guerra mondiale, si stabilì a Berlino nel 1921, dove il mercante August Flechtheim ne organizzò la prima personale. Tornato a Parigi, diresse nel 1926 l'Académie di Matisse; emigrò nel 1933 a Ischia, e poi nel 1940 a Firenze, dove fu arrestato dai nazisti nel 1944. Cézanne e Matisse costituiscono i poli d'attrazione della sua pittura, che in questo si distanzia dalla contemporanea pittura tedesca e in particolare dall'espressionismo: soltanto l'arte di Marc può dirsi corrispondere alla sensibilità estetica di L. Partito da una concezione impressionista e dinamica del colore, grazie all'influsso di Matisse si trovò in possesso di un disegno lineare che conferiva alla composizione struttura e chiarezza. Dopo il 1910 la pratica del colore puro e un tratto grafico più libero rendono la superficie del quadro un campo di forze occupato da forme-segno contrastate, spesso definite da un tratto incisivo. Tale elemento costruttivo, e un colore sottile, pastellato, che attenua il movimento della composizione, caratterizzano l'opera di L. Il rispetto per l'oggettività accentua per converso la chiarezza dei paesaggi, dei ritratti (*Hans Purrmann*, 1927: Colonia, WRM) e delle nature morte (che risalgono soprattutto al periodo fiorentino). L'opera di L è conservata in particolare a Hannover (Kestner-Museum). (*hm*).

Lewis, John Frederick

(Londra 1805 - Walton-on-Thames 1876). Figlio d'un incisore, si formò presso Landseer e Lawrence, di cui fu assistente. Poi, viaggiando attraverso l'Europa, fece una specie di reportage dei disordini carlisti che turbarono la Spagna (studio per la *Proclamazione di don Carlos*, 1833: Oxford, Ashmolean Museum). Partendo dall'abbondante documentazione ad acquerello, realizzò due album di litografie nei quali insisteva sul carattere pittoresco dei paesaggi e dei costumi spagnoli. Sedotto poi dal Vicino Oriente, dal 1841 al 1850 soggiornò al Cairo. Quando tornò in Inghilterra ebbe grande successo esponendo le vedute degli *Harem* nel 1850. Fino ad allora aveva usato soltanto l'acquerello, tant'è vero che sarebbe succeduto a Copley Fielding nella carica di presidente della Old Water Colour Society. Ma, nell'in-

tento di sfruttare il successo degli acquerelli orientali, li traspose su tela, affrontando nella sua ultima fase la pittura a olio. Divenne membro della Royal Academy nel 1865. I suoi acquerelli sono dispersi in numerosi Gabinetti di disegni; sino a poco tempo fa dimenticati, fruiscono oggi del rinnovato interesse per la pittura vittoriana, e sono ben rappresentati nella collezione Paul Mellon di Londra. (*wv*).

Lewis, Percy Wyndham

(registrato a Amherst (New Scotland, Canada) 1882 - Londra 1957). Di padre americano e di madre inglese, fu allievo a Londra della Slade School. Dal 1902 al 1909 viaggiò in Germania, Olanda, Spagna e Francia, familiarizzandosi con gli scrittori romantici «di denuncia» (Lasserre, Massis, Seillère, Sorel). Tornato in Inghilterra, espose regolarmente col neorealista Camden Town Group e con la Allied Artist Association; nel 1912 presentò, in occasione della seconda mostra *Manet e i post-impressionisti*, le illustrazioni per il suo libro *Timone di Atene*. Ruppe con tali gruppi quando, deluso per la loro mancanza di ambizione, abbandonò bruscamente le Omega Workshops, riunitesi qualche mese prima. Sostenuto dal filosofo Hulme, da Ezra Pound e da un gruppetto di artisti desiderosi di infondere uno spirito nuovo all'arte inglese, fondò nel 1913 il Rebel Art Center; poi, nel 1914, il Vorticism. Autoritario, ma eccellente animatore, ne fece il movimento inglese d'avanguardia; lo volle libero da qualsiasi influenza. Giunse all'astrattismo sin dal 1913 (*Composizione*, 1913: Londra, Tate Gall.; *Rivoluzione*, 1915: coll. priv.). Membro del London Group nel 1915, poi pittore nell'esercito fino al 1917, adattò tale stile ai quadri di battaglie, che peraltro lo ricondussero a una visione più diretta del soggetto (*Postazione di batteria in un bosco*, 1918: Londra, Imperial War Museum). La partecipazione dell'artista alle attività del Ten Group ne conferma il ritorno alla figuratività e l'orientamento verso il ritratto e l'autoritratto (*Autoritratto*, 1921: Manchester, AG); *Ritratto di Edith Sitwell*, 1923: Londra, Tate Gall.). Abbandonando progressivamente la pittura per gli impegni politici e letterari, L la riprese solo per illustrare i propri scritti (*Resa di Barcellona*, 1936: ivi; *Inferno*, 1937: Leicester, AG). Si dedicò soprattutto agli scritti autobiografici (*Blasting and Bombardiering*, 1914-23, pubblicato nel 1937;

The Artist from Blast to Burlington House, pubblicato nel 1939), nei quali si giustifica e rivendica la paternità del Vorticismo. Divenuto cieco nel 1954, pubblicò nello stesso anno il suo ultimo saggio, *The Demon of Progress in the Arts*. È rappresentato soprattutto a Londra, Tate Gall. (abo).

Lewitt, Sol

(Hartford (Connecticut) 1929). È uno dei maggiori esponenti, insieme a Donald Judd, Carl Andre e Robert Morris, della Minimal Art. Studiò alla Syracuse University di New York, città in cui tornò dopo il servizio militare svolto in Giappone e Corea, dove ebbe modo di conoscere l'arte orientale (1951-52). Partecipò come disegnatore al progetto per il Roosevelt Field Shopping Center (1955-56) e dal 1960 al 1965 lavorò come guardiano al MOMA, insieme a Robert Mangold, Robert Ryman e Dan Flavin. Suoi lavori compaiono nel 1963-64 in una collettiva nella chiesa St. Mark, mentre dal 1966 espose regolarmente alla Galleria Dwan. Nel 1968 tenne una personale a Zurigo (Gall. Bischofberger) ed una a Monaco (Gall. Heiner Freidreich); nel 1969 a Roma (Gall. L'Attico). Nel 1967 pubblicò *Paragraphs on Conceptual Art* e nel 1969 *Sentences on Conceptual Art*, cui seguirono esposizioni a Berna (*When attitudes become form*, 1969: KH), New York (*Information*, 1970: MOMA). Per L, «solo le idee possono essere opere d'arte»; lo sviluppo dell'idea viene seguito attraverso rapporti geometrici che utilizzano linee ed angoli retti, e realizzato in una ripetizione modulare di elementi in legno o acciaio che usano la linea, il quadrato, il cubo. (*Part piece (open cubes) inform of a cross*, 1966-69: Parigi, MNAM; *Two open modular cubes/Halfoff*, 1970: Londra, Tate Gall.; *Incomplete open cubes*, 1974: Gent, coll. A. Herbert; esposto alla mostra *Standing sculpture*, Rivoli 1987-88). Dal 1968 L iniziò i *wall drawings*, nei quali il supporto svolge un ruolo fondamentale; come il disegno su carta (*Blue lines from the sides and red lines from the corners*, 1975: Monaco, Galerie Art in Progress; esposto a Documenta 6 di Kassel, 1977) o la litografia (*Vertical lines, not touching*, 1970), anch'essi sono ancora delle realizzazioni di «un'operazione concettuale che casualmente si deposita in un materiale o in una forma» (G. Celant). Installazioni di tale tipo, che mettono in discussione il concetto di perennità dell'opera d'arte, sono state effet-

tuate da L a Bari (Gall. Marilena Bonomo, 1984), Rivoli (*Two pyramids/Reflected*, 1984), Amsterdam (Stedelijk Museum, 1984), Ginevra (Centre national d'art contemporain, 1983). Alla XLIII Biennale di Venezia (1988) lo spazio espositivo, dipinto dall'artista, era occupato da *Complexforms N. 8*, elementi in legno bianco. (eco).

Leys, Henri

(Anversa 1815-69). Allievo dell'Accademia di Anversa, completò la sua formazione a Parigi nello studio di Delacroix (1853), tornando poi in Belgio; adepto di un romanticismo drammatico vicino a quello di P. Delaroche (la *Furia spagnola ad Anversa nel 1576*: Bruxelles, MRBA) se ne distaccò dopo il 1840. Un viaggio in Olanda e in Germania (1852) confermò, attraverso la conoscenza dei maestri antichi (Dürer, Cranach, Holbein, Metsys, Bruegel), la sua evoluzione verso un realismo preciso, dal disegno spesso arcaicizzante (ritratto di *Lucie Leys*, 1865: in museo ad Anversa; *Madame Leys-Van Haren*, 1866: ivi). La ricostruzione storica è portata agli estremi nei numerosi quadri dall'impaginazione complessa formicolanti di personaggi e di particolari ordinati, ispirati soprattutto alla storia e alla vita artistica delle Fiandre (*Visita di Dürer ad Anversa nel 1520*, 1855, ivi; la *Festa della gilda di san Luca*, 1858, ivi; la *Bottega di Frans Floris*, 1868: Bruxelles, MRBA). Questa impostazione deliberatamente tradizionale si accompagna alla qualità preziosa del disegno e del colore, che si ispira ai pittori «primitivi». A L si devono pure vaste decorazioni per la propria casa (1855, oggi al municipio) e per il municipio di Anversa (1863-69, incomplete). È rappresentato con numerose tele nei musei di Anversa e di Bruxelles. (mas).

Leyster, Judith

(Haarlem 1609-60). Dapprima segnata dal caravaggismo di Ter Brugghen, dal 1629 fu allieva di Frans Hals, di cui subì profondamente l'influsso. Nel 1633 era iscritta alla gilda di San Luca di Haarlem e, dal 1635, ebbe tre allievi, in particolare Willem Wouters. Nel 1636 sposò il pittore Jan Miense Molenaer. Le sue opere datate vanno dal 1629 al 1652; comprendono scene di genere (*Bambino e bambina con gatto*: Londra, NG); l'*Allegra compagnia*, 1630: Parigi, Louvre; l'*Offerta rifiutata*, 1631: L'Aja, Maurit-

shuis) e soprattutto *Soggetti musicali* (Amsterdam, Rijksmuseum; 1629: Stoccolma, NM). I suoi dipinti, per lo stile e la fattura, derivano direttamente da Frans Hals e da Dirck Hals; così il *Pazzo* del Rijksmuseum è passato per molto tempo per un Hals vero e proprio, mentre è soltanto una replica brillante, dovuta a L., dell'originale di questo pittore, conservato nella collezione Rothschild di Parigi. (*pv*).

Lhermitte, Léon

(Mont-Saint-Père (Aisne) 1844 - Parigi 1925). Allievo di Lecoq de Boisbaudran, le sue vaste composizioni realiste, ampiamente divulgate dalle stampe popolari (la *Paga dei mietitori*, 1882: Parigi, MO; le *Halles*, 1895: Parigi, Petit Palais), corrispondono alle tendenze naturalista che fiorirono in letteratura con Zola. Di più alta qualità i suoi studi a pastello e a carboncino, nei quali, senza raggiungere il genio di Millet, volle esserne il continuatore (serie in museo a Reims). Nel 1890 fu uno dei fondatori della Société nationale des beaux-arts. (*ht*).

Lhomme, Jean

(Troyes 1593 ca. - Roma 1633). Una tela raffigurante *Il perdono d'Assisi*, firmata e datata 1631, rintracciata (1976) a Nottoria presso Norcia (chiesa di Santo Stefano) è l'unica opera a tutt'oggi individuata di questo artista. È documentato a Roma dal 1623; nel 1624 è presente nella casa di Vouet a via Frattina e più tardi (1629-31) è registrato con Valentin negli «stati d'anime» della parrocchia di Santa Maria del Popolo. La sua produzione (un dipinto per San Luigi dei Francesi, 1628-29, disperso; numerosi quadri per i Barberini, nessuno dei quali rintracciato) si riteneva completamente perduta. Il dipinto di Nottoria – pur confermando i legami di Lhomme con Valentin e Vouet suggeriti dai documenti – ne rivela il naturalismo asciutto ed intenso, in un impianto compositivo di sapore in qualche modo arcaizzante e «nordico» ma profondamente «caravaggesco» nella sincerità della rappresentazione. (*lba*).

Lhote, André

(Bordeaux 1885 - Parigi 1962). Apprendista dal 1892 presso uno scultore di Bordeaux, nel 1906 scoprì *Donde veniamo? che cosa siamo? dove andiamo?* di Gauguin

presso il collezionista Frizeau. Sostenuto da una grande cultura artistica e da diverse amicizie intellettuali (fece dal 1919 al 1939 del gruppo della «Nouvelle Revue Française» animato da Jacques Rivière), perseguì la ricerca di un linguaggio plastico allusivo e moderno, che non rinnega però la tradizione, da Fouquet a Ingres e Cézanne. Ispirato dal sintetismo di Gauguin (1906 ca.), poi da un elegante cézannismo (1910 ca.), attorno al 1917 adottò un cubismo sintetico vicino a quello di La Fresnaye e di Gris (*Rugby*, 1917: Parigi, MNAM). Nella sua ricerca delle «rime plastiche» fu attratto dalla linea di Ingres (1912 ca.), o da un lirismo barocco (1933-34 ca.) i cui tratti, non privi di qualche durezza, costituiscono d'ora in poi il suo linguaggio espressivo. Fondatore dell'Académie nel 1922, esercitò un forte influsso attraverso l'insegnamento e i numerosi scritti. Oltre al *Trattato del paesaggio* (Parigi 1939, 1946, 1948) ed al *Trattato dal paesaggio e della figura* (Parigi 1958) gli si deve un interessante saggio teorico dal titolo *A la recherche des invariants plastiques* (Parigi 1967). Questi «valori assoluti», cioè l'ornato, il colore, i valori cromatici, il ritmo, il carattere decorativo, il ribaltamento sul piano e la monumentalità, sarebbero le costanti di ogni pittura, ove si organizzerebbero in «combinazioni» a seconda dei temi e degli uomini. L., che decorò nel 1955 la facoltà di medicina di Bordeaux, è rappresentato in particolare a Parigi, MNAM e MAMV, e nei musei di Bordeaux e di Le Havre. (gv).

Liang Kai

(1140 ca. - 1210 ca.). La vita di questo pittore cinese è relativamente mal conosciuta; tuttavia si sa che, dopo aver raccolto la tradizione del *Li gonglin* di *baimiao*, fu pittore ufficiale dell'Accademia dei Song del Sud. Insignito di una «cintura d'oro», la rifiutò per ritirarsi nei monasteri buddisti dei dintorni di Hangzhon, ove fu probabilmente uno degli iniziatori della pittura *chan* del XIII sec. Nella sua opera possono così distinguersi due maniere. La prima, corrispondente alla sua camera di accademico, in uno stile preciso dai sottili contorni, si ispira tanto a Wu Daozi che a Li Gonglin e ci è nota, anche se poco, soprattutto dai testi; la seconda è meglio conservata grazie al successo che ebbe in Giappone, ove si trova la

maggior parte delle sue opere ed ove, con Mu Ji, egli influenzò i primi pittori *zen*. È uno stile che si applica essenzialmente a ritratti immaginati a inchiostro su carta, come quelli dei patriarchi della setta *chan* colti nelle loro azioni deliranti (mentre stracciano i *sutra* o tagliano i bambú), oppure quello, tanto celebre, del poeta Li Bai Li Po (Tokyo, MN).

Di fattura detta «abbreviata», d'ingannevole semplicità, sono raffigurazioni espressioniste quanto mai libere, umoristiche e soggettive, rivelatrici di un'indole fantastica e di una maestria verosimilmente piú studiata e cosciente di quella di Mu Ji, che è piuttosto incline alla pura contemplazione mistica. (*ol*).

Liani, Francesco

(Fidenza 1712/14 - Napoli 1780). Fu attivo per Carlo di Borbone, che lo chiamò a Napoli e del quale eseguì (1755 ca.) il *Ritratto equestre* insieme a quello della regina *Amalia di Sassonia* (entrambi a Napoli, Capodimonte). Oltre a numerosi ritratti dei Borbone – dapprima esemplati sull'analoga produzione di Bonito, poi sensibili alla ritrattistica di Mengs (il cui influsso si avverte, ad esempio, nel *Ferdinando IV* e nella *Maria Carolina* oggi a Madrid, Palazzo Reale) – gli spettano dipinti di soggetto religioso: diciassette *Storie di Cristo e della Vergine* suddivise tra varie sedi museali campane; *Episodi della Passione*, Casetta, Palazzo Reale, nei quali appare partecipe della cultura figurativa napoletana di intonazione aulica, da Solimena a Domenico Mondo. (*sr*).

Lianori, Pietro di Giovanni

(Bologna, documentato dal 1428 al 1460). Le opere che possono essergli riferite con sicurezza, tutte alquanto inoltrate nel corso del Quattrocento, lo collocano tra i bolognesi piú ricettivi della prima metà del secolo. Il **L** vi appare stabilmente allineato sui modelli di Lippo di Dalmasio e Jacopo di Paolo, e ben poco incline ad accogliere l'espressività alquanto piú complessa e concitata di Giovanni da Modena. Recentemente ha destato perplessità O tentativo di attribuirgli l'affresco con la *Madonna col Bambino in Gloria e santi* della cella campanaria della chiesa di San Francesco in Bologna e le opere connesse, che ne farebbero, già all'inizio del secolo, artista dai modi se-

veri e contenuti, ma molto precocemente attestato sulla linea di Giovanni di Ottonello e del quasi omonimo Pietro di Giovanni delle Tovaglie. (rg).

Liberale da Verona

(Verona 1445 -1527/29). Esegui i primi lavori di miniatura in patria, nel 1465, per la chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, prima di emigrare in Toscana. Le sue prime opere toscane furono i quattro *corali* miniati per il convento di Monteoliveto Maggiore tra il 1467 e il 1469 (Chiusi, Museo), nei quali si ritrova ancora la forza della tradizione padano-ferrarese, da Belbello ai grandi miniatori di Borso d'Este, uniti ai primi influssi di motivi plastici toscani. Nel *Cristo in gloria* (Birmingham, Barber Inst.), anch'esso miniato, e nelle tre *Madonne* su tavola (Parigi, coll. privata; Altenburg, Lindenau Museum; già Budapest, coll. Pétery) riconosciutegli da Zeri (1951) e Vertiva (1965) sono inoltre evidenti le tracce del senese Sano di Pietro. Del giovane Francesco di Giorgio si avvertono invece le impronte nelle due tavole *con Storie di san Pietro* (Berlino, SM, GG; Cambridge, Fitzwilliam Museum), specie per gli sfondi d'accurate e bizzarre architetture. Dalla sua formazione settentrionale egli ricava quella che sarà sempre la fondamentale qualità del suo stile: un linearismo duttile, ricchissimo, ricco di aspri avvolgimenti e di torsioni formali. Il suo stile originale e spregiudicato si dispiega pienamente nei famosi *Graduali* per la Libreria Piccolomini di Siena, miniati fra il 1468 e il 1476. In questi fogli si alternano ancora taluni ritmi fantasiosi del tardogotico internazionale accanto alla forza incisiva della linea di gusto fiorentino, come nel Botticelli e nel Pollaiuolo. Nei due gradualisaldati tra il 1468 e il '70, prima cioè dell'arrivo in Siena di Gerolamo da Cremona (1470), si dispiegano forse i caratteri più peculiari dell'artista, strabilianti d'invenzioni compositive, pur racchiuse in irrealistici spazi, tumultuosi e rotanti, forzati dall'amplificarsi possente del modulo delle figure. Il prosieguo dell'attività senese di **LdV** è invece contigua e spesso strettamente intrecciata a quella di Gerolamo da Cremona, cosicché il catalogo delle opere dei due artisti risultò a lungo incerto mescolato. Longhi (1955) ha rivendicato a **LdaV** una personalità di statura maggiore rispetto a Gerolamo, «protegé mantegnesco», del quale egli risulta spesso fonte d'ispirazione. Così pure gli sono state rivendicate

alcune importanti opere, in passato attribuite a Gerolamo, eseguite nei successivi soggiorni a Roma (Pala di Santa Francesca Romana, agli Olivetani ca. 1475) e a Viterbo, e soprattutto uno dei suoi dipinti piú belli, forse il suo capolavoro, *Cristo risorto, quattro santi e il vescovo Settala* (Duomo, Viterbo) datato 1472: la figura del Cristo eretta su un podio balza con rilievo plastico reso piú intenso dall'aspro gioco del panneggio rigonfio e lo sguardo colpisce per la sua inquieta fissità. Non vanno d'altronde sottovalutati gli stimoli che **LdaV** ricevette comunque da Gerolamo, che lasciava però l'impresa per l'Opera del Duomo di Siena, nel 1474, nelle mani di **LdaV** e di Venturino d'Andrea da Milano (cfr. H. J. Eberhardt, München 1983). Nel 1479 si stampano a Verona le favole di Esopo con sessantotto xilografie ideate dall'artista, assai interessanti, pur nella giocosa levità del tema, come momento di passaggio alla produzione post-senese. Rimpatriato secondo il Vasari nel 1482 a Verona, fu a Venezia nel 1489, anno in cui firma e data la pala con *Madonna in trono e santi* (Berlino, Bode Museum). Dopo di allora la sua attività continua fervida a Verona fino alla morte che avvenne nel 1529. Delle sue opere tarde ove si fa piú drammatico il taglio compositivo ricordiamo il *Cristo in Pietà* (Monaco, AP); i due *Cristo alla colonna* (in museo a Cannes; Firenze, coll. Longhi); un *San Sebastiano* (già Berlino), dove appare anche un influsso mantegnesco; l'*Adorazione dei Magi* del Duomo di Verona, intrisa di riferimenti agli aspetti luministici e materici del realismo ottico fiammingo, che caratterizzano anche la predella con *Storie della Vergine* già nello stesso Duomo (Verona, Palazzo Vescovile), ca. 1489, appartenente ad una ancona intagliata da A. Giolfino e gli *affreschi* della cappella Benaversi in Santa Anastasia del 1490.

Le doti di **LdaV**, la sua alta fantasia poetica, la sua aspra, tormentata espressività, furono riconosciute sin dal Vasari, che ammirava in lui la capacità «cosí di sapere fare il riso come il pianto»; il suo «espressionismo», per usare un termine moderno, fa di lui un isolato nell'ambiente classicheggiante veronese del tempo. Egli appare assai piú vicino a certi pittori nordici e in particolare a quelli della «Donau Schule», ma con un sensibile anticipo storico, che rende ancora piú singolare la sua personalità. Almeno dal 1489 **LdaV** si era stabilito a Verona, aprendovi una delle botteghe piú fiorenti, nella quale si formano, tra gli

altri, i Caroto e Nicola Giolfino, e riducendo in modo drastico l'attività miniatoria dei suoi esordi. Operosissimo fino ai suoi ultimi anni di vita, cede, nella copiosa e pur sempre «emotiva» produzione finale, a piacevolezze o sciatterie di stesura, che lo dimostrano non più in sintonia con i tempi. (*lcv + sr*).

Liberi, Pietro

(Padova 1605 - Venezia 1687). Dopo una formazione in patria con il Varotari intraprese viaggi avventurosi (fu a Costantinopoli, Tunisi, Malta e in Portogallo, Francia e Spagna). Dal 1638 al 1641 soggiornò a Roma, poi, dopo una sosta a Siena e a Firenze, si stabilì a Venezia (1643). Grazie alle numerose esperienze, non solo pittoriche (aveva attentamente studiato l'opera di Michelangelo, Raffaello, Annibale Carracci), si impose a Venezia come uno tra i più qualificati rappresentanti del gusto classicista, sia nei dipinti di soggetto profano che nelle invenzioni decorative, dove si mostra inoltre aggiornato sulle correnti più evolute della cultura barocca italiana. Ebbe numerose commissioni pubbliche (*Battaglia dei Dardanelli*, 1660-64, Venezia, Palazzo Ducale); nel 1658-59 fu a Vienna, in Ungheria e in Boemia. Per la cattedrale di San Pietro di Castello (Venezia) eseguì il *Serpente di bronzo* e nel 1662 il *Diluvio universale* per Santa Maria Maggiore a Bergamo, dove la pennellata luminosa e sfaldata sembra risentire dei modi di Sebastiano Mazzoni, con il quale il L fu d'altronde in rapporti d'amicizia. Nei numerosi dipinti di soggetto mitologico l'interpretazione dei modelli di Tiziano e Veronese è condotta con una levità che prelude al barocchetto (*Diana e Atteone*: Berlino, Bode Museum; *Venere e le Grazie*: Venezia, Palazzo Albrizzi; *Giudizio di Paride*: Dresda, GG).

Collaborò spesso con lui il figlio **Marco** (Roma? 1644 ca. - documentato fino al 1691). Il suo unico dipinto firmato, *Giove e Mnemosine* (Budapest, SZM), appare legato ai modi paterni, come altri che gli vengono tradizionalmente attribuiti (*Le tre Grazie*: Pommersfelden, coll. Schönborn). Al suo soggiorno a Vienna (documentato a partire dal 1688 ca.) appartengono opere caratterizzate da un classicismo di sapore quasi arcadico (*Amore benda una fanciulla*: Padova, MC). (*lba*).

liberty italiano

La possibilità o meno di identificare storicamente e in chiave di poetica formale un'area pittorica del liberty-flo-reale italiano è stata esaminata da M. Rosci, *Esiste una pittura liberty-flo-reale?* in *Situazione degli studi sul liberty*, Firenze, s.a. (Atti del convegno internazionale, Salsomaggiore Terme 1973). Considerando l'eccessivo grado di equivocità e di incertezza che permarrebbe nel tentativo di isolare una specifica area e specifici esempi di pittura «mobile» nel piú ampio contesto del linguaggio simbolista-postimpressionista, si concludeva che l'unico campo operativo in cui è del tutto legittima la caratterizzazione 1, con i successivi sviluppi di «rettorica... del primato italiano» (secondo la definizione di Vittorio Pica in occasione della Biennale di Venezia del 1903), e infine di gusto secessionista, è quello dell'affresco decorativo e simbolico legato alla globalità dell'arredo ambientale. I due fondamentali filoni, quello modernista - Art Nouveau, di breve vita, e quello retorico nazional-neorinascimentale di discendenza preraffaellita, trovano pionieristica illustrazione nell'«Arte italiana decorativa e industriale», la stessa rivista in cui compare nel 1898 il primo saggio in assoluto sul nuovo gusto, *L'Arte italiana e l'ornamento flo-reale* di Camillo Boito. Nello stesso anno inizia l'ampia illustrazione, anche fotografica e grafica, dei lavori di decorazione morrisiana-dannunziana di Achille Casanova (1861-1948), nel 1896-1900 delle cappelle absidali di San Francesco a Bologna, integrativa del radicale restauro di Alfonso Rubbiani. I modelli decorativi di Achille Casanova assumeranno piú specifiche forme di retorica flo-reale nelle tavole illustrate del fratello minore Giulio (1875-1961) per *Modelli d'arte decorativa* di Preiss e Bestetti, dal 1907 al 1913. Le tavole *dei Modelli*, di alta qualità fototipografica a colori, offrono un ricco repertorio della pittura decorativa flo-reale, soprattutto attraverso i modelli di Fausto Codenotti (1875-1963) e di Costantino Grondona (1891 - ?) e le riproduzioni di affreschi di Galileo Chini. Sul versante del I - Art Nouveau, «Arte italiana decorativa e industriale» pubblica nel 1901 uno dei primissimi esempi, di quell'anno stesso: la decorazione e arredo interno del ristorante «Gambrinus» a Milano di Gottardo Valentini. Essa è preceduta solo dalla decorazione nel 1899 del salone dell'Hôtel de Londres a Napoli, progettato dall'architetto Giovan Battista Comencini, che attinge ai suoi risul-

tati migliori nell'Hôtel Santa Lucia nel 1902-906. Il capolavoro in questa direzione è la decorazione (1899-1903) del salone dell'Hôtel Villa Igea di Palermo, di Ernesto Basile, da parte di Ettore De Maria Bergler (1851-1938). La linea persiste e si esaspera nei progetti giovanili di decorazione di Marius Stroppa (1880-1964). Subito dopo il vertice dell'esposizione internazionale di arti decorative e industriali di Torino del 1902 si ha una svolta e una reazione di recupero di una tradizione nazionale neorinascimentale, già rappresentata dal simbolismo di Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), al quale si affianca Galileo Chini (1873-1956) nella «sala etrusca» all'esposizione del Sempione a Milano nel 1906; collaborazione rinnovata l'anno dopo alla Biennale veneziana, in cui Sartorio decora il salone centrale e Chini la cosiddetta «Sala del sogno». La decorazione di Chini è l'espressione più feconda di questa tendenza, dalla cupola alla Biennale del 1909, recentemente recuperata, fino all'ampiamente ritardataria «sala turca» alle Terme Berzieri di Salsomaggiore nel 1922. Essa comprende anche i pannelli «secessionistici» di gusto klimtiano dipinti per la Biennale del 1914 (oggi alla GNAM di Roma), ma su modelli già pubblicati nel 1911. Espressione perfetta del gusto «secessionista» sono i pannelli di Vittorio Zecchin (1878-1947) nel 1914 per l'Hotel Terminus al Lido di Venezia (Venezia, MAM). (mr).

Libre Esthétique

Salon annuale a Bruxelles, che riprese la serie di quello dei «Venti» e che si tenne dal 1894 al 1914. Per evitare le dispute che l'associazione fra artisti aveva appunto provocato, da allora il suo animatore, Octave Maus (1856-1919), decise da solo i programmi espositivi e gli artisti da invitare. La LE estese il raggio d'azione dei «Venti», come si vide con chiarezza sin dal primo *salon*, che fece scrivere a Gustave Geffroy: «Non si tratta di arte belga, ma di un inizio dell'arte europea nel Belgio». Gli ultimi anni del XIX sec. videro infatti, nella LE, l'apogeo (seguito da un rapido declino) del simbolismo e dell'Art Nouveau, grazie a un'ampia partecipazione straniera (i preraffaelliti vi furono accolti accanto a Redon e a Puvis de Chavannes; nel 1898 G. Mourey dedicò una conferenza a D. G. Rossetti) e alla notevole importanza conferita alle arti grafiche e decorative: illustrazioni di Beardsley,

Ricketts, Housman, manifesti di Lautrec, Grasset, Chéret, stampe dei Nabis, rilegature di W. Morris e di Cobden-Sanderson, batik di Thorn-Prikker, oreficerie di Ashbee, oggetti in vetro di Baum, porcellane di Copenhagen; nel 1895 Georges Serrurier presentò il suo *Interno di un artigiano*, nel 1896 Henry van de Velde una *Sala del five o'clock*. Concerti e conferenze (queste ultime fino al 1907) su questioni d'arte e di letteratura accompagnavano tali manifestazioni, come al tempo dei «Venti». La pittura tornò ad essere privilegiata all'inizio del nuovo secolo (retrospettiva di Evenepoel nel 1900, omaggio a Lautrec nel 1902) e soprattutto a partire dal 1904, con la vasta mostra dei *Pittori impressionisti* che inaugurava il ciclo delle mostre sistematiche, completato l'anno successivo dall'*Evoluzione esterna dell'impressionismo*. Dal 1906 vennero invitati i *fauves* (Matisse, Marquet, Manguin, Puy; Derain e Vlaminck nel 1907). Nel 1910 l'*Evoluzione del paesaggio* offriva un vasto panorama da Corot e Courbet a Matisse e preludeva alla mostra del 1913 sul tema delle *Interpretazioni del Mezzogiorno* (a Boudin, Cross e van Gogh venivano dedicate in tale occasione delle retrospettive). La LE assicurò dunque nel Belgio, dopo il fervore del rinnovamento delle forme decorative alla fine del XIX sec., il trionfo dello stile pittorico emerso dall'impressionismo; accolse tutte le espressioni artistiche originali nate in Francia, nel Belgio, in Inghilterra e in Olanda. La LE ignorò invece l'espressionismo dei paesi germanici, che Octave Maus, legato soprattutto alla cultura francese, non poteva apprezzare, e d'altra parte non dedicò grande attenzione ai pittori belgi che risiedevano, dai primi anni del secolo, a Laethem-Saint-Martin. (*mas*).

Libro dei morti

Il libro, il cui vero titolo è *Uscita alla luce*, comprende 165 capitoli e numerose illustrazioni. La versione nota piú antica risale al Medio Regno, ma il costume di deporre un esemplare accanto al defunto e, all'occorrenza, di copiarne passi sulle pareti della tomba risale al Nuovo Regno. In epoca ramesside, sulle pareti delle tombe ne vengono riprodotte le illustrazioni: in particolare ciò si verifica a Dair al-Madīnah e nell'ipogeo della regina Nefertiti. Semplificando oltremodo, il contenuto del **Ldm** si potrebbe riassumere cosí: il defunto, seguendo il Sole calante, penetra anch'egli nell'Occidente, che è nel con-

tempo mondo infernale e soggiorno dei beati. Col soccorso degli dèi e recitando le opportune formule, dovrà vincere i peggiori ostacoli, rappresentati come serpenti che vomitano fuoco dinanzi alle dodici porte della notte. Dovrà attaccarli a colpi di coltello per poter raggiungere i campi di Ialu, paradiso di Osiride. Là riceverà terreni che dovrà arare egli stesso, a meno che, per sfuggire a simili fatiche, egli non abbia fatto ricorso allo stragemma delle 365 *ushebtis*, figurine deposte nella tomba e incaricate, ciascuna un giorno all'anno, di sostituirlo nell'eseguire i compiti richiesti dagli dèi. Prima, però, dovrà superare un'importante prova: il giudizio di Osiride. Il dio dei morti siede attorniato da quarantadue assistenti, avendo a fianco le dee Iside e Nefti. Il defunto viene introdotto dalle divinità Thoth e Anubis. Sui piatti della bilancia, il suo cuore viene pesato insieme a un simbolo di Maat, dea della Verità-Giustizia. Enumerando i peccati che non ha commesso, egli sfuggirà alla Divoratrice degli Inferi, mostro metà coccodrillo e metà ipopotamo; verrà proclamato «dalla voce giusta» e verrà condotto presso Osiride, per divenire egli stesso un Osiride destinato alla resurrezione. Il desiderio che l'estinto nutre di riposare nei campi celesti e di godervi degli stessi piaceri che si godono in terra, di estinguere la fame e la sete e di essere, come gli dèi, immortale e incorruttibile, spiega l'importanza tutta particolare assegnata dagli Egizi al capitolo xvii del **Ldm**, le cui illustrazioni, spesso riprodotte sui papiri e nelle tombe ramessidi, mostrano il defunto che gioca a scacchi con la moglie mentre la sua anima, uccello a testa umana, veglia sulla tomba. Si vedono inoltre due leoni (Ieri e Domani), seduti dorso contro dorso, che sostengono l'orizzonte, e un disco solare che sorge da una vallata, il tutto sormontato dalla volta celeste. Compare poi la grande Fenice, guardiana del Libro di ciò che è e di ciò che sarà. Segue una rappresentazione della mummia nel suo catafalco, vegliata da due falconi (che sostituiscono le dee Iside e Nefti) e dall'anima che talvolta si libra in alto: è Osiride, dicono i testi, è il suo cadavere; ciò che è e ciò che sarà sono il suo corpo; sono l'eternità e l'infinito, il giorno e la notte. In breve, il Ldm esprime la speranza nella vita eterna, il che ne giustifica l'importanza nell'iconografia funeraria egizia. (*am*).

libro d'ore

Manuale di devozione per laici, manoscritto o stampato, il cui nome riprende, in forma abbreviata, il titolo *Horae Virginis Mariae* (il piccolo Ufficio della Vergine, donde anche il nome di *Officium Beatae Mariae Virginis* o *Uffiziolo*), ovvero il testo principale di questa raccolta di scritti sacri (testi liturgici, brani evangelici, orazioni alla Vergine e ai santi, litanie, salmi, ufficio dei defunti), ma anche di argomento profano. I **ld'o** furono assai diffusi dal XIII al XVI sec.; destinati spesso a committenti di altissimo rango – re, principi (si ricordano per la Spagna i **ld'o** della regina Isabella, conservati all'Escorial e nella Cappella reale della Cattedrale di Granata), duchi – costituiscono per le illustrazioni di accompagnamento le più squisite testimonianze nel campo della miniatura, in specie fiamminga e francese, del XIV e XV sec. I libri manoscritti su pergamena sono quasi tutti impreziositi da miniature, quelli a stampa da incisioni.

Tra i precedenti del **ld'o** viene ricordato generalmente il libretto di preghiere appartenuto a Carlo il Calvo (Monaco, Residenza), le cui immagini anticipano il gusto raffinato e la sensibilità religiosa che saranno propri di tale genere di opere. È da ricordare poi che la definizione di Grandi o Piccole Ore (*Grandes o Petites Heures*) si riferisce esclusivamente al formato della raccolta e che la preparazione del libro spettava in gran parte al gusto del committente o del copista dei testi, dato il loro carattere privato.

Un elemento rilevante dell'apparato illustrativo è fornito dal *calendario* e soprattutto in esso riaffiora lo spirito medievale profano e naturalistico: vengono così riprodotte, spesso a piena pagina, scene di costume di vita contadina che corrispondono ai soggetti del gotico internazionale tra l'ultimo quarto del XIV sec. ed il primo quarto del XV. Sono da citare a proposito le celebri miniature dei fratelli de Limbourg nelle *Très Riches Heures* del duca di Berry (Chantilly, Museo Condé, ca. 1416): delle trentanove grandi miniature, due medie e ventiquattro piccole, sono infatti particolarmente rilevanti quelle del *calendario* con rappresentazioni di vita cortigiana e rurale. Tra gli esemplari più famosi di **ld'o** si ricordano l'*Uffiziolo* Visconti, miniato da Giovannino de' Grassi e da Belbello da Pavia (Firenze, Bibl. Landau-Finaly), *Les Heures de Yolande de fiandre* della scuola di J. de Pucelle; *Les Grandes Heures de*

Roban, di arte francese (Parigi, Bibl. Nazionale; prima metà del XVI sec.); *Les Très Belles Heures du duc de Berry*, opera dei fratelli van Eyck (bruciate nell'incendio della Bibl. Reale di Torino nel 1904); *Les Heures d'Etienne Chevalier* di J. Fouquet; le *Ore* realizzate per Carlo VIII dette «La Flora» (Bibl. Vaticana) con miniature attribuite a G. Horenbout e a S. Marmion.

Tra le raccolte di arte italiana si rammentano le *Horae* per Bianca Visconti (Monaco, SB) decorate tra il 1350-78 da Giovanni Benedetto da Como, le *Horae* di Lorenzo il Magnifico miniate da Francesco Del Chierico (1490 ca.: Firenze, Bibl. Laurenziana) e le *Horae* di Bona Sforza, miniate forse da Antonio da Monza (ca. 1484-94: Londra, BM) e per i ferraresi del primo Cinquecento le *Horae* di Alfonso I d'Este (Parigi, coll. priv.).

Larga diffusione ebbe poi la produzione a stampa di **Id'o**; in Francia il primo libro illustrato – il messale di Verdun – apparve nel 1481 e fu seguito da una ricca produzione di vari editori, tra cui Antoine Vérard, ritenuto il creatore di **Id'o** di carattere gotico che furono assai diffusi e raggiunsero la perfezione con Geoffroy Tory (1480-1533). In Italia ne produssero N. Jenson (forse per primo nel 1472), M. Moravo e Chr. Preller a Napoli; **L.A.** Giunta e F. Marcolini nella prima metà del XVI sec. Aldo Manuzio ne stampò per la prima volta in greco, nel 1497. (*svr*).

Libri d'ore del duca di Berry

I sei libri d'ore dipinti per il duca Jean de Berry tra il 1380 e il 1416 costituiscono il gruppo di manoscritti più prestigiosi del Medioevo. Vengono contraddistinti con le qualifiche che li designavano negli inventari ducali. Le sei opere, assai diverse tra loro, riflettono la curiosità ed i successivi gusti del duca, l'amatore più sagace del Medioevo, e costituiscono una silloge di quaranta anni di storia della pittura in Francia, nel suo progredire verso la conquista del realismo. Miflard Meiss ne ha interamente riaggiornato la problematica, per quanto riguarda sia la cronologia delle opere sia l'analisi dei vari artisti.

Très Belles Heures de Notre-Dame (Parigi, BN e Louvre; Torino, MC). La storia di questo manoscritto è la più complicata. La sua illustrazione fu commissionata da un primo, sconosciuto possessore, le cui armi vennero presto abrase e sostituite da quelle del duca di Berry (Delaisé

1963), che può quindi considerarsi il vero e principale committente dell'opera, che venne effettuata in diverse campagne: la prima cominciò attorno al 1380 sotto la direzione di un artista – dal temperamento più di pittore che di miniatore – che si è identificato col Maestro del Paramento di Narbona. Autore della prima campagna di illustrazione del manoscritto – comprendente otto grandi scene delle ore della Vergine, l'ufficio dei morti, le orazioni per la Passione e le quattro prime ore della Croce – quest'artista si rivela al corrente delle realizzazioni italiane e boeme, ed introduce un sensibile progresso nella rappresentazione realista dello spazio interno e dei personaggi, attraverso una tecnica straordinariamente elaborata e ricca di variazioni cromatiche. L'opera fu interrotta verso il 1385, forse dalla morte del pittore; poi ripresa fu completata verso il 1405-406 da due nuovi artisti di formazione fiamminga e renana, più interessati all'animazione del racconto ed alle ricerche cromatiche, ma altresì influenzati da Jacquemart de Hesdin. L'illustrazione delle *Heures* venne nuovamente sospesa; e verso il 1412, epoca nella quale Pol e Jean Limbourg aggiunsero le ultime due miniature, il duca donò il manoscritto incompiuto al proprio segretario, Robinet d'Etampes, il quale lo divise in due parti; tenne la prima, terminata, per sé (Parigi, BN) e cedette la seconda, incompleta, ad un principe di Baviera-Hainaut. A tale seconda parte (nota col nome di *Libro d'ore di Torino-Milano*) furono allora aggiunte le ultime miniature, talvolta attribuite ai van Eyck; essa fu poi a sua volta smembrata in due frammenti: il *Libro d'ore di Torino* (Bibl. Reale di Torino, bruciato nel 1904) e il *Libro d'ore di Milano* (già coll. Trivulzio a Milano, poi MC di Torino).

Petites Heures (Parigi, BN). Vennero realizzate presumibilmente in due campagne, l'una verso il 1375-80 e l'altra tra il 1385-90, da almeno quattro artisti dalle personalità profondamente diverse una dall'altra, ma operanti insieme. Chi diresse la prima campagna di illustrazioni fu un pittore che aveva lavorato per Carlo V, probabilmente Jean Le Noir, documentato al servizio del duca dal 1372 al '75, che appare «la reincarnazione di Pucelle» (Meiss) e rivela un gusto per l'intensità drammatica e l'emozione che rende le sue miniature del ciclo della *Passione* eccezionali per la fine del XIV sec. Accanto a lui compare un pittore tecnicamente assai più avanzato, il giovane Jacqu-

mart de Hesdin, che sostituisce forse il vecchio maestro, nel frattempo scomparso. Più tranquillo e meditativo, egli s'impegna soprattutto nell'espressione plastica e si dedica a rendere lo spazio e il modellato mediante il colore e la luce, recuperando la lezione dei trecentisti italiani. Gli altri due maestri (individuati anch'essi nel magistrale studio di Meiss, 1967) appartengono alla generazione di Jacquemart e ne seguono più o meno originalmente lo stile e le invenzioni. Le *Petites Heures* segnano così una svolta tra due epoche nella storia degli esordi della pittura francese.

Très Belles Heures (Bruxelles, Bibl. Reale, n. 11060). Vennero dipinte verso il 1395-1400 da Jacquemart de Hesdin, autore di miniature a piena pagina, unitamente ad un miniatore italiano, formatesi a Bologna o a Padova, che eseguì le iniziali istoriate nel testo; una doppia pagina a mezza-grisaille, più antica e riportata all'inizio del volume, è opera isolata di un grande artista ignoto, attorno al 1390. Le *Très Belles Heures* sono il punto culminante dell'italianismo nel Nord. Attorno alle sue miniature, Jacquemart elimina il margine basso della pagina ed i testi per conferire alla «storia» a piena pagina tutto il suo valore; essa diviene allora un vero e proprio quadro, semplicemente incorniciato da racemi abitati, d'un realismo aggraziato, che predilige toni delicati e la rappresentazione degli uccelli. Sulla scia dell'arte italiana del Trecento, egli cerca di integrare meglio le sue figure entro lo spazio, ma vi aggiunge un personale interesse per le risorse della luce, che ormai prevale sul gusto della linea e sull'intento di nervosa narrazione della generazione precedente. Il libro venne donato, prima del 1402, da Jean de Berry al fratello Filippo l'Ardito, duca di Borgogna.

Grandes Heures (Parigi, BN). Questo manoscritto, condotto a termine nel 1409, era il più lussuoso ed ambizioso del gruppo, sia per il formato che per l'audacia delle miniature a piena pagina, di dimensione mai raggiunta, e per l'opulenza insuperata nella decorazione dei margini. Jacquemart de Hesdin era autore delle diciassette «grandes histoires» perdute. Queste pagine piene di grande formato (oltre 40 x 30 cm) vennero assai presto ritagliate dal libro per essere utilizzate come pitture indipendenti: *una Andata al Calvario* (Parigi, Louvre) sembra l'unico conservato di tali lavori eccezionali, che sviluppavano le tendenze del manoscritto precedente e riuscivano a rivaleggiare

con le autentiche pitture da cavalletto per la dimensione e per la composizione piú piena ed articolata. L'autore del calendario e delle piccole pitture tuttora esistenti, lo Pseudo-Jacquemart (dal nome col quale fu un tempo designato, in base a un documento mal interpretato, confondendolo con l'autore dei dipinti grandi), è artista di secondo piano, prolifico, rapido e conservatore, che di frequente ricopia composizioni di libri precedenti creando qui una sorta di «antologia della miniatura francese» (Thomas, 1971, 1979), accattivante e vivace, data anche l'inusitata ricchezza di *drôleries* lungo i bordi dei fogli, che assemblano motivi già presenti in Pucelle; già comparso nell'illustrazione del calendario e delle vignette delle *Petites Heures*, mantenne durante tutta la sua carriera presso il duca l'antica tradizione di vivace calligrafia dell'epoca di Carlo V.

Belles Heures (New York, Cloisters). Dette un tempo *Heures d'Ailly*, sono interamente opera dei fratelli Limbourg, e primo lavoro conservato di tali artisti per il duca di Berry. Apportano nel gruppo delle *Heures* caratteri nuovi: lirismo, gusto della forma pura e dell'arabesco elegante, colori cangianti, che ne fanno l'esempio piú puro del gotico internazionale in Francia. Datate tradizionalmente ca. 1410-1413, vanno invece retrodate, grazie alle ricerche di F. Avril e di M. Meiss, al 1407-408, datazione che corrisponde assai meglio al loro linguaggio, tuttora impregnato della tradizione della Mosa, col suo gusto delle forme espressive, delle masse semplificate e dell'accentuazione del gesto, entro uno spazio tuttora assai limitato. Questo codice, prestissimo celebre, venne riacquistato, alla morte del duca, da Jolanda d'Aragona, duchessa d'Angiò. In seguito, molte delle sue composizioni furono copiate, in particolare dal Maestro di Rohan, pittore della corte angioina, e da numerosi altri artisti: segno dell'importanza del manoscritto e del suo influsso sulla pittura del primo quarto del xv sec.

Très Riches Heures (Chantilly, Museo Condé). Il manoscritto, certo il piú illustre tra i manoscritti noti, è il capolavoro dei fratelli Limbourg, che lo lasciarono incompiuto alla loro morte, nel 1416. Alle qualità d'eleganza e di poesia del loro lavoro precedente si aggiunge qui un notevole progresso nell'osservazione esatta e sensibile della realtà, in particolare nel *Calendario*, che introduce nell'illustrazione miniata una novità fondamentale: i primi paesaggi

dal vero della pittura francese. Queste *Heures* rappresentano infatti i lavori dei «mesi» non più entro medaglioni e in forma convenzionale, ma in siti attentamente descritti, sviluppati in profondità, dove, per la prima volta, si rivela l'interesse nel cogliere non tanto o non solo dettagliate topografie paesaggistiche, ma invece la natura nei suoi aspetti effimeri: i giochi istantanei dei riflessi e delle ombre, oppure particolarità stagionali nei colori, nella luce e nell'atmosfera. Certo, i Limbourg trascrivono ancora questa realtà, colta in modo nuovo, nel mondo ideale del gotico internazionale, ove nobili e villani si confondono nella medesima raffinatezza; tuttavia, le *Très Riches Heures* segnano il punto culminante dello stile cortese e contengono i germi della sua fine, poiché la passione dei Limbourg per lo spettacolo dettagliato del mondo preannuncia la visione nuova dei grandi realisti fiamminghi. Alla illustrazione dei *Mesi* aveva successivamente collaborato, così come riconosciuto da Bellosi, un pittore di cultura eyckiana. Lasciato comunque incompiuto, a metà, alla morte del duca nel 1416, il manoscritto passò in eredità a Carlo I di Savoia, che lo fece terminare verso il 1485 da Jean Colombe, in un linguaggio del tutto diverso rispetto al modello, e che l'eccesso d'oro, le lontananze azzurrine, gli effetti spettacolari di sole rendono, in definitiva, meno reale di quello dei Limbourg. Esso appartenne poi a Margherita d'Austria, che lo portò con sé nelle Fiandre, ove influì sulla miniatura di Gand e di Bruges dell'inizio del XVI sec. Se ne persero in seguito le tracce, fino al suo acquisto da parte del duca d'Aumale, che ne lasciò erede l'Institut de France nel 1897, col Museo Condé di Chantilly. (*nr + sr*).

Libro d'ore di Boucicaut → Maestro del Libro d'ore di Boucicaut.

Libro d'ore di Rohan → Maestro del Libro d'ore di Rohan.

Libro d'ore di Torino-Milano

Manoscritto decorato in Francia e nelle Fiandre all'inizio del XV sec. Scritto e decorato in parte per il duca Jean de Berry, venne da lui ceduto verso il 1412 al suo custode dei gioielli, Robinet d'Etampes. Questi (o, stando ad ipo-

tesi piú recenti, lo stesso duca, prima di donare a Robinet la parte già completata) lo divise in due parti. Serbò la prima, la cui illustrazione era pressoché completata (Parigi, BN), con pagine di grande qualità, dovute in parte alla prima campagna di illustrazioni, coordinata dal Maestro del Paramento di Narbonne, tra il 1380 ed il 1385 ca., e, con una datazione 1405-1406, ad una seconda campagna, dovuta a due anonimi miniatori di formazione nordica. Robinet cedette invece la seconda parte del manoscritto ad un principe della casa di Baviera-Hainaut, Guglielmo IV o piuttosto Giovanni senza Pietà. Tale seconda parte, la cui illustrazione fu proseguita sotto commissione dei vari proprietari, venne essa stessa spezzata in due volumi. Uno di essi passò dalla raccolta dei duchi di Savoia nella Bibl. Reale di Torino, ove andò distrutto in un incendio nel 1904, poco dopo la fortunosa pubblicazione (Parigi, 1902) delle riproduzioni in fac-simile delle sue miniature. L'altro volume restò per lungo tempo a Milano (coll. dei duchi Trivulzio) e venne riacquistato dalla città di Torino nel 1935 (MC). Pochi altri frammenti di questo secondo spezzone delle *Très Belles Heures de Notre-Dame* si trovano oggi a Parigi (ex Rothschild, BN; quattro pagine miniate al Cabinet des dessins del Louvre). Si ritiene generalmente che questi ultimi due volumi siano nati per commissione di membri della casa di Hainaut, i conti d'Olanda della casa di Baviera, per i quali operarono i due artisti piú prestigiosi, che lo storico Hulin de Loo designava con le lettere G e H su un totale di cinque distinte mani. Oggi vi è accordo quasi unanime nel ritenere la qualità degli interventi della mano G superiore ad H e nell'identificare il pittore G con Jan van Eyck, benché sia stato sulle prime proposto il nome di Hubert. Svariate le ipotesi sui tempi e le modalità di intervento dei diversi miniatori chiamati ad illustrare il codice, ma – almeno per quanto viene correntemente attribuito alle mani G, H, I e J, e in certe specifiche composizioni – essi mostrano di aver operato anche in reciproca collaborazione e non solo in alternativa uno all'altro. Le miniature attribuite all'artista G sono di qualità eccezionale, e superano il livello illustrativo per attingere un valore essenzialmente pittorico. La *Natività di san Giovanni Battista* e la *Messa funebre* (Milano-Torino) rappresentano gli interni con senso umano dello spazio, cui si aggiunge la padronanza degli effetti luminosi. Il *Battesimo di Cristo* (ivi), il *Viaggio di*

santa Marta e la *Pregghiera del sovrano* (Torino, distrutte) rivelano un paesaggista di acuta sensibilità, profondamente realista e magico nel trattamento della luce. Quanto al *Bacio di Giuda* (ivi), esso costituí la prima interpretazione notturna del tema. Datate da Durrieu, dopo un'analisi storica, al 1417 o al 1422-24, queste miniature sono i primi capolavori noti di Jan van Eyck, e la prima espressione del suo realismo prezioso. Il secondo pittore, J, nel quale Hulin de Loo credeva di riconoscere Jan van Eyck, è miniatore anch'egli assai dotato, il cui stile presuppone la conoscenza della produzione piú matura di van Eyck ed una sua attività di collaboratore di Jan, collocabile negli anni '40. In H può osservarsi un maggior artificio ed eccentricità e minore sensibilità nei riguardi della realtà. Si sono potute attribuire a questi alcune opere dipinte, spesso assegnate ad uno dei van Eyck. (*ach*).

Il dibattito critico intorno alle **Ore T-M**, intorno alla loro paternità, cronologia, committenza, programma, valore, è da piú di settanta anni uno dei piú accesi e intriganti dell'intera, complessa problematica circa la produzione fiammingo-tedesca su tavola e pergamena nei primi decenni del XV sec., poiché coinvolge inevitabilmente la questione dei rapporti tra Hubert e Jan van Eyck e quella delle precedenze, influenze e scambi di schemi compositivi e soluzioni stilistiche nella pittura e miniatura di quest'area culturale, nonché i suoi rapporti con le coeve esperienze italiane (Marrow 1968). Banco di prova per gli specialisti di pittura nordica, le **Ore T-M** vanno interpretate quali tappa cruciale di una stessa problematica artistica, sviluppata in molte opere dello stesso torno di tempo, ma che coinvolse qui, in particolare e felice convergenza di modi e finalità sperimentali, alcune tra le maggiori personalità del primo Quattrocento fiammingo-tedesco. (*sr*).

Licata, Riccardo

(Torino 1929). Dopo aver frequentato l'Accademia di belle arti di Venezia, si trasferí nel 1957 a Parigi, dove divenne docente all'Atelier italien de mosaïque, alla Ecole national des beaux-arts. Partito da una sorta di calligrafia fantastica assai vicina ad alcune ricerche di Henri Michaux, sviluppò una ricerca coerente in cui i segni (scritture, geroglifici, cunei), in equilibrio con il colore, si organizzano, negli anni '60, secondo una monumentalità che è stata definita «tote-

mica», dalle valenze magico-fantastiche (E. Di Martino), per arrivare, nel decennio successivo, ad una divisione delle immagini in sezioni orizzontali che ne evidenziano una dimensione narrativa (*Pittura*, 1976); successivamente, entrerà nelle sue composizioni il mondo vegetale (*Astrazione segnica e natura*, 1984; *Quartetto*, 1987). Ha eseguito opere murali tra cui i mosaici nel Palazzo dei Lavori Pubblici di Genova (1955), a Bourgoin Jailleu (1980) e a Perpignan (1981). Ha partecipato alla Biennale di Venezia nel 1954, 1956, 1958, 1964, 1970, e 1972, alla Biennale di Parigi del 1959 ed alla Biennale di Tokio dello stesso anno; importanti personali si sono tenute a Venezia (Gall. Bevilacqua La Masa, 1951), Milano (Gall. Gian Ferrari, 1968), Torino (Gall. Martano, 1969, con presentazione di A. Galvano), Venezia (Gall. Il Traghetto, 1971); ha avuto una grande retrospettiva alla Gall. Bevilacqua La Masa di Venezia nel 1985. Sue opere sono conservate nei MAM di Roma, Torino, Milano, Varsavia ed al MOMA di New York. (*eco*).

Li Cheng

(attivo nel 940-67 ca.). Discendente della famiglia imperiale dei Tang, rifiutò ogni onore per ritirarsi a partire dal 959 nella solitudine, sotto la protezione di un ministro. Fu tra i migliori paesaggisti dell'epoca, con Guan Tong e Fan Kuan, ma non si conosce alcuna opera sicuramente di sua mano (erano già rarissime nell'XI sec.). Si racconta che **LC** fosse un essere sovrumano, d'incomparabile fecondità creativa. Fu l'iniziatore di una concezione austera della natura, rappresentata da grandiosi paesaggi, nei quali i rami ritorti degli alberi (in uno stile che verrà ripreso da Kuo Hi) esprimono la solitudine e il silenzio. Fu il primo a sacrificare il fascino del colore e dei dettagli per cercare una comprensione globale ed intuitiva dell'universo. Tali caratteri si ritrovano nelle rare opere che possono associarsi al suo nome (*Pescando tra le nevole montagne*: Gu Gong; *Tempio buddista fra le montagne dopo la pioggia*: Kansas City, Nelson Gall.), ove le serie di *lavis* digradanti non compromettono la precisione dei particolari né la grandiosità dell'insieme. (*ol*).

Licherie, Louis de

(Houdan 1629 - Parigi 1687). Allievo di Le Brun, che lo utilizzò presso i Gobelins, fu accolto nell'Accademia nel

1679 (*Davide e Abigail*: Parigi, Louvre, ENBA). Fu autore di numerosi quadri di soggetto religioso (*Angeli*: Parigi, Saint-Etienne-du-Mont; *Apoteosi di san Giuseppe*: Nantes, MBA), il cui stile si accosta a quello del maestro. *San Luigi cura i suoi soldati* (Rouen, MBA) è molto probabilmente il progetto per un quadro (oggi perduto) che decorava l'altar maggiore della chiesa dei Soldati agli Invalides. (as).

Lichfield, Libro di

Manoscritto incompleto dei Vangeli, in maiuscolo irlandese, probabilmente scritto e decorato in Irlanda all'inizio del VIII sec.; fu portato nel Galles nell'IX sec., ed in seguito conservato nella cattedrale di St. Chad di Lichfield in Gran Bretagna; da qui il nome di *Vangelo di san Chad* che gli viene talvolta conferito. Sussistono soltanto i testi di Matteo e di Marco, e parte di quello di Luca. Nulla consente di supporre che il manoscritto non contenesse canoni delle concordanze. Quanto resta della decorazione è suddiviso come negli altri evangelari di stile irlandese, e contiene un ritratto ed una pagina di testo ornato che precede ciascun vangelo. Inoltre, all'inizio del vangelo di san Luca, un foglio reca su un lato i simboli degli evangelisti e sull'altro una pagina decorativa cruciforme. I due ritratti rimasti (Marco e Luca) manifestano un'ispirazione da modelli bizantini, completamente assorbiti entro lo stile decorativo irlandese. Un grande quadrupede dinoccolato e un uccello dal brillante piumaggio svolgono un ruolo essenziale nella decorazione. I colori sono molto impalliditi, ma si possono ancora distinguere due azzurri (lapislazzulo e indaco), un rosso, un giallo, un violetto ed un bianco. (fh).

Lichtenstein, Roy

(New York 1923-1997). Studente all'Alt Students League di New York (1939), con Reginald Marsh, poi all'Ohio State University di Columbus (1940-43), fu in seguito sotto le armi in Europa, durante la guerra; nel 1946 tornò all'università di Columbus diventandovi docente (1946-51). Visse a Cleveland dal 1951 al 1957, anno in cui entrò alla New York State University di Oswego; nel 1960 si trasferì a New York, insegnando alla Rudgers University. La prima personale è nel 1951 alla Carlebach Gallery di New York, ma è con quella del

1962 alla Leo Castelli Gallery, presso la quale esporrà a più riprese, che, abbandonato ogni legame con l'espressionismo astratto, ebbe inizio la sua produzione più personale. Capofila della Pop Art, che egli definì «pittura industriale», e quindi non solo americana, ma universale, dal 1961 al 1964 prese a soggetto dei suoi dipinti i fumetti e le immagini pubblicitarie, elementi chiave della cultura contemporanea, imitati scrupolosamente ed ingigantiti (*That's the way... it should have begun! But it's hopeless!*, 1963; *I know how you feel, Brad...*: Aachen, Neue Galerie; *Vicky! I... I thought I heard your voice!*, 1964: ivi; *Like new*, 1961: New York, coll. R. Rosenblum). Il distacco dell'artista nei confronti dell'oggetto rappresentato è sostenuto dalla tecnica che muta il puntinato dalla trama del «retino» tipografico, tecnica che viene mantenuta anche nelle opere degli anni seguenti, che raffigurano paesaggi (*Paesaggio*, 1964: Köln, Museo Ludwig), architetture classiche (*Tempio di Apollo*, 1964: Pasadena, coll. R. A. Rowan; esposto alla XXXIII Biennale di Venezia, 1966), nature morte (*Natura morta con coppa di cristallo, limone e uva*, 1973: New York, Whitney Museum), motivi ornamentali desunti dall'Art Déco (*Modular painting with four panels*, 1969: Parigi, MNAM) e immagini riprese da dipinti di Léger (*Stepping out*, 1978: New York, MMA; esposto alla XLI Biennale di Venezia, 1984) o Mondrian (*Non obiettivo II*, 1963: New York, Sonnabend Gall.; esposto alla XLI Biennale di Venezia). È la forma dell'oggetto raffigurato il centro dell'interesse di L, in una composizione dove esiste solo il pieno, grazie proprio alla tecnica del puntinato o, in anni più recenti, ad un tratteggio obliquo (*Paesaggio con figure e arcobaleno*, 1980: Köln, Museo Ludwig): come afferma M. Calvesi, a differenza di Mondrian, per il quale lo spazio è una sublimazione dello spazio prospettico, in L «è lo spazio ad essere subordinato all'oggetto-immagine e al suo carattere di interezza plastica». Ampia la produzione di disegni di L (*Watch*, 1963; *Finger pointing*, 1961; *Studio per Dipinto moderno con testa classica*, 1967), litografie e serigrafie (*Cattedrale di Rouen*, litografie, 1969; *Cow going abstract*, 1974-82, trittico, serigrafia a colori). La prima personale europea di L fu nel 1963 alla Galerie Sonnabend a Parigi, e la prima in Italia, nel 1964, alla Galleria Il punto di Torino; in seguito importanti mostre gli furono dedicate nei maggiori musei europei (Amster-

dam, Stedelijk Museum, 1967; Londra, Tate Gall., 1968; Berna, KH, 1968) e americani (New York, Guggenheim Museum, 1969; Chicago, Museum of Contemporary Art); ha partecipato a Documenta 6 di Kassel (1977). (*eca*).

Lichtwark, Alfred

(Reitbrook (Amburgo) 1852 - Amburgo 1914). Justus Brinckmann lo avviò allo studio della storia dell'arte, a cui **L** si dedicò in modo sistematico (Lipsia 1880-85). Dal 1881 lavorò inoltre al Kunstgewerbe Museum di Berlino. Nel 1886 venne nominato direttore della KH di Amburgo. Si propose allora un triplice compito: in primo luogo costituire un museo nel quale fosse rappresentata l'arte della regione (grazie all'acquisizione di opere di Maestro Bertram e di Maestro Francke, di pittori di Amburgo dell'epoca barocca e del XIX sec., di cui riscoperse il più eminente, Ph. O. Runge, **L** dimostrò l'esistenza di una tradizione amburghese sviluppatasi senza interruzioni dalla fine del XIV sec.); in secondo luogo, presentare un panorama completo dell'arte contemporanea in Germania, idea allora rivoluzionaria, poiché molti musei si limitavano all'opera di artisti defunti; infine, educare il gusto del pubblico e rianimare la tradizione artistica di Amburgo. A tale scopo, il Museo chiese ad artisti di valore che, per la novità delle loro proposte, non avevano ancora ottenuto un pieno riconoscimento ufficiale, di dipingere personalità e paesaggi amburghesi: vennero invitati, tra gli altri, Liebermann, Kalckreuth, Slevogt, Bonnard, Vuillard. Aspirando d'altronde a costruire un museo moderno, dall'architettura sobria e funzionale, **L** precisò nei dettagli, sin dal 1907, la pianta del nuovo edificio (che verrà terminato nel 1919). La sua attività al Museo venne completata da un'azione didattica; allo scopo di formare il gusto del pubblico, **L** redasse numerosi scritti. Egli riteneva necessario sollecitare gli artisti - oltre che il pubblico - al rifiuto del gusto accademico, e li invitava per questo a trarre ispirazione direttamente dalla natura e a rinunciare a dipingere solo in funzione delle mostre. In questo senso **L** contribuì, accanto a Bode, Tschudi e Seilitz, alla diffusione di una concezione moderna del museo. (*mwb*).

Licini, Osvaldo

(Monte Vidon Corrado 1894 - Ascoli Piceno 1958). Frequenta le Accademie di Firenze e di Bologna con Morandi, condividendo l'estetica futurista e l'ideologia interventista (partecipa a una mostra «Futurista» nell'albergo Baglioni a Bologna nel 1914). Ferito al fronte, soggiorna convalescente a Parigi nel 1917 e vi conosce Picasso, Derain, Modigliani, Cendrars. Tornato nelle Marche, pratica una pittura figurativa, paesaggi e ritratti e partecipa alla mostra di Novecento nel 1926. Secondo un comportamento che si definirà poi costante essenziale, pur nell'isolamento del paese d'origine, il panorama intellettuale cui L si riferisce resta sempre europeo e specificamente parigino: dai richiami, in pittura, al lirismo e al misterioso senso di bellezza di Matisse, alle letture che predilige in quegli anni, da Baudelaire a Rimbaud ed Apollinaire. Dal 1931, in seguito ad un lungo viaggio in Europa con sosta finale a Parigi, abbandona recisamente i temi realistici, affiancandosi alle ricerche astratte di Kandinsky e dei costruttivisti e neoplasticisti attivi in seno ad Abstraction-Creation. Nel contesto italiano questa scelta comporta l'adesione al gruppo degli astrattisti milanesi, siglata, nel 1935, dalla partecipazione alla II Quadriennale, insieme a Magnelli, Reggiani, Soldati e Fontana, e dalla prima personale alla Galleria del Milione, presentata da una *Lettera aperta*, in cui l'artista dichiara l'intento di fare della pittura un'opera di poesia, adoperando liberamente forme e colori e dimostrando che la geometria può diventare sentimento. Le tele più significative di questa fase, il *Bilico* (1934: Milano, coll. Jesi), *Castello in aria* (1932: Milano, coll. Giovannardi), la serie delle *Composizioni*, anticipano la tesi espressa da Carlo Belli, nel testo-manifesto *Kn* (1935), della geometria intesa in chiave magica e neopitagorica, come architettura segreta dell'opera, e la integrano a suggestioni mediate dalla letteratura surrealista, da Eluard a Breton: l'invenzione significa smentita delle attese, introduzione di uno scarto alogico entro le convenzioni rappresentative, allusivo di potenzialità metamorfiche degli oggetti e tanto più disorientante quanto più viene inserito in una struttura segnica e cromatica di nuda essenzialità. Riaffiorano in questa linea alcune delle tesi dei futuristi, movimento che, del resto, L continua a considerare come l'unica, effettiva, avanguardia

italiana; per quest'ascendenza, e non certo per un mal riposto nazionalismo, rompe nel 1937 con il gruppo del Milione, firma il manifesto di Marinetti sull'*Italianità dell'Arte moderna*, ed espone alla III Quadriennale (1939) nella sala futurista. La guerra, vissuta nella solitudine di Monte Vidon Corrado, induce la ricerca di L ad un'ulteriore introversione - anche se, sul piano pubblico, sarà sindaco comunista del paese dal 1946 al 1956. Dal 1945 emergono nella sua pittura temi archetipali, articolati per serie, le *Amalasanthe*, evocazioni ironiche e magiche dell'astro lunare, gli *Angeli ribelli*, *l'Olandese volante* della saga nordica, eternamente impossibilitato all'approdo, tutti simbolici della personalità «errante, erotica, eretica» dell'artista, come egli stesso si era definito. La precedente, pur sconnessa, maglia geometrica si dilata in una spazialità illimitata, dove la profondità è data da intense e distese campiture di colore puro; le figure fantasma si stagliano su un paesaggio irreal - protagonista nella serie delle *Marine* e dei *Notturni*, dove una sola linea ondulata, allusiva del profilo di una collina o dell'orizzonte marino, segna un ambiguo distacco fra terra e ciclo. La sospensione dal tempo storico è accentuata dalle sigle enigmatiche con cui sono spesso delineate le sagome delle figure, numeri e lettere combinati in messaggi di improbabile decifrazione: la dimensione allusa resta quella, arcana, del silenzio cosmico e, comunque, della concentrazione sul puro fatto pittorico. Nell'anno della morte, nel pur diverso e « gridato » clima informale, l'arte di Licini ottiene il riconoscimento del Gran Premio alla Biennale di Venezia. (*mgm*).

Licinio

(famiglia bergamasca attiva a Venezia dalla metà del xv alla fine del xvi sec.). Del capostipite **Antonio** (m. ante 1511) non è nota la produzione, così come quella del figlio Arrigo (Venezia? 1489 ca. - post 1556), pure pittore e fratello del più celebre **Bernardino** (Venezia 1485 - post 1549). La terza generazione è rappresentata dai figli di Arrigo, **Fabio** (Venezia 1521 ca. - 1565), orafo e incisore (*Annunciazione con l'Eterno* da Pordenone, 1544) e **Giulio** (Venezia 1527 ca. - 1591), che si formano nella bottega dello zio. Giulio, erede della bottega alla morte di Bernardino, si stacca dalla lezione palmesca per accostarsi alla corrente «romanista», di cui diventerà uno degli esponenti.

ti principali con la partecipazione all'impresa della libreria Marciana (1556-57). Importante per il suo ruolo di diffusore del linguaggio manieristico in Baviera ed Austria, dove viene chiamato a lavorare per gli Asburgo (1559-78), mostra una involuzione accademica nelle ultime opere veneziane (Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale, 1548). (*elr*).

Licinio, Bernardino

(Venezia 1485 - post 1549). Di origine bergamasca, dal 1511 presente a Venezia, fin dall'inizio del suo percorso, si accosta al giorgionismo (*Ritratto Ferramosca*: Vicenza, MC), interpretandolo con una vena naturalistica e borghese nei suoi aspetti piú esteriori di caldo colorismo quieta dolcezza. Si distinse come ritrattista: del 1522 è il *Ritratto femminile* (Budapest, MBA), del '28 quello di *Stefano Nani* (Londra, NG) ricco di annotazioni psicologiche. Nella sua piuttosto prolungata attività, nel corso della quale si misura anche con temi profani (ad esempio, *Suonatrice di spinetta con due figure*, Hampton Court) e religiosi, sia da cavalletto (*Sacra conversazione*: Roma, Gall. Borghese), sia d'altare (*Sant' Agnese in trono tra santa Lucia e santa Caterina*: Rovigo, Accademia dei Concordi), mentre fino alla fine prevale il suo impegno ritrattistico (*La famiglia Licinia*: Roma, Gall. Borghese; *Ritratto di donna*, Dresda, GG; *Ritratto di Ottaviano Grimani*: Vienna, KM), le assimilazioni veneziane da Giorgione e da Tiziano si uniscono a soluzioni di tipo palmesco, con un persistente interesse per verità di caratteri e di natura che rimandano alle origini lombarde di L, certamente sensibile anche agli esempi del Moretto. (*mcv + sr*).

Li Di

(1100 ca. - dopo 1197). Apprezzato pittore cinese di fiori nello stile di Xiu Xi, L fu altrettanto celebre per i suoi piccoli paesaggi con bufali, la cui tradizione, risalente a Tai Song (pittore di animali dell'VIII sec.), era stata ripresa da Li Tang. Primeggiò nella rappresentazione, tinta di umorismo, di questo tema popolare, che simboleggiava la quiete della vita rustica, in una cornice d'alberi sul bordo dell'acqua che sono caratteristici dell'Accademia dei Song del Sud, di cui fu uno dei vicedirettori (Gu Gong, Osaka, Yamato Bunkakan). (*ol*).

Liebermann, Max

(Berlino 1847-1935). Fu allievo di Steffek a Berlino dal 1866 al 1868, poi frequentò la Scuola di belle arti di Weimar (1868-72). Il suo incontro a Düsseldorf (1871) con Munkácsy sarà l'evento più importante dell'inizio della sua carriera. Le sollecitazioni di questo maestro sono evidenti nella sua prima opera importante, i *Piumini d'oca* (1872: Berlino, NG). Durante i suoi viaggi di studio in Olanda, dove tornerà spesso a partire dal 1872 e nel periodo di soggiorno a Parigi (1873-78), L – influenzato dalla pittura sia di Millet che di Frans Hals – si sforzò di dare un'interpretazione personale del realismo, scegliendo temi di vita contadina ed operaia (*Scuola di cucito in Olanda*, 1876: Wuppertal, von der Heydt Museum). Dal 1878 lavorò a Monaco (le *Lavandaie*, 1882: Colonia, WRM) dove subì l'influenza di Leibl, poi, nel 1884 si stabilì a Berlino, divenendo membro dell'Accademia e, dal 1899 al 1912, presidente della Secessione berlinese appena fondata. Le opere principali del primo periodo berlinese sono la *Rammendatrice* (1899: Amburgo, KH) e la *Donna con capre* (1890: Monaco, NP), dipinti dalla composizione semplificata con poche figure in un paesaggio, ma di grande effetto monumentale.

In seguito il suo rapporto con l'impressionismo francese si farà più stretto; il colore assume toni più luminosi e si dispone liberamente nei suoi soggetti paesistici favoriti (*Paesaggio olandese*, 1912: Monaco, NP; *Papageienallee, Amsterdam*, 1902: Brema, KH; *Mare a Scheveningen*, Wuppertal, von der Heydt Museum) e ritratti (*Uomo con pappagallo*, 1902: Essen, Folkwang Museum; *Georg Erandes*, 1902: Brema, KH; il *Borgomastro Petersen*, 1891: Amburgo, KH; *Avon Berger*, 1905: ivi; *Autoritratto*, 1908, conservato a Saarbrücken).

Le opere di L sono conservate in gran parte nei musei tedeschi, in particolare a Berlino, a Colonia (WRM) ed Amburgo (KH) oltre che a New York (MMA). L'artista ha lasciato anche un'interessante serie di incisioni e litografie; L è insieme a Corinth e Slevogt uno dei più importanti interpreti tedeschi dell'impressionismo francese. (*hbs*).

Liechtenstein, principi di

L'importanza e la qualità della collezione raccolta dai principi di L furono superate, in Austria, soltanto da

quella degli Asburgo. I **L** sono noti come collezionisti sin dal XVI sec. Si sa che **Hartmann II** (1544-85) commissionò opere ai maggiori pittori del suo tempo, imitato dal figlio **Carlo I** (1569-1629), gran ciambellano di Rodolfo II a Praga, che per primo portò il titolo di principe ereditario. Chi veramente fondò la collezione e le conferì i suoi tratti caratteristici fu però il principe **Carlo Eusebio** (1611-1684), grande appassionato d'arte, ed egli stesso autore di un trattato di architettura; egli fece acquistare dal suo agente nei Paesi Bassi i migliori dipinti in vendita sul mercato internazionale. Il figlio **Hans-Adam** (1622-1712) fece costruire a Vienna Palazzo Liechtenstein, realizzato su progetto dell'architetto italiano Martinelli; e per arredarlo volle ampliare la sua raccolta di quadri. L'arricchì in Italia e nelle Fiandre, specialmente con opere di Rubens e van Dyck. L'erede della collezione, **Giuseppe Venceslao** (1696-1772), possedeva oltre settecento quadri. Fu ambasciatore a Berlino e poi a Parigi, ove acquistò opere di Chardin e si fece ritrarre da Rigaud. Nell'Ottocento il principe **Giovanni II** (1860-1929) completò la collezione con primitivi italiani. Nel 1712 i **L**, che già contavano in Austria e in Boemia numerosi possedimenti, acquistarono il castello di Vaduz, vera e propria fortezza risalente al XII sec., e tutta la contrada circostante, eretta sette anni dopo a principato e rimasta da allora indipendente e sovrana. Il castello, essendo raramente abitato, venne per lungo tempo trascurato; nel 1905 il principe Giovanni lo fece restaurare e nel 1943 il principe Francesco Giuseppe ne fece la propria residenza permanente, trasferendovi le sue raccolte d'arte.

Le raccolte, messe insieme da molte generazioni di amatori raffinati, sono di un'estrema varietà, con una prevalenza di opere delle scuole dei Paesi Bassi. Vi si contano non meno di ventisette Rubens (tra cui *Venere allo specchio*, i *Due figli del pittore*, un *Ritratto di fanciulla*, il *Ciclo di Decio Mure*), quattordici ritratti di van Dyck, opere di Rembrandt (*Autoritratto*, *Betsabea*). A tale complesso vanno aggiunti i primitivi fiamminghi (Hugo van der Goes, Quentin Metsys), e gli artisti che illustrano i vari aspetti della pittura olandese del Seicento: Hals, Maes (la *Ricamatrice*), Ter Borch, Hobbema, van Goyen, Wouwerman, Cuyp, Ruisdael. La collezione dei **L** comprende inoltre un'importante sezione tedesca (Strigel, Beham) e austriaca, dai primitivi al XIX sec. La scuola italiana, meno

ampiamente rappresentata, conta peraltro opere importanti di Savoldo, Basaiti, Guardi, A. Longhi. Vanno pure citati alcuni pittori del xv sec. (Lorenzo Monaco), un *Ritratto di donna* attribuito al Francia, la *Veduta di palazzo Liechtenstein* di Bellotto. Pochi i quadri francesi, ma di grande qualità, come la *Partenza per la passeggiata* di Chardin o il *Ritratto d'uomo* del Maestro del 1456. (gb).

Molti insigni capolavori della collezione sono stati venduti dopo il 1955. La NG di Ottawa ha così acquisito nel 1956 la *Governante* e la *Vivandiera* di Chardin, *Santa Caterina* di Simone Martini, *Ester e Mardocheo* di Filippo Lippi, la *Deposizione nel sepolcro* di Rubens e la *Vergine con Bambino e un donatore* di Memling. L'opera più rara della collezione, il *Ritratto di Ginevra Benci* di Leonardo da Vinci, è stata acquistata dalla NG di Washington, che ha pure comperato nel 1962 la *Suonatrice di liuto* di O. Gentileschi. L'*Adorazione dei pastori* di Guido Reni è entrata nella NG di Londra, e il *Ritratto di W. van Heythuysen* di Frans Hals nell'AP di Monaco nel 1970. (sr).

Liedet, Loyset

(documentato dal 1460 al 1478 ca.). Miniatore fiammingo, menzionato nel 1460 a Hesdin e nel 1468 a Bruges, dove venne accolto l'anno seguente nella gilda dei pittori. Sembra abbia appreso il mestiere da Marmion, da cui trasse modelli nelle sue prime produzioni; poi abbandonò la complessità delle scene, per composizioni con grandi personaggi. La grande quantità di incarichi lo indusse a praticare uno stile frammentario, ove gli sfondi sono spesso appena schizzati. L, in particolare, iniziò per Filippo il Buono, e terminò nel 1470 per Carlo il Temerario, l'illustrazione della *Storia di Carlo Martello* (Bruxelles, Bibl. Reale). (ach).

Lieferinxe, Josse

(attivo in Provenza alla fine del xv sec.). La sua opera è stata sulle prime raccolta sotto la denominazione provvisoria di Maestro di San Sebastiano, in base ad una serie di sette tavole illustranti episodi della leggenda del santo (Philadelphia, Museum of Art, coll. Johnson; Baltimore, WAG; San Pietroburgo, Ermitage; Roma, GNNA). Charles Sterling ha identificato queste scene come pannelli late-

rali (in origine otto) di un polittico che venne commissionato nel 1497 dalla confraternita di San Sebastiano a Notre-Dame-des-Accoules di Marsiglia a due pittori associati (il piemontese Bernardino Simondi e L, che proveniva dallo Hainaut), ma che venne eseguito nel 1498 praticamente dal solo L, essendo nel frattempo morto Simondi. Il pittore è segnalato a Marsiglia dal 1493 fino alla sua morte, tra il 1505 e il 1508; aveva sposato la figlia di Jean Changenet, il più stimato pittore di Avignone. È inoltre cugino di Hans Clemer artista attivo alla corte di Saluzzo e in Provenza. Gli si possono inoltre attribuire, per confronto stilistico, una grande *Crocifissione* (Parigi, Louvre) che può vedersi come punto di congiunzione tra il *polittico di san Sebastiano* e le quattro tavolette dedicate alla Vita della Vergine. (*Nozze della Vergine*: Bruxelles, MRBA; *Annunciazione e Circoncisione*: Museo di Avignone; *Natività*: Parigi, Louvre), molto probabilmente funzionanti come chiudende di un altare che aveva al centro proprio la *Crocifissione* del Louvre. Un altro frammento di predella, rappresentante una *Pietà* (Anversa, Museo) ed una *Visitazione* recentemente acquisita (1991) dal Louvre di Parigi, chiudono l'elenco dei dipinti attribuibili a L, ma non sorretti da documenti, e che devono risalire alla fine della breve carriera dell'artista, verso il 1500-505. L'influsso della pittura piemontese, diffusissimo in Provenza alla fine del xv sec., è in lui particolarmente sensibile, certo a causa della collaborazione con Simondi. Ma innanzi tutto pittore provenzale, egli fa rivivere, mezzo secolo dopo, la grande tradizione di Quarton, impiegando la luce con franchezza tagliente per definire volumi semplici, ed unendo in composizioni monumentali la nobiltà delle figure ad un sobrio elemento patetico. È l'ultimo dei grandi pittori della scuola di Avignone. (*nr + sr*).

Liégeois, Paul

(attivo alla metà del xvii sec. in Francia). Assai pochi sono i documenti sulla sua vita. Solo alcuni quadri firmati, uno dei quali datato 1666, hanno consentito di raggruppare intorno al suo nome un certo numero di *Nature morte* con frutta (in musei di Rouen, Besançon, Digione, Grenoble), dai colori freddi dominati da toni acidi di blu. (*pr*).

Liegi

Il Medioevo Durante l'alto Medioevo, la miniatura di manoscritti venne praticata nella zona di **L** (oggi città belga). Alla fine del XIII sec., il miniaturista mosano Jean de Valkenburg sembra aver voluto conciliare le caratteristiche della scuola di Parigi e della scuola di Colonia.

Tuttavia **L** non svolse mai un ruolo di grande importanza nell'arte della miniatura, che nel XIV e nel XV sec. ebbe maggior sviluppo nei centri più vicini alle Fiandre. Pochi i dipinti murali di epoca gotica che si sono conservati. L'influsso francese vi è manifesto, come attestano le pitture della chiesa di Aldeneyck, eseguite nel 1300 ca. Un ampio complesso di affreschi del XIV sec., che adorna la chiesa di Bois-Borsu, attesta il persistere di tale influenza. I più antichi dipinti di **L** su tavola sono quelli del *Reliquiario di sant'Odilia* nella chiesa di Kerniel. Sono stati eseguiti a **L** nel 1292 e si caratterizzano per lo spirito aneddótico e lo stile lineare, che si riscontra anche nella pittura francese dell'epoca. Due testimonianze della pittura precedente i van Eyck, il pannello con *Scene della vita della Vergine* (Bruxelles, MRBA) e il *Trittico mosano Norfolk* (Rotterdam, BVB) provengono dalla zona dell'antica **L**. Il primo è stato trovato a Cortessem, a venti km dalla città: reca un'iscrizione fiamminga che attesta la sua origine da Limbourg. La pittura di **L** e la pittura mosana del XV sec. presentano, in confronto con la rapida e magnifica fioritura della pittura fiamminga, uno spiccato tradizionalismo, dovuto probabilmente all'assenza di pittori veramente creativi. Tali dipinti anonimi ed arcaici non sono privi di un certo fascino, ma non raggiungono mai la grandiosità delle opere prodotte nello stesso periodo a Bruges e Gand.

Dal XVI al XVIII secolo All'inizio del XVI sec. due pittori della Mosa, Joachim Patinir di Dinant e Herri Met de Bles di Bouvignes, s'imposero come iniziatori della pittura di paesaggio della scuola fiamminga. Attratti dalla fama di Anversa, si stabilirono in questa città; ma, nei loro paesaggi panoramici, in cui tre toni dominanti creano un'impressione quasi artificiale di profondità, rievocano i paesaggi della loro terra natale. Lambert Lombard fu il primo pittore che fece proprie le nuove concezioni dell'arte italiana. Dopo un viaggio in Italia, venne fortemente influenzato dall'antichità e dal «romanismo» e fondò a **L** un'Accademia, ove numerosi allievi lavoravano sui disegni che egli aveva riportato dall'Italia. Più esteta che pittore,

esercitò maggiore influsso con l'insegnamento teorico che attraverso le opere.

Una scuola autonoma si formò a L nel xvii sec. per impulso di Gerard Douffet che, dopo un soggiorno italiano tra il secondo e il terzo decennio, durante il quale fu in contatto con i caravaggeschi francesi e soprattutto con Vouet, si dedicò in patria a una pittura piú vicina al classicismo francese che al barocco fiammingo, in cui prevalgono composizioni equilibrate. Berthollet Flémalle, Jean Guillaume Carlier e Gerard de Lairese sono i rappresentanti principali del classicismo a L. Durante il xviii sec. e all'inizio del xix sec. apparvero alcuni pittori che produssero quadri di piccolo formato ma d'ispirazione e sentimento autentici, come l'eccellente pittore di genere Léonard DeFrance, attratto dall'arte dei maestri minori olandesi, che traduceva in un linguaggio molto personale. (*wl*).

Fine del ~~xix~~ secolo e ~~xx~~ secolo Nell'ultimo quarto del xix sec., alcuni artisti suscitarono un rinnovamento della pittura a L, abbandonando lo stile convenzionale e teatrale dei romantici. Ispirandosi alla realtà contemporanea Léon Philippet e Adrien de Witte ritrovarono il senso del colore nel corso d'un lungo soggiorno in Italia. I paesaggi delle Ardenne svolsero il medesimo ruolo per Auguste Donnay, meditativo e sognatore, e Richard Heintz, pittore impressionista e lirico cantore degli aspetti selvaggi di quella regione. Una nuova vitalità si afferma nell'arte del xx sec. Come per Philippet e de Witte – ed è caratteristico della scuola di L – l'Italia e in generale i paesi meridionali, la Spagna specialmente, costituiranno fonte d'ispirazione per numerosi pittori, tra cui Albert Lemaître, Adrien Dupage, Robert Crommelynck. Jean Donnay ha interpretato il paesaggio della regione della bassa Mosa, e Jacques Ochs, noto soprattutto come disegnatore, fu anche pittore di ritratti e di composizioni di penetrante psicologia.

Alcuni pittori sono sensibili alle ricerche delle avanguardie, in particolare al cubismo; qualità eminentemente plastiche caratterizzano l'opera di Auguste Mambour, con figure monumentali e piene, e quella di Edgar Scauftaire, che si vale anch'egli di sottili armonie, improntate di poesia. Questi due artisti hanno creato una poetica che continua ad avere eco in molti pittori della zona. A un certo espressionismo, diverso tuttavia da quello dei pittori

fiamminghi, andrebbe collegata l'arte raffinata di Marcel Caron, nonché le opere collegate di Joseph Zabeau e di Jean Debattice. Fernand Steven è l'unico vero pittore futurista belga, che scoprì nell'ambiente industriale della sua regione natale il tema del dinamismo che domina la sua opera. Il surrealismo ebbe a L i suoi adepti in Paul Renotte e José Delhayé, che si espressero pure in un linguaggio non figurativo. Tra gli astrattisti, Henri Jean Closon ebbe ruolo di precursore, mentre Jo Delahaut tende all'espressione razionalmente spoglia ed all'integrazione delle arti figurative nell'architettura. Jean Rets s'impone per uno stile impeccabile al servizio di una composizione equilibrata e misurata, che unisce rigore scientifico e sensibilità. Georges Collignon si esprime con la vitalità prorompente, ma sempre controllata, delle sue forme dalle profonde risonanze cromatiche.

L'incisione L'incisione è un mezzo espressivo che gli artisti di L hanno prediletto sin dalle origini, come attesta una lunga tradizione: Suavius, i de Bry nel xvi sec., Valdor, Gérard de Laïresse, Natalis nel xvii sec., Duvivier, Demarteau nel xviii sec. Molti di loro hanno fatto carriera in Francia.

Dopo una momentanea eclissi nel xix sec., il rinnovamento si manifestò attorno al 1875 grazie al pittore Adrien de Witte. Altro esponente di un certo rilievo fu Armand Rassenfosse, che in particolare illustrò *Les fleurs du mal* di Baudelaire; sono poi da citare Auguste Donnay, anch'egli illustratore, e François Maréchal. Seguirono Joseph Bonvoisin, che preferiva il bulino usandolo con impeccabile tratto, Jean Donnay, sapiente tecnico dell'acquaforte e Georges Comhaire, specialista nell'incisione su legno. L'insegnamento impartito da questi due ultimi maestri, diede nuovo impulso all'incisione a L. (*jhe*).

Musée de l'Art Vallone È costituito unicamente dalle raccolte di dipinti e sculture della parte romanza del Belgio. Gli edifici che esso occupa dal 1952 sono quelli del Palazzo delle belle arti, costruito al parco della Boverie per l'Esposizione internazionale del 1905. Tra i maestri antichi figurano Patinir, Met de Bles, Gossaert, il grande artista di L del xvi sec. L. Lombard, nonché numerosi artisti locali del xvii sec. (G. Douffet, B. Flémalle, G. Carlier, G. de Laïresse); e il complesso dei quadretti di De France che lo rivela uno dei migliori pittori belgi del xviii sec. Il Museo offre inoltre un vasto panorama della storia

della pittura dal XIX sec. Gli artisti locali sono di norma la maggioranza, ma sono ben rappresentate altre regioni valloni: il Brabante, lo Hainaut, la zona di Namur, il Lussemburgo. Quattro sale sono dedicate agli artisti migliori di L della fine del XIX sec. e dell'inizio del XX: L. Philip-
pet, A. de Witte, A. Donnay, R. Heintz. Vi figurano inoltre incisive opere di grandi surrealisti – Paul Delvaux, René Magritte –, di Pol Bury, nonché dei principali astrattisti di L e della Vallonia.

Musée des Beaux-Arts La città deve a Bonaparte il primo quadro importante delle sue raccolte; nel 1803 il Primo Console, di passaggio a L, accordò al municipio un sussidio per la ricostruzione di un sobborgo devastato dai bombardamenti; in seguito decise di offrire alla città il proprio *Ritratto* eseguito da Ingres in ricordo di quest'evento.

Nel 1819 L. P. M. Saint-Martin, consigliere alla Corte superiore di giustizia di L, lasciò alla città una cinquantina di opere. Lo si può considerare il fondatore del Museo. Numerosi lasciti ed alcuni acquisti sfociarono in seguito nella presentazione di un *salon* di pittori preimpressionisti ed impressionisti, ove in particolare figuravano Corot, Boudin, Daubigny, Monet, Pissarro, Signac. Nel 1939 il Museo di L acquistò a Lucerna importanti raccolte, opere rifiutate dai nazisti (la *Famiglia Soler* di Picasso, il *Mago* di Gauguin, le *Maschere e la morte* di Ensor, nonché opere di Chagall, Laurencin, Pascin, Franz Marc, Kokoschka, Liebermann). Le varie tendenze dell'arte moderna sono rappresentate da Dufy, Vlaminck, van Dongen, Marquet, Friesz, Léger, Ozenfant, Gromaire, Villon, Labisse, Hérold, Vasarely, Poliakov, Degottex, Dewasne, Herbin, Mathieu. Particolarmente noto per le sue collezioni francesi, il Museo possiede anche opere di artisti belgi: la *Passeggiata della domenica a Saint-Cloud* di Evenepoel, numerosi Ensor, J. Smits, Permeke (gli *Sposi*, 1932), De Smet, van den Bergh (il *Prigioniero*, 1927), van de Woestyne, Brusselmans. Vi sono inoltre rappresentati gli italiani Magnelli, Bozzolini, Moreni e Berlino, lo spagnolo Viola, gli inglesi Nicholson e Hayter, gli olandesi Appel e Corneille. Tra i quadri antichi figurano una *Madonna* di Benvenuto di Giovanni ed una *Deposizione dalla croce* di A. Benson. (jbe).

Lie-Jørgensen, Thorbjørn

(Svelvik 1900 - Oslo 1961). Allievo di Axel Revold all'Accademia di belle arti di Oslo (1927-1929), ebbe, contemporaneamente, una formazione come orafo e lavorò dal 1927 al 1939 come disegnatore per la ditta David-Andersen di Oslo. Dal 1939 al 1959 fu docente presso la Scuola di arti applicate di Oslo. Come pittore si fece conoscere a partire dal 1945 con le sue marine, composizioni semplici, con pescherecci, rocce e mare calmo, eseguite con rara sensibilità per la materia e il colore. La NG di Oslo conserva alcuni suoi dipinti (*Hangar e battelli*, 1946; *Fjelldalsöya*, 1947; il *Mare*, 1950), nonché una serie di acquerelli, molti dei quali con motivi di Roma, che visitò nel 1955. (lò).

Liemakere (Liemaker), Nicolaas de, detto Rooze

(Gand 1600-46). Fu membro della gilda di Gand nel 1628 e la maggior parte delle sue opere, essenzialmente religiose, è conservata nelle chiese di Gand e di Bruges. Fece carriera a Gand, ma si era formato ad Anversa sotto l'influsso di Rubens e di G. de Crayer. A Gand il suo *Giudizio universale* (1640: chiesa di San Giacomo), le tre composizioni della *Vita di sant'Anna* (1642: chiesa di San Nicola), la *Presentazione al Tempio* (1644: chiesa del Petit Béguinage), la *Vergine in gloria* (1644: chiesa di San Bavone) attestano l'immensa diffusione della poetica barocca di Rubens in tutte le Fiandre. (php).

Lievens (Lievensz), Jan

(Leida 1607 - Amsterdam 1674). Allievo di Joris van Schooten a Leida nel 1615 ca., poi di Lastman ad Amsterdam attorno al 1619-21, nel 1621 si stabilì a Leida, restandovi fino al 1631 e legandosi di amicizia con Rembrandt, col quale avrebbe condiviso una bottega (1624-1625) e collaborato (*Ester e Aman*: Raleigh, North Carolina Museum). Tra il 1632 e il 1635 si sarebbe recato in Inghilterra, dove avrebbe dipinto ritratti. Dal 1635 al 1644 fu ad Anversa, poi tornò ad Amsterdam nel 1644, rimanendovi fino alla morte, fatta eccezione per alcuni viaggi all'Aja (1654-58, 1670-71). Legatissimo a Rembrandt dal 1621, ne ricevette un influsso decisivo che improntò l'intera sua opera: riprendendone la luce drammatica e i chiaroscuri, giunse a creare opere tanto vicine a

quelle di Rembrandt, che per lungo tempo poterono passare per originali di quest'ultimo. Tra questi quadri rembrandtiani citiamo la *Resurrezione di Lazzaro*, 1631: Brighton, AG; *Giobbe*, 1631: Ottawa, NG; la *Lavanda dei piedi* (Chicago, Art Inst); *Vecchia che legge* (Philadelphia, AM); i *Quattro Evangelisti* (Bamberg, SG).

Il soggiorno ad Anversa (1635-44) modificò lo stile della sua pittura; influenzato da Rubens e van Dyck, L realizzò ritratti mondani (*Autoritratto*; *Anna Maria van Schurman*: Londra, NG), genere che aveva del resto già praticato durante il suo soggiorno a Leida (*Constantin Huygens*, 1626-27: Museo di Douai; *Ritratto di giovane*, Edimburgo, NG; *Autoritratto*: Copenhagen, SMFK). Influenzato da Brouwer oltre che da Rubens, eseguì paesaggi strani e fantastici, con tortuosi tronchi d'albero e drammatici effetti in controluce (*Paesaggio di dune*: Rotterdam, BVB; *Paesaggio boschivo*, Edimburgo, NG; *Agar e l'angelo*: Rouen, MBA). Stabilitesi ad Amsterdam nel 1644, svolse attività di decoratore, lavorando nel 1650 per la Huis ten Bosch, poi nel 1656 per il municipio di Amsterdam; dipinse allegorie (la *Glorificazione della Pace*, 1652: Amsterdam, Rijksmuseum, disegno preparatorio a Londra, BM). Ha lasciato anche numerosi disegni, soprattutto paesaggi (Berlino; Dresda, Gabinetto dei disegni; Parigi, Louvre e ENBA; Londra, BM; Vienna, Albertina; New York, Pierpont Morgan Library; Rotterdam, BVB; Amsterdam, Gabinetto dei disegni). (jv).

Liezen-Mayer, Sandor

(Győr 1839 - Monaco 1898). Fu allievo di Piloty a Monaco. Pittore di storia di stile accademico (*Venere e Tannhäuser*. Budapest, NG), illustrò anche opere letterarie (il *Faust* di Goethe, la *Campana* di Schiller). Fu direttore dell'Accademia di Stoccarda e di quella di Düsseldorf, e sostituì Piloty all'Accademia di Monaco. È rappresentato a Colonia (WRM), Monaco (NP), Vienna (Albertina) e Budapest (NG). (dp).

Ligabue, Antonio

(Zurigo 1899 - Gualtieri (Reggio Emilia) 1965). Figlio di contadini italiani emigrati in Svizzera, giovanissimo cominciò a disegnare e proseguì in questa attività negli anni successivi, dal 1919 e poi dal 1925 a Gualtieri sulla riva

del Po vivendo un'esistenza solitaria, spesso perseguitata e selvaggia, costellata da ricoveri in ospedali psichiatrici. Intorno al '30 Marino Mazzacurati lo incoraggia nella sua attitudine pittorica e scultorea – continuando poi ad aiutarlo –, ma assai tardi L otterrà riconoscimenti critici. Dopo la morte, viene considerato il piú celebre pittore naif in Italia. Dalla fine degli anni '20 i suoi temi (personaggi, paesaggi e soprattutto animali anche feroci ed esotici) manifestano una violenta tensione cromatico-espressiva, che culmina negli anni '50 in una allucinata e simbolica visione della realtà (*Foresta*). Notevoli, spesso esasperatamente «espressionistici», i suoi numerosi *Autoritratti*. La prima esposizione di successo gli fu organizzata a Reggio Emilia nel 1950. Nel 1986, a cura di R. Barilli, gli è stata dedicata la mostra *Ligabue tra primitivismo e arte colta* (cinquanta dipinti), allestita nel Palazzo Bentivoglio, a Gualtieri, nell'ambito del «Centro di studi e di documentazione sull'opera di L e dei naif padani». Una retrospettiva di L, a cura di J. Recupero, aveva già avuto luogo alla IX Quadriennale Romana (1965); e il pittore padano figurò anche nella mostra *Arte Moderna in Italia, 1915-1935* (Firenze, Palazzo Strozzi, 1967). Cinque dipinti lo rappresentavano nella *Rassegna Internazionale dei Naif «La Grande Domenica»* (Milano, Rotonda della Besana, 1974). (*im + sr*).

Liget, Le

La rotonda della cappella di San Giovanni Battista di LL (Indre-et-Loire, Francia), antica dipendenza d'una certosa fondata nel 1178 da Enrico II d'Inghilterra, contiene nell'ordine inferiore un ciclo di affreschi romanici con soggetti dal Nuovo Testamento: tra i meglio conservati, l'*Albero di Jesse*, la *Presentazione al Tempio*, la *Deposizione dalla croce*, le *Pie donne al sepolcro*, la *Dormizione della Vergine*. Una fascia decorata, in cui sono inseriti busti di profeti, sormonta questi dipinti; mentre gli sguanci delle finestre ospitano varie figure di santi. Per lo stile generale, le incorniciature architettoniche, i fondi a fasce sovrapposte e la decorazione a greche, queste opere sono ancora assai prossime all'arte pittorica della Francia occidentale dell'inizio del XII sec., da cui si distinguono peraltro per un colore freddo e prezioso, dai toni spesso acidi. (*fa*).

Ligeti, Antal

(Nagykároly 1823 - Budapest 1890). Fu allievo di K. Markó in Italia e viaggiò nel Vicino Oriente. I suoi paesaggi appartengono al tardoromanticismo (*Visegrád*, 1861; *Szepeshely*, 1874). Nel 1861 venne nominato conservatore della pittura alla NG di Budapest, ed ebbe numerosi incarichi ufficiali. La maggior parte della sua opera è a Budapest (NG). (*dp*).

Li gonglin

(alias Li Lengmian 1040-1116). Pittore cinese proveniente da un'agiata famiglia dell'Anhui, L servì i Song come alto funzionario per oltre trent'anni; è considerato il massimo pittore di personaggi dell'epoca. Benché amico di Mi Fei e di Su Shi, non partecipò alle loro ricerche sui lavis, adottando lo stile arcaico baimiao, dalle linee sottili, ereditato da Wu Daozi, da L sviluppato a tal punto che ogni opera di tale fattura, e di aspetto antico, può essere con buona probabilità attribuita a lui o alla sua scuola. Non si possiedono opere certe di sua mano (quelle che avevano qualche probabilità di esserlo sono scomparse durante l'ultima guerra; così i celebri *Cinque cavalli*, un tempo conservati in Giappone, tema che L sembra aver prediletto nella sua giovinezza; o ritratti immaginari di divinità buddiste, un tempo conservati in Cina o in Giappone). Sembra nondimeno che la *Seconda Ode alla Roccia Rossa*, attribuita al suo discepolo Qiao Zhongchang (New York, coll. Crawford), o il rotolo degli *Arbat* di Fan Long (Washington, Freer Gall.) rappresentino nel modo migliore la tradizione di disegno preciso associata al suo nome. (*ol*).

Ligorio, Pirro

(Napoli 1513 ca. - Ferrara 1583). A Roma operò dapprima come pittore di grottesche e soprattutto di facciate secondo il gusto di Polidoro da Caravaggio. La sua sola opera superstite, l'affresco della *Danza di Salomè* (1544 ca.) nell'oratorio di San Giovanni Decollato, fa risaltare il tono erudito e antiquario con cui egli interpretava i modelli romani del primo Cinquecento e le assonanze con Francesco Salviati. Al servizio del cardinale Ippolito d'Este fin dal 1549, dal 1555 è architetto in Vaticano sotto Paolo IV e Pio IV, per il quale creò la celebre Casi-

na, sulla scia della sofisticata cultura archeologica alla Giulio Romano e alla Peruzzi. Collaborò al progetto della Villa d'Este a Tivoli e nel 1568 fu chiamato dagli Estensi a Ferrara dove eseguì anche i disegni con *Storie di Ippolito* (New York, Pierpont Morgan Library) e quelli con i *Principi di Casa d'Este* (Londra, BM; Oxford, Ashmolean Museum e altre sedi). È ancora in gran parte inedito il cosiddetto *Libro dell'Antichità* (Torino, Archivio di Stato), interessante testimonianza di un gusto caratteristico del Rinascimento maturo: l'antico vi è visto come un universo essenzialmente simbolico, di ardua decifrazione, cui è possibile accostarsi con lo spirito di un iniziato, più ancora che con la scienza dell'erudito. Ad esempio, per L, le grottesche «Se bene al vulgo pareno materie fantastiche, tutte erano simboli, et cose industriose, non fatte senza misterio» [...] i loro detrattori «non si sono haveduti che vi sono gli iddii et le idee, et le favole d'Esopo philosopho Phrigio [...] le trasmutazioni [...] cose pythagoriche». Anche altri trattati minori (ad esempio, il *Trattato di alcune cose appartenenti alla nobiltà dell'antiche arti [...] e del bene e del male che s'acquistano coloro i quali errano nell'arti [...]*) sono stati solo parzialmente pubblicati. (sr).

Ligozzi, Jacopo

(Verona 1547 - Firenze 1626). Formatosi presso il padre, allievo di Domenico Brusaporzi, è chiamato a Firenze dal granduca Francesco I e resta alla corte dei Medici dal 1577 fino al termine della sua vita. Dalla sua prima attività nel Veneto sono oggi note alcune opere come la *Trinità e Santi* nella chiesa di Sant'Eufemia a Verona che, alla vigilia della partenza per Firenze, ci restituisce una fisionomia del L interamente in ambito veronese, tra il grande Paolo, il Farinati e Battisti del Moro. È noto essenzialmente come miniaturista al servizio del naturalista Aldrovandi e di Francesco I per i quali dipinse a tempera piante e animali (Uffizi, Gabinetto disegni e stampe e Museo di Cleveland), che da una parte rispecchiano le particolari propensioni culturali dell'ambiente fiorentino al suo livello più alto, dall'altra rivelano l'interesse dell'artista per i modelli nordici. Una serie di disegni di allegorie macabre, di minuziosa esecuzione, rialzate d'oro su carta colorata, testimonia la sua singolare fantasia, suscitata anche dall'esempio dei chiaroscuri tedeschi, come quelli di Burgkmair o di Baldung Grien (Parigi,

Louvre; Vienna, Albertina; New York, Pierpont Morgan Library). La sua attività di pittore ufficiale della corte granducale a Firenze è ben rappresentata da due grandi dipinti su lavagna nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio (i *Delegati di Firenze presso Bonifacio VIII* e l'*Incoronazione di Cosimo I*, 1591-92), dal ritratto di *Francesco I de' Medici* (Uffizi) e dall'allestimento di apparati di corte in collaborazione con il Buontalenti.

Nella sua piuttosto abbondante produzione religiosa per chiese di Firenze e del territorio, ma anche di Pisa, Lucca, Livorno (*Estasi di san Girolamo*, 1593: Firenze, convento di San Giovannino degli Scolopi; *Martirio di san Lorenzo*, 1611: Firenze, Santa Croce; *Apoteosi di san Giulio*, 1623: Livorno, Duomo, ecc.) il L mostra di avere assimilato in profondità il clima culturale-religioso della pittura fiorentina riformata di cui tuttavia egli fornisce varianti di rilievo, caratterizzate dal gusto per micrografie quasi nordiche e da una sensibilità luministica che sembra rinunciare alle sue radici «lombarde». (sr).

Liguria

La regione comprende la fascia costiera, geograficamente ben definita, che si affaccia sul bacino del Mar Ligure da Ventimiglia fino a La Spezia, delimitata a nord dai crinali montuosi che la separano dal Piemonte e dagli estremi lembi occidentali dell'Emilia e della Toscana. L'arco costiero corrisponde, salvo lievi variazioni, alla zona che fu sotto il controllo genovese almeno dalla fine del sec. XIV fino all'annessione piemontese del 1815. La diversità delle realtà economiche della costa e dell'entroterra e la separazione geografica delle valli hanno tuttavia incrementato, particolarmente lungo la Riviera di Ponente, un frazionamento politico ed amministrativo, favorito dalle spinte espansionistiche di provenienza provenzale, piemontese e milanese, al quale hanno spesso corrisposto zone di relativa autonomia culturale. L'incidenza dei territori confinanti ed i legami instaurati grazie allo sviluppo dell'attività mercantile marittima hanno fatto della regione, almeno fino all'inizio del Cinquecento, un centro di incontro tra culture diverse di primaria importanza. Mentre le tangenze piemontesi si sono limitate ad aree geografiche particolari, più determinanti sono state le importazioni culturali dalla Provenza, dalla Toscana nord-occidentale e, soprattutto, dalla Lombardia. Le rotte na-

vali di medio cabotaggio hanno inoltre inserito la regione in una fitta trama di scambi, di opere e di maestranze, con le coste dell'area mediterranea, dall'Italia meridionale alla Sicilia, alla Sardegna, alla Corsica, a lungo possedimento genovese, alla Spagna. I traffici mercantili di piú ampio respiro hanno invece determinato fenomeni piuttosto univoci di importazione culturale, dapprima dall'Oriente, poi soprattutto dalle Fiandre. Il rapporto con quest'ultima regione, in particolare, ha caratterizzato profondamente le arti figurative locali per piú secoli e ha fatto assumere alla Liguria un ruolo determinante nella circolazione culturale fra Italia ed Europa settentrionale; tale rapporto è stato significativo fino al Seicento, quando piú stretti si sono fatti i legami con Roma, favoriti dagli interessi economici e politici dell'oligarchia della regione. La regione ha conservato importanti avanzi di insediamenti preistorici soprattutto nella zona di Finale e nelle caverne dei Balzi Rossi, presso il confine francese, ma solo queste ultime presentano tracce di arte parietale, con figure naturalistiche di animali alternate a segni lineari. La colonizzazione romana si impone dapprima sulla Riviera di Levante, dove Luni, centro commerciale presso l'attuale confine amministrativo con la Toscana, ha restituito frammenti di mosaici di qualità discontinua, databili a partire dalla seconda metà del II sec. d. C. (Museo Archeologico di La Spezia), che già mettono in evidenza la propensione mediterranea della regione; numerosi gli insediamenti lungo l'opposta riviera, ove mosaici posteriori al II sec. d. C. sono affiorati a Loano e Ventimiglia. I mosaici del battistero di Albenga e l'edificio che li ospita, unici importanti documenti paleocristiani, entrambi databili tra la fine del V e l'inizio del VI sec., presentano caratteri di derivazione ambrosiana, e documentano gli stretti rapporti che legano alla Lombardia la Liguria di Ponente, sbocco marittimo per l'entroterra. I pochi indizi disponibili, desunti da lacerti scultorei, lasciano invece supporre un piú diretto legame di Genova con Bisanzio e con l'oriente già a partire dal VI sec.: legame, favorito dal ruolo mercantile e dalla partecipazione alle crociate, che permarrà fin nel sec. XIV. Esso è documentato da importazioni, come il paliotto ricamato con *storie dei santi Lorenzo, Sisto e Ippolito* del Museo di Palazzo Bianco, giunto da Costantinopoli poco dopo il 1261, o come la piú antica icona del *Volto Santo* del convento di San Bartolomeo degli Armeni, im-

portato però solo nel 1384, e dalla presenza di artisti costantinopolitani, come l'autore del già trecentesco *Giudizio finale* e dei *Santi* della controfacciata del Duomo. Modelli orientali sono anche alla base dei duecenteschi affreschi con *Storie di san Giovanni Battista* provenienti dalle carceri di Sant'Andrea (Genova, Museo di Sant'Agostino), benché opera di un artista occidentale, ed essi ispirano inoltre la produzione minore di tavolette da soffitto provenienti da Genova e dalla riviera di Ponente (Museo di Sant'Agostino, San Donato e San Paragono a Napoli). La sopravvivenza di codici miniati, spesso legati alla committenza degli ordini religiosi, lascia comunque immaginare ben più ampie e articolate aperture culturali, soprattutto a Genova, a partire dalle prime decorazioni degli *Annales lanuenses*, ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi, databili tra il 1166 e il 1173, che presentano un precoce aggiornamento in direzione europea, mentre le decorazioni posteriori, databili tra il 1196 e il 1200, sono opera di un miniatore di formazione centroitaliana. A partire dalla metà del sec. XIII alcuni libri liturgici, in parte conservati a Santa Maria di Castello e altri dispersi, si dimostrano aggiornati sulla cultura francese; verso la fine del secolo una diffusa influenza bolognese è invece percepibile, ad esempio, nelle *Supplicationes Variæ* oggi presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze.

Più marcate appariranno presto, nella grande pittura, le presenze e gli aggiornamenti toscani, anche prescindendo dal *Crocifisso* firmato nel 1138 da Maestro Guglielmo, oggi conservato a Sarzana ma probabilmente proveniente da Luni, e dal duecentesco *Crocifisso* di Ortonovo, località entrambe oggi entro i confini amministrativi della Liguria ma storicamente appartenenti alla Toscana. Gli affreschi, oggi presso il Museo di Sant'Agostino a Genova, di Manfredino da Pistoia, documentato a Genova nel 1292-93, introducono precocemente le novità assisiati di Cimabue, cultura che traspare anche lungo la Riviera di Ponente, nel *San Cristoforo* di Piani di Ivrea e negli affreschi della chiesa di San Giorgio in Campochiesa.

Durante il Trecento, pur gravitando in maniera preponderante, ma tutt'altro che univoca, verso la Toscana, la regione conferma la propria propensione ad ampie aperture culturali: se si può affermare che una vera e propria scuola pittorica locale non è definibile, tuttavia le opere rimaste, anche quelle prodotte da artisti stranieri, presentano

un carattere derivato dalla disponibilità a fare proprie esperienze diverse, che le rende quasi sempre riconoscibili. Genova è il centro di questo crocevia e al tempo stesso punto di partenza per episodi di esportazioni verso la Sicilia, la Catalogna, il Nizzardo ed il Piemonte; gli stessi fenomeni figurativi dilagano in modo capillare verso la Riviera di Ponente soprattutto, entroterra compreso, e spesso non si tratta di un semplice riflesso: per lo meno Savona conserva un ruolo propositivo, come testimoniano la provenienza da Lavagnola del polittico oggi ad Albi e la precoce presenza di Taddeo di Bartolo nel 1392. Durante il terzo decennio del secolo è attivo un anonimo stretto seguace di Pietro Lorenzetti, noto come Maestro di Santa Maria di Castello, del cui *Crocifisso* oggi presso la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola (Genova) si riconoscono echi nei dipinti di analogo soggetto di Piani d'Ivrea e del MC di Savona. Più isolato appare Bartolomeo da Camogli, la cui unica opera nota, la *Madonna dell'Umiltà* della GN di Palermo, datata 1346, testimonia un incontro ravvicinato con Simone Martini, avvenuto ad Avignone o, prima del 1340, in Italia. Parimenti privo di riscontri è il polittico ad Albi, datato 1345, espressione della corrente giottesca riformata di accezione mediterranea. A partire dagli anni '60 il protagonista è Barnaba da Modena, le cui opere, dove il retaggio culturale emiliano si unisce, con lievi oscillazioni, a stilemi arcaicizzanti, si sgranano da Genova a Savona a Ventimiglia, con invii in Sicilia e in Catalogna e probabili passaggi in Piemonte. L'egemonia di tale linguaggio parzialmente compromissorio, sottolineata anche dalla sopravvivenza di opere di seguaci, come l'anonimo autore di un trittico oggi al Musée du Petit Palais di Avignone e come Pietro Gallo di Alba, è interrotta dall'arrivo del senese Taddeo di Bartolo, documentato a Genova tra il 1393 e il 1398 e autore anche di opere a Finalborgo e Triora. Il cambiamento, che impronterà di sé in modo capillare tutto l'ultimo decennio del secolo, deve risultare radicale, come testimonia la feroce lite che oppone Taddeo a Pietro Gallo. Di queste vicende risente la produzione di Nicolò da Voltri - documentato a Genova tra il 1384 e il 1417 e attivo in entrambe le riviere fino a Nizza -, che si accosta dapprima ai modi di Barnaba e poi di Taddeo, aggiornandosi nella fase finale anche sul linguaggio goticeggiante, ma più espressivo, della folta colonia di pittori pisani. Preceduti dalla lunetta di Francesco

d'Oberto oggi all'Accademia Linguistica di belle arti (1368?), questi caratterizzano il linguaggio figurativo dei primi decenni del Quattrocento, sia attraverso le opere dei comprimari Giovanni di Pietro da Pisa (documentato a Genova tra il 1401 e il 1421) e Turino Vanni (documentato a Genova dal 1405 e a Savona nel 1416), sia attraverso opere anonime che si attestano nei centri rivieraschi (polittico di San Lorenzo a Moreglia e lunetta esterna della chiesa di Santa Caterina a Finalborgo) e nell'entroterra ponentino (Ponassio e Triora). Nei decenni successivi, in concomitanza con il crescere degli interessi politici milanesi nella regione, la presenza di artisti lombardi si infittisce. È una penetrazione nella quale la Liguria di Ponente, frazionata in piccole entità statali spesso alla ricerca di spregiudicate alleanze che allentino il controllo genovese, assume talvolta il ruolo di trampolino, come documentano gli affreschi di primo Quattrocento di Santa Caterina a Finalborgo, la *Crocifissione* affrescata nel Duomo di Albenga e la vicenda di Francesco Grasso da Vergiate, che inizia la sua carriera ligure a Baiardo nel 1465; è tuttavia a Genova che si registrano le presenze più numerose, come l'ancora goticheggiante Luchino da Milano, che nel 1444 firma il *Combattimento di san Giorgio*, e, dopo la metà del secolo, Leonardo da Pavia, Cristoforo de Mottis e, soprattutto, Foppa, attivo già nel 1461 in duomo e più volte negli anni successivi in città; ed è Genova, dove i rapporti mercantili delle maggiori famiglie favoriscono aperture cosmopolite e alimentano l'interesse per la pittura nordica e specificatamente fiamminga, con la presenza documentata di dipinti di Jan van Eyck e van der Weyden e con l'*Annunciazione* affrescata nel 1451 da Joos Amman di Ravensburg, che permette la straordinaria fusione di elementi lombardi e fiamminghi espressa da Donato de' Bardi, attivo in città dal 1426 al 1450 ca. La diffusa presenza di artisti lombardi anche durante la seconda metà del secolo nei centri costieri occidentali esprime il suo apice qualitativo a Savona durante gli ultimi due decenni del secolo, favorita dalle committenze del savonese Giuliano della Rovere, poi papa Giulio II. Questi affida nel 1483 la decorazione della locale Cappella Sistina all'alessandrino Giovanni Mazzone, autore anche del trittico dell'altare del 1489-90; a Foppa, autore anche del polittico Fornari oggi presso la Pinacoteca Civica, l'esecuzione di una grande ancona dipinta e scolpita

per il duomo (oggi presso l'oratorio di Santa Maria di Castello), terminata nel 1490 assieme a Ludovico Brea, e permette l'avvio dei lavori del coro della cattedrale, alle cui tarsie collabora anche Marco d'Oggiono, fornendo cartoni. Non mancano lungo questa riviera episodi isolati o eccentrici, come la tavola di cultura avignonese coi *Santi Eleuterio e Placido* (?) datata 1457 e conservata presso il Museo Diocesano di Albenga o come la tavola del 1487 (cattedrale di Savona) dovuta a Tuccio d'Andria, pittore pugliese che aggiorna la propria matrice mediterranea sui fatti toscani; carattere peculiare ed omogeneo ha però la zona di entroterra, in gran parte alpina, dell'estrema Liguria occidentale, dove sono presenti pittori di origine piemontese, da Antonio da Montereale, che si firma nel 1435 a Molini di Triora, fino ad artisti attivi negli ultimi decenni del secolo, i cui affreschi presentano un forte accento didascalico, come il pinerolese Giovanni Canavesio, che utilizza elementi figurativi anche nizzardi e fiamminghi, e come il più francesizzante Baleison, entrambi attivi anche nel nizzardo, o come i fratelli Biasacci da Busca: la presenza di questi tre ultimi pittori ad Albenga fa assumere alla città una fisionomia particolare, derivata dal ruolo di sbocco al mare per l'estremo entroterra. Altro centro significativo nell'estremo ponente è il convento domenicano di Taggia, polo di attrazione per maestranze nizzarde, a partire dalla presenza documentata di Jacques Durandi nel 1443 fino alle numerose opere ancora conservate di Ludovico Brea, preceduto nel 1482 da Canavesio. L'attività di Mazone, documentato tra il 1453 e il 1510 ca., che si fa portatore di un sapiente e caratterizzato dosaggio di elementi lombardi, toscani e provenzali, e la successiva produzione di artisti di origine lombarda, come Luca Baudo da Novara e Lorenzo Fasolo da Pavia, o genovese, come Giovanni da Barbanelata, confermano il ruolo egemone di Genova e di Savona quali centri irradiatori. Ma ancora una volta è solo l'apertura cosmopolita di Genova, dove più volte sono documentati scambi e collaborazioni fra botteghe diverse, che permette il formarsi delle personalità più notevoli degli ultimi decenni del secolo. In Nicolò Corso, documentato tra il 1469 e il 1513, gli elementi lombardi si fondono ancora una volta intimamente a componenti fiamminghe e mediterranee. La visione naturalistica del paesaggio che appartiene a Nicolò, accarezzata da una luce di ispirazione fiammingo-

provenzale, si ritrova ancora nelle opere dell'autore della *Annunciazione* oggi al Louvre di Parigi. Non tutta la critica è concorde nell'identificare questo straordinario artista con il milanese Carlo Braccesco, che ha firmato il grande polittico di Montegrazie presso Imperia, di impianto ancora tardogotico e datato 1478. A partire dagli anni '80 l'attività di questo maestro apre una nuova e breve congiuntura, della quale si leggono le tracce in numerose opere ancora anonime e, in varia misura, nei dipinti degli altri artisti sopra citati. La stessa congiuntura sembra conferire in questi decenni più coerente identità culturale alla L di Levante, altrimenti oscillante tra la cultura mazoniana del polittico di Pontremoli (facente parte della Toscana solo a partire dal sec. XVII) e la matrice senese del non eccelso Maestro delle Cinque Terre: in questa riviera si conservano infatti opere di Nicolò Corso, a Portovenere, e di Carlo Braccesco, a Levante e, probabilmente, a Borzone.

Mentre isolato appare l'invio da parte di Filippino Lippi nel 1503 di una pala per la cappella Lomellini in San Teodoro di Genova (oggi a Palazzo Bianco), la svolta del secolo coincide con un nuovo interesse per la pittura nordica: del 1499 è il trittico di San Lorenzo della Costa (presso Santa Margherita), ancora di incerta attribuzione, del 1506 lo smembrato polittico di Gerard David già a Cervara; quindi le presenze nordiche si infittiscono nei primi decenni del secolo, anche con numerose opere di Joos van Cleve. Di tale clima si giova l'eclettismo del pavese Pietro Francesco Sacchi, attivo fino al 1527, i cui dipinti, dove si fondono elementi lombardi e fiamminghi, contribuiscono ad affermare il gusto per il nuovo tipo di pala che sostituisce la complessa architettura dei polittici di tradizione mazoniana. Nei primi due decenni la corrente lombarda è ancora impersonata soprattutto dalle botteghe dei due Fasolo, Lorenzo e poi il figlio Bernardino, che manifesta talora moderate aperture leonardesche, ma nel 1520-1521 l'arrivo della *Lapidazione di santo Stefano* di Giulio Romano nella chiesa di Santo Stefano è un primo segnale del radicale cambiamento di gusto in direzione romana che interesserà la committenza genovese. A partire dal 1528, quando Andrea Doria sceglierà l'alleanza con l'Impero, le principali committenze artistiche della regione verranno promosse dall'oligarchia genovese; tuttavia prima di tale data, che segna anche la fine dell'indi-

pendenza di Savona, una breve stagione protoclassica padana interessa questa città: oltre alla presenza documentata di Albertino Piazza nel 1517 vi giungono il trittico di Fra Gerolamo da Brescia del 1519 ed altre opere di discussa attribuzione, come *La Madonna con il Bambino tra san Pietro e altro apostolo* della Cattedrale (allo stesso autore spettano alcuni cartoni per tarsie del coro) e la *Visitazione* oggi al Museo di Wiesbaden. Il controllo di Genova è ormai esteso su tutta la riviera, pur lasciando spazio a frazionamenti statali che permettono episodi autonomi di tono minore. È questo il caso, nella riviera occidentale, dell'estremo ponente, ove sono attivi seguaci di Ludovico Brea come Stefano Adrechi e come il fratello Antonio e il nipote Francesco Brea: della val d'Arroscia, dove la maniera di Pietro Guidi da Ranzo si innesta sulla tradizione dei frescanti piemontesi; delle valli ad occidente di Imperia, che Agostino da Casanova dissemina di pale; infine dei prodotti toscaneggiami e discontinui del cosiddetto Pancalino e di Finale, dove lo spirito autonomistico e neo-feudale dei del Carretto fornisce una monumentale pala di Pascale Oddone, per altro attivo quasi esclusivamente nel Piemonte sud-occidentale, e dove una *Madonna del Rosario* si rivela opera toscana prossima a Vincenzo Tamagni da San Gimignano. Nella opposta riviera Antonio Carpenio utilizza il repertorio incisivo düreriano assorbendo nel contempo caratteri toscani. Nel 1528 Perin del Vaga viene chiamato da Andrea Doria a dirigere i lavori di decorazione della villa di Fassolo, punto di riferimento insuperato ed obbligato per i successivi cantieri genovesi cinquecenteschi. Il vasto apparato, incentrato sulla esaltazione della figura del Doria e della sua casata e probabilmente concluso entro il 1533, comprendeva le perdute *Storie degli Argonauti* della facciata sud, alle quali collaborarono anche Pordenone e Beccafumi, e le decorazioni interne con il perduto *Naufragio di Enea*, con la *Caduta dei Giganti*, con gli *Eroi della casata* della loggia e con gli ornamenti delle stanze minori, ove stucchi ed affreschi costituiscono un insieme fortemente unitario. Ugualmente innovativo è l'apporto di Perino nel campo della pittura sacra (1534-37), dove però si assiste talvolta alla compromissoria sopravvivenza dell'architettura dei trittici per soddisfare le richieste delle confraternite.

Durante la prima metà del secolo, partito per la Spagna nel 1537 Antonio Semino, autore di timide aperture verso

la «maniera moderna», ed operoso soprattutto nel levante Teramo Piaggio, spetta ai Calvi ed al cremasco Aurelio Busso il ruolo principale nella decorazione delle facciate dei palazzi nobiliari. Il rinnovamento urbano di Genova, che accompagna con crescenti investimenti in edifici e in decorazioni di rappresentanza il passaggio da un'economia puramente mercantile ad una finanziaria, assume dimensioni notevoli a partire dalla metà del secolo, con l'apertura della Strada Nuova da parte di Galeazzo Alessi e il rinnovamento di numerosi palazzi. I principali artisti impegnati nelle decorazioni di interni con grandi cicli mitologici che guardano alla villa di Fassolo o a quella romana della Farnesina come modelli privilegiati sono aggiornati sul manierismo romano: Giovanni Battista Castello, che nel sesto decennio è attivo nella villa alessiana delle Peschiere per Tobia Pallavicini, affiancato qui e nella chiesa di San Matteo dei Boria al più tibaldesco Luca Cambiaso; Andrea e Ottavio Semino, attivi soprattutto dopo la partenza per la Sardegna del Castello, nel 1567. Partito anche Cambiaso per la Spagna nel 1583, protagonisti fino a tutto il secondo decennio del Seicento sono Bernardo Castello, che traduce in linguaggio semplificato complesse allegorie letterarie, fornendo anche i disegni per la *Gerusalemme Liberata* incisa in parte da Agostino Carracci, e Lazzaro Tavarone, tornato dalla Spagna intorno al 1592, propenso ad una maggiore eloquenza ed alla trattazione di temi storici.

La polemica che nel 1590-91 oppone Giovanni Battista Paggi a Bernardo Castello e che riguarda anche l'opportunità di aprire la città ai pittori stranieri inaugura un periodo di nuovi orientamenti culturali, dapprima rivolti in modo preponderante verso la Toscana: dopo il soggiorno del lucchese Benedetto Brandimarte sarà la volta del senese Pietro Sorri, dal 1598; del pisano Aurelio Lomi dal 1597 per sette anni; del Roncalli nel 1606; del senese Ventura Salimbeni, nel 1610 a Genova con Agostino Tassi; del Passignano nel 1619, ed altre opere invia il senese Francesco Vanni nel 1609. Legato a queste esperienze è Giovan Battista Paggi, tornato a Genova all'inizio del secolo dopo un ventennale soggiorno in Toscana, che guarda contemporaneamente alle novità lombarde giunte a Genova nel 1618 con Giulio Cesare Procaccini, con Morazzone probabilmente nel 1617 e attraverso i dipinti inviati da Cerano. Accanto alle opere lombarde, estremamente importanti per

lo sviluppo della pittura seicentesca genovese, sono gli arrivi nel 1596 della *Crocifissione* di Barocci e nel 1605 della *Circoncisione* di Rubens per il Duomo, quest'ultima seguita da altri invii fino al terzo decennio. Marcantonio Doria, ammiratore della pittura del Caravaggio, già nel 1605 tenta senza successo di farlo lavorare a Genova e nel 1610 ottiene dal Merisi uno dei suoi ultimi quadri, il *Martirio di sant'Orsola* (Napoli, Banca Commerciale). La folta colonia fiamminga a Genova comprende, oltre a van Dyck che fra il 1621 e il 1627 esegue soprattutto ritrattistica a figura intera (e che trova un imitatore locale in Giovanni Bernardo Carbone), Vincenzo Malò, Jan Roos e prolifici pittori di genere come Cornelio e Luca de Wael, accanto ai quali si collocano numerose opere importate. Ugualmente importanti sono gli arrivi di opere caravaggesche di Orazio Borgianni (Santuario della Madonna a Savona), Simon Vouet (a Genova nel 1620-1621) e Gentileschi (a Genova nel 1621-24), mentre l'interesse per il classicismo dei pittori emiliani attivi a Roma è particolarmente vivo a Savona (Domenichino, Lanfranco e Albani al Santuario e in Duomo) e nelle collezioni private; anche a Genova tuttavia giunge nel 1617 l'*Assunta* di Reni, autore inoltre del *Martirio di santa Caterina* per la parrocchiale di Consente, presso Albenga, località che il mecenatismo dei Costa arricchisce di opere di importazione romana. In questa ricchezza di aperture sono contenute le premesse per lo svolgimento della grande pittura genovese del Seicento. All'inizio del secolo l'attenzione verso la pittura lombarda è viva in Simone Barabino e in Bernardo Strozzi, attivo fino al 1630 a Genova, prima del suo trasferimento a Venezia, con dipinti destinati soprattutto alla committenza privata che registrano alcune novità del naturalismo romano; è invece sul manierismo di Luca Cambiaso e sulla contemporanea pittura toscana che si forma Andrea Ansaldo, il quale solo verso la fine della carriera si dimostrerà sensibile alla nuova spazialità barocca. A partire dal terzo decennio è soprattutto il naturalismo romano, vissuto direttamente da Domenico Fiasella e da Giovanni Carlone, a caratterizzare in varia misura la pittura genovese, coinvolgendo anche Gioacchino Assereto, sempre fedele ad un'impaginazione lomardeggiante, Giovanni Andrea de Ferrari, particolarmente legato all'esperienza di van Dyck, Orazio de Ferrari e Giovanni Battista Carlone, attivo a lungo, fin verso la fine dell'ottavo decennio. A lui spetta,

con la collaborazione del quadraturista bolognese Paolo Brezzi, la vasta decorazione ad affresco della chiesa dei Teatini dedicata a San Siro, e precedentemente, a fianco del fratello Giovanni, della chiesa del Gesù. Altro importante cantiere è quello della chiesa francescana della Santissima Annunziata del Vastato, ornata ad affresco tra il 1625 e il 1638 dai Carlone, Ansaldo, Assereto e Giulio Benso, autore nel coro e nel presbiterio di «scorti», sfondati e prospettive di gusto barocco.

Carattere particolare hanno i quadri da cavalletto di soggetto biblico di Giovanni Benedetto Castiglione, legato al classicismo romano di Tassi e di Poussin ed alla pittura fiamminga ed attivo in varie città italiane. Gli animalisti Sinibaldo Scorza e Anton Maria Vassallo si pongono rispetto a Grechetto rispettivamente nella posizione di maestro e di seguace, mentre paesaggista è soprattutto Antonio Travi, allievo di Strozzi. Intorno alla metà del secolo Valerio Castello e Domenico Piola segnano la ripresa dei grandi cicli decorativi ad affresco e l'abbandono del naturalismo romano a favore del recupero dei modelli lombardi e fiamminghi di inizio secolo e dello studio di Parmigianino e Correggio, studio che risulterà determinante, nella seconda metà del secolo, anche per Bartolomeo Guidobono. La feconda stagione decorativa si giova, a partire dagli anni '60, degli esempi scultorei di cultura romanizzata di Pierre Puget e Filippo Parodi, su cui si aggiornano sia Piola che l'allievo Gregorio de Ferrari; l'apprendistato romano ed i modelli maratteschi saranno tuttavia determinanti solo verso la fine del secolo, con Giovanni Andrea Carlone, Domenico Parodi e Paolo Gerolamo Piola, maggiormente attirato quest'ultimo dal successo romano di Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio.

All'inizio del Settecento il crescere apparentemente incoerente delle presenze straniere è segno di disorientamento: la decorazione del Palazzo Ducale viene affidata dapprima al bolognese Marcantonio Franceschini (1702-704), che riesce a raffreddare in direzione moderatamente neoclassicista la produzione di Lorenzo de Ferrari, quindi al napoletano Francesco Solimena (1708), mentre nel 1785 sarà la volta di Gian Domenico Tiepolo; ma prima di lui, intorno al 1730, anche il toscano Sebastiano Galeotti è attivo a Genova. Carattere particolare ha la produzione di Alessandro Magnasco, le cui scene di genere, eseguite con

tocchi inconfondibili e guizzanti, spesso rivelano intenti moraleggianti: ma la sua attività si svolge fra varie città italiane, e soprattutto a Milano e Firenze. La crisi, che è anche crisi economica, diviene evidente dopo la metà del secolo, nonostante l'apertura, nel 1751, dell'Accademia di pittura e scultura. Carlo Giuseppe Ratti, che ne è direttore dal 1775, è fautore in pittura di Mengs e del classicismo romano ma è noto soprattutto per la pubblicazione della *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova* del 1766 e per la riedizione aggiornata di *Le vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi* di R. Soprani del 1768-69, testi che rivendicano l'importanza della scuola genovese del Seicento. Contemporaneamente Giovanni David, estraneo all'ambiente accademico, ripropone a livello internazionale, sotto la protezione del diplomatico Giacomo Durazzo, il legame con la tradizione locale. Il periodo francese non incide in modo significativo sull'aspetto della città.

L'Accademia Ligustica assume invece una funzione importante nel corso dell'Ottocento, dopo l'annessione della Repubblica al Regno di Sardegna nel 1815, quando si fa portatrice delle istanze moderatamente romantiche di Giuseppe Isola e di Giuseppe Frascheri: il primo si propone quale alfiere del recupero celebrativo della storia locale, tematica che in campo storico-artistico riceve un poderoso contributo da parte di Federico Alizeri, autore dapprima di una *Guida artistica per la città di Genova* (1846-47), quindi delle *Notizie de' professori del disegno in Liguria* (1864-74), fondamentale opera di approfondimento storico e documentario. È invece soprattutto a Frascheri, più sensibile ad una apertura europea in direzione preraffaellita, che guardano le scelte più coerentemente romantiche di Federico Peschiera, Giacinto Massola e Francesco Gandolfi. Nella seconda metà del secolo Nicolò Barabino raccoglie la maggioranza delle commissioni pubbliche laiche e religiose con una pittura di impianto accademico ma ravvivata da una pennellata e da spunti realistici appresi dai macchiaioli toscani. Anche la pittura di paesaggio dal vero di Tammar Luxoro riceve un riconoscimento ufficiale nel 1874, con l'apertura di una scuola speciale di paesaggio presso l'Accademia: egli indirizza verso Fontanesi e verso la partecipazione alla Scuola di Rivara, con altri artisti piemontesi, pittori come Ernesto Rayper e Alfredo D'Andrade, protagonisti nei soggiorni estivi a Carcare

della «Scuola grigia», caratterizzata dalla predilezione per i toni chiari e gli aspetti piú malinconici del paesaggio. Il secondo, a partire dal 1871, sarà interamente dedicato al restauro architettonico di edifici medievali liguri e piemontesi. L'adesione alla tecnica divisionista caratterizza gli anni di passaggio fra Otto e Novecento, soprattutto grazie al soggiorno di Plinio Nomellini, a Genova dal 1890 al 1902: egli forma il gruppo di Albaro, al quale partecipa anche Eugenio Olivari, e condiziona in varia misura Giuseppe Cominetti, in seguito attirato dall'espressionismo europeo, e la solitaria esistenza sul monte di Portofino di Rubaldo Merello. Il puntinismo di Cornelio Geranzani assume invece carattere scientifico, con una semplificazione del disegno che lo avvicina a Balla, mentre per Sexto Cagnello l'utilizzo di linee ritmiche diventa strumento di penetrazione psichica. Anche l'avvio di Domenico Guerello, in seguito vicino al simbolismo e quindi alla metafisica, avviene in ambito divisionista. Il futurismo, già presente a Genova nel 1919, ha il suo secondo momento nei primi anni Trenta, quando per iniziativa di Alf Gaudenzi nasce il «Gruppo Sintesi», con la partecipazione di Picollo, Verzetti, Gambetti, Pierro, e Lombardo alle mostre della Galleria Vitelli. Durante i primi decenni del secolo alcune località delle riviere vengono scelte come dimora da diversi artisti: pittori legati al Novecento come Saliotti e Funi si stabiliscono a Chiavari, affiancati da Arturo Tosi che soggiorna a Zoagli, mentre sull'opposto versante Eso Peluzzi compie i propri solitari esercizi presso il Santuario di Savona: presenze talvolta poco radicate, ma capaci di vivificare l'ambiente locale, con la pittura a tocchi di ascendenza fauve di Emanuele Rambaldi, vissuto per lo piú a Chiavari, con la personale e quasi domestica esperienza genovese di Oscar Saccorotti, l'avvicinamento alla pittura di Carrà di Libero Verzetti e l'arrivo nel '36 di Lino Perissinotti, la cui isolata parabola registra il succedersi di varie tendenze, prima fra tutte il plasticismo novecentesco. Durante gli anni Cinquanta Emilio Scanavino innesta la breve stagione informale, ma in quel periodo è soprattutto la lavorazione ceramica di Albissola occasione di incontro per artisti come Fontana, Crippa, Matta, Baj e Dangelo. Rapporti con Scanavino ha la parabola di Giannetto Fieschi, sostenuto però da un'originale forza simbolica e surreale. In anni recenti, accanto alla ricerca verbo-visiva che dalla fine degli anni Cinquanta raccoglie

intorno alla rivista «Ana Eccetera» le esperienze letterarie e artistiche di Corrado d'Ottavi e di un piccolo gruppo di neoavanguardie, l'episodio piú aggiornato va probabilmente identificato nella costituzione da parte di Eugenio Battisti, professore presso l'Università, del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea (ora alla Gall. d'Arte Moderna di Torino), che ha raccolto opere donate da artisti della «neoavanguardia sperimentale» con intenti soprattutto didattici. (*vn*).

Li Kan

(1245-1320). Funzionario al servizio degli Yuan, **L** si appassionò a tal punto allo studio dei bambú che si dimise in anticipo dalla sua carica per consacrarsi interamente. Scrisse un *Trattato sistematico dei bambú* (*Zhu bu xiang lu*) che contiene, oltre a una storia del soggetto, consigli pratici per dedicarsi, nonché la trattazione botanica delle varie specie. La sua raccomandazione di procedere a uno schizzo preliminare è caratteristica della sua minuziosità; benché impeccabile, la sua opera pittorica manca della spontaneità a cui i letterati attribuivano tanto pregio (*Bambú*, rotolo in lunghezza a inchiostro su carta, ripartito tra il Gu Gong e la Nelson Gallery di Kansas City). (*ol*).

Li Ko-jan

(1907). Figlio di un pescatore del Jiangsu, si formò nell'Accademia di Lin Fengmian a Hangzhou e divenne in seguito docente presso l'Accademia di belle arti di Pechino. Dopo dipinti realistici di propaganda durante la guerra cino-giapponese, tornò alla tradizione degli Individualisti Qing, dipingendo essenzialmente paesaggi di fattura libera, talvolta dal realismo occidentale (vedute zenitali, panorami; in museo a Praga). (*ol*).

Lille

Musée des Beaux-Arts L'origine del museo di **L** risale all'epoca rivoluzionaria, quando la città riuscì a salvare gran parte dei quadri provenienti sia da chiese e conventi requisiti sia da raccolte di *émigrés*, raccogliendoli nell'antico convento di Récollets. Nel 1795 l'amministrazione incaricò il pittore Louis Watteau di farne l'inventario: nel primo catalogo figurano sessanta dipinti. Con la creazione

(decreto consolare del 14 fruttidoro anno IX, 1° settembre 1801) di quattordici musei dipartimentali, si conferì stato legale a tale raccolta, che si arricchì di 46 quadri inviati dal governo centrale. Nel 1848 il museo fu collocato all'ultimo piano del nuovo municipio; nel 1891 venne trasferito nell'attuale Palais des beaux-arts, appena terminato. Durante il XIX e il XX sec. le raccolte si accrebbero considerevolmente, grazie soprattutto alle donazioni: lascito Wicar nel 1834 (notevole complesso di disegni, nella maggioranza italiani, tra cui una rara serie di Raffaello); lascito Leleux nel 1874 (dipinti fiamminghi e olandesi); lascito Brasseur dal 1878 al 1887 (in particolare l'*Adorazione dei Magi* del Maestro M. S.) e donazione Masson, effettuata nel 1978, con un complesso di opere di Monet (la *Débâcle*, il *Parlamento di Londra*), Sisley, Renoir, van Gogh (le *Vacche*, da un dipinto di Jordaens al MBA di L), e Toulouse-Lautrec (il *Modello*). Le scuole fiamminghe e olandesi occupano a L un ampio spazio. Il XV sec. è rappresentato da D. Bouts (la *Via verso il cielo* e la *Caduta dei dannati*), e il Maestro dei fogliami ricamati (*Vergine col Bambino e due angeli*); il XVI sec. da Bellegambe (*Bagno mistico*) e dai manieristi Aertsen, van Hemessen, C. van Haarlem, Dirck Vellert, van Heemskerck, Wtewael. Il XVII sec. fiammingo è dominato da Rubens (*Deposizione dalla croce*, col relativo bozzetto; *Martirio di santa Caterina*), van Dyck (*Cristo in croce*), Jordaens (*Tentazione della Maddalena*; il *Bracconiere coi suoi cani*). Ampio il panorama offerto dalla galleria dedicata alla pittura olandese: ritratti (Verspronck, van Honthorst, Ravesteyn), paesaggi (Ruisdael, van Goyen), scene di genere (P. Codde, P. de Hooch, I. van Ostade), nature morte (van Beyeren), interni (E. de Witte). Meno ricca la raccolta delle scuole meridionali: quella italiana è illustrata da Mainardi (*Vergine della rosa canina*), Veronese (bozzetto per il *Paradiso*). La scuola spagnola è rappresentata da *San Francesco in preghiera* del Greco, *San Gerolamo* di Ribera, le *Giovani* e le *Vecchie* di Goya. Per la scuola francese citiamo opere di J.-B. Monnoyer, Largillière, P. Ponce-Robert, Jouvenet, Restout, Champaigne, Fragonard. Il XIX sec. è rappresentato da David (*Belisario*, *Apelle e Campaspe*), Géricault (studio per la *Corsa dei cavalli berberi*), Delacroix (*Medea*, bozzetto e quadro) Huet, G. Michel, Courbet (*Dopo pranzo a Ornans*), Millet (*l'Imbeccata*), Corot (*Castel Sant'Angelo*), Rousseau, Daubigny, Boudin, Carolus-Duran e T.

Ribot. La piccola galleria dedicata al xx sec. presenta un panorama piuttosto eclettico di dipinti figurativi (Vuillard, Derain, Laurencin, Léger, Gromaire, un complesso di Marinot) e di opere astratte (Herbin, Atlan, Estève, Poliakoff, Bryen, Riopelle, Lansky, Vieira da Silva, Pelayo), nonché la serie dei guazzi di Matisse per «Jazz», edita da Tériade. Nel quadro di una politica di acquisti di opere contemporanee, il museo ha acquistato un dipinto di Martin Barré del 1976-77. Un programma di riordino globale ha avuto inizio nel 1990. (*aba*).

Lillebonne

Piccolo porto della Gallia romana; si tratta dell'antica Juliolana (oggi Seine-Maritime). Vi sono stati ritrovati mosaici, uno dei quali, di grandi dimensioni (oggi a Rouen, MBA), è firmato da un artista originario di Pozzuoli (scena di *Caccia alla stracca, Sacrificio a Diana*), (*mfb*).

Lilli, Andrea

(Ancona 1570 ca. - Ascoli Piceno? post 1631). Nato ad Ancona intorno al 1570, figura tra le più originali nella pittura marchigiana tra '500 e '600, lavora a Roma dalla fine degli anni Ottanta, nelle grandi imprese sistine (Scala Santa, Palazzo Lateranense, Santa Maria Maggiore). L'adesione al manierismo fiorentino e l'influsso baroccesco, la vicinanza di Fenzoni, Vanni, Salimbeni concorrono a formare il suo stile. Costantemente attivo tra Roma e le Marche, risale al primo decennio del '600 la maggior parte delle opere marchigiane (tra le altre *L'imbarco di santa Marta* a Sant'Elpidio, la *Madonna* e *Santi* di Apiro), nelle quali si riconoscono influssi del Boscoli, oltre che accentuazioni luministiche di origine caravaggesca. Nei suoi risultati migliori, ad esempio, la grande pala di *Ognissanti* a Fano (Duomo, cappella Nolfi, ante 1613), il L si afferma come uno degli esponenti più caratteristici di quella fase tarda del manierismo dell'Italia centrale, in cui gli innegabili interessi per i contemporanei sviluppi del naturalismo sono frenati dal rovello formale e dagli artifici del colorito. In particolare, L giunge anche ad esiti di pungente ambiguità tra maniera e natura quando si misura con il formato da retablo, in cui riesce a dar forma ad una narrativa sacra caratterizzata e fortemente espressiva (*Storie di san Nicola da Tolentino*: Ancona, Pinacoteca Comu-

nale; *Storie di san Francesco da Paola*: santuario di san Francesco). Qualità che non si ritrovano nelle pale d'altare fino alla fine del percorso del L, segnate dall'uso di stereotipi devozionali e di stanche formule compositive, come nel *Crocifisso con san Carlo Borromeo e san Ubaldo* (Ancona, San Giovanni Battista), del 1631, ultima opera datata. (*mr* + *sr*).

Lilloni, Umberto

(Milano 1898-1980). Diplomatosi nel '22 all'Accademia di Brera, dove aveva studiato con C. Tallone, e assimilato il gusto per il pittorico luminismo lombardo, L si orientò subito dopo verso i modi di Novecento, coniugando l'uso dei valori luministici con forme solide, di tipica tradizione padana. Espone alla II mostra del Novecento italiano (1929); successivamente antinovecentista, anche per gli stimoli culturali provenienti da Persico, diviene negli anni Trenta, con Del Bon, il maggior esponente del «Chiari-smo» lombardo: gruppo che opera cronologicamente quasi in parallelo a quello, più noto, dei «Sei di Torino». Da quella data la sua pittura acquista un accento lirico e sognante: i suoi paesaggi e le sue figure si caratterizzano per il tocco libero ed espressivo della pennellata, per il gusto dell'arabesco leggero, mentre il colore assume con la luce diffusa una trasparente mobilità (*Areuano*, 1931: Roma, GNAM). In genere, l'orientamento è verso certe suggestioni di postimpressionismo europeo, non senza una qualche particolare attenzione a Matisse. Espose in numerose Biennali di Venezia, dal '28 al '52, e alle Quadriennali di Roma dal '35 al '65. (*im* + *sr*).

Lima

In mancanza di una «scuola» omogenea come quella di Cuzco, L, capitale del Perù, città aristocratica per eccellenza, possiede un gran numero di dipinti antichi nelle collezioni private delle vecchie famiglie coloniali, e pressoché altrettanti nelle chiese. Tra essi occorre soprattutto citare, in funzione dei principali pittori che lavorarono a L, le opere del gesuita italiano Bitti a San Pedro, la grande chiesa della Compagnia (*Incoronazione della Vergine, Vergine della Candelaria*). Del romano Medoro è conservata nel convento delle Descalzas una delle opere principali, *Sant'Antonio da Padova che resuscita un morto*, mentre San Francisco, il

principale tra i grandi conventi di L, ne possiede il *San Bonaventura mentre scrive*, del 1603. Nel medesimo convento si trova l'*Apostolato* zurbaraniano, tra i migliori esempi spagnoli in America. Tra i pittori di Cuzco il cui apporto a L fu significativo, si ricordano in San Agustín i 46 quadri dipinti tra il 1736 e il 1742 da Basilio Pacheco (*Vita di sant'Agostino*: si ignora se venisse dipinta per il convento di L oppure per Cuzco), e in Nuestra Señora de Copacabana il gran quadro anonimo, di grandissimo interesse documentario, che mostra le nozze tra lo spagnolo B. Martin de Loyola e una principessa inca, Dona Beatriz Nuste. L possiede diversi musei. Particolarmente interessante, per quanto riguarda la pittura, è il Museo nazionale, per la sua grande galleria di ritratti di viceré, da Pissarro all'indipendenza; nel 1959 è stato inaugurato il Museo di belle arti, che occupa un edificio neoclassico costruito tra il 1869 e il 1872, sin dall'inizio Palazzo delle esposizioni. Esso ospita pittura coloniale di qualità, fra cui predomina la scuola di Cuzco con una felice scelta di dipinti anonimi molto gradevoli (*Bambino Gesù*, *Santi penitenti nelle foreste*, *San Giacomo Matamoros*). L'epoca «repubblicana» e quella moderna sono invece rappresentate in modo più completo, sia da grandi quadri storici (i *Funerali di Atahualpa*, enorme macchina dipinta a Roma da Luis Montero), sia da ritratti e paesaggi. In tale genere, artisti come F. Laso (settanta quadri) o Bacflor (trecento quadri) sono ampiamente rappresentati. Il museo ospita anche arte peruviana contemporanea, con caratteri «indigeni» meno vistosi che nel Messico, ma assai marcati in un pittore come Sabogal. (pg).

Limborgh, Hendrick van

(L'Aja 1681-1759). Allievo di A. van der Werff a Rotterdam nel 1669, lavorò soprattutto all'Aja, dove fu maestro nella gilda nel 1706; dipinse soggetti mitologici (l'*Età dell'oro*: Parigi, Louvre; *Amorini che giocano*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Achille riconosciuto da Ulisse*: Rotterdam, BVB) nello stile minuzioso e accademicizzante del suo maestro. (pg).

Limbourg, Pol, Herman e Jean de

(xv sec. - prima del 1461). La conoscenza dell'opera dei fratelli L è interamente dovuta ad una scoperta di L. Delisle, che sin dalla fine dello scorso secolo proponeva di ri-

ferire alle famose *Très Riches Heures* del Museo Condé di Chantilly, acquistate nel 1855 dal duca d'Aumale, una voce dell'ultimo inventario delle collezioni di Jean de Berry, compilato nel 1416, ove tale manoscritto (rimasto incompiuto per la morte del duca e dei pittori, e completato in seguito da Jean Colombe per il duca Carlo di Savoia) viene descritto nei termini seguenti: «Molti quaderni di un assai ricco Libro d'ore (*unes très riches heures*), fatto da Pol e dai suoi fratelli, assai riccamente istoriato e miniato». Tale menzione, unitamente ad altre fonti documentarie, si è rivelata determinante per ricostituire la carriera dei L.

La famiglia, su cui recenti ricerche hanno gettato nuova luce, era originaria della Geldria. Pol, Herman e Jean de L erano figli d'arte: il padre, Arnold, era scultore; lo zio Jean Malouel era pittore del duca di Borgogna Filippo l'Ardito e fu probabilmente lui a portare con sé i nipoti, nel suo soggiorno parigino (documentato al 1396).

Sin dal 1399 un documento rivela la presenza di due dei tre fratelli, Herman e Jean, ancora «bambinetti» nella bottega di un orafo parigino. Nel 1402, la loro reputazione era sufficientemente salda perché Filippo l'Ardito li assumesse per quattro anni al proprio esclusivo servizio, per miniare una «très belle et notable bible». Nulla si oppone a identificare questo primo incarico, la cui esecuzione dovette essere interrotta dalla morte del duca di Borgogna nel 1404, con una *Bibbia moralizzata*, i cui primi tre quaderni sono di mano dei L (Parigi, BN, ms fr 166). Benché nessun documento consenta di asserirlo, sembra probabile che i tre fratelli passassero al servizio di Jean de Berry poco dopo la morte del loro primo committente: si sa, infatti, che per il duca di Berry essi miniarono una carta, oggi scomparsa, datata 1405. Peraltro, solo dal 1409 le citazioni si moltiplicano, attestando il favore riscosso dai L e soprattutto da Pol, che sembra fosse il piú dotato dei tre, presso il nuovo mecenate: dono di immobili (una casa a Bourges, dove Jan e Herman raggiungono il fratello nel 1410), concessione dell'ambito titolo di *valet de chambre*, regali preziosi ne ricompensano l'attività presso il duca. Tale favore non fu smentito fino al 1416, anno della morte di Jean de Berry, che i L sembra precedessero nella tomba di qualche mese, stroncati da un'epidemia di peste.

Al mecenatismo di Jean de Berry si riconducono le due

maggiori opere dei L: le *Belles Heures* (New York, Cloisters) e le *Très Riches Heures* (Chantilly, Museo Condé), cui vanno aggiunte varie miniature inserite in due altri libri precedentemente eseguiti per il duca: così il dipinto che rappresenta il duca mentre parte per un viaggio, nelle *Petites Heures* (Parigi, BN, ms lat. 18014), e quelli che illustrano le preghiere agli angeli ed alla Trinità nelle *Très Belles Heures de Notre-Dame* (Parigi, BN, ms nouv. acq. lat. 3093). Tranne le *Très Riches Heures*, datate sicuramente tra il 1413 e il 1416, la cronologia delle loro opere resta incerta. Sembra che vada persino riveduta per quanto riguarda le *Belles Heures*: venivano datate generalmente al 1410-1413, ma il loro linguaggio, decisamente più vicino alla *Bibbia istoriata* della BN che alle *Heures* di Chantilly, implica una datazione più precoce, tra il 1405 e il 1408. Il posto occupato dalle *Belles Heures* nell'inventario del 1413 dimostra d'altronde che esse erano già state completate sin dal 1409, e prima delle *Grandes Heures* di Jacquemart de Hesdin. È probabile che i fogli aggiunti alle *Très Belles Heures*, nonché il *Livre d'Heures* della collezione Seilern di Londra, siano stati redatti nello stesso periodo, mentre la pittura delle *Petites Heures* sembra collocarsi al termine della carriera dei fratelli L. Sin dalle prime opere il linguaggio dei L appare profondamente originale; nulla può realmente paragonarsi con la produzione delle botteghe di miniatori parigini dell'epoca. Forse la loro condizione di pittori (non è escluso, infatti, che occasionalmente Jean de Berry li impiegasse per opere di pittura monumentale; e pare d'altronde che Herman si applicasse anche a lavori d'oreficeria) spiega tale relativo isolamento: in ogni caso, la loro arte è più particolarmente affine ai dipinti attribuiti allo zio Jean Malouel e ad Henri Bellechose. Componenti di tale arte sono l'acutezza d'osservazione, ereditata dai loro avi settentrionali, ed un senso della composizione monumentale acquisito certamente a contatto con opere italiane, che poterono studiare nelle collezioni di Filippo l'Ardito e di Jean de Berry, senza doversi recare in Italia, benché si sia ipotizzato un viaggio di Pol, verso il 1410, a Milano e Firenze: sembra confermarlo la diversità delle fonti del loro italianismo, Siena e Firenze, ma anche l'Italia settentrionale. Proprio questo rende la loro opera eccezionale, insieme alla qualità quasi fatata del colore e alla sapienza sempre più approfondita della rappresentazione della natura nei suoi

aspetti mutevoli e diversi. Ciò fa del loro ultimo capolavoro, le *Très Riches Heures*, un monumento capitale della pittura europea, che sfugge alle definizioni del gotico internazionale, di cui peraltro costituisce una delle espressioni più raffinate. (*fa*).

Limeuil

Il sito di **L**, villaggio francese della Dordogne, alla confluenza tra i fiumi Dordogne e Vézère, scoperto da E. Rivière, venne visitato dallo studioso di preistoria Jean Bouyssonie, amico e collaboratore dell'abate Breuil, che vi effettuò scavi fino al 1914. Da un ghiaione di rocce mescolate ad oggetti di epoca magdaleniana (arpioni, zagaglie, utensili di selce) vennero tratte un centinaio di placchette di calcare recanti incisioni. Sembra che gli oggetti provenissero da una terrazza superiore crollata, che aveva sostenuto un santuario mobile su tavolette. Le incisioni presentano uno stile nuovo per l'arte magdaleniana: vi si riscontra un certo naturalismo, ove il movimento è reso con verità e sensibilità, mediante un tratto spesso largo e profondo. La composizione generale rivela rispetto per la tradizione dell'organizzazione dei santuari, dove il cavallo è associato alla renna. Buoi, stambecchi, cervi, orsi, felini compaiono su placchette di cui viene abilmente sfruttato il rilievo naturale. Alcune incisioni s'intrecciano a tratti più fini e a sovrapposizioni che le rendono più confuse; ma la maggior parte sono di notevole qualità, il che conferma l'attribuzione al Magdaleniano finale, quando si sviluppa l'arte su placchette, mentre quella delle grotte ornate va scomparendo. (*yt*).

Limoges

L'abbazia di Saint-Martial a **L** esercitò preponderante influenza sulla miniatura romanica del Limousin. A Saint-Martial si decorarono manoscritti sin dalla fine del IX sec. La prima *Bibbia* (Parigi, BN, ms. lat. 5) presenta tuttora i caratteri dello stile di Tours; ma venne eseguita nella stessa **L**, probabilmente alla fine del IX sec. o all'inizio del X. I capitelli contengono solo animali e lunghe foglie di acanto, escludendo la rappresentazione umana; lo splendore dei colori e la perfezione del disegno ne fanno uno dei più bei manoscritti della regione. In esso si è voluto scorgere, ma di sicuro a torto, l'origine dei principali temi

della decorazione scolpita nel sud-ovest della Francia. Nondimeno i monaci di Saint-Martial erano tanto consapevoli della sua bellezza, da copiarne più o meno fedelmente i capitoli nella miniatura di altri manoscritti. Alla fine del x sec. si elaborarono forme nuove, ed uno stile che nel corso dell'xi sec. si diffuse in tutta l'Aquitania. Animali che rigurgitano foglie, acrobati, personaggi schematizzati ma pieni di vita, mostri di origine orientale corrono lungo le pagine del *Lezionario* e del *Tropiario di prosa* (Parigi, BN, ms. lat. 5301 e 1121). Le palmette, tanto caratteristiche di questo periodo, hanno foglie digitate, aguzze, prolungate talvolta in altri steli. I colori vivi sono sempre acquerellati, il che lascia trasparire il disegno a penna. Nel 1063 Ademar, primo abate di Cluny, diede allo *scriptorium* impulso nuovo, facendovi eseguire numerosi manoscritti. Trovò nel decoratore della seconda *Bibbia* (Parigi, BN, ms. lat. 8) un sorprendente pittore, e soprattutto disegnatore. L'opera di questo artista segna il culmine dello stile aquilano; rivela grande conoscenza dei temi romanici ed antichi, posti al servizio di una notevole fantasia. Gli atlanti, i personaggi umani, i mostri, sono disegnati con virtuosismo straordinario. Alla fine dell'xi sec. e nel xii sec. i disegni sono ravvivati a tinte vivaci; qui come altrove, sono manifesti i contatti con l'arte ottomana e quella di Cluny. Il maestro del *Sacramentario di Limoges* (Parigi, BN, ms. lat. 9438), che fu pure affrescatore, è certamente il più celebre tra i miniatori del Limousin. Subì evidentemente l'influsso del pittore della seconda *Bibbia*, di cui fu probabilmente allievo. Il suo disegno è meno perfetto rispetto al maestro; ma resta pittore eccezionale. Le illustrazioni del *Sacramentario* e delle *Bibbie gemelle* di Saint-Yriex e della *Bibl. Mazarino* di Parigi, dai violenti colori, dall'exasperata stilizzazione e dalla barocca veemenza, meritano di porsi tra le opere più significative dell'arte dell'epoca. All'ombra di questi due maestri lavorò tutta una serie di pittori; ma la qualità del disegno a penna si stempera sempre più sotto gli spessi guazzi, e la profusione dell'oro e dell'argento non compensa la pesantezza di talune composizioni. Le palmette larghe e spesse, che oltrepassano le cornici, sembrano talvolta un'eco remota dell'arte di Winchester (Parigi, BN, ms. lat. 1987 e 5296 A). Alla metà del xii sec. l'originalità e lo splendore della miniatura di Saint-Martial sembrano ormai perduti. (dg).

Limosin, Léonard

(Limoges 1505 ca. - tra il 1575 e il 1577). Smaltatore, incisore, «peintre ordinaire» e *valet de chambre* del re, si formò forse nella bottega di Pénicaud. Lavorò prima a Limoges (prima opera datata 1532, da Dürer). Dopo il 1535 fu influenzato dallo stile di Fontainebleau e si convertì all'italianismo (*Combattimento tra i Centauri e i Lapiti*, 1536). Nel 1544 incise una serie di acqueforti (otto scene della *Passione*), i cui motivi, ispirati a Rosso, vengono ripresi nei suoi smalti (Parigi, Museo di Cluny). Al 1545 risalgono i *Dodici Apostoli* del Museo di Chartres (dal Primaticcio). Nel 1548 era a Parigi; divenne pittore di corte e *valet de chambre* del re. Nel 1553 eseguì gli Smalti della Sainte Chapelle (Parigi, Louvre), da disegni di Nicolò dell'Abate. Alla fine della sua vita tornò a Limoges, ove ricevette gli onori del Consolato. Portò a perfezione la tecnica del ritratto a smalto (*Connestabile Anne de Montmorency*: Parigi, Louvre). Se ne conosce un unico dipinto, l'*Incredulità di san Tommaso* (1557: Museo di Limoges), che rivela l'influsso di Salviati e della scuola di Fontainebleau. Nello smalto fu assai migliore che nella pittura e nell'incisione. Il figlio **François** (menzionato tra il 1564 e il 1588) lavorò con lui a Bordeaux negli apparati realizzati per l'entrata trionfale di Carlo IX. (*sb*).

Linard, Jacques

(Parigi 1600 ca.-1645). Grazie a ricerche d'archivio che ne documentano la fama presso i contemporanei, si va conoscendo sempre meglio la sua biografia. Dipinse soltanto nature morte, ma non si limitò ai *Cesti di fiori* (Parigi, Louvre), ai *Vasi di fiori* (*Tulipani*, 1639: Strasburgo, MBA), ai vassoi o ai panieri di *Frutta* (1629: Museo di Atene; altri dipinti in varie coll. priv. parigine, 1631, 1634, 1638): affrontò anche il genere dell'allegoria (i *Cinque Sensi* o i *Quattro Elementi*, 1627: Museo di Algeri, in deposito al Louvre, i *Cinque Sensi*, 1637: Strasburgo, MBA) ed al tema della *Vanitas* (due dipinti in coll. priv. parigine, 1634 e 1644). L'inserimento nelle sue sobrie nature morte, di un elemento estraneo come la farfalla notturna che viene a posarsi sulle albicocche (*Natura morta*, 1631: coll. priv.), lo differenzia dai pittori di nature morte fiamminghi e olandesi. (*pr*).

Linck, Jean-Antoine

(Ginevra 1766-1843). Acquerellista e incisore, apprese i rudimenti dell'arte nella bottega del padre, pittore su smalto. Molto conosciuto alla fine del XVIII sec. e all'inizio del XIX per le «vedute» rappresentanti le valli dell'Arve e del Rodano, fu tra i pionieri della pittura alpestre. Eseguì spesso dal vero disegni completati a guazzo, oggi conservati in museo a Ginevra (*Catena del Monte Bianco vista dalla Flégère*). Il disegno esatto, una prospettiva aerea e lineare e un vivo senso della natura fanno dei suoi paesaggi autentiche opere d'arte. Incise lui stesso una serie di tavole, colorate poi a mano. (rl).

Lindisfarne, Libro di

Manoscritto dei Vangeli, vergato in maiuscole irlandesi, da un colophon del X sec., per mano di Eadfrith, vescovo e abate, all'inizio dell'VIII sec., del monastero di L, fondato nel VII sec. da missionari irlandesi sulla costa nord-ovest dell'Inghilterra (Londra, BM, ms Cotton, Nero D. IV). In stato di conservazione notevolmente buono, contiene gli elementi decorativi comuni nelle opere di stile irlandese: canoni delle concordanze sotto arcate, e, all'inizio di ciascun vangelo, un ritratto di *Evangelista*, una pagina ornamentale cruciforme ed una pagina di testo decorata. I ritratti sono ispirati a modelli mediterranei poco modificati, e sono accompagnati da iscrizioni greche deformate. Presentano un contrasto sorprendente con la decorazione propriamente detta, che contiene gli stessi elementi del *Libro di Lichfield*, cui è strettamente apparentata. Il trattamento è nondimeno più secco, accademico, e meno fantasioso. Un uccello e un quadrupede simile a un levriero ne sono gli elementi principali. Tracce di quadrettatura e di misure al compasso, visibili sul dorso di alcune pagine, hanno facilitato la ricostruzione dei procedimenti geometrici che consentivano l'impostazione e la costruzione della decorazione. I colori sono brillanti e vari, e comprendono tra l'altro tre tipi di blu (*lapis, indigo, folium sapphireum*), tre di giallo e due di rosso. (fb).

Lindner, Richard

(Amburgo 1901-New York 1978). Frequentò la scuola di arti applicate a Norimberga, e a partire dal 1925 l'Acca-

demia di Monaco. Lasciò la Germania nel 1933, risiedendo prima a Parigi, poi, dal 1941, a New York. Lavorò dapprima come illustratore. Negli Stati Uniti suoi disegni vennero pubblicati da «Vogue», «Fortune», «Harper's Bazaar». La sua opera pittorica si sviluppa pienamente solo dal 1950, dopo un inizio nell'ambito dell'espressionismo astratto, che inizialmente fu quasi inavvertito dalla critica. Pittore figurativo, **L** attinge i suoi personaggi nell'ambiente urbano. Suo soggetto principale è la donna: con stivali e vestita di cuoio (o in parte svestita), munita di accessori erotici, diviene regina del marciapiede. Impiegando colori vivaci e piatti, ingrandimenti caricaturali e una rigorosa stilizzazione, **L** ne fa l'idolo dell'era sessuale, cui gli uomini sono soggetti: sotto l'aspetto esteriore di teppisti, militari o *dandies*, nascondono la propria impotenza. In tale confronto tra i sessi, **L** introduce immagini pubblicitarie, lettere, particolari di attrezzi da gioco. Con tutti questi elementi compone gli emblemi della nostra civiltà. La Pop Art, che sfrutta pure gli oggetti e i segni del quotidiano, ha favorito **L**; ma egli non è un pittore pop. La sua concezione della donna proviene da autori come Frank Wedekind e s'ispira alla vita da lui condotta a Berlino e Parigi tra le due guerre. Le fonti artistiche di **L** sono anch'esse europee: egli ama Schlemmer, Léger, Balthus, ed è stato influenzato dalla Neue Sachlichkeit. Ma ha posto tutte le sue esperienze al servizio di una iconografia personale, che esprime sotto forma di emblemi, di panoplie, la vita di piacere delle grandi metropoli. **L** ha esposto alla Galleria Maeght all'inizio del 1978; è rappresentato a Parigi (MNAM), New York (Whitney Museum e MOMA), Londra (Tate Gall.), e in musei di Cleveland, Minneapolis e Dallas. (gm).

Lindtmayer, Daniel

(Schaffhaus 1552 - Lucerna 1607). Figlio ed allievo di Félix **L** il giovane, si recò a Basilea attorno al 1574, perfezionandosi a contatto con la tradizione degli Holbein. Era attivo verso il 1580 nella regione di Berna, ove ornò con affreschi varie chiese e conventi; nel 1587 lo si trova a Schaffhaus, attivo nella decorazione a fresco della casa del cancelliere della città (soggetti dal Vecchio Testamento); allo stesso anno risale un disegno, *Davide e Betsabea* (Parigi, Louvre). Se ne perde la traccia verso la fine del XVI sec.; ma quattro disegni datati 1590 e 1601 - due

progetti di vetrate, un disegno architettonico ed uno che rappresenta lo *Stemma di Lucerna* (Londra, BM) – trattati con la fantasia e la ricchezza un po' greve che caratterizzano la scuola di Schaffhaus, consentono di seguirne l'evoluzione sotto l'influsso della corrente italiana, che in questa fase domina i centri artistici del nord (*Resurrezione di Cristo*, 1599: Parigi, Louvre). (acs).

Lingelbach, Johannes

(Francoforte 1622-Amsterdam 1674). Tedesco di nascita ma olandese di adozione, si stabilì sin da giovane ad Amsterdam, che lasciò nel 1642 per compiere un viaggio a Roma, passando per la Francia. A Roma giunse nel 1644 (secondo altri nel 1647); tornò in patria nel 1650. Fu tra i più dotati e più originali pittori «italianizzante» di genere. Assai diverso dal resto della sua opera è il *Paesaggio con rovine* (1643: Francoforte, SKI), attribuito a L del quale sarebbe l'opera più antica (C. Burger Wegener, 1976) in base alla lettura della firma dell'artista, che secondo altri (L. Salerno, 1977; L. Laureati, 1983) va piuttosto sciolta in «Cuylenborch». Dal 1650 ca. L dipinse vedute di strade romane, bambocciate nello stile di Pieter van Laer. Nel corso degli anni seguenti elaborò, entro tale genere, un linguaggio personale: mentre van Laer animava le sue bambocciate con piccoli gruppi, egli inseriva nelle scene di strada folle intere: *Piazza del Popolo* (1659: Bruxelles, MRBA; 1664: Vienna, Akademie); *Campo Vaccino* (1653: Bruxelles, MRBA). L'elemento narrativo, che nelle sue opere svolgeva sempre un ruolo importante, ne costituisce pure uno degli aspetti più attraenti: il *Cavadenti* (1651: Amsterdam, Rijksmuseum), il *Mercato delle erbe a Roma* (1670: Parigi, Louvre), *Viaggiatori davanti a una locanda* (Karlsruhe, KH), *Mercato del pesce* (Lille, MBA). Per il colore chiaro e variato, L si distingue subito anche da van Laer, la cui tavolozza era scura. Deve aver subito, in questo, l'influsso di J. B. Weenix, le cui opere eseguite tra il 1640 e il 1650 annunciano le sue, non soltanto per il colore, ma anche per il disegno ed i motivi. Nelle numerose *Vedute di porti* dipinte nel 1650 ca. (Parigi, Louvre; Dresda, GG; San Pietroburgo, Ermitage; Amsterdam, Rijksmuseum), L si ispira chiaramente a Weenix. Le figure dipinte dopo il 1660 ca. traggono senza alcun dubbio la loro stilizzata e manierata eleganza da Berchem e da Philips Wouwerman (la *Carretta di fieno*, 1664: Londra, NG).

Durante quest'ultima fase, L imitò spesso direttamente questi due maestri, sia nelle vedute portuali che nei paesaggi. Dopo il 1665 gli viene meno l'ispirazione; ripete formule stereotipe, e i disegni come i quadri attestato spesso una certa trascuratezza. All'attività giovanile di L sono state riferite (T. Kren, 1982) alcune «bambocciate» già assegnate a van Laer – tra le quali il celebre *Venditore di Ciambelle*, *l'Acquavitaro*, il *Tabaccaro* e il *Cavadenti*, tutti a Roma, GNAA – ed altre come i *Giocatori di carte*, Londra, coll. Mahon, indubbiamente in rapporto con i modi del pittore. Tuttavia alcune discordanze di stile e di tenuta pittorica con l'opera certa di L hanno indotto a raggrupparle sotto la convenzionale denominazione di «Maestro dei mestieri» (L. Laureati, 1983). (*abl + sr*).

Linnell, John

(Londra 1792-Redhill (Surrey) 1882). Figlio d'un incisore e mercante di quadri, fu allievo di Benjamin West e di John Varley, presso il quale subì l'influsso di Mulready. Incideva a maniera nera le opere dei suoi maestri; dal 1813 al 1820 espose alla Old Water Colour Society. Respinto dalla Royal Academy, visse dipingendo ritratti fino al 1847 (*Ritratto di Carlyle*, 1844: Edimburgo, NPG), poi si dedicò esclusivamente al paesaggio (*Veduta di Hanson Toot, Dovedale*, 1846-51: coll. Paul Mellon; *Chiaro di luna in tempo di mietitura*, 1855: Londra, VAM; il *Gregge di pecore*, 1863: Birmingham, City Museum; *l'Ultimo lampo prima della tempesta*, Liverpool, Walker Art Gall.). Le sue opere incontravano il gusto della borghesia vittoriana per la ricerca del punto di vista gradevole e la precisione dello stile. Nonostante la sua mentalità conformista, egli fu il primo a cogliere il genio grafico di Blake. S'impegnò ad assicurare al vecchio visionario una fine dignitosa, commissionandogli sin dal 1818 incisioni e comperandogli raccolte di poesia. Gli presentò nel 1824 colui che doveva proseguire in Inghilterra l'opera immaginaria di Blake, divenendo anche il genero di L, Samuel Palmer. (*wv*).

linoleografia

Procedimento di incisione in rilievo che, al posto del legno, impiega il linoleum. L'intaglio è più facile che col legno, ma gli effetti sono più limitati. Capolavori di tale tecnica sono i «linos» eseguiti da Matisse nel 1906. (*hz*).

Lint, Louis van

(Bruxelles 1909). Frequentò l'Accademia di Saint-Josseten-Noode dal 1924 al 1938; nel 1945 fu tra i fondatori della Jeune Peinture belga. A una prima fase influenzata dal Realismo intimista segue, nel 1944-45, una maggiore accentuazione espressiva (*Autoritratto*, 1944: Bruxelles, coll. priv.); L evolvette poi rapidamente verso la non-figurazione lirica, per influsso in particolare di Bazaine (*Sinfonia in rosso*: Bruxelles, coll. priv.). Aderì per breve tempo all'astrattismo geometrico (1952-54 ca.); in seguito tornò ad una pittura più calda, percorsa da grandi movimenti di colore (*Specchio marino*, 1958: Bruxelles, coll. priv.). Ha eseguito decorazioni per il *Saltilbanco del mondo occidentale* di Synge (1944) e per l'*Histoire du soldat* di Ramuz (1945). Trasse spesso ispirazione da paesaggi nei quali domina l'elemento minerale (Provenza, Spagna), e da fenomeni naturali (mari, vento). È rappresentato nei musei belgi, nonché al Guggenheim Museum di New York. (*mas*).

Lint, Pieter van

(Anversa 1609-90). Maestro ad Anversa nel 1632-33, si recò poi in Italia, tornando nella sua città natale nel 1640 ca. Dipinse ritratti: *Ritratto d'uomo* (Budapest, MBA), *Ritratto di fanciulla* (1645: Anversa, Museo), *Autoritratto* (1646: Bruxelles, MRBA) e soprattutto scene bibliche e religiose, vicine ad Erasmus Quellinus, molto influenzate da Rubens e da Jordaens: *Adorazione dei pastori* (Berlino, SM, GG; Copenhagen, SMFK), *Cristo che guarisce il paralitico* (1642, Bruxelles, MRBA; Vienna, KM), *Commiato di san Pietro e san Paolo* (Anversa, chiesa di San Giacomo). Il figlio **Hendrik Hans**, detto **Studio** (Anversa 1684-Roma 1763) fu allievo di van Bredael nel 1696-97 ca.; si stabilì a Roma nel 1710 specializzandosi nel paesaggio: due *Paesaggi romani* (1745: Torino, MC), *Paesaggio con bestiame* (1756: Cambridge, Fitzwilliam Museum). (*ju*).

Linz

Neue Galerie der Stadt, Wolfgang-Gurlitt-Museum La Neue Galerie di L (Alta Austria) è stata fondata nel 1947 dal comune e da Wolfgang Gurlitt, che nel 1953 cedette la sua parte alla città. La raccolta presenta un panorama della pittura, dell'arte grafica e della scultura dell'Europa

centrale nel XIX e XX sec., dal romanticismo ai giorni nostri; particolarmente ben rappresentate sono l'arte austriaca e tedesca. Le opere piú importanti sono quelle di C.D. Friedrich (*Il burrone di Uttewald*), C. G. Carus (*Nave nel ghiaccio*), Böcklin (*Paesaggio italiano*), Feuerbach (*Bagnanti entro un paesaggio*), Romako (*Fanciulla con frutta, Don Chisciotte*), Hans Thoma, Hans Makart (*Donna in rosso*), Liebermann (*Autoritratto*), Corinth (*Ritratto di Wolfgang Gurlitt, Otello*), Klimt (*Ritratto di donna*), Otto Mueller, P. Modersohn-Becker (*Paesaggio con bambini e capre*), Pechstein (*Donne sulla spiaggia*), Kokoschka (*le Amiche, Veduta di Linz*), W. Thöny (*La Ciotat*), Schiele (*Doppio ritratto di Benesch e di suo figlio*). (sr).

Lione

Fondata dai romani nel 43 a. C. sul colle di Fourvières, L, antica Lugdunum, conserva di tale epoca alcuni pavimenti musivi (MBA). Alcune vetrate della cattedrale e significative testimonianze della pittura murale in città (St. Paul, intradosso decorato) e nella regione (cappella del priorato cluniacense di Berzè-la-Ville) attestano la vivace produzione artistica che conobbe nel Medioevo.

Il XV e il XVI secolo L'importanza di L in quanto centro artistico è attestata nel XV secolo da una fitta presenza di artisti: 170 pittori e miniatori, cinquanta pittori su vetro, sessanta scultori e incisori, 160 orafi. Alla fine dell'epoca gotica viene completata la cattedrale ed è edificata la cappella detta «dei Borboni», le cui vetrate furono realizzate da Pierre de Paix. Dagli archivi emergono alcuni nomi prestigiosi, come quello di Jean Prévost, pittore e maestro vetraio, che intorno al 1470 eseguì l'*Entrata di Luigi XI*, ed in seguito divenne collaboratore di Jean Perréal; quest'ultimo, dopo l'arrivo di Carlo VIII, si stabilì a L (ca. 1480-85), divenendo pittore ufficiale della città. Nonostante la presenza documentata di numerosi artisti, l'unica testimonianza figurativa superstite della pittura lionese del XVI secolo è il quadro di Claude Guinet, *Santa Caterina con cinque donatori*, eseguito nel 1507 ed originariamente collocato nella collegiata di Beaujeu (ora MBA). L'epoca di Francesco I segna il declino dell'arte locale e l'affermazione di aggiornati modelli italiani. Dopo Guinet, tra gli artisti che occupano una posizione di rilievo figurano Jean Ramel, Jean Peraussin, gli Chevrier, Jehan Maignan, Bernard Salomon. Ramel predispose gli apparati

per gli ingressi di Luigi XII, di Francesco I e della regina Claudia. Nulla è sopravvissuto della produzione di Mathieu padre, che operò per il consolato dal 1516 al 1548 e per il re nel 1539 e nel 1547, né di quella di Maignan. Delle decorazioni ad affresco e degli apparati realizzati da Bernard Salomon per celebrare l'entrata di Enrico II e Caterina de' Medici, rimane traccia in alcune incisioni. Nel XVI secolo L è considerata la capitale del libro a stampa: tra gli stampatori si ricordano Sébastien Gryphe e Jean de Tournes, mentre lo stesso Salomon illustrò alcune Bibbie e le *Metamorfosi* di Ovidio. Il carattere internazionale dell'ambiente artistico lionese cinquecentesco si rintraccia sia nella preminente influenza italiana, in particolare nelle arti decorative, sia nella presenza in città di numerosi artisti tedeschi, fiamminghi, spagnoli. Lo straniero più illustre è Cornelis de La Haye, detto Corneille de Lyon, le cui opere erano assai ricercate tra i contemporanei e di cui sopravvivono solo alcuni ritratti; alla sua attività si affianca quella del valenzano Etienne de Martellange, apprezzato ritrattista. Tra gli artisti operanti nella seconda metà del secolo figurano Noël de Lyon e François Stella, capostipite di una famiglia di artisti.

I I XVII
s e c o l

La posizione geografica della città, posta sulla via per l'Italia, favorisce il soggiorno di artisti in viaggio per Roma: nel 1621 vi è traccia del passaggio di Poussin, cui segue, nel 1624, quello di Jacques Blanchard, che vi lasciò alcune opere. Nel corso del secolo si stabiliscono a L diverse famiglie d'artisti, tra i quali gli Spirinx, incisori di Anversa, e gli Audran, incisori parigini. Jacques Stella, figlio del fiammingo François Stellaert, che morì a L nel 1605, fu autore di dipinti per le chiese cittadine. Horace Le Blanc, cui fu conferita la carica di pittore della città, operò ampiamente anche nella provincia lionese. Di rilievo la personalità di Thomas Blanchet, autore delle decorazioni del Municipio e del Palazzo Saint-Pierre, oltre che di quelle del Palazzo di Giustizia e di alcune chiese; Louis Crétey, che lo affiancò nei lavori di Palazzo Saint-Pierre, ne continuò i modi. Di origine olandese è Adriaen van der Kabel, allievo di van Goyen, giunto a L con il fratello nel 1668, e che qui ebbe una lunga e fortunata carriera di paesaggista e ritrattista.

Il XVIII secolo Nel secolo di Luigi XIV furono create a L

istituzioni a immagine di Parigi: l'École de dessin nel 1676, l'Opéra nel 1687, e, nel 1713, l'Académie des beaux-arts, orientata in particolare allo studio della musica, a cui nel 1724 fu accorpata l'Académie des sciences et belles lettres. Charles Brandon, *peintre ordinaire* della città, dipinse ritratti e fu, forse, il primo maestro di Greuze; Adrien Manglard, allievo di van Kabel, eseguì soggetti sacri e paesaggi, soprattutto marine, e fu maestro di Joseph Vernet. Nel 1763 giunge a L Pierre Gotell, protetto dalla regina Maria Antonietta, che lavorò come decoratore e ritrattista. La formazione del lionese Laurent Pécheux avviene a Roma, dove si reca nel 1753 legandosi a Mengs, la cui influenza si ravvisa soprattutto nei ritratti; affermato pittore di storia, assunse un ruolo preminente nell'ambiente romano. Nel 1777 Pécheux si stabilì a Torino, dove Vittorio Amedeo III gli affidò la direzione dell'Accademia di pittura e scultura, ricostituita nel 1778. Tra gli artisti, attivi a L intorno alla metà del secolo, figura Jean-Pierre-Xavier Bidault, autore di nature morte e paesaggi; nel 1751 vi si stabilisce il ritrattista Nonnotte, che inizialmente lavora come professore di disegno, quindi, nel 1762, come *peintre ordinaire* della città. Sin dal XVIII sec. assume importanza, nell'ambito della produzione di sete lionesi, il ruolo di artisti quali Philippe de La Salle e Antoine Berjon, che idearono con raffinata sensibilità motivi naturali da riprodurre sui tessuti, accrescendo la fama di quella nota specializzazione lionese denominata «pittura dei fiori», (sr).

Il XIX secolo Spetta ad Henri Focillon, nel 1927, aver indicato l'esistenza di una «scuola di L», pittorica e letteraria, ben distinta dalla «pittura dei fiori», applicata all'industria della seta, la cui prestigiosa tradizione prosegue nel XIX sec. Nell'insegnamento di pittura dell'École des beaux-arts si succedono: Revoil, allievo di David (dal 1807 al 1831), Richard (dal 1818 al 1823), Bonnefond (dal 1831 al 1860), Aligny (dal 1861 al 1871). Artista di fama tra i contemporanei, Pierre Revoil si segnala per una produzione di gusto «troubadour», ispirata ad episodi della storia nazionale, di cui predilige soggetti di età medievale. Le più recenti riflessioni sulla pittura lionese del XIX sec. hanno suggerito la compresenza di due tendenze, l'una realista, l'altra idealista; che tale dualismo non sia da intendere in maniera rigida, e che spesso le due istanze non appaiano in contraddizione, lo dimostra il caso di

Simon Saint-Jean, che realizza una sintesi tra il realismo minuzioso della «pittura dei fiori» e il simbolismo religioso, di cui è esempio il dipinto *Emblèmes eucharistiques* (1841: L, Musée de Lyon). La pittura di paesaggio si configura tra i più significativi esiti della corrente di intonazione realista. In tale ambito si affiancano il paesaggio storico di Paul Flandrin e Théodore Camene d'Aligny, e quello volto alla resa del dato naturale di cui Ravier, Carrand, Vernay sono sensibili interpreti. Dopo aver soggiornato a Parigi e a Roma, Ravier si trasferisce definitivamente nel Delfinato, prima a Crémieu (1852) e poi a Morestel (1868): qui incentra la sua ricerca per una resa lirica della luce, di cui studia gli effetti attraverso l'interazione dei soggetti ad ore diverse del giorno, in particolare tramonti sullo stagno di l'Alevat. La sua casa diviene il punto d'incontro di alcuni tra i più qualificati rappresentanti delle ricerche sul paesaggio in chiave realista: oltre a Daubigny e a Corot, François Allemand, Fiery Chen, Ponthus-Cimer, Fontanesi, oltre agli stessi Carrand e Vernay. Gli scambi e le reciproche influenze che ne derivano hanno favorito esiti originali rispetto alle coeve ricerche degli impressionisti e sono oggetto di indagini recenti. Nella pittura di genere si registra una discreta fortuna dei soggetti popolari italiani trattati sia da Bonnefond, sia da Motessuy, allievo di Ingres e autore di *Voeu à la Madone d'Agen* (1848) al Luxembourg; tra i ritrattisti, genere molto diffuso, si distinguono le opere dei Flandrin (Auguste, Hippolite, Paul). Alle ricerche di propensione realista, si affiancano le correnti di ispirazione idealista: dalle composizioni neoclassiche e allegoriche di Hennequin, allievo di David, alla pittura religiosa, morale, simbolica di Orsel e del suo allievo Janmot; dalle decorazioni ecclesiastiche di H. Flandrin e degli allievi di Ingres, sino allo sforzo di rinnovamento condotto in quest'ambito da Borel; e ancora da romantici come Guichard, Seigne-martin e Bellet du Poisat, sino a simbolisti come Séon e il «Sar» Péladan. Tra le aspirazioni più sentite della scuola lionese vi fu la creazione di una propria scuola d'arte sacra, che fu tentata in due distinti momenti: da Janmot, allievo di Orsel, e i fratelli Jean-Louis e Clément Lacuria tra il 1840 e il 1848; dall'architetto Bossan e Saint-Marie Perrin, il pittore Paul Borel, lo scultore Dufraine, l'orafo Armand-Caillat e il maestro vetraio Lucien Bégule, dopo il 1860. Le teorie del cattolicesimo liberale, in particolare

di Montalambert, sottendono sia tali sforzi di rinnovamento, sia l'interesse per i primitivi italiani, altro elemento caratterizzante l'ambito lionese. Victor Orsel, che frequenta gli ateliers parigini di Guérin, Ingres e Delacroix, ed entra in contatto con Overbeck, svolge un importante ruolo di intermediario tra i nazareni di Roma e i preraffaelliti lionesi. Il fascino dei primitivi, soprattutto italiani, si riflette anche nella formazione di prestigiose collezioni d'arte, quali quelle Carrand, Aynard, Chalandon. Tra le creazioni più originali d'ispirazione religiosa è il *Poème sur l'âme* di Louis Janmot, composto da diciotto dipinti eseguiti tra il 1836 e il 1854, sedici disegni realizzati tra il 1861 e il 1881, cui si accompagna un lungo poema in alexandrini, edito nel 1881. Il ciclo, dedicato al risveglio dell'anima, costituirà una delle fonti più alte per la nascita della spiritualità romantica. Di orientamento affatto diverso è Paul Chenavard, repubblicano e socialista, filosofo agnostico, amico di Delacroix e Baudelaire, per il quale l'arte deve esprimere delle idee, opinione condivisa dai nazareni che egli ammira. Condiscepolo e amico di Chenavard è Joseph Guichard, che frequentò lo studio di Delacroix; il suo *Rêve d'amour*, presentato al Salon del 1833, lo fece classificare tra i romantici. Fu nominato direttore dell'Accademia di belle arti di L e del museo e tra i suoi allievi figurano Seignamartin, Braquemond, Berthe Morisot. Di origine lionese, ma di formazione parigina, è Puvis de Chavannes, che svolge la propria fortunata carriera pittorica in Francia e a Boston; unica testimonianza lionese della sua attività è la decorazione dello scalone del Musée des beaux-arts di L (1884-86), che risente fortemente dello spirito preraffaellita e della tradizione pittorica di Ingres. I suoi soggetti allegorici espressi attraverso forme semplificate si riflettono nei modi del suo allievo Alexandre Séon, che lo affianca nelle decorazioni del Panthéon, della Sorbona e di L. Autore del ciclo decorativo del Municipio di Courbevoie, Séon fu tra i fondatori, con Josephin Péladan, del Salone dei Rosa Croce, punto di riferimento per letterati e intellettuali aperti al rinnovamento estetico sollecitato dai simbolisti, (*vbe*).

Musée des beaux-arts. Fondato con decreto consolare del 14 fruttidoro anno IX, che creava quindici musei dipartimentali, il Museo di L beneficiò sin dall'origine di doni dello Stato di qualità e importanza tanto eccezionali da restare, anche quando in seguito il museo venne conside-

revolmente arricchito, i pezzi forti della collezione. Queste donazioni comprendevano tra l'altro: due opere del Perugino (tra cui la tavola centrale della pala dell'*Ascensione*, eseguita per la chiesa di San Pietro a Perugia), due Tintoretto (*Danae* e l'*Ex-voto a santa Caterina*), due Veronesi (*Betsabea*, *Mosè salvato dalle acque*), due Rubens (tra cui l'*Intercessione dei santi*), due Jordaens (*Adorazione dei pastori*, *Visitazione*), e i grandi Jouvenet del priorato di Saint-Martin-des-Champs. Insieme alle opere requisite dalla Rivoluzione ed al Gabinetto di curiosità che la città aveva già costituito, essi vennero collocati nell'antica abbazia benedettina delle Dames di Saint-Pierre, edificata nel 1659. Il museo non cessò da allora di accrescersi con nuovi invii dello Stato, cospicue donazioni ed eccellenti acquisti. Come la maggior parte dei piú antichi musei di provincia, quello di L ha un'impostazione enciclopedica, come avevano voluto i fondatori, e presenta opere di tutte le scuole. Le collezioni sono ricche di opere tedesche e fiamminghe del xv sec. e del xvi sec. (*Ritratto della moglie di Gregor Heintz* di Cranach e *Vergine* di Quentin Metsys). Ai dipinti italiani già citati vanno aggiunti alcuni primitivi (Giovanni di Francesco, Costa), opere bolognesi (Guercino) e caravaggesche (*Morte di Sofonisba* di Mattia Preti), mentre quadri fiamminghi e francesi della stessa epoca completavano i primi invii (Jordaens, *Mercurio e Argo*). La scuola spagnola presenta un capolavoro di Zurbarán (*San Francesco*). Quella olandese comprende, accanto alla *Lapidazione di santo Stefano* di Rembrandt, le consuete serie di ritratti, paesaggi e scene d'interni (Ter Borch). Accanto ad importanti dipinti di Vouet, Champagne, Le Brun, Desportes, Boucher, Greuze, sono comunque i pittori del xix sec. e del xx sec. che, per numero e diversità, costituiscono la parte essenziale delle collezioni, consentendo di seguire l'evoluzione dell'arte francese dall'inizio dell'Ottocento. Alcune fra queste opere sono celebri, come l'*Ortolana* attribuita (con qualche dubbio) a David, *Madame Anthony coi suoi figli* di Prud'hon, *Corinna a Capo Miseno* di Gérard, la *Folle* di Géricault, l'*Odalisca* e *Marco Aurelio* di Delacroix, l'*Atelier* di Corot e l'*Attesa alla stazione* di Daumier. Si hanno poi i paesaggisti, dominati da Corot, i realisti con Courbet (*Amanti*) e Millet, un eccezionale complesso di ventotto quadri di Monticelli, gli impressionisti (Manet, *Fanciulla in bianco*; Monet, Renoir, Sisley; Lauguin, *Nave Nave Mahana*); poi i

maestri contemporanei di ogni tendenza (Bonnard, Vuillard, Matisse, Picasso, La Fresnaye, Gleizes, Jawlensky, Villon, Delaunay). Infine, il museo assegna un importante ruolo alla scuola lionese, la cui continuità e identità si sono affermate sin dal Rinascimento.

Il xvii sec. e il xviii sec. sono rappresentati da Stella, Blanchet, J.-J. de Boissieu; il periodo piú fecondo, il xix sec., è illustrato da una serie di opere molto diverse: pre-raffaelliti e seguaci di Ingres (Flandrin, Orsel, Janmot, Puvis de Chavannes, che realizzò nel 1884-85 sullo scalone del museo uno dei suoi capolavori decorativi: il *Bosco sacro*, *Visione antica*, *Ispirazione cristiana*), intimisti, pittori di fiori e di nature morte (Berjon), e soprattutto paesaggisti, come Ravier, Appian, Vernay, Vollon. Nel 1989 il museo è stato oggetto di una risistemazione globale e di una nuova distribuzione delle collezioni.

Il **Musée Saint-Pierre Art Contemporain**, aperto dal 1984 nello stesso edificio, conduce una dinamica politica di acquisti ed esposizioni. (gb).

Liotard, Jean-Etienne

(Ginevra 1702-89). Trascorse la maggior parte della sua vita all'estero. Dopo un apprendistato a Ginevra presso il miniaturista Daniel Gardelle, soggiornò a Parigi (1723-36), divenendo allievo di Jean-Baptiste Massé. Si recò a Roma (1736), dove ritrasse Clemente XII e scambiò ritratti con Pier Leone Ghezzi, e dove conobbe il cavaliere William Ponsonby, futuro lord Bessborough, col quale nel 1738 partì per Costantinopoli (1738-42), donde riportò una serie di disegni di viaggio (Parigi, Louvre e BN), a lapis nero e a sanguigna, di una precisione non priva di fascino. Viaggiatore infaticabile, soggiornò a Vienna (1743-45), ove dipinse il suo piú celebre pastello, il ritratto della signorina Baldauf (la *Bella Cioccolataia*, 1745 ca.: Dresda, GG) e dove fu ritrattista ufficiale della Corte asburgica. Tornò poi a Parigi, ove, nel 1749, fu presentato a Corte dal maresciallo di Sassonia, di cui aveva appena eseguito il ritratto. Espose a piú riprese all'Accademia di San Luca, ma registrò molti insuccessi presso l'Accademia reale di pittura, di cui non riuscì mai a divenire membro. Lasciò la Francia per Londra (1754) e per l'Olanda; nel 1757 si stabilì a Ginevra. Era ricco e celebre, e divenne il ritrattista ufficiale dei notabili della città e degli stranieri di passaggio. Molti ritratti a pastello eseguiti in questo pe-

riodo sono tra i suoi migliori. Il suo linguaggio si era fatto piú rigoroso, e piú preciso il disegno: il ritratto di *Madame d'Epinay* (1759 ca.: Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire), ammirato da Flaubert e da Ingres, ne costituisce forse l'esempio piú notevole. Tornato a Vienna nel 1762, disegnò alle tre matite i ritratti degli undici figli di Maria Teresa (Ginevra, ivi). Un nuovo soggiorno a Parigi (1770-1772) e a Londra, dove espose con successo alla RA, ed un ultimo viaggio a Vienna ne precedono il ritorno a Ginevra nel 1778. Il *Ritratto dell'artista anziano*, datato 1773 (Ginevra, ivi), per il gioco sottile della luce, i riflessi nelle ombre, i rapporti tonali e la spontaneità del tocco denota uno stile libero, affrancato da tutte le convenzioni, e un'audacia non frequente in L. Durante gli ultimi anni della sua vita, ritiratosi a Confignon presso Ginevra, dipinse nature morte (Museo di Ginevra e coll. Salzmanowitz) trattate in modo assai sobrio, che possono collocarsi tra i capolavori del genere e rivaleggiare con quelle di Chardin; nonché un sorprendente Paesaggio con vedute delle montagne presso il suo studio (Amsterdam, Rijksmuseum).

L'arte di L si contrappone all'arte francese del XVIII sec., piena di brio, di grazia e di fascino. La sua concezione estetica, di un'indipendenza e di un'originalità talvolta sconcertanti, fu insieme la forza e la debolezza del suo genio. È tipicamente ginevrino, per il gusto dell'analisi e dell'osservazione, e per l'autonomia che gli fece disprezzare le scuole alla moda; impiegò un linguaggio pittorico estremamente spoglio, rifiutando qualsiasi concessione che tendesse ad abbellire i modelli. Suo primo ed unico impegno fu il vero: donde il soprannome di «pittore della verità». Colorista sensibile, possedette al piú alto grado la scienza dei valori cromatici. I suoi pastelli non hanno mai la penetrazione psicologica di quelli di Maurice Quentin La Tour, né la raffinatezza estrema di quelli di Perronneau, ma la maestria di L nella resa di piani intrisi di colore-luce, grazie ad una straordinaria sensibilità nell'uso del pastello, può davvero considerarsi insuperabile. In L la poesia della luce è anche, in sintonia con gli aspetti piú avanzati della cultura del suo secolo, contemplazione del mondo guidata da una nuova misura razionale, (*rl + sr*).

L è rappresentato da un notevole complesso di pastelli, olii e disegni al Museo di Ginevra; anche il Rijksmuseum di Amsterdam conserva una bella serie di pastelli (*Donna*

che legge, 1746). Numerose sue opere appartengono a collezionisti ginevrini. Fu pure autore del *Traité des principes et des règles de la peinture* (Ginevra 1781, ma meditato dal 1774) in cui L, partendo da una definizione della pittura che non sarebbe dispiaciuta a Vermeer, come «specchio immutabile di tutto ciò che l'universo ci offre di piú bello» si oppone vivacemente alla «pittura di tocco» dei suoi contemporanei; egli afferma che «nelle opere della natura tocchi non se ne vedono, ragione questa assai forte per non usarli in pittura» e rivendica polemicamente, a questo fine, contro il giudizio degli intenditori, quello ingenuo degli «ignorants» (cioè di coloro che «non hanno alcuna conoscenza dei principî dell'arte»). (gp).

Lippi, Filippino

(Prato 1457 ca - Firenze 1504). Alla morte del padre - Filippo, suo primo maestro - Filippino, allora dodicenne, entrò nella bottega di Botticelli, il cui influsso incise profondamente sulle sue prime opere: le *Madonne* della NG di Londra, degli Uffizi di Firenze, del Museo di Budapest e degli SM, GG di Berlino, le *Scene della vita di Ester* (oggi divise tra il Louvre, il Museo Condé di Chantilly, la NG di Ottawa e il Museo Horne di Firenze), i *Tre Arcangeli e Tobia* (Torino, Gall. Sabauda), l'*Adorazione del Bambino* all'Ermitage di San Pietroburgo, l'*Adorazione dei Magi* alla NG di Londra, le *Scene della storia di Virginia* del Louvre e quelle della *Storia di Lucrezia* (Firenze, Pitti). L'esempio di Botticelli lasciò tracce così evidenti che Berenson si risolse ad assegnare tutto questo gruppo di opere, nonché alcuni ritratti, ad un ipotetico artista, che egli chiamò l'«Amico di Sandro», per poi restituirli al giovane L. In questa fase, collocabile fra il 1478 e il 1482 ca., Filippino desume dal suo maestro le figure allungate e sottili, eleganti e patetiche. A subito dopo risale la sua attività per Lucca (*Santi Gerolamo, Rocco, Sebastiano e Elena*: ivi, San Michele; *Quattro santi*: Los Angeles, Northon Simon Foundation), che ebbe conseguenze di rilievo nella cultura locale. Intorno al 1484-85 completò gli affreschi della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze, interrotti piú di cinquant'anni prima dalla morte di Masaccio. Ma, dinanzi a un tale compito, il giovane Filippino, forse intimidito dal confronto con il grande modello masaccesco, «rinunciò nel contempo ad essere se stesso e ad essere Masaccio» (Brandi), giungendo così a

una maniera corsivamente illustrativa, priva di quella sensibilità che aveva saputo esprimere nelle prove precedenti. Al 1483 ca. daterebbero i due tondi dell'*Annunciazione* di San Gimignano (MC), che segnano un'evoluzione nello stile di L: la linea si fa piú tormentata e nervosa, il drappeggio ridondante, il colore piú metallico. Era nel frattempo giunto a Firenze il *Trittico Portinari* di van der Goes per la cappella Portinari nella chiesa di Sant'Egidio; e Filippino, come altri pittori suoi contemporanei, fu colpito dai caratteri naturalisti di quest'opera, divenuta presto celebre. Per il nostro pittore è questo l'inizio degli incarichi di maggiore impegno: nel 1486 la *Madonna e quattro santi* per la Sala degli Otto di Pratica in Palazzo Vecchio (oggi agli Uffizi); pressoché nello stesso periodo l'*Apparizione della Vergine a san Bernardo* per la cappella di Piero di Francesco del Pugliese, nella Badia fiorentina, e la *Vergine con santi e il donatore*, ancora oggi sull'altare della cappella dei Nerli nella chiesa di Santo Spirito, ove la prospettiva di Firenze, che si apre al di là del portico che inquadra il gruppo sacro, tocca la qualità dei paesaggi piú intensi della pittura nordica.

Dal 1488 al 1489 ca. Filippino fu a Roma per dipingere le *Scene della vita della Vergine e di san Tommaso d'Aquino* nella cappella Carafa della chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Il contatto con le vestigia del mondo classico lo induce a sperimentare un'esuberante maniera decorativa, gremita di fregi, grottesche, acconciature bizzarre, un gusto che si esaspererà negli ultimi affreschi fiorentini, poiché quel mondo classico, di cui i maestri del primo Quattrocento avevano rispettato le leggi e la misura, negli artisti della fine del xv sec. diviene pretesto per evocazioni e divagazioni fantastiche. Nel 1496 Filippino data l'*Adorazione dei Magi* dipinta per il convento di Scopeto (Uffizi). La disposizione e gli atteggiamenti complessi dei personaggi intorno al gruppo sacro sono stati forse ispirati dall'abbozzo dell'*Adorazione dei Magi* che Leonardo aveva lasciata incompiuta (oggi agli Uffizi), la cui commissione da parte dei monaci di San Donato a Scopeto, passò in effetti da Leonardo a Filippino. A partire dalla fine del secolo il maestro accettò incarichi anche per altri centri: per la chiesa di San Domenico a Bologna dipinse nel 1501 il *Matrimonio mistico di santa Caterina* e, nell'ambiente emiliano, lo spirito eccentrico di Filippino trova un parallelo nelle bizzarre fantasie di Amico Aspertini, il quale duran-

te il suo soggiorno toscano dovette certamente interessarsi delle opere del giovane L. Nel 1503 data la *Pala di san Sebastiano* per la chiesa di San Teodoro a Genova, oggi in Palazzo Bianco. Nel 1502 compie nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella il ciclo a fresco delle *Scene della vita di san Filippo e di san Giovanni Evangelista*, ordinate gli sin dal 1487: le forme si fanno sempre più tormentate e l'artista, ispirandosi all'arte classica, si abbandona a un delirio decorativo che investe sia le architetture ridondanti di ornati sia le figure acconciate in fogge bizzarre. In questa profusione di invenzioni, talvolta spinte fino all'enfasi, si staccano figure e dettagli, che esprimono al meglio la sua natura fervidamente immaginativa. La morte prematura lasciò interrotte opere come l'*Incoronazione* della chiesa di San Giorgio alla Costa (oggi al Louvre di Parigi), terminata da Alonso Berruguete, e la *Deposizione* destinata alla chiesa dell'Annunziata (Firenze, Accademia), completata dal Perugino nel 1505. Artista singolare nella cultura fiorentina della fine del Quattrocento, Filippino L anticipò, parallelamente a Piero di Cosimo, taluni «umori» bizzarri e fantastici (che, nelle ultime sue opere, gli forzarono forse troppo la mano): temi che il manierismo doveva tradurre in forme intellettualistiche e sofisticate. (mb).

Lippi, Filippo

(Firenze 1406-Spoleto 1469). Era frate converso nel convento del Carmine a Firenze proprio mentre Masaccio dipingeva le *Scene della vita di san Pietro* nella cappella Brancacci e la *Sagra* (oggi distrutta) nel chiostro contiguo. Ben presto lasciò il convento, conducendo vita avventurosa (quantunque la storia del suo rapimento da parte dei Mori e della sua cattività in Barberia sia probabilmente frutto della fantasia di Vasari). Maggior credito va invece dato alla notizia dello storico circa un soggiorno di L a Napoli, ove avrebbe trovato un ambiente legato strettamente alla cultura fiamminga, che una certa attenzione ai particolari minuti in alcune delle sue opere giovanili sembra rispecchiare. Nel 1456, mentre dipingeva a Prato (Duomo), spinse una monaca di Santa Margherita a fuggire con lui e dall'unione, in seguito legalizzata da Pio II, che sciolse dai voti i due fuggitivi, nacque un figlio, Filippino, destinato anch'egli a diventare pittore. Dapprima formatosi in un ambiente ancora pervaso dal gusto gotico, Filippo seppe guardare quanto si compiva sotto i suoi occhi nella

cappella Brancacci dove, accanto alle ultime raffinatezze gotiche di Masolino, si affermava rigorosamente il modo teso e severo di Masaccio. Nelle prime opere di L, l'affresco della *Conferma della regola*, già nel chiostro del Carmine (1432-33), e la *Madonna Trivulzio* (Milano, Castello Sforzesco), l'impronta di Masaccio traspare nel modello massiccio delle figure; ma L si rivela contemporaneamente estraneo al rigore prospettico che domina le composizioni di Masaccio e al carattere intensamente drammatico, scevro di ogni compiacimento decorativo e di ogni enfasi di cui il caposcuola dei pittori del rinascimento seppe animarle. Egli traspone quest'umanità nuova e grave nelle sue figure rustiche e gioiose ed è grazie a questa traduzione in forme più semplici e comunicative, al suo gusto per accentuazioni cordialmente popolari, che nella prima metà del Quattrocento egli seppe avvicinare al nuovo stile anche il grande pubblico, sconcertato dal linguaggio spoglio e razionale inaugurato dal rinascimento.

Nel 1434 il nostro pittore è a Padova, ma nulla resta di sicuro di questa sua attività nel Veneto; non sembra, del resto, che egli fosse ancora in grado d'introdurvi con autorità l'arte nuova, ciò che, al contrario, Donatello potrà fare qualche tempo dopo, grazie ai suoi dieci anni di soggiorno padovano.

Tornato a Firenze, L dipinse nel 1437 la *Madonna di Tarquinia* (Roma, GN, Gall. Barberini), dove si annulla il rapporto tra figure e decorazione, che in Masaccio è tanto esattamente calcolato, e la Vergine massiccia pesa, minacciosa, sulla prospettiva in scorcio della stanza. L'opera segna una svolta nel percorso del L, che qui appare interessato sia alle caratterizzazioni donatelliane sia a micrografie di gusto fiammingo. Inoltre, in questa fase di intenso accrescimento, diventerà sempre più evidente l'influsso dell'Angelico, azione che si manifesta in particolare nell'impiego di una tavolozza più chiara e luminosa. Nel 1437 i Barbadori gli commissionano la pala della *Vergine col Bambino tra san Frediano e sant'Agostino ed angeli* (Parigi, Louvre; predella con *San Frediano che muta il corso del fiume; Annunciazione della morte della Vergine; Sant'Agostino*, agli Uffizi di Firenze); dove si nota, soprattutto nei drappaggi degli angeli laterali, quel ritmo lineare che si accentuerà, dal 1440, nella pittura fiorentina per influsso di Andrea del Castagno e delle soluzioni lineari introdotte da Donatello. Le opere più significative di que-

sta fase sono l'*Incoronazione della Vergine* (1441: Firenze, Uffizi) e le due *Annunciazioni* (Firenze, chiesa di San Lorenzo; Roma, GN), ove L attribuisce all'atmosfera rarefatta e spirituale dell'Angelico un carattere piú concreto e terrestre, coerentemente con il suo temperamento d'uomo e di artista. Nel 1452 venne incaricato della decorazione a fresco del coro della cattedrale di Prato, dove nel 1466 porta a termine l'intero ciclo dedicato alle *Storie della vita di san Giovanni Battista e di santo Stefano*. Al 1452 risale anche il tondo Bartolini (Firenze, Pitti), con la *Madonna col Bambino e scene della vita della Vergine*. Alcuni dettagli, come il velo della Vergine o la figura della portatrice del cesto, anticipano le sottigliezze lineari di Botticelli, d'altronde futuro allievo di L. Nelle opere successive al 1455, come la *Madonna col Bambino e due angeli*, la *Vergine in adorazione del Bambino e sant'Ilario* (ambedue agli Uffizi di Firenze), L mescola, spesso senza discriminare, le reminiscenze piú disparate della sua cultura, dalla sensibilità fragile delle figure dell'Angelico alla grandiosità delle forme di Masaccio, e fa persino pensare a certi tratti del gotico morente, come nelle scaglie rocciose della *Vergine in adorazione del Bambino con san Bernardo* dipinta per Lorenzo Tornabuoni (Firenze, Uffizi). L'artista morì a Spoleto, dove, con Filippino ancora ragazzo, si era recato a dipingere le *Scene della vita della Vergine* del coro della cattedrale. Quest'ultima opera – recentemente restaurata – accanto ai brani autografi, raffinati nel colorito e di una levità quasi musicale – ancora una volta in anticipo sulla pittura fiorentina di fine secolo –, rivela in altre parti una certa pesantezza di segno e un'atmosfera non altrettanto fusa che è lecito attribuire alla presenza di aiuti e in particolare di Fra Diamante. (*mb + sr*).

Lippi, Lorenzo

(Firenze 1606-65). Formatosi nella cerchia di Matteo Rosselli, dopo un'iniziale adesione ai modi del maestro si distinse per una ricerca di aderenza visiva alla verità delle cose, che egli attuò attraverso un luminismo quieto e disteso in cui gli aspetti del reale, benché graduati secondo eleganze tipicamente toscane, acquistano concretezza naturalistica. La sua attività pittorica, recuperata alle conoscenze solo recentemente, soprattutto per il periodo giovanile (*Gli apostoli Matteo, Giacomo e Giovanni e Cristo benedicente*, 1628: Vaglia, San Pietro; *Visione di san*

Francesco, 1629 ca.: Firenze, depositi del comune), è costituita principalmente da tele di soggetto biblico (*Sansone e Dalila*, 1632: Stoccolma, NM; *Giuditta*: Narbonne, Museo) o letterario, di destinazione privata (*Angelica e Medoro*: Dublino, NG of Ireland). Il pittore vi ristabilisce quella regolarità e semplicità di visione cara a Santi di Tito, il riformatore della pittura fiorentina alla fine del Cinquecento, cui i seguaci del Cigoli e del Rosselli avevano preferito opporre ricerche di effetti spettacolari. Queste caratteristiche di «naturalezza» si fanno più sensibili nelle opere eseguite dalla fine del quarto decennio (*Le sante Agata, Caterina e Cecilia*, 1639-40: Firenze, San Francesco dei Vanchetoni; *Martirio di san Jacopo*, 1642: Firenze, Carmine), connotate da una limpida impaginazione esaltata da una luce argentea. Particolarmente significative di questa sua equilibrata e nobile maniera sono la *Samaritana* (Vienna, KM, dipinta durante un breve soggiorno in Austria presso l'Arciduchessa Claudia de' Medici) e l'*Allegoria della simulazione* (Angers, Museo). Tra le opere di destinazione pubblica spiccano, per un più deciso indirizzo naturalistico, le lunette con *Concerti d'angeli* nella cappella Ardinghelli in San Gaetano, dove riaffiora il ricordo della precisione ottica del Gentileschi. Questa ricerca di «decantazione» verso una essenzialità di rappresentazione sembra sortire esiti di un «purismo» talvolta precorritore del rigore di Sasso-ferrato: come nella grandiosa *Crocefissione* del 1647 (Firenze, Museo di San Marco). L'ultimo ventennio della sua attività è ricco di opere di rilievo, di destinazione chiesastica (*I sette santi Fondatori*, 1660: Antella, Santa Maria; *Elemosina di san Tommaso da Villanova*, 1662: Prato, Sant'Agostino) o privata. Tra queste, il *Trionfo di David* (1656: Firenze, coll. priv.), concepito come un'autentica galleria di ritratti della numerosa famiglia del committente Agnolo Galli, ed alcuni dipinti di tema cavaliereesco (*Erminia tra i pastori*: Pistoia, coll. Rospigliosi; *Orlando e Isabella nella grotta dei ladroni*: Firenze, coll. priv.). (eb + sr).

Lippo di Benivieni

(Firenze, menzionato dal 1296 al 1327). Pittore fiorentino, da alcuni studiosi ritenuto senese, per la sua attenzione a stilemi duccheschi. La sua opera comprende due politici, firmati *Lippus*, ciascuno composto da cinque pannelli con la *Madonna col Bambino* e quattro *Santi* a mezza

figura. Il primo polittico proviene dalla cappella Alessandri in San Pier Maggiore a Firenze (oggi diviso tra la collezione dei conti Alessandri, gli Uffizi e la collezione Finarte di Milano); i pannelli del secondo, anch'esso smembrato, sono suddivisi tra la coll. Acton di Firenze, la coll. Salomon di New York e la NG di Ottawa. Due tavole (*San Pietro, San Giovanni Evangelista*) di un altro polittico (Museo Archeologico di Rennes), un trittico degli Uffizi (Firenze, già coll. Contini Bonaccossi), una *Madonna* (Firenze, Museo Horne) ed un'altra, frammentaria (New York, MMA) sono attribuiti al medesimo artista, contemporaneo dei primi allievi di Giotto, arcaicizzante come il Maestro di Santa Cecilia, ma il cui linguaggio nervoso e sensibile suggerisce contatti non tanto con la cultura senese, quanto rapporti con artisti piú giovani, come il Maestro di Figline (o della Pietà Fogg), che, appunto, guardano al patetismo espressivo dei pre-giotteschi. Volpe (1965 e 1972) aggiunse al catalogo del maestro un *Crocifisso* (Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce) con stemma dei Da Filicaia, la *Madonna col Bambino* in coll. priv. bolognese e una *Croce* in Santa Chiara di Castelfiorentino. (sr).

Lippo di Dalmasio

(Bologna, ca. 1352 - dopo il 1410). La prima notizia di Lippo, figlio del pittore Dalmasio degli Scannabecchi, è del 1377, quando nel testamento del padre è ricordato come ancora minorenni e come residente a Pistoia, città che lo ospiterà almeno fino al 1389. Unica testimonianza della lunga attività di questi anni in terra pistoiese sembra essere l'affresco della *Madonna dell'Umiltà e quattro angeli* della Chiesa dell'Umiltà (oggi al MC di Pistoia), ove l'educazione ricevuta dal padre si mescola ad influssi toscani - orcagneschi e geriniani -, così come avverrà in tutta la produzione successiva, bolognese: nel trittico con la *Madonna e santi* (Bologna, Palazzo dei Pii Istituti Educativi) e nell'*Incoronazione della Vergine* datata 1394 (Bologna, PN) in cui lo stile compromissorio di **LdiD** non riesce ad elaborare accenti convincentemente personali. Le fonti testimoniano il suo coinvolgimento, una volta tornato nella città natale, nei lavori per la decorazione della fabbrica del Duomo di San Petronio; gli viene affidata nel 1393 una pala d'altare su tela, in collaborazione con Giovanni di Ottonello, per l'altar maggiore, ma questa, come

altre opere menzionate dai documenti, è perduta. Irresolutamente in bilico tra le due culture con cui venne a contatto, soltanto nei dipinti piú tardi **LdiD** riuscirà a rivivificare il piú rigido e compatto modulo accademico fiorentino con una piú convinta interpretazione dei fermenti gotici neovitaleschi (tratti in specie da Jacopo di Paolo), come appare nella *Madonna dell'Umiltà* della NG di Londra, degli inizi del XIV sec., e nella *Madonna del velluto*, datata 1408 (Bologna, San Domenico), tra i suoi dipinti migliori. (sr).

Lipsia

Museum der bildenden Künste Nel XVIII e XIX sec. **L** possedeva importanti collezioni private. Questa tradizione portò alla costituzione di due «Kunstvereine» (associazioni artistiche). La decisione, presa nel 1837, di fondare un museo sfociò (1848) nell'inaugurazione del museo principale, che poté presentare al pubblico trentacinque dipinti acquistati o ricevuti in dono, nonché diciassette opere provenienti dalla bibl. municipale, tra cui due dipinti di Cranach il Vecchio. Grazie alla donazione del negoziante Adolph Heinrich Schletter, il Museo si arricchì nel 1853 di ottantanove nuovi quadri e di un lotto di terreno per costruire un nuovo edificio. Dopo questa data si sviluppò rapidamente, sia tramite acquisti che grazie a donazioni. La composizione di questa collezione, che comprende opere di scuole ed epoche diverse, venne determinata da questo tipo di sviluppo. Tra i maestri antichi dominano i pittori fiamminghi del XVII sec., conformemente al gusto degli amatori d'arte del XIX sec. Nella coll. dei maestri antichi, vanno citati in particolare un *Cristo morto* del Maestro Francke, un *Ritratto d'uomo in preghiera* di Jan van Eyck, opere di Cranach il Vecchio, le *Sette età della donna* di Baldung Grien, una *Resurrezione Lazzaro* di Tintoretto, il *Buon Samaritano nella campagna romana* di Elsheimer, il *Mulatto* di Frans Hals. I pittori tedeschi del XIX sec. sono rappresentati da J. A. Koch (*Der Schmadribachfall*), Schnorr von Carolsfeld, L. Richter, C. D. Friedrich (gli *Stadi della vita*), Karl Blechen, Moritz von Schwind, von Marées, A. Böcklin (*l'Isola dei morti*) e M. Klinger. Il Museo possiede anche numerosi quadri di impressionisti tedeschi. Vi si trova, inoltre, un dipinto un tempo celebre: *Napoleone I a Fontainebleau nel 1814*, di Delaroche. Dopo il 1945 venne nazionalizzato e fu integrata nel Museo

l'importante collezione Speck von Sternburg, comprendente tra l'altro opere di van der Weyden (*Visitazione*), di Rembrandt e di C. D. Friedrich. I pochi espressionisti acquistati timidamente prima del 1933 vennero confiscati dai nazisti nel 1937. Dopo la seconda guerra mondiale, il Museo ha acquistato esclusivamente opere di pittori contemporanei della Germania orientale. (*hbs*).

Lisbona

Museu Nacional de Arte Antiga La sezione pittura del Museo nazionale di arte antica costituisce il piú importante insieme di pittura portoghese precedente il XIX sec. Essa contiene, inoltre, alcuni pezzi notevoli di maestri stranieri. Le sue collezioni provengono essenzialmente dagli antichi conventi, le cui opere d'arte vennero confiscate nel 1833 dal governo liberale. Raccolti prima all'Accademia di belle arti di L (fondata nel 1836), i dipinti vennero collocati nel 1884 nell'antico palazzo degli Janelas Verdes, trasformato in Museo nazionale di belle arti. Nel 1911 esso ricevette la denominazione attuale, mentre la pittura del XIX sec. veniva trasferita nel Museo nazionale d'arte contemporanea. Il fondo iniziale si arricchí in seguito dell'eredità della regina Carlotta Giacomina, dei doni del re Fernando II, del lascito della contessa di Edla, di opere provenienti dai palazzi reali, di acquisti (coll. Burnay, Guerra Junqueiro, conte Ameal), e in particolare della donazione Calouste Gulbenkian. La scuola portoghese del XV e del XVI sec. è ampiamente rappresentata: le celebri sei tavole per il convento di San Vincenzo fuori le Mura, di Nuno Gonçalves, ed oltre un centinaio di opere di maestri del XVI sec., come F. Henriques, Fra Carlos, il presunto Jorge Afonso, Vasco Fernandes, Cristovão de Figueiredo, Gregorio Lopes, Garcia Fernandes, Cristovão de Moraes. Alcune opere di Domingos Vieira e di Josefa d'Ayalla illustrano la pittura portoghese del XVIII sec., mentre Vieira Portuense e Domingos Sequeira rappresentano il periodo di transizione tra il XVIII e il XIX sec. Il museo possiede inoltre una collezione di disegni portoghesi dal XVI al XIX sec. Tra le scuole straniere, la meglio rappresentata è la fiamminga: *Tentazione di sant'Antonio*, capolavoro di Hieronymus Bosch, e l'altare dei *Dolori della Vergine* di Quentin Metsys (ca. 1500), cui si aggiungono pannelli attribuiti a van der Weyden, Memling, Provost, Gossaert, Patinir, Scorel e Pieter Bruegel. Citia-

mo alcune opere di altre scuole: *Sant'Agostino* di Piero della Francesca, *Eusebia che resuscita tre morti* di Raffaello, *Autoritratto* di Andrea del Sarto, la *Vergine Maria e santi* di Holbein il Vecchio, *San Girolamo* di Dürer (1521), *Salomé* di Luca Cranach, il presunto ritratto di *Monsieur de Noirmont* di Largillière nonché dipinti di Fragonard, Vernet, Courbet; il ritratto di *Doña Marianna d'Austria* di Velázquez, un *Apostolo* di Zurbarán (1633), quadri di Bermejo, Morales, Ribera, Murillo, e di pittori inglesi e olandesi, (fg).

Fondazione Gulbenkian → Gulbenkian.

Lisickij → El Lisickij

Li Sixun

(651-716). È inseparabile dal figlio **Li Zhaodao** (670 ca-730), il quale sembra portasse all'apogeo lo stile «blu e verde», che sarebbe stato inventato dal padre. Non si conosce nessuna loro opera; ma è alla loro tradizione che va riallacciato il celebre *Viaggio dell'imperatore Tang Xuan Zong verso Shu (Gutong)*, che descrive la fuga di quest'imperatore nel Sichuan a causa della rivolta del 756. Sembra che quest'opera sia una copia del x sec., ma riflette certamente lo stile del paesaggio Tang dell'VIII sec., con le nuvole fortemente stilizzate, le montagne tracciate schematicamente a linee nere, i contorni che delimitano zone di colore intenso; mentre i personaggi, come gli alberi, non sono ancora rappresentati in scala. (ol).

Liss, Johann

(Oldenburg 1595 ca. - Verona 1631). Dopo un soggiorno nei Paesi Bassi dal 1615 al 1619 (ad Amsterdam, Haarlem e forse, Anversa, dove poté vedere le opere di Jordans e di Rubens) fu a Parigi nel 1620 e si stabilì a Venezia al più tardi nel 1621, restandovi fino alla morte, a parte un soggiorno a Roma nel 1622. Si era formato alla scuola di Goltzius, pittore di Haarlem, di Pieter Bruegel e poi di Buytewech, nonché sul «caravaggismo» fiammingo di Jordans. Si dedicò soprattutto alla figura umana. Replicò più volte i temi dei suoi dipinti e le diverse fasi della sua evoluzione non sono ancora del tutto chiarite. Si constata

peraltro che, in lui, il luminismo caravaggesco (il tema del *Banchetto di soldati* di Nürnberg, GNM, forse eseguito durante il soggiorno romano, è direttamente tratto dal repertorio caravaggesco) si trasforma, per influsso dei maestri veneziani del XVI sec., in un cromatismo nel quale le forme si dissolvono. I suoi quadri di genere (la *Rissa*: Innsbruck, Ferdinandeum; le *Nozze*: Budapest, MBA; il *Figliol prodigo*: Vienna, Akademie, talora ritenuti tra le prime opere, anteriori allo stabilirsi a Venezia), il *Gioco della morra* (GG di Kassel) e numerose altre composizioni inscenano gruppi di personaggi di carattere fiammingo, che si aggirano nei giardini veneziani alla maniera di Fetti, immersi in una luce ripresa da Tiziano. Il catalogo di L comprende una considerevole varietà di temi, e le scene religiose o mitologiche vi occupano, accanto ai quadri di genere, un posto importante. Citiamo in particolare il *Satiro e il contadino* (Berlino, SM, GG; Washington, NG), la *Caduta di Fetonte* (Londra, coll. Mahon), *Giuditta* (Vienna, KM e Londra, NG), *Mosè salvato dalle acque* (MBA, Lille) e la *Toeletta di Venere*, capolavoro dal colore squillante, rappresentante la dea circondata da personaggi del suo seguito e troneggiarne sotto imponenti drappaggi di seta (Firenze, Uffizi e castello di Pommersfelden, coll. Schönborn). Al 1627 ca. risalgono la *Visione di san Paolo* (Berlino, SM, GG), l'*Ispirazione di san Girolamo* (Venezia, San Nicolò da Tolentino). In queste ultime opere L associa con virtuosismo estremo la visione celeste, l'estasi, con la pienezza sensuale della vita. L'elemento irrazionale, il trascendente, viene espresso dallo spazio luminoso, ma i santi sono carichi di una presenza tutta materiale. Caratteristici delle sue composizioni sono il dinamismo e la dislocazione delle figure secondo un andamento diagonale. Mezzo d'espressione tipico dell'arte barocca per suggerire il movimento, la diagonale regge l'intera figurazione, dalla zona oscura, riservata alla rappresentazione del mondo terrestre, alla corona scintillante, simbolo della gloria celeste. Questo linguaggio pittorico dal tocco leggero, il cui ritmo straordinario si risolve nella luce, sembra già appartenente al XVIII sec. Nei due primi decenni del XVII sec., L rinnovò la pittura veneziana, aprendo così, accanto a Fetti e a Strozzi, la strada a Tiepolo e a Piazzetta. Pochi anni di creatività gli consentirono di realizzare questa sintesi tra la forza espressiva nordica, le forme grandiose ispirate da Caravaggio e dai pittori romani e

l'armonia del colore veneziano: sintesi che trova la piú perfetta espressione in queste visioni luminose. (ga).

Lisse, Dirck van der

(Breda? 1615 ca.-L'Aja 1669). Fu allievo di Cornelis van Poelenburgh, originario di Utrecht. Maestro e allievo eseguirono, nel 1635 ca., un quadro ciascuno rappresentante una scena de *Il pastor fido* di Guarini; cosí come fecero i pittori Abraham Bloemaert e Herman Saftleve, anch'essi originari di Utrecht. Tali dipinti costituivano una serie, destinata alla decorazione di Palazzo Honse-laersdijk, proprietá del borgomastro Federico Enrico (sono conservati per la maggior parte nel castello di Grünewald, Berlino). Dal 1639 s'incontra L all'Aja, dove fu poi nominato borgomastro, ed iscritto alla gilda dei pittori nel 1644. Nel 1656 partecipò all'Aja alla fondazione della societá Pictura. Fu il piú dotato tra i numerosi successori di Cornelis van Poelenburgh dal quale si differenzia per i toni dorati dei colori. Giunse a tradurre la freschezza spontanea dei suoi primi dipinti giovanili in vasti quadri, spesso composizioni di grande impegno. Dipinse paesaggi puri (esempi al Louvre di Parigi e a Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum); ma piú spesso una scena mitologica serve da pretesto all'elaborazione di un paesaggio italianizzante: *Diana e le sue ninfe* (musei di Le Puy e Grenoble; Copenhagen, SMFK; Dresda, GG), *Diana e Atteone* (Museo di Liegi), *Bellona presso le Muse* (Brema, KH). Straordinariamente dotato per l'acquerello egli si rivela in questa tecnica molto avanzato rispetto al suo tempo (*Satiro che sorprende una ninfa addormentata*, coll. priv.). (abl).

Li Tang

(1050 ca.-1130). Pittore paesaggista cinese, esercitò un influsso preponderante sulla pittura di paesaggio dei Song del Sud, che egli seguí nella loro ritirata ad Hangshou. Già celebre infatti nell'Accademia dei Song del Nord, deve la propria importanza all'aver segnato il passaggio tra i due momenti di questa dinastia. *Pini in una valle rocciosa* (Gu gong) ci dimostra, alla data del 1124, che egli riprese le composizioni fondamentali di Fan, condotte con ampiezza e con l'aiuto dei suoi tratti strutturali, (cun) detti a «colpi di grande ascia», larghi e a

punta, tracciati con il lato del pennello. Tale tecnica verrà ripresa non soltanto dai pittori restati nel nord, come Yang Shexian o Li Zhan, che non riuscirono comunque a rinnovare la propria ispirazione, ma anche dai pittori della scuola Ma Xia. In seguito **L** suddivise lo spazio in diagonale, accentuando la pesantezza dei primi piani e respingendo nella parte superiore i picchi nebbiosi, annunciando così le composizioni «a cono» care alla scuola Ma-Hia (*Infinità d'alberi sui picchi strani*, Gu gong). Fu pure celebre per suoi paesaggi con bufali, tema ripreso con successo da Li Di. (ol).

litografia

Procedimento di riproduzione in piano, su pietra, basato sull'incompatibilità tra l'acqua ed una sostanza grassa. La pietra litografica è un calcare fine, abbastanza duro ed omogeneo, i cui giacimenti si trovano in Baviera, e che viene tagliato in lamine di spessore variabile. La pietra viene pulita e, tracciandovi segni grassi e poi inumidendola, si vede che l'acqua non aderisce a tali tracce. Ora, passandovi un rullo inchiostro, si produce l'effetto opposto: l'inchiostro, che è grasso, aderisce ai segni grassi e non alle parti inumidite della pietra. Infine, un foglio pressato contro la pietra riceve l'inchiostro posato sui segni. Per migliorare il procedimento, si fa «mordere» la pietra da una soluzione di gomma arabica, leggermente acida; ciò accresce l'aderenza dell'acqua alla pietra. I litografi si servono di una sostanza grassa mescolata a un pigmento (in generale, nerofumo), il che consente di constatare l'effetto nel corso del lavoro. Tale sostanza grassa è sia una matita tipografica, sia un inchiostro applicato a pennello o a penna, e che è possibile diluire in *lavis* litografico. L'artista, se lo desidera, gratta le parti grasse ottenendo così un tratto bianco su nero.

La **L** venne inventata dal boemo Aloys Senefelder nel 1798 o 1799 (e non nel 1796, data dei suoi primi tentativi e non della scoperta del principio). Il termine compare in Francia, attorno al 1803 e da qui si diffonde. Nel 1818 Senefelder pubblicò un manuale, *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei*, nel quale prevedeva ogni sorta di innovazioni: sostituzione della pietra con altri supporti, trasferimento litografico, cromolitografia. I primi tentativi di **L** artistica risalgono al 1800: Philipp André, che a questa data si stabilisce a Londra, invia pietre con l'accompagna-

mento di istruzioni per l'uso a tutti gli artisti importanti. Una I di Benjamin West è datata 1801; nel 1803, André pubblica gli *Specimens of Polyautography*: a Monaco compaiono, nel 1805, i *Lithographische Kunstprodukte*. La Francia si apre solo più tardi alla nuova tecnica: i primi tentativi fallirono, e la I si sviluppò soltanto nel 1816 quando Engelmann e Lasteurie aprirono le loro officine a Parigi dopo aver studiato quelle di Monaco. In pochi anni essa si affinò nei procedimenti, e a partire dal 1820 si moltiplicano i capolavori. Il barone Taylor l'adotta per illustrare i suoi famosi *Voyages pittoresques* (in collaborazione con Nodier), che cominciano a comparire nel 1820. Gli stampatori litografi divengono numerosi. Molti artisti si provano alla pietra, ed alcuni ne fanno la propria professione, come Charlet, che gode di grande popolarità. Goya esplora audacemente le possibilità di questa tecnica nei *Tori di Bordeau* (1825), ove dispiega tutto il genio dei suoi ultimi anni. La generazione del 1830, con in testa Delacroix, ha completamente acquisito la tecnica della I, la cui fioritura è stupefacente. Grazie ad essa, ha impulso inatteso la caricatura, con Decamps, Grandville, Gavarni; Daumier ne fa una delle massime espressioni del secolo. Meno in auge è la I verso la metà dell'Ottocento, malgrado le opere magistrali di Manet, Redon e Whistler. Conosce una rinascita verso il 1890 con lo sfruttamento della stampa a colori. La cromolitografia, in auge nella prima metà del secolo, aveva prodotto sino ad allora solo risultati volgari: da qui il senso peggiorativo che ha in francese il termine *chromo*. Il procedimento si rigenera, sulle prime, nel campo del manifesto (soprattutto per merito di Jules Chéret e di Mucha), in seguito in quello dell'illustrazione libraria (Walter Crane, *Flora's Feast*, 1889). La I a colori è allora praticata con successo da Lautrec e dai Nabis (Bonnard, Vuillard, Denis, Roussel). Se, dopo il 1900, la I sia in bianco e nero che a colori ha servito costantemente l'arte, non ha però suscitato nuovi sviluppi. Si noterà qui soltanto che il ruolo preponderante spesso giocato dallo stampatore litografico nella ripartizione dei colori e nella preparazione delle pietre ha suscitato qualche preoccupazione sul mercato della stampa. L'amatore d'arte non se ne preoccuperebbe se tali procedimenti non implicassero spesso la produzione di opere morte, semplici riflessi dell'originale. (bz).

«Littérature»

Rivista francese del xx sec. che in due serie successive, tra il 1919 e il 1923, segnò il passaggio dell'avanguardia artistica dal simbolismo a dada e poi al surrealismo. Fondata da Aragon, Breton e Soupault, pubblicò dapprima testi di Gide, Valéry, Fargue, Salmon, Max Jacob, Reverdy, Cendrars, Paulhan. L'accoglienza del pubblico parigino al primo numero (19 marzo 1919) fu assai favorevole. «L» effettuò molte inchieste, in particolare «Perché scrivi?» (novembre 1919). Il primo «Venerdì della Letteratura» (23 gennaio 1920), animato da Tzara, fu una seduta dada, ove la tela di Picabia *Le Double Monde* suscitò un vero tumulto. Il n. 13 (maggio 1920), dedicato a dada, contiene i ventitre manifesti letti in occasione delle sedute del gruppo. Senza cessar d'essere eclettica, «L» fece da prefazione alla mostra di Ernst (n. 19, maggio 1920) e pubblicò il resoconto del processo Barres (n. 20). Il n. 1 della seconda serie (marzo 1922) era ancora di spirito dadaista; dal n. 4 (settembre 1922), già orientato verso il surrealismo, unico direttore divenne Breton. Il n. 6 (novembre 1922) pubblicò *Entrée des médiums* di Breton; Picabia restò collaboratore fino al numero-antologia (n. 12, ottobre 1923), penultimo della serie. (rp).

Liuthardus

(IX sec.). L e Beringerus erano monaci nell'abbazia francese di Senones (diocesi di Toul) e vennero probabilmente chiamati a corte da Carlo il Calvo. I due scribi firmarono il *Codex aureus* di Sankt-Emmeram di Ratisbona (Monaco, SB, CIM. 14000); L firmò da solo il *Salterio* (Parigi, BN, lat. 1152). È possibile che fosse anche pittore, poiché un manoscritto di Darmstadt, miniato nello stile influenzato da Reims che si riscontra nella scuola di palazzo di Carlo il Calvo, reca la menzione «Liuthardus ornavit». Col nome di «gruppo di L» sono di solito designate le opere dello scriptorium di Carlo il Calvo. (dg).

Liverpool

Walker Art Gallery Fondata nel 1873 da Alderman Andrew Barclay Walker quando era sindaco di L, venne aperta nel 1877. All'inizio servì soprattutto alle esposizioni annuali di artisti contemporanei (che sostituivano quelle dell'Academy of Arts di L), poi venne a poco a poco ad

ospitare una collezione permanente costituita per la maggior parte da opere accademiche o aneddotiche (*Quando hai visto tuo padre l'ultima volta?* di W. F. Yeames). Nel 1892 venne prestata alla WAG dalla Liverpool Royal Institution la collezione di William Roscoe, dedicata soprattutto alla pittura italiana, e il prestito si trasformò in donazione nel 1948, dopo lo scioglimento della Royal Institution. La WAG si arricchiva così di capolavori di Simone Martini (*Cristo Bambino al ritorno dal Tempio*), Ercole de' Roberti (*Pietà*), Rosso Fiorentino (*Ritratto d'uomo*), del Maestro della *Virgo inter virgines* (*Deposizione nel sepolcro*) e di J. Mostaert (*Ritratto di giovane uomo*). Accanto ad alcuni quadri di pittori francesi (Le Brun, *Meleagro e Atalanta*; Louthembourg, *Paesaggio*, 1763; Daguerre, la *Cappella di Holyroad*, 1824; Ary Scheffer, la *Tentazione di Cristo*; Delaroche, *Napoleone che attraversa le Alpi*, 1851) e olandesi (Bol, *Apparizione dell'angelo ad Agar*; Bor, *Ritratto di donna in veste di Maria Maddalena*), si è oggi costituita una serie rappresentativa dell'arte inglese, comprendente opere di Hogarth (*David Garrick nella parte di Riccardo III*), Henry Holiday (*Dante e Beatrice*), W. H. Hunt (il *Trionfo degli innocenti*), Millais (*Lorenzo e Isabella*, 1849), D. G. Rossetti (*Morte di Beatrice*), Stubbs (*Cavallo spaventato da un leone*; *Scimmia*, 1798; una prima versione del 1775, appartenente a una coll. priv., è in deposito alla galleria), Richard Wilson (*Snowdon*; la *Valle della Mawddach*), Wright of Derby (il *Convento di San Cosimato*; *Fuochi d'artificio a Castel Sant'Angelo*), nonché una folta serie di opere di George Frederick Watts e alcuni esemplari di Füssli (*Morte di Edipo*; *Milton bambino istruito dalla madre*, 1799). Nel 1944 Emma Holt lasciò alla WAG la casa di Sudley, alla periferia di L, appartenuta a suo padre, l'armatore George Holt (1825-96), nonché la collezione di opere inglesi da lui acquistata, soprattutto presso Agnew, dedicata alla pittura accademica vittoriana, ma che comprendeva la *Viscontessa Folkestone* di Gainsborough e il *Castello di Rosenau* di Turner. Dal 1950 la WAG ha acquisito soprattutto quadri stranieri: la *Madonna* (1673) di Murillo è stata donata nel 1953 dal National Art Collections Fund; la *Vergine con santa Elisabetta e san Giovanni Battista* di Rubens, proveniente da Chatsworth, è stata acquistata nel 1960; si hanno pure opere di Monet, Cézanne, Seurat, Matisse e Derain. (jh).

Livois, Pierre-Louis Eveillard, marchese di

(Angers 1736-90). La sua vita è poco conosciuta; si sa soltanto che compì viaggi nelle Fiandre e in Olanda e che frequentò artisti, presso i quali affinò il proprio gusto e da cui ricevette suggerimenti per i suoi acquisti. Sembra che egli stesso avesse praticato la pittura e il pastello. Aveva costituito nel suo palazzo della rue Saint-Michel ad Angers una delle più importanti collezioni di provincia dell'epoca. Stroncato dalla Rivoluzione, morì nel 1790 senza lasciare né eredi diretti né testamento, il che suscitò moltissime liti. Passata la tempesta, infatti, i suoi lontani eredi non tardarono a far valere i loro diritti; nel 1799 la collezione, posta sotto sequestro dagli amministratori del distretto di Angers, venne divisa in due parti: la prima tornò agli eredi rimasti in Francia; l'altra, lasciata vacante dall'emigrazione degli aventi diritto, restò depositata sotto sequestro al Museo di Angers. Tuttavia la questione era tutt'altro che conclusa. La pretesa di un'erede esclusa dalla divisione venne riconosciuta legittima, ed ella fu autorizzata a ritirare altri cinquanta quadri della parte sequestrata; altre liti insorsero nel 1830, e solo nel 1848, dopo molte transazioni, la città entrò in possesso di 147 dipinti sui 397 costituenti originariamente la galleria. Tali opere caratterizzano oggi l'identità del MBA di Angers, orientato soprattutto verso la pittura francese del XVIII sec. Tra le opere di piccole dimensioni e di bella qualità, che rappresentano la parte migliore della coll. L, vanno citate il *Concerto campestre* di Watteau, alcune *Nature morte* di Chardin, *Betsabea* di J.-F. de Troy, il *Ritratto di Mme de Porcin* di Greuze, due Pater, due Lancret, *L'Amore e Psiche* e le *Tre Grazie* di Regnault, nonché lo schizzo di *Coreso e Calliroe* di Fragonard. La parte riservata all'Italia era modesta, mentre le scuole fiamminghe e olandesi erano illustrate da numerosi maestri minori, soprattutto paesaggisti, e da numerose opere di Teniers. Alcuni dei dipinti lasciati agli eredi del marchese di L si trovano oggi in collezioni pubbliche: per esempio il *Pierrot* di Fragonard e una *Pastorale* di Boucher conservati a Londra (Wallace coll.). (gb).

Li Zhen

(attivo alla fine del VII sec.). La carriera di questo pittore cinese sembra essersi svolta esclusivamente in Giappone;

infatti non è menzionato in alcun modo dalle fonti cinesi ed è conosciuto soltanto per la serie di *Ritratti dei cinque patriarchi della setta shingon* (rotoli verticali a inchiostro e colori su seta: Kyōto Tōji), eseguiti per Kōbō Daishi fondatore della setta stessa: egli li avrebbe portati con sé dal suo viaggio in Cina nell'804. I personaggi sono uniformemente rappresentati seduti di fronte, col corpo di tre quarti; la semplicità scultorea della composizione, accentuata dal gioco morbido delle linee uguali e regolari, fatte risaltare dalle ombre nelle pieghe delle vesti e dal modellato dei volti, doveva svolgere un ruolo importante nello sviluppo del ritratto giapponese. (o).

Llanos, Hernando (Fernando)

(Santa María de los Llanos presso Cuenca? - Murcia, dopo il 1525). Nessun documento consente di stabilire con certezza l'attività di questo artista prima della commissione, ricevuta nel 1507 insieme a Fernando Yáñez de la Almedina, per le ante del retablo della cattedrale di Valencia. Indizi consistenti permettono di identificarlo con Mestre Ferrando, citato a Valencia nel 1473 e 1506, e con Ferrando Spagnuolo, attestato a Firenze come uno dei collaboratori di Leonardo al cartone della *Battaglia di Anghiari*. L'influenza leonardesca è manifesta nelle opere dei due artisti - Yáñez e L - chiamati gli Hernandos a causa della somiglianza del loro nome e della loro stretta collaborazione a Valencia fino al 1513. Lo stile più contratto e nervoso di L può riconoscersi nella *Nascita della Vergine* e nel *Riposo durante la fuga in Egitto* del retablo della cattedrale di Valencia, così come in diverse parti delle scene attribuite a Fernando Yáñez de la Almedina. L dovette stabilirsi a Murcia nel 1516 e lavorare per la cattedrale (*Natività, Sposalizio della Vergine*) e nelle chiese della provincia, dove la sua presenza è attestata fino al 1525. (sr).

Llanos y Valdés, Sebastián de

(Siviglia 1605 ca.-1677). Fu tra i migliori pittori di Siviglia nel terzo quarto del XVII sec. Merita attenzione per varie caratteristiche: il «don» che ne precede il nome nei documenti dell'Accademia dei pittori, di cui fu uno dei primi membri, sembra indicare un'origine aristocratica (mentre il nome stesso fa supporre un'ascendenza asturia-

na). Si trattò forse di un amatore dedicatosi in seguito alla pittura (Ceán Bermúdez nota che le sue opere si trovano più in coll. priv. che nelle chiese). Peraltro, è curioso che nulla si sappia della sua formazione e della sua carriera prima del 1658, mentre egli firma un numero piuttosto alto di opere tra questa data e il 1675. Il suo apprendistato presso Herrera, le cui collere sopportava con pazienza, e la sua battaglia con l'irascibile amico Alonso Cano restano legendari. Infine i suoi dipinti noti appaiono singolarmente arcaici. Senza che nella *Maddalena* (1658: Siviglia, coll. Flores Solís) o nel *San Giuseppe* sia assente l'influsso, allora trionfante, di Murillo, quello di Zurbarán, scomparso e fuori moda, resta evidente nei drappaggi spezzati a triangolo e nei tipi dei cherubini nell'*Immacolata bambina* (1665: Siviglia, coll. Gómez de Barreda), nonché nella posa del *Cristo in croce* (1666: Siviglia, Cattedrale), nel tipo di composizione e nella rigidità delle figure della grande *Madonna del rosario con giovani chierici* (1667: Dublino, NG). In questo pittore robusto e solenne, la nota barocca del tempo si legge soprattutto nelle teste mozzate di martiri (*Vescovi*: Toledo, Museo El Greco; Göteborg, KM), di cui Herrera dovette creare la formula, ma di cui Valdés Leal fu lo specialista. (pg).

Lonhy, Antoine de

(Tolosa? documentato ad Avigliana nel 1462). Maestro di vetrate, pittore, miniatore e disegnatore di ricami, l'artista è altresì documentato a Barcellona nel 1460 e 1462, come autore della vetrata del rosone centrale di Santa Maria del Mar e del polittico raffigurante la *Madonna col Bambino e Bertram Nicolau tra i santi Agostino e Nicola* nel registro inferiore, l'*Adorazione dei Magi* già nel convento della Domus Dei a Miralles (Barcellona, Museo de Arte de Catalunya). Il pittore francese si ricostruisce però ora anche tramite opere eseguite in Piemonte occidentale, poiché è possibile identificarlo con il Maestro della *Trinità* di Torino (Torino, MC di Arte Antica), già individuato dallo Sterling. Al dipinto torinese si saldano quindi, secondo una cronologia che andrà rivista rispetto ai limiti – 1470-90 – impostati nelle ricerche precedenti, opere come la *Natività* del Museo Mayer van der Berg di Anversa, la tavola mutila con un *San Francesco*, sormontata da una

Pietà (Avigliana, cappella di Battaglioni), e gli affreschi della chiesa abbaziale della Novalesa (Valle di Susa) : per restare solo al versante pittura. Lo stile aristocratico e cosmopolita del Maestro – già letto in relazione a fatti provenzali, franco-borgognoni, e studiato come interprete di partiti fiamminghi – è di sorprendente qualità nelle scelte di morbido modellato, nella gamma impreziosita dei colori, di delicata contenutezza tonale eppure egualmente calamitanti. (rpa).

Llorente, Bernardo German

(Siviglia 1680-1759). Tra gli imitatori tardi di Murillo appare uno dei piú dotati. Divenne popolare grazie alla sua interpretazione pittorica di un tema devoto lanciato all'inizio del XVIII sec. da un cappuccino, frate Isidoro de Sevilla, presto diffusosi in tutta la Spagna: quello della «Divina Pastora», la «Vergine pastora», con un gran cappello da contadina, che bada a un gregge di giovani agnelli (Madrid, Prado). Dipinse con lo stesso successo alcune sante (*Sant'Anna*, *Santa Maddalena*: in museo a Siviglia) e vari soggetti religiosi. Ma fu pure stimato come ritrattista: soggiornando a Siviglia nel 1729 i sovrani apprezzarono vivamente il suo ritratto dell'*Infante Filippo* (Barcellona, coll. priv.) e tentarono, senza successo, di attirarlo a corte. Nondimeno fu tra i primi membri dell'Accademia de San Fernando (1756). Uno degli aspetti piú notevoli della sua arte è rappresentato da due nature morte in *trompe l'œil* (il *Tabacco* e il *Vino*, allegorie dell'olfatto e del gusto, conservate al Louvre di Parigi) che, per la plasticità dell'esecuzione e la disposizione degli oggetti nello spazio, si ricollegano alla grande tradizione spagnola. (pg + sr).

Loarte, Alejandro

(attivo a Toledo tra il 1619 e il 1626). Eseguí quadri di soggetto religioso influenzati da Tristan (*San Francesco*: Toledo, convento dei Cappuccini) ma deve la sua fama alle nature morte datate tra il 1623 e il 1626, nelle quali si rivela un continuatore di Fray Juan Sánchez Cotán, con una fattura piú libera e contrasti luministici piú accentuati (*Frutta e selvaggina*, 1623: Madrid, Fondazione Santamarca). La tendenza alla simmetria lo avvicina a Juan van der Hamen (*Frutta e paniere*, 1624; *Verdure e carne*, 1625:

Madrid, coll. priv.). Alcune nature morte sono animate da figure: la *Venditrice di pollame*, 1626: Madrid, coll. priv. (sr).

Locatelli (Lucatelli), Andrea

(Roma 1695-1741). Paesaggista, operò dapprima nella scia del classicismo bolognese e romano, guardando a Poussin e a Gaspard Dughet. Influenzato poi da Salvatore Rosa e I. F. van Bloemen, adottò una maniera piú libera e, accanto a Panini, fu tra coloro che inaugurarono quella pittura «all'aperto», oscillante tra ideale e realtà, il cui ruolo fu fondamentale nella formazione di alcuni «vedutisti» romani e di paesaggisti come Claude-Joseph Vernet o R. Wilson. Si distinse sempre per la chiarezza, la verità atmosferica e l'eleganza delle sue composizioni, doti che caratterizzano anche le sue tele di soggetto campestre (*La festa della vendemmia*: Roma, Gall. Pallavicini). Suoi dipinti (marine, paesaggi di fantasia con rovine, balli di contadini, vedute di Roma e della campagna romana) sono conservati nei musei di Boston (MFA), Budapest, Montpellier, Périgueux, Vienna (Akademie), Roma (GN, Gall. Corsini, Accademia di San Luca, Gall. Pallavicini), Wiesbaden, Stockholm (NM), e all'Ermitage di San Pietroburgo. Intorno al 1740 realizzò i pannelli dipinti con vedute e rovine classiche per Palazzo Corsini alla Lungara. (grc).

Lochner, Stephan

(Meersburg ca. 1400/10-Colonia 1451). Quando Dürer, recandosi nei Paesi Bassi nell'ottobre del 1520, si fermò a Colonia, registrò nel suo diario una spesa di 5 Weisspfennige, spesi per ottenere l'autorizzazione di contemplare, nella cappella del municipio, un dipinto di «Maister Stefan zü Coln». Questa nota consente di stabilire che l'autore di quel polittico, trasferito nel 1810 nella cattedrale, altri non era che Stephan L, sottraendo così all'anonimato il piú eminente pittore di Colonia del xv sec. Il suo nome compare per la prima volta nei registri cittadini nel 1442, e per l'ultima nel 1451, anno della peste nera, cui probabilmente soccombette. La sua ripetuta elezione nel consiglio municipale attesta la considerazione di cui godeva tra i concittadini. Un documento che lo designa col nome di «Stephan di Costanza» sembra indicare che nascesse in

questa regione. Ancor oggi la sua evoluzione artistica resta oscura. Verosimilmente si formò nell'alta Svevia, suo paese natale, ma l'ipotesi non è suffragata da alcun fatto preciso; lo si ritrova a Colonia, nella cui tradizione pittorica si mostra già inserito. Sembra si stabilisse nella città nel corso degli anni Trenta del secolo, dopo un soggiorno nei Paesi Bassi donde era ritornato conquistato dall'arte di van Eyck e soprattutto da quella del Maestro di Flémalle. Conformemente alla tradizione medievale, nessuna sua opera è firmata; ma due di esse sono datate. Si tratta di due ante di un altare della chiesa della Vergine rappresentanti la *Natività* (sul rovescio la *Crocifissione*: Monaco, AP) e la *Presentazione al Tempio* (sul rovescio, *San Francesco riceve le stigmate*: Lisbona, Fondazione Gulbenkian), e di una seconda *Presentazione* (Museo di Darmstadt), centro dell'altare maggiore della chiesa dei Cavalieri dell'ordine Teutonico, risalenti rispettivamente al 1445 e al 1447; esse consentono di fissare la cronologia degli altri dipinti di L.

L'opera conservata di L si apre con un *San Girolamo* (Raleigh, North Carolina Museum) e con l'altare del *Giudizio universale*, già nella chiesa di San Lorenzo a Colonia (tavola centrale con la scena del *Giudizio*: Colonia, WRM; ante interne raffiguranti su ciascuna faccia il *Martirio di sei apostoli*: Francoforte, SKI; ante esterne raffiguranti ciascuna tre santi in piedi, Monaco, AP). Si è a lungo esitato ad attribuire a L il *San Girolamo*, ma sono proprio le inflessioni fiamminghe che autorizzano a riferirlo agli esordi dell'artista. L'altare smantellato del *Giudizio universale* è leggermente posteriore. La spartizione delle ante in sei scene distinte obbedisce ancora ai canoni medievali e ricorda i polittici dell'inizio del xv sec. L'immagine centrale è anch'essa una giustapposizione di scene autonome. Tuttavia, nei particolari, L arricchisce la scuola di Colonia di molti elementi innovativi. Le sue figurine, dotate di una libertà tutta nuova, si muovono con agio e vivacità. Mai sino a quel momento la figura umana – si tratti di nudi, di vedute di profilo o di schiena, oppure della rappresentazione di gesti – era stata trattata con tale scioltezza dai pittori della città. Tutti i dettagli sono resi con uguale accuratezza, ed il contrasto tra questa ricchezza di elementi realistici, derivante dall'osservazione acuta del vero, e la scarsa coesione dell'insieme, inducono ad attribuire il trittico alla fase iniziale dell'attività di L, cioè

agli anni 1435-40. Il grande *Altare dei re Magi (Dombild)*, che consentì di identificare l'artista, sembrerebbe dunque eseguito poco tempo dopo il 1440 (Cattedrale di Colonia). La tavola centrale rappresenta l'*Adorazione dei Magi*; sulle ante si riconoscono i due patroni della città, sant'Orsola e san Gereone, ed il loro seguito. La faccia esterna è dedicata all'*Annunciazione*, scena che si dispiega davanti ad una cortina di broccato tesa da un capo all'altro di un interno dal soffitto in legno. A sinistra la Vergine, inginocchiata su un gradino, si volge leggermente verso l'angelo, che, in ginocchio a destra, le porta il suo messaggio. L crea una scena di grande sobrietà, la cui lettura è agevolata dalla disposizione perfettamente lucida dei personaggi. Nulla ricorda più gli esitanti tentativi di prospettiva e di suggerimento spaziale che caratterizzavano il trittico del *Giudizio universale*. Rinunciando ad ogni elemento accessorio, l'artista s'impegna nel rendere l'essenziale e resta fedele a questo principio nel pannello centrale, il cui spirito monumentale, la cui veste spoglia sono ancor più accentuati. Chiara e armonica è la disposizione dei gruppi a strati simmetrici costituiti dai re e dal loro seguito intorno alla Vergine al centro. Rifiutando ogni valore intrinseco allo spazio circostante, L non ha indicato né architettura né paesaggio. Il tema fondamentale è quello dei personaggi che, monumentali e possenti, occupano l'intera superficie. La rappresentazione del vero è nel contempo oggettiva e idealizzata: oggetti, figure e costumi sono dipinti con penetrante interesse, in uno stile gradevole e ricco di elementi individuali, ma l'unità compositiva resta lo scopo principale del maestro: essa coinvolge anche i gruppi dei santi raffigurati sulle ante e prevale ormai sui dettagli, che restano subordinati all'insieme. L'*Altare dei re Magi* ci porta direttamente alla *Presentazione al Tempio* (1447) di Darmstadt: per il suo impianto essa si apparenta strettamente alla tavola centrale del trittico precedente. Solo l'altare che occupa il centro del quadro rivela il luogo della scena. Anche qui i personaggi formano gruppi disposti su ambo i lati dell'asse di simmetria. Il vuoto che li separa acquista così un significato nuovo, e così pure lo scaglionamento in profondità di Giuseppe, Maria e Simone. Confrontata con l'evoluzione della pittura di Witz o di Multscher, l'arte di L non ha nulla di innovativo. In effetti egli affronta solo timidamente i problemi nuovi che impegnavano questi due maestri: l'indicazione dello

spazio e la rappresentazione del paesaggio. Troppo legato, senza dubbio, alla tradizione della scuola di Colonia, sembra che egli abbia conferito a tali questioni un'importanza solo secondaria. S'impegnò invece nel far muovere liberamente potenti personaggi, di cui ha estremamente caratterizzato il costume e i tratti individuali. Il colore sottile conferisce ai suoi quadri una leggerezza ed una solennità piene di soavità; nessuno scorcio, nessun movimento brusco interrompono l'atmosfera calma e raccolta. Ma benché **L** resti vicino alla tradizione di Colonia quale la esprime, ad esempio, il *Maestro della Veronica*, la supera di molto. Discostandosi dalla pittura frammentaria, in favore da alcuni secoli, riscopre l'arte delle composizioni a grandi superfici e dalle forme ampie. La *Vergine col cespoglio di rose* (Colonia, WRM), sua ultima opera, fonde il suo ideale con la piú pura tradizione di Colonia: la testa leggermente volta di lato, Maria è seduta al centro del prato mentre gli angeli musicisti intorno a lei sottolineano la calma solenne e raccolta che avvolge la scena. (*mwb*).

Łódź

Muzeum Sztuki Il museo di questa città polacca, a sud-ovest di Varsavia, venne fondato dallo scrittore Kazimier Bartoszewicz, che nel 1928 offriva alla città la sua collezione e quella di suo padre (dipinti, biblioteca, archivi). Aperto al pubblico nel 1930, venne chiamato in un primo tempo Museo municipale di storia e d'arte. Nel 1931, grazie all'iniziativa del gruppo «a. r.» (artisti rivoluzionari) di **L** la galleria di quadri si arricchì di un'importante raccolta d'arte moderna. Tra gli artisti stranieri che donarono le proprie opere al museo figurarono Arp, Calder, S. Delaunay, van Doesburg, Ernst, Gleizes, Herbin, Léger, Marcoussis, Ozenfant, Prampolini, Valmier. Michel Seuphor, legato al gruppo «a. r.» sin dagli inizi, fece dono al museo di **L** non soltanto di quadri propri, ma anche di opere provenienti dalla sua collezione (Baumeister, Huszar, Vordemberge-Gildewart, Werkman). Gli artisti polacchi rappresentati sono in particolare Strzeminski, che al museo lasciò l'intera sua opera, e sua moglie, Katarzyna Kobro, scultrice (1898-1950), Stazewski, Karol Hiller, Jankel Adler, Witkiewicz, Czyzewski, Marek Wlodarski, Maria Jarema. Saccheggiato dai nazisti durante l'ultima guerra, ha subito perdite notevoli (le opere di Picasso, Calder, Léger sono andate distrutte). Ha ripreso

l'attività nel 1948; nel 1950 è stato trasferito nell'attuale edificio, divenendo Museo di belle arti di Ł sotto la direzione di Marian Minich. La raccolta di quadri e il Gabinetto delle stampe si accrescono regolarmente tramite nuove acquisizioni di giovani artisti polacchi e stranieri (Krasinski, Jacquet, Venet). Mostre temporanee e convegni fanno del museo di Ł, un importante centro d'arte moderna in Europa. La sezione di arte gotica e di arte antica europea comprende pittura e scultura del xv sec. e dell'inizio del xvi in Polonia e in Germania (frammenti dell'Altare di Szaniec, polittico del Maestro dell'altare della cattedrale di Amburgo), la pittura francese e la pittura italiana dell'epoca rinascimentale e barocca (Rosselli, A. da Viterbo, A. Carracci, G. Recco, Rosa da Tivoli), la pittura olandese e tedesca dal xvi al xviii sec. (L. Cranach, J. Gossaert, N. Maes, D. Santvoort, A. Begeyn). Una terza sezione riguarda l'arte polacca dal xvii al xix sec.: ritratti sarmati del xvii e xviii sec.; dipinti di Bacciarelli, Orłowski, Michalowski, Rodakowski, Matejko, dei fratelli M. e A. Gierymski, di Malczewski, Wyspianski, Wyczolkowski, Boznanska, Wojciech Weiss, K. Sichulski, Slewinski. (*wj*).

Loeb, Pierre

(Parigi 1897-1964). Nell'ottobre del 1924 aprì a Parigi la prima Galerie Pierre al n. 13 di rue Bonaparte, con una mostra di Pascin. Sin dall'anno seguente rivelò l'opera di Mirò, che sostenne per lungo tempo, interessandosi con particolare attenzione alla pittura surrealista. Nel 1927 si stabilì all'angolo tra rue des Beaux-Arts e rue de Seine. La sua galleria divenne luogo d'incontro di amatori, poeti e artisti. Come mercante d'arte affrontò alcuni rischi: fu l'unico ad acquistare quadri di Picasso della fase surrealista, sculture di Gonzalez e di Duchamp-Villon, opere *fauves* di Braque e bronzi di Matisse. Nel contempo esponeva opere di Balthus, Lam e Giacometti, ancora poco noti. Fuggì l'occupazione nel 1940 rifugiandosi a Cuba, dove redasse un'opera di riflessioni e ricordi, *Voyage à travers la peinture*. Tornato in Francia dopo la Liberazione, aprì una nuova galleria con lo stesso spirito di proiezione nel futuro. Fu così il primo ad interessarsi degli artisti del gruppo Cobra, di Riopelle e di Mathieu. Diffuse e fece conoscere l'opera di Vieira da Silva, e si legò di amicizia al poeta Antonin Artaud, di cui espone i disegni. Al termine della

sua vita si dedicò sempre piú alla difesa di artisti sconosciuti e di giovani: Kallos, Romathier, Poncet, Bernard Dufour. La sua tomba a Montparnasse è ornata da una scultura di Arp.

Loeser, Charles Alexander

(? 1864-New York 1928). Si stabilí a Firenze nel 1888 restandovi fino alla morte. Lo attrassero tutti gli aspetti della vita e dell'arte fiorentina del xv e del xvi sec.; collezionò dipinti (soprattutto primitivi), disegni, oggetti d'arte. Nel suo testamento del 1926 lasciò i disegni antichi all'Università Harvard, otto quadri di Cézanne al presidente degli Stati Uniti per decorare la Casa Bianca, e alla città di Firenze trenta pezzi (pitture, sculture, bronzi) destinati ad essere esposti in Palazzo Vecchio. Il resto della collezione, conservato nella sua proprietà di Torri Gattaia, nei dintorni di Firenze, andò disperso presso Sotheby a Londra il 9 dicembre 1959 (in particolare opere di artisti del xvii e del xviii sec., come G. M. Crespi e Salvator Rosa). L'ampiezza e l'orientamento religioso del gusto di L si manifestano nel lascito alla città di Firenze: un *Crocifisso* del XIII sec. toscano, una *Madonna col Bambino* di Pietro Lorenzetti, il ritratto di *Laura Battiferri* del Bronzino, quello di *Ludovico Martelli* del Pontormo. Tra i dipinti della coll. L entrati in altri musei, possono citarsi una *Crocifissione* di Giovanni Toscani (New York, MMA) ed *Elia* di Savoldo (Washington, NG). (eg).

Loggan, David

(Danzica 1630 ca. - Londra 1693). Lavorò prima con van den Passe il Giovane, e piú tardi in Olanda con Hondius. Giunse in Inghilterra prima della Restaurazione ed esordì guadagnandosi la vita a Londra come disegnatore. In seguito partí per Oxford, dove divenne incisore presso l'università, producendo nel 1675 *Oxonia Illustrata*. Stabilitosi a Cambridge nel 1688, pubblicò *Cantabrigia Illustrata*. Incise inoltre le illustrazioni della *Storia delle piante* di Morrison, pubblicata soltanto nel 1715. Fu il miglior incisore di ritratti del suo tempo: l'*Arcivescovo Mew* (Worcester, Arcivescovado). Le sue incisioni architettoniche sono anch'esse di altissima qualità. (jns).

Loir, Alexis

(Parigi 1712-85). Proveniente da una famiglia di artisti, viaggiò in Inghilterra (1763-69) e venne accolto nell'Accademia (*Clement-Louis Belle*, 1779: Parigi, Louvre). Ha lasciato disegni ornamentali e ritratti a pastello la cui esecuzione franca e il delicato colore sono una buona testimonianza dell'arte decorativa della seconda metà del secolo (*Autoritratto*, 1772: conservato a Pau). (cc).

Loir, Luigi

(Goritz (Austria) 1845-Parigi 1916). Paesaggista dotato di sensibilità, seppe rendere nelle sue vedute di Parigi la vibrazione luminosa dell'atmosfera, anche se la sua interpretazione dell'impressionismo fu spesso limitata alla capacità di resa tecnica degli effetti pittorici piuttosto che una profonda partecipazione al rinnovamento della visione pittorica. Le sue opere sono conservate al Petit Palais ed al Museo Carnavalet di Parigi. (ht).

Loir, Marianne

(attiva a Parigi nella seconda metà del XVIII sec.). La vita della pittrice non è conosciuta e non si hanno notizie a suo riguardo; è stata spesso identificata con una allieva di J.-F. del Troy, conosciuta come «Mademoiselles Loir». La concezione dei suoi ritratti con armonie di grigi e blu sfumati, ricorda la pittura di Nattier (*Giovane Duplaa*, 1763: Tours, MBA; *Un magistrato e sua moglie*: conservato ad Auxerre; *Ritratto detto "di M. me du Châtelet"*; Bordeaux, MBA). (cc).

Loir, Nicolas

(Parigi 1624-? 1679). Proveniva da una famiglia di orafi e di incisori. Fu allievo di Bourdon e subì molto l'influsso di Poussin, di cui ammirò le opere in Italia (1647-49). Dipinse il quadro di maggio del 1650, ispirato a Raffaello (*San Paolo e il profeta Elia*: Parigi, Notre-Dame). Nel 1663 venne accolto nell'Accademia: *Allegoria dei progressi della pittura e della scultura* (Compiègne, Museo Vivenel). Dipinse numerosi quadri nello stile di Poussin (*Mosè salvato dalle acque e Rebecca*: Angers, MBA; *Allegoria*: Museo di Perpignan); fu anche autore di buone stampe, soprattutto a soggetto religioso. Partecipò alla decorazione delle Tuileries e di Versailles. Per Versailles dipinse sette quadri destinati al grande appartamento di Maria Teresa, tre dei quali (*Berenice e To-*

lomeo, Policrito: Museo di Cherbourg; *Fitopolis*: Museo di Bourg-en-Bresse) vennero esposti al Salon del 1673.

Il Louvre a Parigi conserva due opere di L: la *Regina che si rivolge ai soldati* e *San Guglielmo d'Acquitania prende l'abito monastico*. (as).

Lomazzo, Giovanni Paolo

(Milano 1538-1600). Allievo di Gaudenzio Ferrari fu figura di primo piano nel gruppo di artisti e scrittori del tardo-manierismo milanese, insieme ad Ambrogio Pigino, Giuseppe Arcimboldi, Gregorio Comanini. Divenuto cieco nel 1572, scrisse e pubblicò i sette libri del suo *Trattato dell'Arte della Pittura Scultura ed Architettura* (Milano 1584; 2° ed. Roma 1844, in tre volumi) di cui l'*Idea del Tempio della Pittura* (Milano 1590; 2° ed. Bologna 1785, ristampata a Roma 1947) è una specie di sintesi. Nell'*Idea* è accentuato l'aspetto teorico astratto (neoplatonico ed astrologico), a scapito della ricchissima esemplificazione che il L trae dalla propria specifica esperienza di artista dell'Italia settentrionale, secondo un'ottica, quindi, nettamente differenziata da quella vasariana. Tipica a questo proposito la sua insistenza sui problemi della luce e dell'ombra (libro IV, «Dei lumi»). Come pittore, la sua formazione giovanile era avvenuta in una cerchia ancora gaudenziana, da cui ben presto si staccò per più aggiornate esperienze sia leonardesche, sia cremonesi (affreschi in Santa Maria Nova a Caronno Milanese). Un decisivo accrescimento, forse poco dopo il 1560, è segnato dal viaggio a Roma e dalla meditazione su Michelangelo e su modelli di manierismo michelangiolesco alla Tibaldi. Agli ultimi anni prima della cecità appartengono la pala e gli affreschi della cappella Foppa in San Marco a Milano e alcune pale d'altare nella stessa città (a San Carlo, San Barnaba, ecc.), e inoltre l'espressivo *Autoritratto* di Brera (Milano). Gli scritti del L sono stati ripubblicati nel 1975 a cura di R. Ciardi. (gp + sr).

Lombard, Lambert

(Liegi 1505-66). Fu pittore, disegnatore, architetto, numismatico, archeologo, autore di progetti per maestri vetrai, scultori e incisori. Realizzò a Liegi quanto Gossaert, che dovette incontrare a Middelbourg, aveva compiuto nei Paesi Bassi. Liberatosi da ogni tradizione gotica, si af-

fermò come adepto del rinascimento italiano e come teorico del romanismo. Fece numerosi viaggi nei Paesi Bassi settentrionali, in Germania e forse in Francia; ma fu determinante il soggiorno a Roma nel 1537-38, che ne confermò il gusto per la scultura e l'architettura classica e per i maestri italiani contemporanei. Molte sue opere sono purtroppo andate distrutte: così i dipinti murali del coro e del transetto dell'antica collegiata di Saint-Paul a Liegi. Nessun dipinto può essergli attribuito con certezza assoluta, a causa dell'assenza di firme e di documenti. Tuttavia gli studiosi sono generalmente d'accordo nell'assegnargli le tavole (*Scene della vita di saint Denis*) dell'altare della chiesa di Saint-Denis a Liegi, il *Sacrificio* (Liegi, Museo dell'arte vallona), la *Moltiplicazione dei pani* (Brockley, coll. E. G. S. Churchill), nonché alcuni ritratti: il *Ritratto dell'artista* (Liegi, Museo dell'arte vallona) e *Le Filoquet* (ivi). La più importante documentazione su L è fornita dai suoi disegni, la maggior parte dei quali (circa seicento) è conservata nel Gabinetto delle stampe di Liegi; il resto è suddiviso in vari musei: Berlino, Düsseldorf (*Resurrezione di Lazzaro*, 1544), Lille, Londra, Roma, Varsavia. Tali disegni, eseguiti a penna su un preliminare tracciato a sanguigna, sono di solito firmati a tutte lettere. Molti sembra fossero destinati a decoratori e a pittori di vetrate. È noto che L lavorò ai progetti di vetrate della cattedrale di Saint-Lambert a Liegi (distrutta); se ne riconosce lo stile nelle vetrate dell'abside della cattedrale di Saint-Paul a Liegi (1557-59). Probabilmente è anche l'autore delle vetrate di Saint-Antoine e di Saint-Servais a Liegi, e del coro della cattedrale di Lichfield. Numerose stampe furono eseguite, in base a sue opere, da incisori specializzati come Cornelis de Bos, Peter Mirycinus, Ghisi, Lambert Suavius. Come architetto, L disegnò i progetti di importanti costruzioni. Si concorda nel riconoscere il ruolo eminente che svolse; la sua fama, assai grande ai suoi tempi, è attestata da Vasari e van Mander; tornato dall'Italia, fondò nella città natale un'accademia, esercitando così il proprio influsso su allievi come Frans Floris, Willem Key, Hubert Goltzius, Dominicus Lampsonius, nonché sui pittori di Liegi Lambert Suavius, Jean Ramey e Pierre Dufour. (j).

Lombardelli, Giovan Battista

(Ostra Vetere ? - Perugia 1591). Scarse testimonianze sopravvivono dell'attività giovanile in patria e perdute sono le opere di un primo soggiorno a Perugia (1577-79). Con la collaborazione alle maggiori imprese decorative promosse da Gregorio XIII in Vaticano **L** comincia una fortunata carriera di frescante nelle chiese romane (Sant'Angelo ai Corridori; Sant'Antonio all'Esquilino e San Pietro in Montorio; con Circignani: Santo Spirito in Sassia). Lavora inoltre nella basilica di Loreto e soprattutto in Umbria: ad Acquasparta (decorazione del Palazzo Cesi), ad Orvieto e a Perugia (Sant'Agostino; Palazzo dei Priori; San Pietro 1591-92).

Allievo di Marco da Faenza e poi seguace di Raffaellino da Reggio (Baglione), il **L** arricchì la sua composita formula anche dell'esperienza dell'arte barocca, con risultati che, per il duttile pittoricismo e per la tendenza ad una marcata tipizzazione, non sono privi di analogie con le contemporanee prove di Lilio e di Faenzone. (*gsa*).

Lombardia

La delimitazione amministrativa attuale coincide solo parzialmente con la regione geografica vera e propria che corrisponde alla porzione centrale della pianura padana, limitata a nord dalla cresta delle Alpi Lepontine e Retiche, a sud dal corso del Po, ad ovest dal Lago Maggiore e dal Ticino, e ad est dal Lago di Garda e dal Mincio. In realtà la regione odierna rientra in maniera alquanto imperfetta in tale delimitazione per una serie di vicende storiche che hanno favorito variazioni notevoli rispetto a questo assetto. Le più evidenti difformità attuali sono nell'espansione dei confini naturali per quanto riguarda l'Oltrepò pavese e mantovano e la Lomellina (unico resto dei possedimenti viscontei e sforzeschi ad ovest del Ticino) e nella contrazione del confine settentrionale che esclude territori che oltrepassano lo spartiacque alpino come il Canton Ticino, già parte delle diocesi di Milano e Como. Le vicende storiche favorirono periodici ampliamenti e contrazioni dei territori lombardi che raggiunsero la massima estensione sotto il dominio visconteo comprendendo anche ampie porzioni degli attuali Piemonte, Liguria, Emilia e Veneto, mentre dopo la pace di Lodi (1454) Brescia, Bergamo e Crema passarono in possesso di Venezia. La favorevole posizione geografica promosse il ruolo di fondamentale

crocevia economico e mercantile fra l'Italia ed il Nord Europa grazie alla transitabilità relativamente agevole dei valichi alpini; d'altra parte una fitta rete di canali di collegamento facilitò la navigazione fluviale stabilendo una serie di rapporti con centri collegati (valga per tutti il caso di Ferrara, le cui relazioni con Milano hanno una continuità geopolitica fondamentale e quelle con Mantova e Cremona sono sottolineate dagli scambi figurativi), mentre lo sbocco verso il Mar Ligure attraverso il passo del Penice fece di Bobbio (dal 1923 passato in provincia di Piacenza) un nodo geografico di notevole importanza.

La presenza romana nella Gallia Cisalpina, conquistata subito dopo la prima guerra punica, non ha lasciato resti pittorici, mentre del ruolo di Milano teodosiana, quale capitale dell'Impero Romano d'occidente e del primato avviato dal Vescovo Ambrogio in campo religioso, possediamo testimonianze figurative di valore: le descrizioni dei cronisti sullo splendore dei mosaici di San Lorenzo trovano conferma nella decorazione della cappella di Sant'Aquilino con *Cristo tra gli apostoli* ed il *Rapimento di Elia* (iv sec.) in cui, oltre ad avvertire la eterogeneità delle varie maestranze, si intuisce l'aggiornamento sulle novità ellenistico-romane. La successiva decorazione (v sec.) di San Vittore in Ciel d'Oro (in seguito incorporata nella basilica di Sant'Ambrogio) sembra porsi come un tramite fra il gusto ellenistico e la più decisa astrazione bizantina delle opere ravennati.

La calata dei Longobardi arricchisce di nuove tendenze espressive le premesse paleocristiane, con stimoli anticlassici nella negazione spaziale dell'*horror vacui* e nel cromatismo sgargiante. Monumento altissimo e per molti versi ancora misterioso è la decorazione della chiesa di Santa Maria Foris Portas a Castelseprio (l'unica testimonianza dell'importante centro longobardo di Sibirium), probabile opera di un pittore di cultura costantinopolitana che attinge ad un repertorio iconografico (esaltazione del dogma dell'Incarnazione di Cristo) elaborato nell'ambito dei santuari palestinesi verosimilmente nell'VIII sec. Un ciclo di straordinaria fluidità pittorica e naturalezza narrativa che trova riferimenti lombardi solo nella seconda chiesa di San Salvatore a Brescia. Il programma di restaurazione dell'antico sembra toccare tutte le città longobarde dopo la riappacificazione fra i principi e la chiesa, ed in questa direzione si segnalano gli affreschi del monaste-

ro di San Giovanni a Mustair nel cantone svizzero dei Grigioni, in una posizione geografica di grande transito tra la Val Venosta, la Valtellina, l'Engadina e il Lago di Como, in prossimità delle principali vie romane verso il nord (*Giudizio universale, Storie di Davide, Storie della vita di Cristo, Maiestas Domini, Storie del Battista*). Affinità di rilievo nel partito decorativo di straordinaria ricchezza e nel senso del racconto e del dramma si avvertono con gli affreschi della chiesa di San Martino a Serravalle e con quelli di Torba, sicuramente appartenenti al mondo longobardo; mentre contemporanei ma legati ad una diversa cultura sono quelli di San Benedetto a Malles e quelli di Naturno. Va poi ricordato il grande scriptorium dell'abbazia di Bobbio, fondata nel 614 dall'irlandese san Colombano in un punto strategico dell'appennino fra la Liguria bizantina e Pavia, con una produzione influenzata dall'arte irlandese. Un eccezionale complesso figurativo ottomano è l'*altare di Wolvinio* in Sant'Ambrogio a Milano; mentre ad Ariberto d'Intimiano, uno dei protagonisti della storia del comune milanese, si deve nel 1007 il restauro della basilica di San Vincenzo a Galliano, i cui affreschi (*Cristo in maestà, Storie di san Vincenzo, Storie di san Cristoforo*) si ricollegano con quelli con *Scene apocalittiche* nel Battistero della cattedrale di Novara, con quelli di San Pietro al Monte di Civate (*Gerusalemme Celeste*) e di San Michele ad Oleggio.

Nel Duecento il quadro generale della produzione bizantineggiante appare alquanto unitario nelle sue oscillazioni fra i due poli di Venezia da un lato e di Salisburgo e Ratisbona dall'altro; la forte ascendenza del mondo nordico rende tuttavia del tutto particolare il linguaggio lombardo, come testimonia la forte asperità degli importanti affreschi eseguiti per Bonamico Taverna in Sant'Ambrogio a Milano. I contatti con l'ambiente miniatorio salisburghese e con l'entroterra veneto stimolano una versione corsiva dei moduli bizantini di enorme diffusione nella valle padana, con sigle ben precise nel contornare pesantemente le figure bloccate in pose frontali e gesti stereotipati, come si vede in un gruppo di opere fra cui gli affreschi di San Niccolò di Piona e di San Vigilio a Rovio, mentre quelli in Sant'Ambrogio Vecchio a Cademario appaiono immuni da influssi bizantini quanto singolarmente legati alla pittura catalana. Dopo la metà del secolo i frammenti del Palazzo della Ragione di Mantova, firmati

da un «Grixopolus pictor», si mostrano in contatto con la miniatura veronese per l'impronta fortemente occidentalizzata del linguaggio bizantino, mentre in quelli nelle volte dell'ambulacro anulare e nel presbiterio del Duomo Vecchio di Brescia questo linguaggio viene temperato da novità gotiche. La caratteristica più evidente della «maniera bizantineggiante» in Lombardia è nella forte contaminazione di varie inflessioni tratte dalla tradizione locale e dagli apporti delle novità oltremontane, mentre il superamento del dato bizantino sembra effettuato per via coloristica con una gamma cromatica sfumata e luminosa che ammorbidisce e ingentilisce le forme (*Annunciazione* già in San Giovanni in Conca a Milano, oggi al Castello Sforzesco), mentre in altri casi (*Madonna e santi* della basilica di San Vincenzo a Galliano) il colore viene piegato a ricomporre le masse, in analogia con le miniature padovane dell'*Epistolario* di Giovanni da Gaibana. La tendenza di fondo mostra tuttavia una serie di significative varianti locali: negli affreschi mantovani (Santa Maria del Gradaro) è persistente l'influsso della miniatura veronese con aperta adesione a modelli ornamentali gotici, mentre in quelli del Palazzo Vescovile di Bergamo (*Storie di Cristo, Ruota della Fortuna, Giudizio finale*) si assiste ad una singolare commistione di modi bizantini ed oltremontani mediati attraverso la miniatura, con legami con gli affreschi di San Leonardo a Borgomanero. Negli ultimi decenni del Duecento si avvertono sempre più evidenti i sintomi di un rinnovamento in atto, come si evince dallo straordinario ciclo di Angera, dall'arrivo in Sant'Eustorgio a Milano del *Crocefisso* di cultura veneta (1288) e dell'eco delle novità assisiati in un *Cristo in croce fra due angeli*; mentre a Cremona, oltre ai resti di un *Giudizio finale* in San Michele, emerge prepotentemente il «Maestro di Sant'Agata», in contatto con l'arte matura di Cimabue, una delle più alte personalità del secolo, che rivela analogie con l'autore degli affreschi della Torre di Ansperto a Milano. La presa di potere dei Visconti e la fortuna della casata segnarono un momento di grande fervore figurativo che si apre con il ciclo dedicato alle gesta di Ottone Visconti nella rocca di Angera, un'impresa di singolare importanza, eseguita da pittori operosi anche in San Remigio a Pallanza e in San Leonardo a Borgomanero, in preciso rapporto con un'équipe itinerante di artisti bizantineggianti attivi nel Battistero di Parma, a Bologna

(*Madonna di san Luca*), Sant'Antonio di Ranverso, Saint-Martin ad Aime in Savoia.

La predilezione per i temi profani è caratteristica ben radicata nella pittura lombarda, come dimostra anche la decorazione di San Bassiano a Lodi Vecchio (*Volta dei bovari*). In questa scelta del racconto rispetto alle parafrasi allegoriche si pongono le *Storie delle sante Faustina e Liberata* del MC di Como, in rapporto con la cultura d'oltralpe forse per il tramite di manufatti tessili. Il soggiorno milanese di Giotto nel 1335 in relazione alla perduta decorazione del Palazzo di Azzone Visconti, è un punto fermo fondamentale per la valutazione dei presupposti giotteschi nella pittura lombarda nel secondo quarto del Trecento, segnando d'altra parte un utile termine di confronto per la sistemazione cronologica di altre importanti presenze, come il grande maestro dell'abside di Sant'Abbondio a Como o quello del *Crocefisso* in San Francesco a Brescia che, per le citazioni dai prototipi giotteschi assisiati, non possono porsi oltre il 1320; mentre nel frescante della tomba di Antonio Fissiraga in San Francesco a Lodi (1327), attivo in seguito anche nel Battistero di Varese, il referente giottesco non è piú quello assisiato e si arricchisce di varianti gotiche.

La miniatura è con l'affresco il grande polo d'attrazione degli artisti lombardi: nel *Liber Pantheon* di Goffredo da Viterbo per Azzone Visconti (1331: Parigi, BN) i contatti sono con la contemporanea produzione bolognese. Studi recenti hanno sottolineato la decisa autonomia della cultura figurativa lombarda da quella toscana, contrariamente a quanto si pensava in precedenza: in questa direzione vanno quindi riconsiderati gli affreschi del tiburio dell'abbazia di Chiaravalle fuori Milano, opera di maestri che affondano le radici nella tradizione espressionistica padana in rapporto, semmai, con l'arte di Bologna. L'indipendenza dai modelli toscani e il ricorrente gusto anticlassico, realistico e umanizzato della cultura lombarda permeano opere di straordinario vigore come la *Crocefissione* di San Gottardo in Corte a Milano od i frammenti dell'Arcivescovado; ed anche la presenza del fiorentino Giusto de' Menabuoi tra i frescanti dell'abbazia degli Umiliati a Viboldone è quella di un artista ormai diventato a tutti gli effetti «padano». In questo clima fervido si svolge la formazione di uno dei grandi ingegni del secolo, Giovanni da Milano, attivo a Firenze (*Polittico* della Galleria Comu-

nale di Prato, affreschi della cappella Rinuccini in Santa Croce, ecc.), di cui tuttavia non esistono tracce lombarde. La decorazione murale della seconda metà del Trecento non è testimoniata che in minima parte nei grandi centri, mentre tracce più cospicue sono in una serie di oratori periferici: Mocchirolo (ora nella Pinacoteca di Brera), Santa Caterina a Solaro, Santo Stefano a Lentate, Albizzate. In queste decorazioni è stato ravvisato l'influsso di Giovanni da Milano, ma sono soprattutto da sottolineare i contatti con la produzione miniata, che esprime due grandi capolavori nel *Lancelot du Lac* e nel *Guiron le Courtois* (entrambi nella BN di Parigi), ed una serie imponente di notevoli codici, dal *Libro d'Ore di Bianca di Savoia* di Giovanni di Benedetto da Como (Monaco, SB) al *Libro d'Ore* (ms lat. n. 757) della BN di Parigi.

Alla fine del secolo i *Tacuina sanitatis* sono l'emblema della rinascita dell'interesse per la scienza e la medicina, la riscoperta del mondo vegetale ed animale. Fra i maggiori protagonisti di questa vicenda, Giovannino de' Grassi è documentato non solo come pittore e miniatore, ma anche come scultore e capomastro nella fabbrica del Duomo di Milano, dove gli scambi con la cultura europea sono continui e qualificati, come dimostrano le sue opere, dal *Tacuino di disegni* della Biblioteca Civica di Bergamo allo straordinario *Offiziolo Visconti* Landau-Finaly della BN di Firenze, iniziato nel 1370 per Gian Galeazzo Visconti e lasciato incompiuto alla morte dell'artista (1398), quindi completato dal figlio Salomone e da Belbello da Pavia.

Alla fine del XIV sec. l'espansione viscontea tocca il suo massimo e grazie al cantiere del Duomo di Milano favorisce il formarsi di una cultura artistica caratterizzata da una dimensione di internazionalità molto spiccata, aperta ad influssi francesi, renani, boemi. Qui si trovano i primi documenti milanesi riguardanti Michelino da Besozzo, già noto come pittore e miniatore in rapporto con gli Eremitani di Sant'Agostino e con l'ambiente accademico pavese e a lungo operoso nel Veneto. Il suo linguaggio è arricchito da complesse suggestioni internazionali; fra le sue opere, alcune vetrate del Duomo di Milano, il *Libro d'Ore* Bodmer e pochi dipinti su tavola, come il *Matrimonio mistico di santa Caterina* della PN di Siena. Sempre al cantiere milanese sembrano riferirsi culturalmente gli affreschi dei fratelli De Veris in Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia. Durante il governo di Pandolfo Malatesta sarà a

lungo attivo nel Broletto di Brescia Gentile da Fabriano (1414-19) con affreschi – di cui sono stati di recente rinvenuti alcuni lacerti – raffiguranti le *Storie di san Giorgio* che avranno una notevole fortuna anche extraregionale. Il panorama figurativo del terzo decennio del Quattrocento appare contrassegnato da una notevole vivacità: Filippo Maria Visconti commissiona una serie di codici miniati per la Biblioteca del Castello di Pavia, facendo completare fra l'altro l'*Offiziolo* Landau-Finaly da Belbello da Pavia, straordinario artista con una formazione prossima al cosiddetto «Maestro del *Vitae Imperatorum*», ma precocemente in contatto con Giovanni da Modena e la miniatura emiliana. Alcune grandi apparizioni esterne stimolano tuttavia profondi rivolgimenti: quella di Masolino a Castiglione Olona verso il 1435 (dove esegue affreschi per il cardinale Branda Casliglioni nel Battistero e nella Collegiata, in cui si scorge tuttavia l'impronta del suo collaboratore, il fiorentino Paolo Schiavo ed indi la presenza del senese Lorenzo Vecchietta che venne chiamato a completare il ciclo decorativo) e quella di Pisanello attivo per i Gonzaga nel Palazzo Ducale di Mantova e per Filippo Maria Visconti nel Castello di Pavia, impresa perduta ma di grandissima impressione sul gusto dei contemporanei. Riflessi di queste esperienze si colgono nell'autore dei *Giochi Borromeo*, affreschi nell'omonimo palazzo milanese, che risentono ancora dell'influsso di Michelino di Besozzo, mentre il figlio di quest'ultimo, Leonardo, sarà l'autore di un ciclo di affreschi nella cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara di Napoli. Del 1444 è invece una delle imprese più significative del gusto «cortese» lombardo: la decorazione della cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza ad opera dei fratelli Zavattari.

I primi anni di potere di Francesco Sforza, dopo un lungo periodo di campagne militari, sono segnati da difficoltà economiche che si riflettono nella flessione dei lavori nel Duomo di Milano e nel fatto che i primi interventi del signore sono finalizzati a consolidare il controllo militare del territorio. Comincia tuttavia ad affermarsi un certo rinnovamento nelle tecniche artistiche con la diffusione della pittura su tavola, fino a quel tempo poco praticata. La committenza sforzesca sembra aderire decisamente ad un ideale cortese con un gusto araldico estremamente raffinato, la predilezione per la decorazione di soggetto profano e con una grande ostentazione di ricchezza e profu-

sione d'oro. Fra le commissioni religiose il perduto altare ducale dedicato ai santi Grisante e Daria in Sant'Agostino a Cremona fa risaltare il ruolo di Bonifacio Bembo che per lungo tempo appare l'artista piú impegnato da commissioni ducali, a capo di una bottega particolarmente ampia ed articolata su vari livelli di produzione, dagli affreschi alle miniature, dalle tavolette da soffitto ai cassoni. Le imprese di maggiore rilievo riguardano la decorazione dei castelli di Milano e Pavia, in cui l'artista appare nella veste di coordinatore di eterogenee associazioni di pittori: del secondo cantiere ci restano tuttavia solo le descrizioni di scene di caccia ed animali esotici, ritratti, scene di vita familiari e nobili passatempi. La decorazione e l'ancona della «camera delle reliquie» nel Castello Visconteo di Pavia, entrambe perdute, furono eseguite in collaborazione da Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto (la cui figura artistica risulta ancora nebulosa, ma che fu inviato per volere di Bianca Maria Visconti a Bruxelles alla scuola di Rogier van der Weyden) e Vincenzo Foppa. Quest'ultimo, già paragonato dai contemporanei ai pittori dell'antichità, introduce in Lombardia il lessico rinascimentale ed una salda misura prospettica: nella sua formazione un notevole peso viene esercitato dalla cultura mantegnesca padovana, ed i precoci contatti con la Liguria suggeriscono relazioni con l'opera del pavese Donato de Bardi (*Crocefissione*: Savona, Pinacoteca). La sua attività ha un notevole raggio, da Pavia a Genova, da Milano a Savona, alla natia Brescia, a Bergamo, città in cui esercita un durevole influsso; mentre è da segnalare la serie di grandi artisti lombardi attivi in Liguria fra cui lo straordinario «Maestro dell'Annunciazione del Louvre», già identificato in Carlo Braccesco. Nel frattempo Mantova sembra avere un ruolo a parte rispetto al resto della Lombardia, mantenendo rapporti preferenziali con il Veneto e Ferrara: un divario qualitativo enorme è avvertibile fra le scarse commissioni private e quelle ducali: artista di corte è Andrea Mantegna, che per i Gonzaga esegue imprese nel Palazzo Ducale, dalla decorazione della *Camera degli Sposi* alle tele con i *Trionfi di Cesare* ora ad Hampton Court, ai dipinti per lo studiolo di Isabella d'Este. I due maggiori cantieri sforzeschi sono quelli del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia. Nel primo monumento la forte impronta foppesca in alcune vetrate sembra presupporre un modello monumentale oggi scomparso che abbia

vincolato la produzione artistica milanese e che si tende ad identificare nel perduto tramezzo della chiesa francescana milanese di Sant'Angelo decorato con *Storie della Vita di Cristo*, di volta in volta supposto di àmbito foppesco o zenaliano, prototipo per una serie di analoghi tramezzi in chiese francescane lombarde. Nella vetrata di San Giovanni Evangelista, invece, eseguita da Cristoforo de Mottis, il linguaggio figurativo cambia completamente registro e si arricchisce di spunti ferraresi, in parallelo con quanto avviene alla Certosa di Pavia. Un ruolo fondamentale di tramite delle nuove proposte ferraresi in Lombardia è esercitato dal pittore piemontese Giovan Martino Spanzotti, che introduce elementi ben precisi di cultura coscesca. Il rapporto fra la Lombardia e Ferrara, favorito dalla politica matrimoniale sforzesca, appare comunque privilegiato: Baldassarre d'Este è documentato a Milano e Pavia nel settimo decennio del secolo, Cosmé Tura è inviato a Brescia a vedere gli affreschi di Gentile da Fabriano, il cremonese Benedetto Bembo è segnato da precoci influenze ferraresi nel clima dello studiolo di Belfiore. Esperienze prospettiche di matrice pierfrancescana si diffondono così ad ampio raggio nella regione, soprattutto tramite gli intarsiatori ed i maestri di vetrate. La decorazione pittorica della Certosa di Pavia – quasi un centro di irradiazione lombarda della cultura figurativa ferrarese – viene affidata ad Ambrogio Bergognone, artista di variegata cultura che ad una formazione foppesca sovrappone elegantemente motivi franco-fiamminghi, sempre attento alle novità prospettiche in gestazione in quegli anni.

L'ascesa al potere di Ludovico il Moro è segnata dalla venuta a Milano di Bramante e Leonardo, secondo una tendenza di avvicinamento alle proposte centroitaliane già affermata dalle mode letterarie. La presenza di Bramante incide sostanzialmente sulla situazione artistica milanese e sembra in parte all'origine dell'eclissi foppesca (il bresciano tuttavia produce negli anni della sua vecchiaia alcuni capolavori assoluti come la *Pietà* già in San Pietro in Gesate, distrutta a Berlino durante l'ultima guerra). L'illusionismo prospettico ed il gusto antiquario incontrano una notevole fortuna a partire dalla *Incisione Prevedari* (1481) che avrà riscontri immediati nell'immaginario dei pittori lombardi. Sebbene sulla produzione pittorica dell'urbinate la critica non sia più concorde (*Uomini d'arme* di Casa

Panigarola, oggi nella Pinacoteca di Brera), i riflessi del suo sperimentalismo prospettico sono evidenti nel progresso della pittura lombarda, da Bernardo Zenale al Bramantino. Mentre una parte della produzione milanese sembra assestarsi in formule di compromesso fra la tradizione foppesca ed i nuovi esperimenti prospettici (si veda ad esempio il problema ancora aperto di Donato Montorfano), in un clima fervidissimo si svolge la collaborazione fra i due trevigliesi Bernardino Butinone (artista di formazione ferraresizzante) e Bernardo Zenale, che produce un'invenzione assoluta di lucidità spaziale quale il *Polittico di Treviglio* ed i vertiginosi affreschi della cappella Grifi in San Pietro in Gessate a Milano. In questa congiuntura cresce il genio altissimo del Bramantino, che impronta di sé gli anni fra Quattro e Cinquecento, passando dall'attenzione alla maniera «ferrarese» del Butinone nei dipinti giovanili ad opere di monumentale classicità come la *Crocefissione* di Brera ed i cartoni per gli *Arazzi dei Mesi* eseguiti per Gian Giacomo Trivulzio. L'immagine culturale di Milano nell'ultimo decennio del Quattrocento non ha paragoni in Italia, e l'eco delle sue novità figurative ha riscontri europei, dal fiammingo Geertgen tot Sint Jans al provenzale Lieferinxe agli spagnoli Juan de Borgoña e Fernandez, in una koinè bramantinesco-zenaliana di straordinaria fortuna. L'affermazione milanese di Leonardo da Vinci come pittore appare per certi aspetti laboriosa e non immediata: subito incontrastato nel campo della ritrattistica, sul versante della pittura sacra la sua fortuna appare tutt'altro che scontata, e non è quindi un caso che gli artisti piú dotati della sua cerchia come Andrea Solario e Boltraffio siano fra i piú ricercati ritrattisti dell'epoca. Nonostante il grandissimo numero di copie della *Vergine delle rocce*, è con il *Cenacolo* per il refettorio di Santa Maria delle Grazie che la fortuna lombarda di Leonardo si consolida scandagliando nuovi orizzonti psicologici fino ad allora mai sondati. Insieme alle novità leonardesche l'arrivo in Lombardia di personaggi come lo scultore Gian Cristoforo Romano e di dipinti di Pietro Perugino (la *Pala Roncadelli* del 1494 per Sant'Agostino a Cremona è la sua prima apparizione fuori dal triangolo Perugia-Firenze-Roma), entrambi attivi sia per la committenza sforzesca che per quella dei Gonzaga (che, dopo la morte del Mantegna, scelgono come pittore di corte il bolognese Lorenzo Costa), spingono decisamente verso una

cultura di impronta «cortigiana» in parallelo con quanto avveniva in campo letterario, favorendo la nascita di un protoclassicismo di forte influenza centroitaliana di notevole fortuna nei primi anni del Cinquecento. Una forte tendenza classicista sembra prendere piede a Milano con gli stessi Zenale e Bramantino, con l'attività di Cesare Cesariano e con le opere di Bernardino Luini, mentre a Cremona l'alfiere di questa corrente è Boccaccio Boccaccino, a lungo attivo anche a Venezia e Ferrara. Nel secondo decennio del secolo vi si oppone una violenta insorgenza anticlassica favorita dall'insofferenza per l'equilibrio rinascimentale, dai rinnovati contatti con il mondo nordico e dall'arrivo a Bergamo del veneziano Lorenzo Lotto. Questo vento di fronda investe la valle padana dal Piemonte al Friuli: negli affreschi della navata del Duomo di Cremona, eseguiti tra il 1514 ed il 1522, le due culture si trovano in contrasto evidentissimo, contrapponendosi le opere del Boccaccino a quelle di Gianfrancesco Bembo, Altobello Melone, Gerolamo Romanino e del Pordenone, in un insieme di straordinaria suggestione. Si assiste in effetti, nei centri lombardi, ad una oscillazione del gusto fra i due poli di Milano e Venezia, con un'attenzione costante al mondo nordico. Brescia e Bergamo anche per ragioni politiche sono orientate verso la Serenissima: la presenza bergamasca di Lorenzo Lotto, oltre a produrre capolavori in una serie di pale e negli affreschi dell'oratorio Suardi a Trescore è fra gli stimoli del rinnovamento figurativo della vicina Brescia. Romanino stravolgerà il classicismo cromatico tizianesco con accenti danubiani e «ponentini», Gerolamo Savoldo sarà attivo principalmente a Venezia, oscillando fra giorgionismo ed esperimenti luministici nel solco della tradizione lombarda che da Foppa spinge sino a Caravaggio, mentre Alessandro Bonvicino detto il Moretto fonderà esperienze tizianesche ad una più intima attenzione per la realtà: dalla sua bottega uscirà Giovan Battista Moroni, il maggiore ritrattista lombardo del Cinquecento. Nel 1524 l'arrivo a Mantova di Giulio Romano alla corte di Federico II Gonzaga influì decisamente sul cambiamento di gusto non solo della città, ma di gran parte dell'Italia settentrionale. Le novità della decorazione di Palazzo Te e Palazzo Ducale eserciteranno una forte influenza soprattutto sulla formazione della nuova generazione dei pittori cremonesi. Cremona rappresenta un caso singolare per i suoi precoci contatti con l'Emilia ed il Ve-

neto, che contribuiscono al formarsi di un linguaggio molto caratteristico: dopo gli artisti attivi nel Duomo, la nuova generazione manierista ha in Camillo Boccaccino formatosi a Venezia, Giulio Campi, oscillante agli esordi fra Dosso Dossi ed i bresciani, e nel correggesco pavese Bernardino Gatti i tre rappresentanti piú significativi, ai quali si deve gran parte della decorazione della chiesa di San Sigismondo, fra gli esemplari piú straordinari per esuberanza ornamentale dell'intera Italia settentrionale, in un linguaggio che riesce a fondere mirabilmente le novità di Giulio Romano, Correggio, Parmigianino.

Con la morte di Francesco II Sforza (1535) Milano passava nelle mani di Carlo V, e la sua cultura figurativa – dopo la morte di Bramantino e Luini e le grandi commissioni dei circoli religiosi progressisti e filofrancesi – sembra aprirsi ad artisti di varia provenienza, dall'ultima stagione di Gaudenzio Ferrari e dai suoi seguaci, come Bernardino Lanino, ai veneti come Tiziano, Giovanni De Mio e Paris Bordon, ai pittori gravitanti su Brescia come il Moretto e Calisto Piazza. Il successo maggiore tocca però ai cremonesi Campi: in particolare Bernardino, legato all'aristocrazia spagnola, incontra una notevole fortuna milanese soprattutto per la sua abilità di ritrattista (sua allieva fu Sofonisba Anguissola) e per la capacità di calare in termini di lussuosa mondanità i fatti sacri. Un altro aspetto della loro fortuna è legato alla diffusione dei dipinti di genere e delle nature morte alla Peter Aertsen o Beuckelaer (opere di questi artisti erano visibili nelle collezioni farnesiane di Parma), che la bottega di Vincenzo Campi produceva in gran numero.

L'interesse di San Carlo Borromeo per le arti figurative è ovviamente in relazione alla loro funzione teologico-morale e propagandistica. Egli favorì quindi l'edilizia religiosa e diede un enorme impulso alla sistemazione delle diocesi. Pellegrino Tibaldi fu il maggiore interprete ed esecutore delle imprese carliane secondo rigide e dettagliate norme che il Borromeo pubblicò nelle *Instructions fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* nel 1577. Tuttavia sotto la sua guida non prende forma un indirizzo unitario che impronti di sé l'epoca, a causa della varietà di tendenze presenti nella cultura figurativa di quegli anni, stimulate dal numero di qualificate presenze esterne. La pittura milanese si inserì nel clima controriformato carliano solo dopo il 1580, favorita anche dalla presa di coscienza della propria

autonomia culturale sotto il segno antivasariano degli scritti teorici di Giovan Paolo Lomazzo. La trattatistica assume nuova importanza e l'espressione figurativa si assesta su posizioni di «decoro» in artisti come Ambrogio Figino e Lomazzo, figure esemplari del rapporto molto stretto fra arti figurative ed attività teorica. Negli ultimi anni del secolo una serie di indizi fanno presagire un rinnovamento: dai tentativi per ottenere dipinti di Federico Barocci, all'arrivo in Lombardia della famiglia bolognese dei Procaccini che introduce le novità emiliane, all'impresa di Federico Zuccari e di Cesare Nebbia che all'aprirsi del Seicento affrescano il collegio Borromeo di Pavia, importando nell'Italia settentrionale elementi della cultura romana tardo-cinquecentesca. L'interesse collezionistico assume nuovo rilievo: lo stesso Federico Borromeo segue la tradizione familiare e costituirà l'Accademia Ambrosiana sollecitato da Federico Zuccari. Un'aggiornata cultura controriformistica di accentuata connotazione pietistica è importata in Lombardia da Guglielmo Caccia detto il Moncalvo e da Camillo Procaccini, con toni di naturalismo austero e didascalico; mentre i tre maggiori artisti del primo trentennio del secolo sono Giovan Battista Crespi detto il Cerano, Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone e Giulio Cesare Procaccini, pittori «della peste» attivissimi fra Lombardia e Piemonte. Nella loro orbita si muove Daniele Crespi, mentre Antonio d'Errico detto Tanzio da Varallo è l'esponente più prestigioso di una famiglia di pittori e plasticatori, a lungo attivo nel Sacro Monte di Varallo. Nel grande vuoto successivo alla peste del 1630 anche la pittura sembra subire un grave declino, fatto salvo il caso di Francesco Cairo, pittore della corte sabauda ma a lungo attivo in Lombardia e dei fratelli Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone. Si infittiscono quindi i contatti con le altre regioni, ed un ruolo privilegiato è ancora esercitato dalla Liguria: verso il 1640 comincia a farsi luce a Cremona Luigi Miradori detto il Genovesino che, attratto dal lume caravaggesco, riesce a volgere il tema sacro in scena di genere con un'impostazione ricca di umori realistici e picareschi. A Bergamo l'eredità del Moroni nel campo della ritrattistica viene assunta da Carlo Ceresa, mentre la pittura di genere è coltivata soprattutto da Evaristo Baschenis con le sue nitide nature morte di strumenti musicali. Più avanti nel secolo viene elaborandosi una cultura di più marcata impronta sovrare-

gionale, con una decisa attenzione ai fatti romani: Filippo Abbiati, Andrea Lanzani e Stefano Maria Legnani detto il Legnanino spingono la pittura lombarda verso un' enfasi fantasiosa e corsiva – come anche nel mantovano Giuseppe Bazzani –, con un progressivo schiarimento della gamma cromatica verso le grazie del rococò. Una tendenza «internazionale» fra i poli di Genova e Venezia, Bologna e Roma, sembra alla base delle loro imprese, con fenomeni alquanto vistosi nell'emigrazione dei frescanti lombardi nell'Europa centrale per la decorazione delle grandi residenze. Alla scuola dell'Abbiati si formò Alessandro Magnasco, innovatore nel senso originale della materia e della luce; oscillante fra gusto satirico ed impegno morale in parallelo con le nuove istanze sociali e religiose del nascente illuminismo. I soggiorni lombardi del Tiepolo dal 1721 (Milano, Palazzi Archinto, Dugnani, Clerici; Bergamo, cappella Colleoni) condizionarono a lungo l'ambiente locale, da Ferdinando Porta a Carlo Maria Giudici, dai fratelli Galliari a Carlo Innocenzo Carloni, attivissimo fra Lombardia ed oltralpe. Tra Brescia e Bergamo tuttavia l'attenzione ai dati della realtà, ovvero la costante più radicata nella pittura lombarda, riprende corpo con l'attività di Antonio Cifrondi e del Tedeschini, mentre personaggi di statura europea sono il ritrattista bergamasco Vittore Ghislandi detto Fra Galgario e Giacomo Ceruti, noto per le sue scene di genere con ragazzi di strada, contadini e pitocchi.

Durante il vicereame austriaco la Lombardia è collegata con gli altri stati italiani di orbita asburgica anche per quanto riguarda gli indirizzi artistici. Il plenipotenziario Carlo di Firmian promuove una serie di iniziative in parallelo con il risveglio degli intellettuali illuministi, favorendo il pittore tirolese Martin Knoller. Vengono fondate l'Accademia di belle arti di Mantova, diretta dal cremonese Giuseppe Bottani pittore di fiducia degli Asburgo-Lorena, e nel 1776 l'Accademia di Brera, con maestri di formazione non locale come Giocondo Albertoli e Giuliano Traballesi, entrambi, fra l'altro, attivi nella decorazione del Palazzo Reale. Andrea Appiani, l'artista più rappresentativo del neoclassicismo lombardo, dà il meglio di sé in grandi imprese ad affresco (Villa ducale di Monza, Palazzo Reale, Santa Maria presso San Celso) e in una notevole abilità ritrattistica. A Brera il nuovo segretario Giuseppe Bossi promuove l'istituzione

della Biblioteca e della Pinacoteca, nuove strutture didattiche e di tutela. Nel frattempo a Bergamo, come mostra la successione delle pitture nella cappella Colleoni in cui, dopo Tiepolo, Crespi, Pittoni e Cignarolo si avvicendano esponenti dell'internazionalismo romano dal Guglielmi al Condoli, dalla Kauffmann al Landi, il polo d'attrazione sembra spostarsi da Venezia e dall'Italia settentrionale verso Roma dove compiono soggiorni d'insegnamento Quarenghi e Dell'Era. Col Bonomini e con l'Orelli ritorna l'interesse per Milano, mai abbandonato dalla vicina Brescia dove si segnalano due notevoli decoratori, Teosa e Manfredini. A Brera sale alla cattedra di pittura il fiorentino Sabatelli, ma fin verso il 1820 vi è un calo di produzione rispetto alla vivacità degli anni napoleonici: il bolognese Pelagio Palagi avrà un importante ruolo soprattutto come ritrattista, campo in cui ebbe grande fortuna la miniatura di Gianbattista Cigola. La fortuna del veneziano Francesco Hayez ha inizio negli anni Venti, in dipinti di significato politico e di illustrazione letteraria con contatti con il teatro ed il melodramma. A Bergamo direttore dell'Accademia Carrara è Giuseppe Diotti, che esegue temi di fervente romanticismo e alla cui scuola si formeranno i maggiori pittori dell'Ottocento lombardo, dal Treccourt al Piccio, dal Landriani allo Scuri, al Ranzoni. Giovanni Carnevali detto il Piccio è la personalità più rivelante del romanticismo lombardo, con una pittura sperimentale di accentuata attenzione luministica, mentre dalla scuola pavese di Giacomo Treccourt usciranno alcuni dei protagonisti della scapigliatura come Tranquillo Cremona e Federico Faruffini. (*mta*).

Il primo decisivo distacco in ambiente lombardo dalla pittura di storia d'impianto romantico si ottiene entro il movimento della scapigliatura grazie all'opera dei pittori Tranquillo Cremona (Pavia 1837 - Milano 1878) e Daniele Ranzoni (Intra 1843 - Parigi 1885). Cremona approfondisce le ricerche luministico-cromatiche del maestro Faruffini e del Piccio, per raccontare la vita sentimentale e mondana della borghesia con una suggestiva tecnica a tocco leggero atta a cogliere la sensuale istantaneità dell'immagine. Ranzoni invece è più portato all'introspezione psicologica del ritratto, con una tecnica analoga, sebbene scevra da implicazioni letterarie, e con un acutissimo senso dei valori atmosferici della rappresentazione (*La principessa di Saint Léger*, 1886: Milano, coll.

Jucker; *Giovinetta vestita di bianco*, 1886: Milano, GAM). Anche la pittura di paesaggio si rinnova in questo periodo per la ricerca di Filippo Carcano (Milano 1840-1914), Cesare Tallone (Savona 1853 - Milano 1919), professore di pittura all'Accademia Carrara di Bergamo dal 1894 e a Brera dal 1898, Emilio Gola (Milano 1851-1923). L'esattezza della visione per tocchi minuziosi dello stile del Carcano risulta fondamentale per l'opera di Segantini. Attorno al 1890 si costituisce a Milano un piccolo gruppo di avanguardia pittorica di cui fanno parte Giovanni Segantini (Arco di Trento 1858 - Egandine 1899), Gaetano Previati (Ferrara 1852 - Lavagna 1920), Angelo Morbelli (Alessandria 1853 - Milano 1919), entrambi a Brera a scuola del pittore Bertini, e Vittore Grubicj de Dragon (Milano 1851-1920), vero promotore del gruppo in qualità di critico e mercante d'arte. Egli ottiene di innestare la tecnica dei divisionisti francesi, emendata dalle componenti rigorosamente scientifiche, nella tradizione luministica lombarda. Si fanno strada soggetti derivanti dalla realtà sociale contemporanea in chiave di socialismo umanitario (Morbelli, *Il parlatorio del Pio Albergo Trivulzio*, e, solo successivamente, Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1868-907, *Il Quarto Stato*, 1901: Milano, GAM), ma, soprattutto nell'opera di Previati e Segantini, di temi di accesa valenza simbolica. Presentatosi alla Triennale di Brera del 1891, il gruppo solleva subito la riprovazione della critica maggiormente legata alla tradizione accademica e l'avversione del pubblico. La vena simbolista si va accentuando nell'opera di Previati (*Maternità*, 1890-91: Novara, Nuova Banca Popolare), e soprattutto di Segantini, il quale nel *Trittico delle Alpi* (*La natura, la vita, la morte*, 1896-99: Saint Moritz, Museo Segantini) esprime il legame con la cultura antinaturalistica della secessione viennese, che va diffondendosi in Italia attraverso riviste come «Ver Sacrum» e «Simplicissimus».

Fino al 1909-10 l'influenza della pittura divisionista lombarda resta determinante per quella generazione di pittori che confluiranno nel movimento del futurismo. Umberto Boccioni (Reggio Calabria 1882-Verona 1916), Giacomo Balla (Torino 1871-Roma 1958), Carlo Carrà (Quargnento (Alessandria) 1881-Milano 1966), Luigi Russolo (Portogruaro 1886-Cerro di Laveno 1947), Gino Severini (Cortona 1883-Parigi 1966) sono artisti che mutuano da Previati o da Pellizza la predilezione per i temi sociali incar-

nati con stile divisionista nelle immagini della città e civiltà industriale in crescita (Boccioni, *Officine a Porta Romana*, 1909: Milano, coll. Banca Commerciale), nel mito della luce elettrica (Carrà, *Notturmo in Piazza Beccaria*: Milano, coll. Jucker) e nella resa della continuità del movimento (Boccioni, *Rissa in Galleria*), su influenza della poetica di Medardo Rosso. Frattanto, la significativa presenza di Filippo Tommaso Marinetti a Milano, il quale già nel 1909 aveva pubblicato a Parigi il *Manifesto del Movimento Futurista*, indirizza il gruppo del Caffè del Centro, cui si aggiungono anche Bonzagni e Romani, nella direzione di un pieno accoglimento delle teorie futuriste. Esse trovano spazio nelle pagine della rivista «Poesia» (n. 3-6, 1909) e soprattutto nella redazione sistematica dei successivi manifesti tecnici firmati collettivamente.

Dopo l'Esposizione d'arte libera al Padiglione Ricordi, nel 1911, che determina la violenta reazione di Ardengo Soffici dalle pagine della «Voce» di Firenze, Milano diviene il centro propulsore del futurismo in Italia e in Europa. Vi trovano sede numerose mostre del movimento, nonché altre manifestazioni che riguardano la sperimentazione musicale (al Teatro dal Verme si tiene nel 1914 il «Primo grande concerto futurista per intonarumori») e teatrale. Il distacco decisivo dallo psicologismo simbolista, seguito dal rifiuto della prospettiva tradizionale e dall'applicazione dei concetti teorici di compenetrazione dinamica e simultaneità della visione, si attua compiutamente dal 1911-12 in avanti (Boccioni, *Costruzione occidentale*, 1912: Monaco, NP; Carrà, *Ritmi di oggetti*, 1912: Milano, Brera, coll. Jesi e opere contemporanee di Balla e Russolo). Lo scoppio della guerra mondiale vede il gruppo, stretto su posizioni interventiste, partire compatto per il fronte: vi trovano la morte nel '16 Antonio Sant'Elia, figura di geniale ideatore della città futurista, e Umberto Boccioni che aveva intrapreso da alcuni mesi una significativa svolta nella direzione di un recupero di una pittura improntata alla lezione cézanniana, di cui il *Ritratto del maestro Busoni* (Roma, GNAM) rappresenta il risultato più alto. Una grande retrospettiva nella Galleria di Palazzo Cova nel 1917, promossa da Marinetti e da Massimo Bontempelli, ne celebra la grandezza.

Mentre alla fine della guerra il futurismo procede verso una maggiore astrazione accentuata da Giacomo Balla e Fortunato Depero, nel capoluogo lombardo anche Carlo

Carrà si distacca dai moduli formali dell'avanguardia. Il contesto figurativo pare totalmente mutato dagli anni che precedono la guerra; Carrà viene coinvolto a Ferrara nella straordinaria avventura metafisica di Giorgio de Chirico che conosce nell'Ospedale neurologico di Ferrara nel 1917 e col quale espone a Milano all'inizio dell'anno successivo. Quindi, nel corso del 1918 entra nell'orbita della rivista romana di Mario Broglio «Valori Plastici» (1918-21), che promuove una riflessione sui valori compositivi essenziali della tradizione pittorica e dove trovano formulazione i concetti di «richiamo all'ordine» e «ritorno al mestiere». Nel 1923 alla Galleria Pesaro si inaugura la prima mostra del gruppo denominato Novecento Italiano, che coagula progressivamente una parte importante degli artisti italiani del periodo. Vi prendono parte artisti come Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi, Sironi. Il gruppo si precisa meglio sotto la direzione della critica d'arte Margherita Sarfatti, che nella dichiarazione d'intenti gli affida il ruolo chiave di perpetuatore della più schietta tradizione figurativa italiana interpretata in senso moderno. Nelle due uscite ufficiali del gruppo nel 1926, presente Mussolini, e 1929, si associano Carrà, Tosi, Casorati, Campigli, Arturo Martini e molti altri artisti di varia estrazione e poetica che mettono alla prova la volontà unificatrice del programma iniziale sarfattiano. Ne derivano, nonostante i grandi successi a livello internazionale, controversie interne e diatribe cui consegue all'inizio degli anni Trenta lo sfaldamento del gruppo e la sua rifondazione sotto la direzione di Sironi. La svolta monumentalistica trova compiuta espressione nella serie di grandi affreschi creati da Sironi, Campigli, De Chirico per la Triennale milanese del 1933.

All'inizio degli anni Trenta la **L** è anche protagonista di un consistente movimento astrattista in pittura, scultura e architettura, che ruota fra la nuova Galleria del Milione a Milano fondata nel 1930 da Edoardo Persico a Gino Ghiringhelli, e il gruppo di architetti razionalisti di stanza a Como. La cultura internazionale degli artisti del Milione si rivolge alla teoria neoplastica di De Stijl, pure in una concezione alquanto più libera e sbrigliata della composizione. Su questa linea si muovono le forti personalità di Osvaldo Licini, Atanasio Soldati, Mauro Reggiani, Luigi Veronesi, dei comaschi Mario Radice e Manlio Rho, affiancati da Alberto Magnelli, in contatto da

Parigi con il gruppo Abstraction-Création, Enrico Prampolini. Bruno Munari e Lucio Fontana svolgono una ricerca autonoma. Munari conduce sperimentazioni di arte cinetica, mentre Fontana affronta inedite problematiche estetiche, determinanti per gli sviluppi successivi dell'arte. Sempre all'inizio del quarto decennio Milano vede rivivere una rinnovata stagione di paesaggi e di ritrattistica nel movimento dei Chiaristi, così denominato per la predilezione di una tavolozza timbricamente chiara e luminosa. Vi si annoverano le figure di A. Del Bon, F. De Rocchi e A. Spilimbergo. Il binomio Novecento-Astrattismo viene spezzato alla fine del decennio da un vasto raggruppamento culturale che vede riuniti critici d'arte, letterati e filosofi (Banfi e Anceschi, fondatore del 1956 a Milano della rivista di estetica «Il Verri») e un nutrito stuolo di giovani artisti come Treccani, Birolli, Morlotti, Cassinari e Guttuso. La rivista «Corrente di vita giovanile» (quindi solo «Corrente», pubblicata dal 1938 e soppressa nel '40) ne raccoglie il pensiero e la poetica. Ne traspare tutta l'ansia di apertura alle proposte culturali europee che segna questo periodo di vita italiana. I modelli figurativi che si impongono provengono dal postimpressionismo francese, da van Gogh all'area fauve e nabis, senza tralasciare l'importante influenza di Picasso. Nel 1940 Mafai e Guttuso vincono la seconda edizione dell'annuale Premio Bergamo, che vede in giuria Giulio Carlo Argan e Leonardo Borgese: un premio in aperto antagonismo a quello voluto a Cremona nel '39 da Farinacci. Intanto si moltiplicano a Milano le mostre e le pubblicazioni sulla Scuola Romana di Mafai, Rafael e Scipione. Dopo la pausa della guerra, il movimento di Corrente si traduce nel Fronte nuovo delle arti che riunisce Birolli, Morlotti, Guttuso, Santomaso, Turcato, Leoncillo, Vedova e Fazzini, in uno schieramento composito, ma accumulato dalla partecipazione appassionata agli argomenti di attualità sociale e politica. La rottura del movimento avvenne nel 1948, in seguito alla polemica fra astrattisti e realisti, inasprita da rigide contrapposizioni ideologiche. I lombardi Birolli, Morlotti e Moreni confluiscono nel Gruppo degli Otto, comprendente anche Afro, Corpora, Turcato, Santomaso e Vedova, sostenuto da Lionello Venturi nello sforzo di trovare una strada alternativa alle dicotomie critiche dell'epoca. Nel 1946, Lucio Fontana (Rosario di Santa Fé 1899-Co-

mabbio (Varese) 1968), redige al ritorno dall'Argentina i manifesti teorici dello spazialismo con la decisa volontà di liberare l'arte dalla dimensione del quadro e della pittura. Nel 1949 la Galleria Il Naviglio ospita il primo *ambiente spaziale* di Fontana. All'inizio degli anni Cinquanta gli artisti Enrico Baj e Roberto Crippa, uscito dallo spazialismo di Fontana e Dova, sono i firmatari del manifesto del movimento Nucleare volto a superare ogni limite rappresentativo della tela. Alla metà degli anni Cinquanta, in seguito alla diffusione in Italia dell'informale americano e francese, Morlotti e Moreni si riuniscono nuovamente nel clima dell'ultimo naturalismo, felicemente interpretato dallo storico bolognese Francesco Arcangeli. La fine del sesto decennio è contraddistinta da una diffusa reazione alla poetica dell'informale materico. Chi rompe definitivamente i legami è il Gruppo T di Anceschi, Boriani e De Vecchi, che fondano un movimento di Arte programmata, basato su fondamenti scientifici. Alcuni pittori provenienti dall'area informale, come Romagnoni, Aricó, Guerreschi, Emilio Tadini affrontano invece sulla tela nuove possibilità di figurazione, talora improntata a un surrealismo influenzato in parte da Bacon, Matta e Gorky. Vi è infine il gruppo che gravita attorno alla rivista «Azimut» e alla galleria omonima, guidato da Piero Manzoni, Enrico Castellani e O. Piene, che, riallacciandosi alla poetica di Yves Klein, intende mettere da parte tutte le pratiche pittoriche tradizionali, per evidenziarne i processi formali di base. Con le *Linee* e i *Corpi d'aria* Manzoni (Soncino 1934-Milano 1963) sviluppa in modo geniale tematiche estetiche neodadaiste. Nel 1960 la Galleria Apollinaire ospita una mostra del movimento francese Nouveau Réalisme, sostenuto dal critico Pierre Restany. Fra il '61 e il '62 approdano all'Ariete Robert Rauschenberg e Jim Dine, che influenzano largamente giovani artisti milanesi, come Valerio Adami e Lucio Del Pezzo. Nel 1967 nasce la rivista «Flash Art» dove il critico torinese Germano Celant pubblica un importante testo sull'Arte povera. Gli artisti che vi vengono presentati, Zorio, Anselmo, Pistoletto, Paolini, Emilio Prini, Mario Merz, Luciano Fabro (quindi all'Accademia di Brera) sono invitati nelle gallerie milanesi Toselli, Lambert, Nieubourg, Borgogna, fra il '68 e il '71. Negli anni Settanta e Ottanta le maggiori correnti artistiche italiane e straniere vengono rappresentate

nelle mostre del capoluogo lombardo, alcune delle quali, come nel caso della mostra *La ripetizione differente* (Studio Marconi, 1974, presentazione di Renato Barilli) o *Pittura-ambiente* (Palazzo Reale, 1979) o *Nuova immagine* (1980, Palazzo della Triennale), si fanno promotrici di nuovi artisti e nuove poetiche. (lte).

Loménie, Henry Louis de Brienne

(Parigi 1635-Château-Landon 1698). Celebre erudito poliglotta e grande viaggiatore, fu segretario di stato per gli Affari esteri; venne dimesso per frode al gioco nel 1663; braccato dai creditori, condusse tuttavia vita agiata. Collezionista accanito, sin da giovane raccolse uno dei più bei Gabinetti di quadri della capitale, contenente la *Piccola Sacra Famiglia* attribuita a Raffaello e le due *Sacre Conversazioni* di piccolo formato di Veronese (oggi al Louvre di Parigi), nonché numerosi Poussin. Quando cadde in rovina dovette vendere le collezioni. Si volse allora alla religione, entrando negli Oratoriani (1664). Fu scacciato dall'ordine nel 1670; trascorse poi tre anni in esilio negli stati di Mecklemburg. Tornato a Parigi fu presto internato come pazzo nella prigione di Saint-Lazare (1676), dove resterà fino al 1695. Scrisse fra l'altro una descrizione in latino delle sue raccolte (*De pinacotheca sua*, 1662), e un *Traité de la curiosité*, di più tarda redazione (1670 o 1673). Da Saint-Lazare fu in corrispondenza con Ménage e Perrault; vi scrisse le sue *Memorie* (1682-84). Già vicino alla morte compose un *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux*. L'incarnò il tipo del «curieux» che rifiuta di essere un teorico. Il suo gusto eclettico gli fece apprezzare il Bamboccio, lodare altamente Gerrit Dou e rifiutare di scegliere tra Mignard e Le Brun; sostenitore convinto dei «coloristi», vantò il colore dei veneziani, di Rubens e di van Dyck. Il pittore per eccellenza per lui restava però Poussin, per il quale nutrì sempre una vera devozione. (sr).

Lomi, Aurelio

(Pisa 1556-1622). Figlio dell'orafo fiorentino Giovanni Battista, era il fratello maggiore di Orazio Gentileschi. La sua formazione si compì probabilmente a Firenze, nella cerchia dei pittori dello studiolo di Francesco I. Un soggiorno a Roma nel 1585 per lavori alla cappella dell'As-

sunta in Santa Maria in Vallicella, gli consentí un ampliamento di esperienze nel composito clima del pontificato di Sisto V. La sua attività successiva, tra Pisa e Genova, si svolse tutta nell'ambito di una cultura sostanzialmente manieristica, di taglio «internazionale» come bene illustrano le notevoli tele – tra il 1589 e il 1592 – del transetto del Duomo di Pisa (*Natività, Adorazione dei Magi, Circoncisione, Cristo risana il cieco nato*) ed il *Miracolo di san Cassia* (1595) in San Frediano a Lucca il cui impianto, per certi aspetti ancora zuccaresco, è arricchito di espressività e acutezze fiamminghe, mentre lo splendore cromatico e la nettezza del segno richiamano la giovanile esperienza nello studio di Alessandro Allori. A Genova **L** risiede dal 1597 al 1604; all'interesse per il piú «moderno» Giovan Battista Paggi affianca la riconsiderazione dei cicli pittorici «antichi» di Perin del Vaga. Le tele già nei matronei del Duomo pisano e oggi nel Museo dell'Opera (*Nozze di Cana, Convito di Assuero*), successive all'intensa parentesi nel capoluogo ligure – dove **L** aveva lasciato piú di venti pale d'altare per le chiese dei maggiori ordini religiosi, ed era stato impiegato dalle famiglie Sauli e Spinola –, di indubbia levatura, ne illustrano il carattere sostanzialmente conservatore, qualora lo si voglia confrontare, come potrebbe apparire inevitabile, con il piú grande e celebre Orazio. Tuttavia l'opera del **L**, pur se trattenuta nell'alveo della pittura «riformata», ne rappresenta, per ricchezza culturale e livello qualitativo, uno degli esiti piú ragguardevoli. (*sr*).

London Group

Società artistica fondata nel 1913 sotto la presidenza di Harold Gilman per raccogliere, nelle mostre, tutte le tendenze dell'arte inglese moderna (come da dieci anni faceva il Salon d'Automne a Parigi). La prima delle mostre, annuali o biennali, venne organizzata nella Galleria Goupil di Londra nel marzo 1914, con Ginner e Gore. Il cinquantenario del **LG** è stato commemorato da una retrospettiva nel 1964 (Londra, Tate Gall.). (*abo*).

Londonio, Francesco

(Milano 1723-83). Dopo un iniziale approccio alla pittura di storia alla scuola milanese di Ferdinando Porta e Giovambattista Sassi, si specializzò nella rappresentazione di

animali e di scene campestri. Su questa scelta influí certamente l'arte di Jacopo Ceruti, ma, diversamente dal pittore bresciano, **L** non fu mai così vicino al mondo dei piú oscuri miserabili. I personaggi dei suoi dipinti, i contadini della campagna confinante con le grandi ville patrizie milanesi nelle quali era ospite bene accetto, si muovono sempre in un clima di serenità e pacatezza che, lungi dall'essere assimilabile ad uno spirito arcadico, riflette piuttosto la capacità di **L** di cogliere il «bello» nel «vero» della quotidianità. Gli studi piú recenti tendono a inquadrare nel contesto della cultura dell'illuminismo milanese la sua produzione, che stilisticamente si caratterizza per il buon gusto e l'assoluta mancanza di falso compiacimento, tipico di certa pittura di genere, e per una condotta qualitativamente sempre molto sostenuta. Nella maniera di **L**, che risenti indubbiamente dei suoi viaggi a Roma e a Napoli, sono chiari gli influssi di altri specialisti della pittura di animali, quali il Grechetto, Andrea De Lione, Philip Peter Roos (Rosa da Tivoli) e Domenico Brandi.

La pittura di **L** ebbe un notevole successo nell'ambito della migliore società milanese, sia in quella di antica nobiltà che nella borghesia emergente. Un consistente nucleo di suoi dipinti è conservato nella collezione Borromeo all'Isola Bella; nella Pinacoteca di Brera a Milano è confluita l'importante serie di ventun tele di soggetto campestre eseguita per Casa Grianta, forse nello stesso periodo di quella, ancor piú cospicua, per Villa Alari a Cernusco sul Naviglio (1762-66, oggi suddivisa tra collezioni private). (*ada + sr*).

Londra

Apsley House, Wellington Museum → **Wellington**
duca di

British Museum Il BM venne fondato con un atto del Parlamento nel 1753; fu il secondo museo inglese, dopo l'Ashmolean Museum di Oxford, aperto nel 1683. La fondazione fu conseguenza del dono della collezione di sir Hans Sloane (1660-1753); questi, medico famoso, fu al servizio della regina Anna, poi del duca di Albermale, governatore della Giamaica, e dal 1727 al 1741 fu presidente della Royal Society. La collezione, assai varia e, come attesta il cronista Evelyn, celebre ai suoi tempi, comprendeva libri, manoscritti e disegni che riflettono l'interesse

del proprietario per la medicina. Il manoscritto miniato piú notevole era una copia (inizio del XIV sec.) del trattato di medicina di Ruggero da Salerno. I disegni raccolti da Sloane costituirono il nucleo del dipartimento dei Disegni e Stampe del BM, con fogli di Dürer, il *Thomas More* di Holbein e la sua raccolta di progetti di gioielli, i disegni e le incisioni di Hollar. Oltre alla raccolta Sloane, il BM possedette sin dalla sua creazione altre collezioni acquistate dal governo. La prima era quella di Robert (1661-1724) ed Edward Harley (1689-1741), primo e secondo conte di Oxford. Era composta soprattutto di manoscritti, in particolare i *Vangeli dorati* (800 ca., *scriptoria* della corte di Carlomagno), la copia (XI sec.) fatta a Canterbury del *Salterio di Utrecht* e il *Roman de La Rose* (XV sec.). La seconda raccolta, entrata alla metà del XVIII sec., è quella di sir Robert Cotton (1571-1631), che possedeva numerosi manoscritti provenienti dalla soppressione dei monasteri. Nella biblioteca di Cotton, i manoscritti erano raccolti in 14 volumi recanti i nomi di imperatrici e imperatori romani (Giulio, Domiziano), e sono tuttora designati in tal modo. Proseguita dal figlio e dal nipote di Cotton, la collezione fu lasciata allo Stato nel 1710. Tre anni dopo un incendio danneggiò la maggior parte dei manoscritti, compreso uno tra gli esemplari piú venerabili, la *Genesi Cotton*, contenente i frammenti di una Bibbia greca (inizio del V sec.), redatta probabilmente in Egitto, nonché uno dei piú antichi cicli illustrativi della Genesi. Vanno anche citati il piú celebre manoscritto irlandese-sassone del VII sec., i *Vangeli Lindisfarne*, il *Salterio Cotton*, manoscritto anglosassone disegnato al tratto, e il *Salterio di Winchester* (XII sec.). Acquisti e donazioni continuarono ad arricchire il dipartimento dei manoscritti, i piú importanti dei quali hanno serbato i nomi dei donatori. Una delle prime donazioni (1757) è quella di re Giorgio II. Comprende le collezioni dei re e delle regine d'Inghilterra dall'epoca di Edoardo IV, che le aveva riunite nella sua biblioteca di Richmond Palace, e quella dell'arcivescovo Cranmer. Il manoscritto miniato piú celebre è il *Salterio della regina Mary* (inizio del XIV sec.), del quale, sotto il regno di Maria Tudor, venne impedita la vendita all'estero, offrendolo alla regina. Nel 1807 entrarono nel BM i manoscritti Landsdowne, con i *Vangeli di Enrico Cuor di Leone* (inizio del XII sec.); nel 1813, la biblioteca giuridica di Hargrave; nel 1817 i libri a stampa ed i manoscritti dell'umanistica

Burney. La sezione Libri Antichi (*Early Printed Books*) venne arricchita nel 1823 dall'acquisto della biblioteca di Giorgio III, con la *Bibbia di Mazzarino* di Caxton, la *Bibbia di Gutenberg* e le prime edizioni delle opere di Shakespeare, Milton e Spencer. Nel 1831 la Royal Society cedette la collezione di Thomas Howard (1585-1646), conte di Arundel. Essa includeva un *Salterio* dell'inizio del XIV sec. (Arundel 83), tra i più interessanti e più complessi della East Anglian School. La collezione Egerton, lascito del 1829, apportò la *Genesi Egerton*, opera italianizzante del XIV sec. inglese, e il manoscritto Bohum. Il BM acquistò nel 1883 da Bertram, quinto conte di Ashburnham, il manoscritto Stowe, e la collezione Yates Thompson (manoscritti miniati del XIII e del XIV sec.) venne legata in testamento dalla vedova del collezionista nel 1941. Un ulteriore gruppo si è aggiunto a quello dei manoscritti Sloane: partendo dal n. 4101, supera oggi il n. 54 000. Di tale gruppo fanno parte alcuni tra i più celebri manoscritti del BM: *Il Benedizionario* di Aethelwold (XI sec.), la *Bibbia illustrata di Holkham* e i salteri Gorleston e Oscott, esempi tra i più noti della miniatura inglese del XIII e XIV sec., provenienti dalla collezione Dyson Perrins.

Benché il lascito di sir H. Sloane nel 1753 comprendesse già un'importante raccolta di disegni e incisioni, solo nel 1808 venne creato l'attuale dipartimento Disegni e Incisioni del BM. Tra i numerosi doni, legati ed acquisiti verificatisi in seguito, il lascito di R. P. Knight nel 1824, l'acquisto della collezione Malcolm nel 1895 e la donazione anonima della collezione Ph. Fenwick nel 1946 contano tra gli arricchimenti più notevoli del dipartimento.

Grazie a tali acquisizioni, la raccolta di disegni è divenuta una delle più ricche del mondo. Le scuole italiane del XIV e del XV sec. sono rappresentate da 350 disegni (nove Bellini, sei Mantegna, venti Leonardo). Il Rinascimento presenta complessi eccezionali, in particolare ottantacinque Michelangelo e trentanove Raffaello; la raccolta è invece meno ricca per il XVII e il XVIII sec. italiani. I disegni fiamminghi ed olandesi contano non meno di 114 Rembrandt, 119 Rubens ed ottantasette van Dyck, nonché opere importanti del XV sec. (due van der Weyden) e del XVI sec. (undici Luca di Leida), senza dimenticare un gruppo di acquerelli olandesi del XVIII sec. Per la scuola tedesca, si hanno oltre cento Dürer, quasi duecento Holbein (soprattutto disegni di ornato) e bellissimi Elshei-

mer. I disegni francesi si segnalano principalmente per 523 Claude Gellée (tra cui i duecento disegni del *Liber Veritatis* di C. Lorrain), e sessantatre Watteau di gran livello, mentre il XIX e il XX sec. francesi (malgrado qualche arricchimento, come il legato C. M. de Haucke nel 1968) restano incompleti. Poco numerosi i disegni spagnoli (Ribera, Murillo, Goya).

Invece, la raccolta d'arte inglese dal XVI sec. ai giorni nostri è particolarmente ben rappresentata; citiamo in particolare la *Flora* e la *Fauna* di John White (1583-93 ca.), un considerevole complesso di acquerelli del XVIII e del XIX sec., e soprattutto quasi 20 000 disegni ed acquerelli di Turner. La collezione d'incisioni del BM è tra le più complete che esistano, ed è famosa per la qualità delle tirature che vi sono conservate. Particolarmente notevoli sono le serie di opere di Dürer, Luca di Leida, H. Seghers, Rembrandt, van Dyck, Callot, Hogarth, Goya, e le incisioni italiane del XV e XVI sec. Il Museo ha sempre occupato il medesimo sito, Bloomsbury. Esso faceva un tempo parte della Montague House, acquistata per ospitarlo nel 1759. L'attuale edificio, di stile neoclassico, dovuto a sir Robert Smirke, l'ha progressivamente sostituita tra il 1823 e il 1848. La sala di lettura venne aggiunta nel 1857 da Sidney Smirke, fratello di Robert; gli altri impianti sono stati realizzati nel 1879 e nel 1914. (*mast + mdb*).

Buckingham Palace, The Queen's Gallery Sale espositive collocate in un'ala di Buckingham Palace, nelle quali vengono presentate, a rotazione, opere delle raccolte reali. (*ju*).

Courtauld Institute Galleries L'Istituto Courtauld, fondato nel 1931 come dipartimento dell'università di L, fu il primo organismo del genere in Inghilterra. Si dedica all'insegnamento della storia dell'arte ed assegna titoli universitari. Samuel Courtauld ne decise la fondazione in accordo col visconte Lee of Fareham, conoscitore e collezionista, e con l'appoggio di sir Robert Witt, possessore di ricchi archivi fotografici di dipinti e disegni. Alla morte della moglie, quest'ultimo offrì la propria dimora, costruita da Robert Adam tra il 1773 e il 1775, come sede dell'Istituto. L'iniziativa fu particolarmente felice, poiché il palazzo settecentesco si prestava in modo eccellente alla sua nuova destinazione, e perché anche gli archivi di sir Robert Witt erano ospitati a Portman Square, dove l'Istituto occupava il n. 20. Una società, the Home

House Trustees (dal nome della prima proprietaria, la contessa dotaria di Home), era detentrica dei diritti d'affitto; ad essa venne trasmessa gran parte della collezione Courtauld, a beneficio dell'università di L. Alla morte del fondatore nel 1947 un numero ancor maggiore di quadri venne lasciato in eredità al trust; e nel 1958 la collezione (Courtauld Institute Galleries) venne sistemata in una nuova sede posta in Woburn Square, nel medesimo edificio che ospitava il Warburg Institute. Nel contempo, entrava nell'Istituto Courtauld la collezione di dipinti di Lord Lee: Barnaba da Modena, *Vergine con Bambino; Crocifissione*, attribuita a Simone Martini; Bellini, *Martirio di san Pietro da Verona*; Rubens, *Deposizione dalla croce* (bozzetto dell'elemento centrale del trittico nella cattedrale di Anversa); Blanchard, la *Carità* (1637); Goya, *Don Francisco de Saavedra*. Nel 1952 Robert Witt donò 3500 disegni di maestri antichi e di artisti inglesi, cui venne ad aggiungersi nel 1967 una ricca collezione di acquerelli inglesi donata da William Spooner. L'Istituto ereditò anche dalla collezione di dipinti italiani di Thomas Gambier-Parry (Lorenzo di Niccolò, *Annunciazione*; Lorenzo Monaco, *Visitazione, Adorazione dei Magi, Incoronazione della Vergine*; Bernardo Daddi, *Polittico della Crocifissione*). Insieme al Warburg Institute, l'Istituto Courtauld è sin dalla fondazione il centro inglese per eccellenza di ricerca di storia dell'arte; le sue attività scientifiche e didattiche hanno determinato in misura decisiva il riconoscimento ufficiale della storia dell'arte come disciplina universitaria in Inghilterra. Benché successivamente siano stati creati nelle università inglesi numerosi istituti di storia dell'arte, l'Istituto resta nondimeno il centro di studi e ricerca più importante. L'insegnamento non obbedisce ad alcuna impostazione sistematica e ad alcuna metodologia preconstituita: affronta soprattutto l'esame delle caratteristiche formali dell'opera, e completa quello del Warburg Institute, che si dedica all'iconografia ed allo studio dei soggetti. La qualità dell'insegnamento presso l'istituto Courtauld non è l'unica caratteristica che ne garantisce la posizione di preminenza: esso conserva anche un materiale documentario di rara ricchezza, distribuito nella biblioteca, nelle due sezioni di archivi fotografici (fototeche Witt e Conway) e nella sezione riservata alle diapositive, (*jms*). Il 12 giugno 1990 è stata inaugurata, dopo grossi e «sofferiti» lavori di restauro, resi possibili grazie ad una sotto-

scrizione pubblica, la nuova sede del Courtauld, la neoclassica Somerset House, costruita nel 1776-80 per ospitare le gallerie e gli uffici della Royal Academy of Arts, della Royal Society e della Società Antiquaria. La nuova sistemazione ha consentito alle Galleries di esporre circa l'80 per cento delle proprie raccolte, contro il 35 per cento precedente. La sala riunioni della Royal Society ospita le opere migliori di impressionisti e post-impressionisti (Manet, *Déjeuner sur l'herbe*; van Gogh, *Autoritratto*), mentre al primo piano, nelle Fine Rooms, ordinato cronologicamente, trova posto il resto delle collezioni, dal XVI al XVIII sec. Al secondo piano, le sale di più modesto decoro e dimensioni espongono i primitivi italiani e fiamminghi. La Sala Grande, piuttosto spoglia, ospiterà esposizioni temporanee, oltre che il monumentale *Trittico di Prometeo* di Kokoschka. Una sala è dedicata alle splendide collezioni di stampe e disegni antichi, una galleria unicamente alle collezioni Seilern e Princess Gate.

Il Courtauld Institute ha trasferito a Somerset House anche la propria biblioteca ed il preziosissimo archivio fotografico Witt, mentre un'ala del palazzo è funzionale all'attività didattica e di ricerca della fondazione che, dopo i drastici tagli finanziari inflitti dal governo inglese all'Università – la quale, e non solo a Londra, ha perso il proprio istituto di Storia dell'arte – resta, insieme al Warburg, quasi l'unico polo istituzionale di studi storico-artistici inglese. (sr).

Dulwich College Picture Gallery Quando Edward Alleyn fondò nel 1626 il Dulwich College, donò una piccola collezione di ritratti d'interesse minore, arricchita nel 1688 dalla donazione di William Cartwright. La raccolta si trasformò totalmente nel 1811 con il lascito del pittore sir Peter Francis Bourgeois, comprendente circa 370 dipinti, gran numero dei quali proveniva dalla collezione di Noël Desenfans. Per ospitarla sir John Soane costruì allora una galleria, aperta al pubblico nel 1814, che divenne rapidamente il più bel museo di L. Tale lascito, costituito all'origine da quadri olandesi e fiamminghi, tra i quali numerosi dipinti da studiolo (Dou, Teniers, Brouwer), includeva anche capolavori: *Ritratto di Titus*, *Fanciulla alla finestra* e *Ritratto di Jacob de Gheyn* di Rembrandt, *Venere, Marte e Amore* e *Agar nel deserto* di Rubens, *Sansone e Dalila* ed *Emanuele Filiberto* di van Dyck, bei paesaggi di Cuyp, Hobbema, Berchem e Pijnacker; vi figuravano tele

spagnole e italiane del xvii e del xviii sec., tra cui molti Murillo, il *San Giovanni Battista* di Guido Reni e *Giuseppe riceve l'anello del Faraone* di Tiepolo, nonché alcuni dipinti inglesi. La sezione francese è particolarmente brillante: due Le Brun (la *Strage degli innocenti*, *Orazio Coclite mentre difende Roma*), un Claude Lorrain (*Giacobbe e Labano*), un Watteau, numerosi Lancret, Joseph Vernet, e soprattutto sei Poussin di eccezionale qualità: *Strada romana*, *Giove e la capra Amaltea*, *Trionfo di Davide*, *Rinaldo e Armida*, *Fuga in Egitto*, *Assunzione*. La collezione ha beneficiato in seguito di nuove donazioni, in particolare ritratti offerti dalla famiglia Linley e il lascito di Charles Fairfax Murray, con la *Coppia in un paesaggio* di Gainsborough, (jhb).

Iveagh Bequest, Kenwood → **Iveagh**, conte di.

London Museum Un nuovo museo londinese, dedicato alla storia della città di L, venne fondato nel 1911 da Lewis Harcourt (1863-1922), con l'appoggio della famiglia reale e di Lord Esther (1852-1930), che sin dal 1910 aveva inviato un memorandum in tal senso a re Giorgio V. Il nuovo museo divenne, dal 1913, museo nazionale. Nel 1970 la collezione contava ca. 190 dipinti (senza contare i disegni e le incisioni) illustranti l'espansione di L dopo il xv sec. Malgrado l'assenza delle celebri vedute di L dipinte da Hogarth, Constable, Turner, Whistler, Monet, Derain, il London Museum ospita – accanto ad opere essenzialmente documentarie – quadri di grande qualità dovuti a pittori inglesi (C. Deane, *Waterloo Bridge*, 1823; J. Ritchie, *Summer Day in Hyde Park*, 1958; J. O'Connor, *St. Pancras from Pentonville Road*, 1884), o a stranieri che abbiano lavorato a L (J. Knyff, *Veduta di Chiswick*, 1675-80; A. Hondius, *Il Tamigi gelato*, 1677; Canaletto, *Cappella di Enrico VIII a Westminster*). (mdb).

National Gallery Nel 1823, sir George Beaumont propose al governo la propria collezione, assumendosi l'onere di realizzare la costruzione dell'edificio destinato a ospitarla; il reverendo William Holwell Carr fece un'offerta simile; la proposta di Beaumont venne riconsiderata alla Camera dei Comuni quando essa apprese che la famosa coll. Angerstein sarebbe stata venduta l'anno seguente; il governo acquistò tale collezione nel 1824 per la somma di 57 000 sterline, lasciandola nella residenza di Angerstein in Pall Mail, sotto la sorveglianza di William Seguer, nominato conservatore; la nuova galleria venne aperta al

pubblico soltanto nel maggio 1824. Nel 1826, Beaumont offrì nuovamente la propria collezione, seguita dal lascito di Carr e comprendente *San Giorgio e il drago* di Tintoretto e la *Donna che si bagna* di Rembrandt; il governo, dal canto suo, acquistava il *Bacco e Arianna* di Tiziano, una delle migliori acquisizioni del 1826. Si pensò allora ad un nuovo edificio: l'attuale NG di Trafalgar Square, progettata da W. Wilkins, venne inaugurata nel maggio 1838. Sin dall'apertura, le cinque sale inaugurate vennero subito riempite. La metà dell'edificio era occupata dalla RA che vi rimase fino al 1869. L'atmosfera fuliginosa, tipica dell'inizio dell'era vittoriana, causò il pesante insudiciamento della galleria ed il deterioramento delle tele: da qui l'adozione di un criterio di pulitura sistematica che diede presto luogo a critiche vivaci; in seguito a tale controversia e agli attacchi al governo per la sua politica di acquisti, un comitato nominato in seno alla Camera dei Comuni redasse un rapporto sulla galleria nel 1853; e nel 1855 venne nominato un direttore munito di pieni poteri, nella persona di sir Charles Locke Eastlake. Da allora venne redatto un rapporto annuale. Assumendo le sue funzioni (1855-65) Eastlake effettuò numerosi viaggi sul continente acquistandovi in totale 139 tele, tra cui parecchi capolavori, come la *Battaglia di san Romano* di Paolo Uccello, il *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca, il *Martirio di san Sebastiano* di Pollaiuolo e *Dario dinanzi ad Alessandro* di Veronese; fu questa in verità l'epoca d'oro della galleria. Le sale erano stracolme; il lascito di Robert Vernon, costituito da opere inglesi, venne presentato prima al Marlborough House nel 1850, poi a South Kensington nel 1859, mentre del lascito Turner si poterono esporre soltanto poche tele; nel 1871, venne acquisita la magnifica collezione di dipinti olandesi di sir Robert Peel, e nel 1876 quella del lascito Wynn Ellis. Le sale liberate dal trasferimento della Royal Academy nel 1869 vennero immediatamente occupate; nuove sale, progettate da E. M. Barry, vennero aperte nel 1876; ma lo spazio murale disponibile per i quadri continuava a ridursi e pertanto, dopo molte vicissitudini, cinque nuove sale vennero aperte nel 1911. Nel 1894, la nomina di E. J. Poynter a direttore si accompagnò al conferimento di poteri dittatoriali ai Trustees, che dal 1855 avevano soltanto un ruolo consultivo; il periodo seguente fu contrassegnato dalla crescente rivalità tra Germania e Stati Uniti; il rincaro dei

prezzi si accentuò, e solo in gran parte grazie alla creazione del Fondo nazionale per le raccolte d'arte, nel 1903, si poterono acquistare opere di fondamentale importanza, come la *Venere Rokeby* (*Venere allo specchio*) di Velázquez, per 10 000 sterline, nel 1905. Nel 1907 si ebbe il lascito Temple-West, di quasi 100 000 sterline; nel 1910 quello di George Salting, con circa duecento dipinti; nel 1913-1914 la donazione di Lady Carlisle, con sette capolavori di Castle Howard; nel 1916 il lascito di sir Henry Layard e, nel 1923, quello del dr. Ludwing Mond con la *Crocifissione* di Raffaello. Durante la seconda guerra mondiale i quadri vennero messi al sicuro in una cava di ardesia nel Galles settentrionale; da allora, si è soprattutto cercato di completare i fondi già acquisiti; sono state colmate lacune con nuovi acquisti, tra i quali quattro Cézanne, in particolare le *Grandes Baigneuses* e la *Veglia del rosario*. Sono state ricostruite le sale danneggiate per cause belliche, approntate sale climatizzate, pubblicate serie di cataloghi scientificamente garantiti (oggi pressoché completi) ed installato un laboratorio di prim'ordine per l'esame e il restauro dei quadri. Incontestabilmente ricchissima di pittura italiana del Quattrocento (grazie a Eastlake), oltre a quadri veneti (Tiziano, *Diana e Atteone*) ed emiliani (Parmigianino, *Matrimonio mistico di santa Caterina* e *Ritratto detto di un collezionista*) di successiva acquisizione e di pittura olandese (il fulcro era qui stato la coll. Peel, ed ulteriori acquisti di opere di Rubens, Rembrandt, van Dyck). La NG è unica al mondo, poiché nelle sue raccolte rappresenta tutte le scuole (si ricorda ad esempio il *Sant'Ivo* di van der Weyden) e tutti i periodi, benché vi sia scarsamente rappresentata la pittura francese del XVIII sec.; il trasferimento alla NG di alcuni capolavori – da Manet a Cézanne – provenienti dalla Tate Gall. e dal Courtauld Fund, è stato completato da importanti acquisti successivi (con opere di Courbet, Cézanne, Monet, Renoir, il Doganiere Rousseau). La pittura britannica, ad eccezione di pochi capolavori, come la serie del *Matrimonio alla moda* di Hogarth, la *Carretta di fieno* di Constable, la *Tempesta di neve* di Turner, è conservata presso la Tate Gall. (jhb).

La costruzione di un'ala nuova, sul retro del vecchio edificio, inaugurata nel 1975, ha consentito di accrescere notevolmente il numero delle sale del museo, e in particolare di presentare al pubblico, in sale attrezzate del sottosuolo,

la grande maggioranza dei dipinti un tempo conservati nei depositi. Tale soluzione è tuttavia stata ulteriormente rivoluzionata, dal luglio 1991, dopo due anni di lavori, dall'apertura al pubblico dell'«Ala Sainsbury», un nuovo è vasto edificio moderno, progettato da Bob Venturi e collegato all'edificio ottocentesco della NG da un ponte vetrato, nel quale hanno trovato sistemazione definitiva tutte le tavole dei cosiddetti primitivi (dal 1300 al 1510), italiani e non, da Giotto al Dittico Wilton, da van Eyck a Piero della Francesca, da Leonardo a Raffaello e Bramantino, esposte non più secondo criteri regionali, o di scuola o di autografia, ma secondo scansioni di tipo cronologico. Nell'ala Sainsbury trovano inoltre posto, e distribuiti sui suoi diversi piani, i più vari servizi: dai ristoranti ai teatri, dalle sale per conferenze agli spazi per mostre temporanee, secondo i criteri di una più aggiornata gestione museale e dei flussi turistici. (*sr*).

National Portrait Gallery La fondazione di una galleria di ritratti illustranti la storia d'Inghilterra venne decisa nel 1856. Essa fu collocata provvisoriamente al n. 29 di Great George Street, a Westminster, e nel 1869 fu trasferita a South Kensington; poi, nel 1885, al Bethnal Green Museum. Si dovette attendere il 1889 perché ci si preoccupasse di costruire una sede definitiva per ospitare la NPG. Il governo accettò l'offerta di W. H. Alexander di assumersi le spese di costruzione; i lavori ebbero inizio sul lotto scelto, dietro la NG (St Martin's Place). Il nuovo museo venne aperto al pubblico il 4 aprile 1896. Malgrado queste difficoltà, la collezione si era regolarmente arricchita: 288 ritratti nel 1869, 983 nel 1895, 1307 nel 1901. Le collezioni hanno carattere assai specifico: ritratti di personaggi celebri della storia d'Inghilterra, scelti più per l'interesse storico che per il valore artistico. Si tratta soprattutto di dipinti, ma anche di disegni, incisioni o sculture, opera di artisti inglesi o stranieri che abbiano operato in Inghilterra (in particolare Antonio Moro, Largillière). Se numerose sono le repliche di bottega, o le copie antiche, da Holbein, van Dyck, Lelley, Kneller, Reynolds, Lawrence, si possono nondimeno ammirare le opere originali dei ritrattisti migliori (otto Honthorst, undici Gainsborough). Alcuni ritrattisti inglesi sono rappresentati da serie particolarmente ricche: F. Abbott, W. Beechey, G. Dance, F. Dodd, R. G. Eves, G. P. Harding, J. Jackson, G. Richmond, W. Rothenstein, G. F.

Watts. (*mdb*).

Soane's Museum Fondato nel 1833, il Sir John Soane's Museum ha sede nella casa che l'architetto Soane (1753-1837) si costruì nel 1812, e contiene le sue collezioni di antichità, sculture, medaglie, dipinti e disegni. Oltre alla ricca serie di studi e progetti di Soane, il museo conserva numerosi disegni inglesi e italiani, in particolare di architettura (Clérisseau, Piranesi, Robert e James Adam). Appassionato eclettico, John Soane raccolse una vasta collezione di quadri, tra i quali spiccano numerosi Canaletto, un Watteau (la *Fidanzata paesana*) e soprattutto una vasta serie di opere inglesi (Reynolds, l'*Amore e la Bellezza*; Lawrence, *Ritratto di sir John Soane*, 1828 ca.; Turner, la *Barca dell'ammiraglio Tromp*, 1831) il tutto dominato dalle due celebri serie di Hogarth, la *Carriera del volpone*, otto dipinti, 1732-33 e l'*Elezione*, quattro dipinti, 1754 ca. (*ju*).

Tate Gallery Museo inglese fondato da sir Henry Tate (1819-99), commesso di drogheria che fece fortuna nel commercio dello zucchero, il che gli consentì di collezionare dipinti di scuola inglese. Nell'intento di costituire una galleria dell'arte propriamente inglese, offrì la sua raccolta, con sovvenzioni, allo Stato; e dopo molto tergiversare ottenne dal governo il sito del penitenziario di Millbank. La galleria venne inaugurata nel 1897; comprendeva allora sessantacinque tele della coll. Tate, sessantaquattro del lascito Chantrey, diciotto di Watts offerte dall'artista, e numerosi dipinti della NG. Nel 1899, grazie a Henry Tate alla prima sala ne vennero aggiunte altre otto, nonché un salone destinato alle sculture; nove ulteriori sale vennero donate da sir Joseph Duveen il Vecchio per ricevere il lascito Turner, e aperte nel 1910. Nel 1917 la galleria (sino ad allora amministrata dalla NG), ebbe un proprio direttore e un proprio consiglio di amministrazione; nel 1919, oltre duecento dipinti inglesi le vennero ceduti dalla NG. Da allora la collezione della Tate Gallery illustra brillantemente la pittura e la scultura inglese, con la *Carretta del mercato* di Gainsborough, l'*Esperimento con la pompa ad aria* di Joseph Wright, il *Circo di Cordale* di Ward, e numerosi Blake. Citiamo un bel complesso di Constable, la ricca coll. di Turner (oltre 250 dipinti recentemente ordinati in nuovi spazi), opere preraffaellite (*Ofelia* di Millais), numerosi Sargent e Whistler ed opere di artisti di quel periodo, particolarmente apprezzate

oggi. La Tate Gallery ospita pure la raccolta nazionale di opere straniere moderne; nel 1915, sir Hugh Lane lasciò in eredità trentanove dipinti; l'anno seguente lord Duveen fece aggiungere sei nuove sale per ospitare la pittura straniera, un'altra sala per Sargent e un nuovo salone per la scultura. Nel 1923 Samuel Courtauld donò 50 000 sterline per l'acquisto di opere impressioniste; in gran parte grazie alla fondazione Courtauld ed alla Società d'arte contemporanea, fondata nel 1910, la Tate Gallery possiede oggi una notevole collezione di opere dei maggiori artisti del XX sec.: Picasso (*Donne in camicia*, 1905 ca.; *Nudo seduto*, 1909-1910), Derain (*Ritratto di Matisse*, 1905; il *Porto di Londra*, 1906), Matisse (*Ritratto di Derain*, 1905), Munch (il *Bambino malato*, 1906-907), Chagall (il *Poeta coricato*, 1915), Ernst (*l'Eléfante Célebes*, 1921; *Gli uomini non ne sapranno nulla*, 1923), Kandinsky (*Battaglia*, 1910). La pittura inglese è naturalmente rappresentata fino ai suoi più recenti sviluppi. Nel 1965 l'amministrazione della galleria è stata suddivisa in due dipartimenti, uno per l'arte inglese, l'altro per l'arte moderna straniera. Nel 1978 la Tate Gallery ha aperto al pubblico una nuova ala. Le acquisizioni degli anni Settanta hanno consentito di costituire una collezione d'arte contemporanea internazionale molto rappresentativa, che viene continuamente accresciuta dalla politica di nuove acquisizioni con una forte sezione di arte concettuale. (*jh* + *sr*).

Victoria and Albert Museum Nucleo delle attuali raccolte fu la donazione Sheepshanks, risalente al 1857, e riguardante dipinti e disegni britannici dell'inizio e della prima metà del XIX sec. cui seguirono il lascito John Jones (dipinti inglesi del XIX sec. e francesi del XVIII sec.), quello di Miss Isabel Constable (novantacinque schizzi a olio di Constable), quello di Henry Vaughan (due magnifici modelli a grandezza naturale per il *Cavallo che salta* e la *Cassetta di fieno* di Constable) ed infine il lascito di C. A. Ionides (numerose tele olandesi, *Roberto il Diavolo* di Degas ed altre opere francesi del XIX sec., tra cui una serie di disegni di Daumier). I celebri cartoni di Raffaello per gli *Atti degli Apostoli* sono prestati in permanenza al museo dalla regina. Il Museo amministra inoltre la donazione Wellington ad Apsley House e ad Ham House, ampliata e arredata con prodigalità dal primo duca di Lauderdale (1616-1682). La coll. di Ham House include numerosi di-

pinti decorativi olandesi, in particolare di Begeyn e di van der Bergen, e una bella raccolta di ritratti, specie di Lely. Il Museo ospita una collezione nazionale di miniature, con serie incomparabili come quella di Hilliard e bellissimi esempi dell'arte di Oliver Cooper e di Holbein; oltre ad una collezione di prim'ordine d'incisioni, acquerelli e disegni (il cui nucleo originario fu il lascito di Alexander Dyce risalente al 1869), soprattutto inglesi, ed uno dei complessi piú importanti di disegni di Constable, Gainsborough e Rowlandson. Infine, il Museo possiede una raccolta assai rappresentativa della maggior parte degli artisti fino ai giorni nostri, anche in questo caso con numerosi esempi stranieri, in particolare una serie di disegni di Tiepolo e stampe giapponesi; la collezione illustra inoltre il disegno di moda, le arti decorative e principalmente il teatro. (*jh*).

Wallace Collection L'origine della collezione propriamente detta risale a Francis, terzo marchese di Hertford (1777-1842), consigliere del principe reggente; tranne, però, un piccolo numero di quadri, come *Nelly O'Brien* di Reynolds, acquistato in precedenza. Il marchese di Hertford ricercò soprattutto paesaggi olandesi e scene di genere, ma acquistò *Persea e Andromeda* di Tiziano, ed ebbe in dono dal principe reggente *Mrs. Robinson* di Gainsborough. La collezione si trasformò col quarto marchese (1800-70), che raccolse un insieme incomparabile di pittura francese del XVIII sec., nonché capolavori di tutte le scuole. Tale magnifica raccolta passò in eredità al figlio naturale del quarto marchese di Hertford, Richard Wallace (1818-90), che manifestò i medesimi gusti del padre. Acquistò soprattutto oggetti d'arte, armi e armature del Medioevo e del Rinascimento, un affresco di Foppa (*Fanciullo che legge*), tele del XVII sec. olandesi e numerosi dipinti del XVIII sec. francese, in particolare *Colazione a caccia* e *Morte del cervo* di De Troy. Wallace, dopo aver fondato a Parigi lo Hertford British Hospital, ricevette nel 1871 il titolo di baronetto, e dopo la guerra franco-prussiana si stabilì a L; le raccolte vennero allora collocate a Hertford House, in Manchester Square; nel 1890 passarono in eredità a lady Wallace, che alla sua morte nel 1897 legò i propri immobili in Francia ed una parte della collezione del marito al segretario di quest'ultimo, John Murray Scott; peraltro tutto ciò che si trovava al piano terra e al primo piano di Hertford House

venne lasciato allo Stato, ed aperto al pubblico nel 1900 col nome di Wallace Collection. (*jh*).

Palazzo e abbazia di Westminster I documenti riguardanti la pittura a Westminster sono relativamente abbondanti, grazie all'esistenza di libri di conti reali, che indicano le date degli incarichi ed i nomi dei pittori del re. Il vasto complesso di dipinti murali che un tempo decorava il palazzo di Westminster venne commissionato da Enrico III alla metà del XIII sec. Il programma della Sala dipinta comprendeva una *Grande storia* ed una *Mappa mundi* dovute a Matthew Paris. Dipinti del XIII sec. esistono tuttora sulle pareti del transetto sud e su quelle della cappella della *Santa Fede* nell'abbazia di Westminster; la *Pala di Westminster*, oggi ridotta in frammenti, si trova nel deambulatorio. Tali opere rivelano forti influssi francesi e italiani. Al XIV sec. risalgono alcuni pannelli degli stalli del coro, nonché il trono dell'*Incoronazione*, dipinto nel 1301 da Maestro Walter, e un antependio conservato a Parigi al Museo di Cluny, rappresentante *Scene della vita della Vergine*. La nuova decorazione della cappella di Santo Stefano nel palazzo di Westminster (frammenti a L, BM), mostra inoltre che alla metà del XIV sec. l'arte di corte restava in contatto col resto d'Europa; vi si individuano, in particolare, rapporti con l'Italia e la Boemia. Disegni eseguiti prima della distribuzione del complesso consentono di ricostituire la parte restante della decorazione. Risalgono alla fine del XVI sec. il *Ritratto di Riccardo II* (oggi nella navata dell'abbazia di Westminster), il dipinto del baldacchino del suo sepolcro, nonché le scene del *Giudizio universale* e dell'*Apocalisse* nella sala del capitolo: tutte presentano affinità con le scuole tedesca e boema. (*mast*).

Longanesi, Leo

(Bagnacavallo 1905-Milano 1957). Scrittore e giornalista, autore di aforismi, polemista, editore di libri e riviste, pittore e caricaturista di pungente talento. La sua attività – dopo le collaborazioni all'«Assalto» e al «Selvaggio» di Maccari – comincia nel 1926 con la fondazione della rivista «L'Italiano», pubblicata fino al 1932, caratterizzata da uno squisito ed innovatore gusto grafico. Del 1937 è invece l'inizio della pubblicazione di «Omnibus», un settimanale – il primo, stampato a rotocalco – di attualità

politico-letteraria, non del tutto gradito, per estroso non-conformismo, al regime fascista, al quale **L** aveva peraltro aderito fin dagli anni Venti. Nel 1950 nasce la sua ultima rivista, «Il Borghese», di cui **L** disegna le copertine con bizzarre, talora raffinate e intellettualistiche caricature. Tra i suoi libri sono da citare: *In piedi e seduti* del 1948 e *Una vita* del 1950. (bdr).

Longford Castle

La collezione di **LC** (nei dintorni di Salisbury), una delle piú importanti d'Inghilterra, venne iniziata da Jacob Bouverie, primo visconte Folkestone (1694-1761) e primo presidente della Royal Society of Arts. Lord Folkestone acquistò l'*Erasmus* di Holbein, il *Sant'Egidio* di Metsys, il *Ritorno dalla caccia* di Teniers, paesaggi di Momper, van Uden, Avercamp, Ruisdael, Wynants, una *Sacra Famiglia* del Parmigianino, il *Ratto d'Europa* di Guido Reni, il *Sogno di Giuseppe* di Pietro da Cortona, opere di Mola e Carlo Maratta, *Ruth e Noemi* di Murillo, l'*Adorazione del vitello d'oro* e il *Passaggio del Mar Rosso* di Poussin, *Grandezza e decadenza dell'Impero romano* di Claude Lorrain. Il primo conte di Radnor (1725-76) aggiunse alcuni quadri, in particolare il ritratto del figlio di Rubens, di quest'ultimo pittore, e commissionò ritratti a Gainsborough. La collezione si arricchì considerevolmente col secondo conte (1750-1828), che acquistò la *Madonna* e i *Figli del re di Danimarca* di Gossaert, gli *Ambasciatori* di Holbein, il ritratto di *Thomas Wyndham* di Eworth, numerosi Rubens (tra cui l'*Arciduca Alberto* e la *Messe degli Amori*); l'*Autoritratto* di Teniers, *Venere che disarmò Amore* di Correggio, la *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto, *Donne con lo specchio* di Paris Bordone, un *Salvator Rosa*, numerosi paesaggi olandesi tra cui una grande tela di Wynants, e *Juan de Pareja* di Velázquez. Si noti pure una bella collezione di ritratti di Kneller, Dahl, Hudson, van Loo, Reynolds, Gainsborough e Cosway. Gli *Ambasciatori* di Holbein e il *Moroni* vennero acquistati dalla NG di Londra nel 1890, e così pure, nel 1945, l'*Adorazione del vitello d'oro* di Poussin (il *Passaggio del Mar Rosso* fu comprato dalla NG of Victoria di Melbourne); una sessantina di tele meno importanti venne venduta presso Christie nel luglio 1945, e il *Pareja* di Velázquez nel novembre 1970 (acquistato dal MMA di New York); il resto della collezione re-

sta, integro, a LC. (*jb*).

Longhi

Luca (Ravenna, 1507-80); **Francesco** (Ravenna, 1544-1618); **Barbara** (Ravenna, 1552-1638). Nel panorama della pittura cinquecentesca in Romagna Luca L si distingue per alcuni aspetti peculiari: l'apparente estraneità al clima manieristico predominante e l'attaccamento alla sua città, Ravenna, dalla quale, secondo Vasari, non si sarebbe mai mosso. Assai numerosi sono i dipinti d'altare da lui eseguiti per le chiese ravennati, come pure i ritratti dei suoi concittadini. Questa specializzazione, per cui era famoso, e la pittura sacra rappresentano i due poli della sua produzione, di livello assai notevole ed esente, nonostante tutto, da ogni aspetto di provinciale isolamento. Il rifiuto degli stilemi manieristici non significa che egli ignorasse gli sviluppi coevi della pittura: ci sono anzi segnali di un vero e proprio dialogo con centri diversi e di un continuo aggiornamento. Se col passare del tempo la bottega del L registra un progressivo accentuarsi di morfologie propriamente manieristiche, ciò va ricondotto principalmente alla responsabilità dell'acquistare via via una personalità distinta (anche la figlia minore, **Barbara**, dipingeva, specializzandosi in piccole composizioni destinate a devozione privata, con occhi attenti soprattutto alla pittura bolognese). Tra gli esiti più alti di Luca L, agli inizi del settimo decennio del secolo, sono da ricordare l'*Adorazione dei pastori* e il *Cristo morto sorretto dagli angeli* dell'Accademia di Ravenna (da Sant'Apollinare in Classe), dove la vena «purista» rispecchia un aperto rifiuto di ogni intellettualizzazione e coerentemente si esprime attraverso modi pittorici d'ispirazione veneta (area culturale che da sempre aveva creato una forte resistenza alla diffusione del gusto manieristico). (*acf*).

Longhi, Alessandro

(Venezia 1733-1813). Figlio del celebre Pietro, affiancò dapprima l'attività di pittore di opere religiose (*Apostoli*: Venezia, San Pantalon; *Visitazione*, firmata e datata 1769: Trieste, Sant'Antonio) a quella di ritrattista, che in seguito sarebbe divenuta la sua esclusiva specializzazione. Fin dai primi saggi in questo campo (*Ritratto*

dei tre Avogadori, in Palazzo Ducale a Venezia, del 1759) rivelò una personalità ben distinta, nonostante una certa suggestione dal Ghislandi. Il suo ritratto è caratterizzato da una straordinaria penetrazione psicologica, non priva di arguzia, e a volte di piglio caricaturale. Del settimo decennio sono alcuni capolavori come il *Giulio Contarini* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, squisito negli accordi dei grigi, o lo *Jacopo Gradenigo* del Museo di Padova, che nella pompa caricaturale della figura, nell'enfasi dei rossi raggiunge una forza satirica paragonabile a quella di Goya. Ma dall'ottavo decennio il fare del Longhi si semplifica in uno stile piú lineare, che abbandona gli effetti esclusivamente pittorici, non ignaro della sensibilità neoclassica. Caratteristici di questo mutamento del gusto capace di aderire alla nuova cultura e società sono il *Ritratto di Giovan Battista Contarmi* del 1787 (Treviso, MC), e tutta una serie di ritratti dei rappresentanti della borghesia veneziana, gli uomini nuovi della città che diventano la sua nuova clientela: tra questi ricorderemo il *Ritratto della famiglia del Procuratore Pisani* (Venezia, Accademia) e quello di *Maria Sasso* (Venezia, Correr), di una arguzia profondamente umana. (*fd'a*).

Longhi, Pietro

(Venezia 1702-85). Dopo l'apprendistato presso Balestra, di cui risentono i non riusciti affreschi della *Caduta dei Titani* nel Palazzo Sagredo (1734: Venezia) macchinosi e retorici nella composizione, ancora improntata dall'esempio del Balestra e del Dorigny, L si trasferì a Bologna dove poté vedere le opere del Crespi. La novità di soggetto ed il gusto per l'impasto denso adatto a rendere notevoli effetti luministici espressa dalla pittura del Crespi, ne favorì l'abbandono della pittura di storia e di scene mitologiche per dedicarsi all'illustrazione di scene di genere: «civili intrattenimenti, cioè conversazioni, con scherzi d'amore, di gelosie, i quali trattati dal naturale fecero colpo» (Alessandro Longhi). L passò così in un primo momento a dipingere motivi rustici e contadineschi ispirati agli esempi fiamminghi ed olandesi, fase documentata dalla serie, risalente al quarto decennio del XVIII sec., di *Pastori* e *Pastorelle* (Bassano; Rovigo, Pinacoteca del Seminario) dal colore pastoso e dalla luce fredda, ed in seguito alla «pittura di costume» che illustra in piccole scene d'ambiente familiare, leggermente caricaturali, la

vita dei veneziani aristocratici o borghesi che fossero, senza distinzione. L'artista può essere inserito nel più vasto contesto europeo, e non solo italiano (con Crespi, Cerniti e Ghislandi), poiché la sua opera trova affinità con le *conversation pieces* inglesi, e con le pitture e le stampe di Watteau o di Boucher. D'altra parte la pittura veneziana dell'epoca, nella «veduta» come nel ritratto, tornato in voga, è caratterizzata dall'interesse per la realtà; interesse che in letteratura trova riscontri con la commedia di Goldoni che, persino con più efficacia e maggior realismo, metteva in scena la società veneziana alla vigilia della sua decadenza. Il *Concerto* (Venezia, Accademia) del 1741 è la prima scena datata di vita veneziana: la sottile resa dei personaggi e la composizione basata su toni delicati e chiari documentano la raggiunta maturità dell'artista. Alcuni critici hanno osservato che, dal quinto decennio, L alternò al tocco rapido e denso alla Crespi uno stile pittorico più luminoso, che si avvicina ai toni liquidi e trasparenti di Rosalba Carriera. Da questo periodo in poi sono da datare le scene che possono essere raggruppate in serie, come *La vita della Signora* di cui citiamo la *Toilette* (Venezia, Accademia) e la *Presentazione* (Parigi, Louvre) ed altre di vita popolare, tra cui la *Venditrice di ciambelle* (Venezia, Ca' Rezzonico) e il *Cavadenti* (Milano, Brera) di un'efficacia caricaturale che rasenta la satira. Fino al 1770 lo stile di L resterà quasi uniforme tanto che risulta difficile classificare cronologicamente le sue opere. L'osservazione della realtà diventa più minuziosa e più acuta e nella ricerca dei nuovi soggetti traspare una fantasia mordente e vivace. Al 1751 è databile il famoso *Rinoceronte* (Venezia, Ca' Rezzonico), in cui grazie alla vivacità di resa, le fisionomie dei personaggi acquisiscono la forza di ritratti. Fra le «serie» celebri si cita quella dei *Sacramenti* (Venezia, Gall. Querini Stampalia) ispirata certamente a quella di Crespi, ma tramutata qui in cronaca di avvenimenti quotidiani tipicamente veneziani osservati con bonomia ironica e tradotti in toni delicati e chiari. Alcuni piccoli quadri, le sette *Scene di caccia* dipinte per la famiglia Barbarigo intorno al 1760-70 (la *Caccia in valle* è conservata a Venezia, Gall. Querini Stampalia), possiedono un'intensità cromatica nuova nel gioco di luci ed ombre che attenua i colori creando un'atmosfera crepuscolare. L'artista osserva i suoi personaggi con occhio satirico e il suo racconto si fa più attento e brillante

come nell'*Arrivo del Signore* salutato dai suoi contadini o nell'*Imbarco del Signore* in cui ciascun personaggio è reso con acutezza. Dopo il 1770 la vena di L sembra subire un arresto o ripiegarsi su se stessa: la qualità dello stile s'impoverisce e l'esecuzione perde finezza, i colori si spengono e sono stesi sommariamente. Tuttavia nei suoi ultimi anni l'artista dipinge ancora dei ritratti sorprendenti come se il suo interesse si andasse concentrando sull'individualizzazione di ciascun personaggio (la *Famiglia Michiel*: Venezia, Gall. Querini Stampalia), rendendo più profonda la ricerca della caratterizzazione dei singoli soggetti. Opere di L sono conservate in particolare a Venezia (Ca' Rezzonico e Gall. Querini Stampalia, e all'Accademia) ma anche a New York (MMA) e a Londra (NG). (*fd'a*).

Longhi, Roberto

(Alba 1890 - Firenze 1970). Allievo a Torino di Pietro Toesca, con il quale discute nel 1911 una tesi di laurea su Caravaggio, passa poi a Roma a studiare presso Adolfo Venturi. Il suo primo articolo, *Rinascimento fantastico*, esce su «La Voce» nel 1912, e tra il 1913 e il 1925 pubblica sulla rivista «L'Arte», diretta da A. Venturi, numerosi importanti saggi critici. Dietro ai Courbet «scoperti» insieme ai Renoir alla Biennale del 1910, il giovane L individuava Caravaggio e la grande tradizione del Seicento naturalista; nascono negli anni seguenti, in fulminea successione, le prime escursioni nel continente, allora pressoché ignoto, dei caravaggeschi: lo scritto per Borgianni è del '14 (l'anno precedente era uscito il saggio di «critica figurativa pura» su Mattia Preti); l'articolo su Battistello del '15; quello su Gentileschi del '16. Sono gli anni in cui nel primo L, secondo una lettura da lui stesso proposta retrospettivamente nell'introduzione ai propri *Scritti giovanili* (1956), convivono un intervento critico non privo di rapporti con la nascente cultura futurista – e sono gli scritti sulla pittura futurista o quello, cruciale, su Boccioni, uscito nel 1914 – e i primi decisivi saggi filologici e attributivi che aprono ai grandi temi delle sue ricerche future: *Pietro dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914), che per la prima volta accosta il rinnovamento della pittura veneziana del Quattrocento alla lezione prospettica di Piero; *Cose bresciane del Cinquecento* (1917), iniziale e decisivo contributo al riconoscimento

del fattore naturalista «lombardo» nella storia dell'arte italiana, che impegnerà L per tutta la vita. Traduce intanto i testi di Berenson, con il quale nasce un dissenso destinato a diventare sempre più profondo nei decenni successivi, e legge con passione gli autori della Scuola di Vienna: Worringer e, soprattutto, A. Riegl. Dal 1920 al '22 viaggia in Europa per musei e collezioni insieme ad Alessandro Contini Bonacossi, raccogliendo una straordinaria quantità di materiale; si trasferisce poi a Roma, dove insegna in un liceo e sposa Lucia Lopresti, storica d'arte e più tardi scrittrice nota con il nome di Anna Banti. Nel 1927 esce il *Piero della Francesca*, accolto subito come ineguagliabile esempio di studio monografico fondato su un'estetica «idealista-formalista». L'anno precedente (1926) aveva fondato con Emilio Cecchi, scrittore e critico, la rivista «Vita Artistica», ove proseguì le proprie ricerche sul Quattrocento (nella *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, 1926, è già abbozzata un'altra grande opera di L, *Officina ferrarese*) e riprende, con maggiore ampiezza, gli studi sul naturalismo caravaggesco e sulla sua penetrazione in Italia e in Europa (*Un san Tommaso del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento*, 1926; *Ter Brugghen e la parte nostra*, 1927). Nel 1928 «Vita Artistica» fu sostituita da «Pinacotheca»; L vi proseguì gli studi sul naturalismo lombardo, identificando nella sua vicenda il clima della formazione di Caravaggio (*Quesiti caravaggeschi*) e ricercandone d'altra parte le origini trecentesche (*Frammenti di Giusto da Padova*). Dal 1934 insegnò all'Università di Bologna e, nel corso inaugurale (*Momenti della pittura bolognese*), pose in rilievo l'originalità della scuola bolognese nel Trecento, proponendo, inoltre, un'interpretazione non eclettica dei Carracci destinata ad avere i più fecondi sviluppi nella storiografia artistica successiva. Del 1934 è la pubblicazione dello straordinario, densissimo volume *Officina ferrarese*, arricchito successivamente dagli *Ampliamenti* del 1940 e dai *Nuovi ampliamenti redatti* tra il 1940 e il 1955. Del 1939 (ma pubblicato nel 1948) è il *Giudizio sul Duecento* e dell'anno successivo i *Fatti di Masolino e Masaccio*, scritti basilari che propongono una nuova analisi di interi periodi dell'arte italiana. Nel 1950 L fu chiamato alla cattedra di storia dell'arte dell'Università di Firenze e nello stesso anno fondò «Paragone», una rivista che divenne centro di una «scuola» di storia dell'arte, ispirata al suo metodo e

alle sue opere. Il saggio che apriva il primo numero (*Proposte per una critica d'arte*) faceva il punto sui risultati cui era giunta la riflessione longhiana, ormai non piú coincidente con la visione idealistica di forme e di valori assoluti e in un certo senso aperta ad una considerazione di contesti, ambienti, atmosfere tale da aiutare l'interprete nel suo sforzo di accostamento al peculiare linguaggio dell'opera. L continuò a collaborare di persona alla rivista con studi sottili e approfonditi sui due suoi principali temi d'interesse: il «naturalismo», dalle sue origini medievali ai giorni nostri, e la «prospettiva», da Giotto (*Giotto spazioso*, 1952) a Seurat (*Un disegno per la Grande Jatte e la cultura formale di Seurat*, 1950). Gli si deve inoltre una fondamentale monografia su Caravaggio: *Caravaggio*, uscita nel 1952; nello stesso anno pubblicò in volume il *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, la cui prima stesura risaliva al 1945, commento critico della *Mostra dei cinque secoli di pittura veneta*. Fondamentali sono inoltre i quattro folti volumi (Firenze 1943, 1948, 1950, 1963) intitolati *Proporzioni*, curati dal L stesso che vi raccolse molti importanti scritti di storici dell'arte già illustri o piú giovani, non soltanto della sua scuola, italiani e stranieri, collaborando anche in prima persona con saggi quali il decisivo *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* (1943), *Ultimissime sul Caravaggio* (1943), l'aggiornamento del *Giudizio sul Duecento* (1948), *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla galleria di Pommersfelden* (1950, ma redatto nel 1922). Strumento fondamentale della critica longhiana, perfettamente funzionale ad un accostamento profondamente innovativo a singole opere, a personalità, a culture, spesso prima di lui ignorate o mal interpretate, è la sua lingua, impasto complesso di timbri, ritmi, equivalenze verbali. Siamo ben lontani dai vaghi lirismi, dalle suggestive musicalità, dalle improbabili caratterizzazioni di molta letteratura e anche di molta critica: l'*ekphrasis* longhiana ricerca tenacemente la propria giustificazione in una superiore filologia, che rivela un amplissimo arco di riferimento, dalle carte d'archivio alla «lingua degli studi», dai testi della letteratura artistica alla piú scelta letteratura contemporanea.

Di grande importanza fu anche l'impegno di L come organizzatore di mostre, rimaste celebri: *Giuseppe Maria Crespi* (Bologna, 1948); *Trecento bolognese* (Bologna, 1950); *Caravaggio e i caravaggeschi* (Milano, 1951); quella dedicata ai *Pittori lombardi della realtà* (Milano, 1953); *l'Arte lombarda*

dai Visconti agli Sforza (Milano, 1958). Dal 1961 è in corso di stampa (Sansoni, Firenze) l'*Edizione delle opere complete di Roberto L*, in più volumi, con ricco apparato illustrativo. Una fondazione, con sede a Firenze nella villa che fu di L, per sua volontà testamentaria ne ospita la biblioteca, la fototeca e la raccolta di quadri, ed è centro attivo di storia dell'arte che accoglie come borsisti studiosi di vari paesi. (gp + sr).

Lonsing, François Louis

(Bruxelles 1739 - Léognan nella Gironda 1799). Allievo prima ad Anversa di Martin Geeraerds, proseguì la sua formazione presso varie botteghe (1761-78) e, dopo un soggiorno a Lione, si stabilì a Bordeaux nel 1783. Ritrasse personaggi della nobiltà, militari e notabili: il *Maresciallo di Mouchy*, il *Duca di Duran* (Bordeaux, Museo delle arti decorative), *Primo Presidente Le Besthon*, inciso da Beauvaslet, 1786; il *Luogotenente generale de Larose* (Bruxelles, MRBA), *Etienne Balguerie* (coll. Cruse), il *Signore e la signora Mareilhac* (1786: Bordeaux, Museo Victor Louis); *Jean-Baptiste Lacombe*, inciso ad acquatinta, 1794; il *Conte di Mirabeau* (Bordeaux, MBA); un *Autoritratto* (Bordeaux, Museo delle arti decorative). La maniera di questo maestro, che aveva copiato Rubens, manifesta una curiosa sopravvivenza dello stile della scuola di Anversa nella seconda metà del sec. XVIII. (rm).

Loon, Theodor van

(Bruxelles 1585 - Louvain prima del 1660). Autore di composizioni religiose, non aderì al barocco della scuola di Anversa e di Rubens, partecipando alla tendenza neoromanista. Citato a Roma nel 1602 tra gli allievi di Jacob de Haase, fece parte dell'Accademia di San Luca nel 1603. Risiedette a Roma fino al 1608 ed effettuò un viaggio a Firenze. Tornò a Bruxelles nel 1612. La *Pietà*, già attribuita a Otto Venius, e il *San Pietro in vincoli* – ambedue per la chiesa di San Giovanni Battista al Béguinage di Bruxelles – si ispirano al chiaroscuro ed al realismo caravaggeschi (Borgianni e Valentin, con i quali L fu probabilmente in relazione a Roma). L'influsso di Caravaggio, unito a quello dei modelli dei Carracci e di Domenichino, gli ispirò l'*Assunzione della Vergine* e la *Vergine tra i due san Giovanni* (ambedue a Bruxelles,

MRBA). Risiedette a Louvain verso la fine del 1623; qui intraprese una serie di sette dipinti della *Vita della Vergine* per la chiesa di Montaigu: tra essi, l'*Assunzione* per l'altar maggiore è forse il suo capolavoro. L tornò a Roma nel 1628, risiedendovi fino al 1633. Il seguito si stabilí a Louvain, dove concluse la sua carriera, ma quest'ultima fase della sua vita non trova riscontro nei documenti. (*php*).

Loos, Friedrich

(Gratz 1797 - Kiel 1890). Il ruolo di L, che lavorò inizialmente nelle Alpi austriache e poi nella pianura della Germania settentrionale, è importante nella storia del paesaggio in Austria, di cui egli esprime la fase successiva alla scoperta dei paesaggi montani del suo paese natale da parte dei romantici provenienti dalla Germania del Nord; la loro concezione cosmica della natura si trasforma, specialmente in L (*Monte del Monaco*, 1826: Vienna, öG; *Veduta del Ramsau*, 1836: ivi), in un sentimento assai piú realistico; la fase successiva sarà rappresentata da Waldmüller, e non è impossibile che la comparsa di un artista tanto incisivo abbia indotto L a lasciare il suo paese. Dal 1846 al 1853 lavorò a Roma e a Napoli. Realizzò allora numerosi panorami della città eterna (aveva già lavorato in giovinezza al panorama di Salisburgo e a quello di Vienna vista dal Kahlenberg, dal quale trasse una serie di litografie); uno di essi rappresenta la Roma antica nella luce del mattino (Berlino, scomparso), l'altro la città nella luce della sera, e, sullo sfondo, la campagna che si estende fino al mare. Con tali panorami e altre opere realizzate in Italia, L partí per Dusseldorf, dove espose; poi, nel 1853, espose di nuovo a Berlino e a Brema, dove ottenne alcune commissioni e soggiornò per due anni. Dipinse allora il quadro del *Mercato del municipio di Brema* (Brema, Focke-Museum). Si stabilí infine a Kiel, ove insegnò all'università come professore di disegno. Nel 1856 la nostalgia delle montagne lo attirò in Norvegia, paese protestante in armonia con la sua fede, e che molto gli piacque. Nel 1924 e nel 1925 hanno avuto luogo a Lipsia, Berlino e Dresda mostre di opere provenienti dai suoi eredi. (*g + vk*).

Looten, Jan

(Amsterdam 1618 ca.-Londra 1680 o Amsterdam 1681 ca.). Si è poco informati sulla biografia di questo paesag-gista, che faceva parte nel 1642 della milizia di Amster-dam, e nel gennaio 1659 risiedeva ancora nella città. Si recò in Inghilterra, probabilmente tra il 1660 e il 1669. A Londra conobbe Jan Griffier, che ne sarebbe divenuto al-lievo. Re Giacomo II possedeva tre suoi paesaggi. Predi-lesse temi come i *Paesaggi boschivi* (Vaduz, coll. Liechten-stein) e le *Grandi querce* (Nancy, MBA). L'influsso di Jacob van Ruisdael fu preponderante su questa parte della sua opera, mentre il *Paesaggio fluviale* (Londra, NG) e il *Paesag-gio montano* (Copenaghen, SMFK) presentano numerose af-finità con A. Waterloo, R. Roghman, C. Decker, G. Rombouts, nonché con Hobbema. (*php*).

Lopes, Gregorio

(Lisbona ca. 1490 - 1550). Formatosi probabilmente nella bottega del suocero, Jorge Afonso, dove nel 1515 lavora-va, nel 1518 partecipò ai lavori della corte di Giustizia di Lisbona (*Relação*), sotto la direzione di Francisco Henri-ques. Nominato pittore di corte da don Manuel, fu con-fermato nella carica da Giovanni III (1522) e fatto cava-liere di Santiago nel 1524. La frequente collaborazione con Garcia Fernandes e Cristovão de Figueiredo, antichi allievi della bottega di Jorge Afonso, è confermata dai contratti per i retabli di Ferreirim (1533-1534). I lavori documentati che L eseguì poi a Tomar, per la rotonda dei Templari (convento di Cristo, 1536-39) e per la chiesa di San Giovanni Battista (1536-39), sono espressione di una personalità originale influenzata dal manierismo in uno stile che caratterizza le opere della maturità. In base a questi pannelli (*Martirio di san Sebastiano*, *Vergine con Bambino e angeli*, oggi a Lisbona, MAA), considerati punti di partenza per identificarne l'opera, gli si attribuisce un ruolo preponderante nell'esecuzione di alcuni polittici contemporanei, che presentano affinità col suo stile. Si tratta soprattutto del *Retablo del Paradiso* (ca. 1520-30, ivi) e del *Retablo di Santos-O-Novo* (1540 ca., ivi). Allo stesso ciclo sembrano appartenere un *Giudizio universale* (ivi) e i sei pannelli dell'altare di Abrantès (1548: Abrantès, chiesa della Misericordia).

Lo stile elegante di L, il suo gusto per le architetture rina-scimentali e per gli apparati trionfali sono in diretto rap-

porto con le sue funzioni di pittore di corte. L'accento posto sulla descrizione delle emozioni, la scrittura talvolta frenetica, le singolari illuminazioni conferiscono alle opere di **L** un carattere espressivo che si addice particolarmente alle scene secondarie, nelle quali sembra fosse per lungo tempo specializzato (*Gesú nell'orto degli Olivi*, *Resurrezione*, *Retablo di Santos-O-Novo*). **L** è senza dubbio, tra i suoi contemporanei, il pittore piú direttamente segnato dal rinascimento, ed occupa, come rappresentante della corrente manieristica in seno alla scuola portoghese, una posizione simile a quella di un van Orley nelle Fiandre. (*mtmf*).

López, Alfonso

(Aragona 1570 o 1572-Parigi 1649), Tra gli agenti dei grandi collezionisti, principali acquirenti di opere d'arte nelle aste pubbliche, egli è uno dei piú noti. Spagnolo di origine ebraica, venuto a stabilirsi in Francia intorno al 1610, fu personaggio dalle molteplici attività; commerciante (cominciò con un'impresa di taglio di diamanti), finanziere, piú o meno diplomatico o forse agente segreto, mantenne contatti con la corte di Spagna e il duca di Olivares pur guadagnandosi la fiducia di Richelieu. Quest'ultimo ne impiegò la rara intelligenza e competenza incaricandolo di varie missioni: acquisto di munizioni, elaborazione di progetti di sistemazione del porto di Le Havre o di ricostruzione della propria villa (nell'Indre-et-Loire), acquisto di oggetti d'arte: infatti **L** era un raffinato conoscitore. Nel 1636 partí per l'Olanda, come inviato ufficiale del re di Francia, per comprare armi. Restò ad Amsterdam quattro anni, e profittò delle aste pubbliche che si moltiplicarono in Olanda nella prima metà del XVII sec. per costituire una collezione di dipinti la cui qualità è attestata dai contemporanei: Claude Vignon, Sandrart e persino Rembrandt, che la visitò certamente e fu impressionato dai quadri italiani che conteneva e cui si ispirò. Fu **L** ad acquistare all'asta van Uffelen *Baldassarre Castiglione* di Raffaello, oggi al Louvre di Parigi. Si possono pure citare, tra i capolavori in suo possesso, il *Ritratto d'uomo* (Londra, NG) e la *Flora* (Firenze, Uffizi) di Tiziano. Vendette i suoi dipinti, probabilmente nel dicembre 1641, a Parigi (il presunto ritratto dell'Ariosto venne acquistato da van Dyck). Le testimonianze citate hanno consentito di autenticare, nella collezione **L**, un'opera gio-

vanile di Rembrandt, l'*Asina di Balaam*, conservata oggi al Museo Cognacq-Jay di Parigi.(gb).

López Cepero, José

(Jerez 1778-Siviglia 1858). Amatore d'arte e collezionista, fu canonico, elemosiniere militare durante la guerra d'indipendenza spagnola, deputato alle Cortes di Cadice, perseguitato sotto il governo assolutista di Ferdinando VII ed internato dal 1814 al 1820 nelle certose di Siviglia e di Cazalla. Fu personalità di prestigio e la sua attività politica sotto la reggenza di Maria Cristina ne favorì l'azione come difensore delle opere d'arte sivigliane: tale azione, iniziata durante l'invasione napoleonica, fu massima al momento della soppressione dei conventi maschili nel 1835. LC seppe impedire la distruzione o l'esodo di numerosi dipinti ed organizzare, in modo notevole per l'epoca, il nuovo museo di Siviglia. Conoscitore di fama europea, fu amico del barone Taylor, che aiutò nella raccolta di quella che sarà la futura galleria spagnola di Luigi Filippo (pur opponendosi alla vendita delle *Sante* di Zurbarán, conservate nell'ospedale e passate da allora al museo). La sua collezione personale era tra le più importanti quanto al numero delle opere raccolte (comprendeva oltre duecento tele) e soprattutto una delle migliori quanto a scelta delle opere. Fu in gran parte dispersa dai suoi eredi a Siviglia nel 1860, e a Parigi nel 1868. Tra i dipinti che sicuramente ne provengono spicca un gruppo molto importante di opere di Zurbarán: le due *Scene della vita di san Pietro Nolasco* al Prado di Madrid, che il canonico aveva ceduto al re; l'*Immacolata Concezione* del 1616, prima opera nota del pittore (Bilbao, coll. Valdés); la *Vergine della Misericordia* del Gardner Museum di Boston. (pg).

Lopez, Vicente

(Valenza 1772-Madrid 1850). L ebbe un importante ruolo nella pittura di corte della prima metà del XIX sec. in Spagna. Proveniva da una famiglia di pittori e fu allievo di Antonio de Villanueva all'Accademia di San Carlos a Valenza. Il dipinto il *Re Ezechia mostra le sue ricchezze* (1789, conservato a Valenza), ne testimonia la partecipazione alla corrente del neoclassicismo; con quest'opera vinse una borsa di studio all'Accademia di San Fernando

a Madrid, dove ottenne il primo premio nel 1790 (i *Re Cattolici ricevono un'ambasciata del re di Fez*: Madrid, Accademia di San Fernando). Dopo il ritorno a Valenza nel 1792, il suo stile – in cui sono riscontrabili diverse influenze, da quelle neoclassiche di Mengs, Bayeu, al gusto per i colori vivi e per la precisione del disegno – fu molto apprezzato, ed il pittore si assicurò importanti commissioni: dipinti religiosi, affreschi e ritratti (*Don Jorge de Urdaiz*, 1789 ca.: Valenza, Museo provinciale; *San Vincenzo Martire*: cattedrale di Valenza). Promosso direttore della sezione di pitture all'Accademia di San Carlos nel 1801, si conquistò il favore della corte nel 1802 con il grande dipinto *Visita di Carlo IV e della sua famiglia all'Università di Valenza* (Madrid, Prado). Nominato pittore di Camera, eseguì per il re numerose copie da opere di pittori valenziani del XVI sec., rimanendo a Valenza durante la guerra di indipendenza. Oltre al *Ferdinando VII investito dell'ordine di Carlo III* (municipio di Valenza), vanno citati numerosi ritratti del maresciallo francese Suchet (1813: Parigi, coll. priv.). Venne chiamato a corte da Ferdinando VII nel 1814, per sostituire il pittore Maella accusato di «collaborazionismo» durante l'occupazione francese. Ottenne numerose cariche amministrative, si occupò della scuola reale di pittura appena creata, e, soprattutto, del recupero delle opere d'arte disperse durante le guerre napoleoniche e della creazione del museo del Prado, di cui fu il primo direttore (1823-26). Nel 1819 venne nominato direttore di pittura dell'Accademia di San Fernando. Oltre ad alcune decorazioni ad affresco (*Allegoria della Donazione del Casino alla regina Isabella di Braganza*, 1818: Madrid, Prado), in particolare quattro soffitti per il Palazzo Reale (*Istituzione dell'ordine di Carlo III*, 1828 ca.), si dedicò in particolar modo al ritratto. Fu ritrattista ufficiale della corte, delle grandi famiglie tra cui i San Carlos (*Duchi di San Carlos*, 1841: coll. priv.), degli alti dignitari ed in particolare degli ecclesiastici. I suoi ritratti sottolineano con abilità lo status sociale del soggetto, attraverso minimi dettagli resi con precisione, come i tessuti degli abiti e le uniformi gallonate (*Ferdinando VII*: Madrid, Banco de España; New York, Hispanic Society; *Ferdinando VII con l'abito del Toson*, 1832: Roma, ambasciata spagnola presso la Santa Sede; *Duque del Infantado*: Madrid, coll. priv.). Altri ritratti di committenza non ufficiale, presentano uno spirito più autentico ed una vivace pene-

trazione psicologica (*Autoritratto*: Madrid, Accademia di San Fernando; *Ritratto del vecchio Goya*, dipinto nel 1826 a Madrid: ivi; *Felix Maxim Lopez*: Madrid, Prado). **L** restò comunque sempre legato al gusto neoclassico, e con la diffusione del romanticismo, i suoi ritratti dimostrano l'influenza di Ingres in particolare dopo un soggiorno a Parigi nel 1844 (*Doña Francisca de la Gandara*, 1846: Madrid, Cason; *Condesa Viuda del Calderón*: coll. priv.). La sua opera di carattere religioso inizialmente influenzata da Maella, in seguito presenta un classicismo addolcito che nella ricerca di eleganza non sopprime l'espressione del sentimento (*Sant'Agostino*, 1810: coll. priv., *Vergine dei «Désempares»*, 1838: coll. priv.). I suoi due figli **Bernardo e Luis**, furono ritrattisti e ne proseguirono lo stile. (pg).

Lorck, Lorichs Melchior

(Flensburg 1525 ca. - Copenhagen? 1583 ca.). Artista complesso ed eclettico, nel contempo scrittore, cartografo, architetto ed orafo, **L** condusse vita avventurosa. Grazie a una sovvenzione di Cristiano III viaggiò per la maggior parte della sua vita in Germania, Italia, Austria e persino in Turchia (1556-61), dove venne ricevuto da Solimano I, di cui incise il ritratto. Nel 1580 entrò al servizio del re Federico II. Se ne conosce un unico quadro, *Vergine col Bambino, san Marco e angeli* (1552: Copenhagen, SMFK), ma un certo numero di suoi disegni e incisioni è conservato a Copenhagen (ivi), a Parigi (Louvre e BN) e a Londra (BM). Di fattura vigorosa e precisa, essi rappresentano statue antiche, ritratti, scene di genere, tipi e costumi popolari ed esotici; costituiscono preziosi documenti iconografici, che rivelano l'instancabile curiosità dell'autore (serie d'incisioni su legno rappresentanti costumi turchi). (acs + hb).

Lorena

Regione della Francia nord-orientale; l'antica *Lotaringia* definita dal trattato di Verdun dell'843, retta da un duca sovrano con una propria corte, con capitale Nancy. All'inizio del XVII sec., risparmiata dalle guerre di religione, la **L** viveva un'intensa stagione artistica e godeva di una prosperità economica che attirava gli stranieri. A Nancy, accanto alla vecchia città si eleva una città nuova, sul modello italiano; nel palazzo ducale risiedeva una casa-

ta, quella dei duchi di Lorena, imparentata con tutta l'Europa. Intorno alla corte - la cui vitalità, nel Cinque e nel Seicento, appare superiore a quella di altre quali Digione, Lione, Aix e Tolosa - si sviluppò una rete di relazioni che coinvolgevano la Germania, ovviamente la Francia, le Fiandre e l'Italia, nazione che svolgerà un ruolo privilegiato di attrazione nei confronti degli artisti lorenesi. Verso Roma si volge, ad esempio, Nicolas Béatrizet (in Italia «il Beatricetto») che incide le opere di Raffaello, Michelangelo e Muziano, succedendo a Marcantonio Raimondi nel ruolo di diffusore dell'opera dei maggiori maestri della «maniera moderna». Ed a Roma fin dal XIV secolo era fiorentissima la colonia lorenese, che in una lettera di Padre Guinet a Saint-Pierre Fourier nel 1627 è valutata a circa seimila persone (un terzo della popolazione di Nancy), e che nel 1622 ottiene da Gregorio XV di separarsi dalla «nazione» francese e di fondare una propria chiesa nazionale, San Nicola dei Lorenesi. Giustamente J. Thuillier, cui si deve l'importante mostra (Roma-Nancy, 1982) sui rapporti Italia-Lorena nel Seicento, ritiene improprio parlare di una scuola pittorica lorenese in senso stretto, particolarmente nel sec. XVIII. Artisti accomunati soltanto dall'essere nati nella regione si recano presto in Italia, dove resteranno tutta la vita (Charles Mellin a Roma e a Napoli, Nicolas de Bar e Claude Gellée a Roma); altri torneranno più tardi a Nancy (Claude Deruet, Jean Le-Clerc, che fu allievo di Saraceni e collaboratore alle sue opere veneziane); altri ancora, dopo essersi formati a Parigi sceglieranno di emigrare in Italia (Charles Dauphin a Torino, Francois Spierre a Roma). Infine il lorenese Georges de La Tour, uno tra i maggiori pittori di tutto il Seicento europeo, nell'unicità della propria visione artistica esula del tutto da ogni connotazione di «scuola» o di «regione». (*fgp + sr*).

Lorenzetti

Pietro L (documentato a Siena dal 1305 al 1345), nacque forse una dozzina d'anni prima del fratello Ambrogio (ma non è certo che un documento del 1305 si riferisca davvero al nostro pittore); dovette formarsi, come Simone Martini, nell'ambiente artistico della maturità di Duccio. Ma, al contrario di Duccio e Simone, manifesta un temperamento molto drammatico e appassionato. Dopo esordi assai difficili e sforzi per affrancarsi dalla tradizione di

Duccio, presto si orientò verso la pittura di Giotto, di cui riprese, adattandole all'antico linguaggio senese, le profonde scompartizioni dello spazio. La sua opera più significativa a questo riguardo è il trittico con la *Madonna con Bambino tra san Francesco e san Giovanni Battista*, dipinto a fresco (Assisi, basilica di San Francesco, chiesa inferiore); ma la coerenza e lo sviluppo di tali esordi non sono meno evidenti nelle sue opere successive, tutte databili tra il 1310 e il 1320. Tra le più caratteristiche ricordiamo la *Madonna in Maestà col Bambino e angeli*, opera firmata, e il tragico *Crocifisso* (Museo Diocesano di Cortona), il polittico rappresentante la *Madonna col Bambino e santi*, oggi smembrato (Pieve di Monticchiello; Firenze, Museo Horne; Museo di Le Mans), la *Vergine in Maestà e un monaco donatore* (Philadelphia, Museum of Art, coll. Johnson), una piccola *Crocifissione e santi* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). Tali opere ci consentono di seguire l'evoluzione del potente linguaggio del maestro, impegnato in problemi del tutto moderni di espressione patetica o di eloquenza tragica. Persino quando Pietro s'ispira agli accenti violenti della scultura di Giovanni Pisano, il suo talento naturale è accompagnato da un'espressione profonda dei sentimenti, tradotta da un colore dalle tonalità di volta in volta brillanti o profonde. Egli trasforma così la tradizione aristocratica senese in una rappresentazione realistica ed umana la cui libertà si afferma con rinnovata scelta e l'ampliamento dei temi, nonché con un vigore che è insieme plastico e formale. Tali esperienze sfociano in un risultato già mirabile nei precoci affreschi del transetto sinistro della chiesa inferiore di Assisi (che taluni critici attribuiscono peraltro alla bottega di Pietro e ritengono assai più tardi), con le *Scene della Passione* (dall'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* alla *Salita al Calvario*), e nel grande polittico della *Madonna col Bambino e santi* (tuttora in luogo sull'altare maggiore della Pieve di Arezzo), commissionato nel 1320, e prima opera datata. Con tali opere si apre il periodo più solenne della pittura di Pietro, pronta ad affrontare le invenzioni grandiose che l'arte dell'affresco richiedeva, motivi di concentrazione patetica o di potente intensità tragica. È questa l'idea dominante che unifica gli affreschi del transetto destro della chiesa inferiore di Assisi. La grande *Crocifissione*, che domina per dimensione materiale e grandiosità spirituale le altre scene di questo transetto, è unanimamente

mente ammirata. L'artista ha circondato la scena del supplizio sul Calvario con un cerchio confuso e variegato di devoti, soldati e cavalieri, e sembra aver così trasferito la folla urlante della *Crocifissione* di Cimabue su un palcoscenico dove alle notazioni realistiche moltiplicate nella descrizione degli spettatori corrisponde lo splendore drammatico di un cielo percorso dalla danza funebre degli angeli che accolgono i tre crocifissi nell'azzurro profondo. Questo capolavoro influenzò non soltanto la pittura senese, ma tutta la pittura contemporanea, per l'innovazione profonda che esso introduce nella messa in scena dei sentimenti e nell'iconografia stessa del grande soggetto. Ma, per certi versi, gli altri affreschi di questo ciclo non sono meno ammirevoli: sia le *Scene della Passione* dopo la morte di Cristo (dalla *Deposizione dalla croce* alla *Resurrezione*, probabilmente concluse non oltre il 1322), sia la *Morte di Giuda* o il *San Francesco mentre riceve le stigmate*, o il paramento d'altare dipinto con la *Madonna tra san Francesco e san Giovanni Evangelista* (anch'esso dipinto a fresco). Risale al 1329 la grande Pala già nella chiesa del Carmine (Siena, PN) che, in particolare nella sorprendente predella (*Scene della vita dei monaci del Carmine*), ben rivela l'incontro di Pietro con la nuova pittura fiorentina «post-giottesca» e più precisamente con quella di Maso di Banco. Qui si placa la gran fiamma profetica che le profonde scoperte degli affreschi di Assisi esprimevano, e si manifesta invece, in una composizione mirabile, più ornata e più mondana, il gusto dei volumi tuffati nello spazio, colorato e proporzionato con una misura serena e pressoché classica. I tre pannelli del polittico (smembrato nel '500), datati invece 1332, e rappresentanti *San Bartolomeo*, *Santa Cecilia* e *San Giovanni Battista* (provenienti dalla Pieve di Santa Cecilia a Crevole: Siena, PN) presentano affinità marcate con numerose opere, alcune delle quali un tempo attribuite a un ipotetico autore, vicino a Pietro, convenzionalmente chiamato «Maestro del Trittico di Digione»; il trittico in questione è infatti conservato nel museo di tale città. Citeremo, di questo gruppo, la *Madonna col Bambino* della coll. Loeser (Firenze, Palazzo Vecchio) e i pannelli che l'accompagnano (oggi al MMA di New York, Assisi, coll. Perkins e coll. priv.), i quadretti che rappresentano la *Madonna col Bambino circondati da santi* (Baltimora, WAG; Milano, Museo Poldi-Pezzoli; Berlin, SM, GG), il *Cristo dinanzi a Pilato* in Vati-

cano, o il piccolo pannello con *San Savino e il tiranno* (Londra, NG), da accostare al grande polittico, cominciato nel 1335, per il Duomo di Siena, il cui motivo centrale è costituito dalla *Nascita della Vergine*, datata 1342 (Siena, Opera del Duomo). La superba *Vergine in maestà* del 1340, già presso la compagnia di San Bartolomeo a Pistoia (Uffizi) e il polittico con le *Scene della vita della beata Umiltà*, eseguito certamente dopo il 1332 (Firenze, Uffizi; due tavole nella GG degli SM di Berlino) concludono l'evoluzione stilistica del maestro, concentrata su uno studio pressoché neogiottesco della sintesi tra forme e colori. L'arte di Pietro L ebbe influsso fortissimo, prolungato dai suoi numerosi discepoli e imitatori (Nicolò di Segna, il Maestro di San Pietro d'Ovile); come per Simone Martini, è consentito affermare che, gran tempo ancora dopo la morte di Pietro, nessun artista senese sfuggì completamente all'influsso di quest'incomparabile personalità poetica.

Ambrogio L (documentato a Siena dal 1319 al 1347), fu uno dei principali maestri della prima generazione dei pittori senesi del Trecento. La sua carriera si sviluppò parallelamente a quella del fratello Pietro, verosimilmente più anziano di lui, col quale egli intrattenne una sorta di amicizia intellettuale, malgrado l'indipendenza del suo eccezionale temperamento e del suo pensiero colto e assai raffinato, e malgrado la crescente originalità delle sue concezioni stilistiche. Ma, di fatto, egli condivise col fratello l'interesse per le ricerche della scuola fiorentina, considerate dal punto di vista della tradizione senese.

La *Madonna col Bambino* della chiesa di Sant'Angelo a Vico l'Abate presso Firenze, datata 1319, è senza dubbio l'opera più antica di Ambrogio. Presenta, intimamente mescolati, i preziosi elementi formali propri della cultura senese, aperta ai segreti dell'eleganza lineare, e quelli della cultura fiorentina, che, da Arnolfo a Giotto, si era già impegnata nella resa del volume nello spazio. Alcuni documenti attestano peraltro che Ambrogio era presente in Firenze nel 1321. Quest'influsso dei modelli fiorentini è assai netto anche in opere attribuite generalmente alla prima fase dell'artista, cioè dal 1320 al 1330 circa; le due *Vergini col Bambino* (Milano, Brera; New York, MMA, coll. Blumenthal), i due *Crocifissi* (Siena, PN; Montenero sull'Amiata, chiesa di Santa Lucia) e gli affreschi solenni col *Martirio dei Francescani a Ceuta* e *San Luigi di Tolosa*

dinanzi a Bonifacio Vili (Siena, San Francesco), ove lo spazio sembra arditamente misurato da un fiorentino della linea Giotto-Maso di Banco, ma con accento assai più realistico. Secondo alcuni critici (Seidel, 1978, 1979) tali affreschi apparterebbero all'antico ciclo del chiostro del convento, risalendo secondo la tradizione al 1330-31; mentre altri li considerano più antichi.

Nel 1332 si ebbe infatti la prova di un mutamento nella maniera del maestro, nella *Madonna col Bambino tra San Nicola e San Procolo* (Firenze, Uffizi): il trittico è identificabile con una delle opere eseguite in quell'anno per la chiesa di San Procolo a Firenze, ove dal 1327 Ambrogio figura tra i pittori in luogo sul registro della corporazione dei «Medici e Speciali». Man mano però che si affermavano i suoi intenti personali, Ambrogio si liberava dall'influsso del gusto fiorentino; al contrario, potrebbe persino averlo a sua volta influenzato, con la descrizione sottilmente realistica sia dello spazio (che annuncia quasi quelle dimensioni dell'infinitamente vicino e dell'infinitamente lontano che caratterizzeranno i prodotti del gotico internazionale e saranno specificamente avvertibili negli artisti nordici) e del dramma psicologico che unifica le immagini: grazie ad esso, queste s'inseriscono infine entro un'umanità assai colorata: di tipo, verrebbe fatto di dire, «moderno», per la veridicità dei gesti e del portamento, e per una gioia terrestre dovuta a concessioni alla cronaca e all'illusionismo ornamentale. Da questo punto di vista vanno giudicate le quattro mirabili *Scene della vita di san Nicola* (Firenze, Uffizi), la sorprendente *Allegoria della Redenzione* (Siena, PN), spesso attribuita al fratello Pietro, le tavole del polittico proveniente dalla chiesa di Santa Petronilla (tra gli altri: *Madonna col Bambino*, *Santa Maddalena*, *Santa Dorotea*: Siena, PN), o gli affreschi della cappella di Montesiepi (*Maestà*, *Annunciazione*, *Scene della vita di san Galgano*): nei quali si esprime ancora tutta la forza inventiva di Ambrogio, per la maniera disinvolta di simulare lo spazio utilizzando i volumi reali delle pareti da dipingere. Spirito oramai ripiegato su se stesso, ma per esprimersi con più penetrante sensibilità, Ambrogio segue questa via nella grande *Maestà* di Massa Marittima (municipio), nell'affresco della *Maestà* dipinto nella Sala del Capitolo della chiesa di Sant'Agostino a Siena (unico frammento sopravvissuto dei due cicli con *Storie del Credo*, nella volta, e di *Santa Caterina*, nella parete di fondo, ri-

cordati da Ghiberti) o, tra le opere che la critica colloca generalmente attorno al 1340, negli straordinari polittici del Museo di Asciano (provenienti dalla Badia di Rofeno; al centro *San Michele combatte il drago*) e di Roccalbegna (chiesa dei Santi Pietro e Paolo), ove le immagini in trono di *San Pietro* e di *San Paolo* rivaleggiano con i risultati piú alti del Trecento italiano. Tutte queste opere, che completano la fisionomia poetica dell'artista, sostengono il confronto con i celebri affreschi dell'*Allegoria del Buongoverno e del Malgoverno e dei loro effetti nella città e nelle campagne*, dipinti dal 1337 al 1339 (Siena, Palazzo Pubblico). I tre vasti affreschi, definiti correntemente come «Allegorie» ed effetti del «Buon Governo» e del «Cattivo Governo» – sulla base dell'interpretazione fornita dall'abate Lanzi (*Storia pittorica*, 1792) – dovrebbero, con maggior correttezza storica, essere riguardati come la piú articolata e precoce riflessione politico-ideologica, traspunta in pittura, sui concetti, e gli effetti, della *Pace* e della *Guerra* sul governo di uno stato cittadino (E. C. Southard, 1980). Inoltre, mentre l'interpretazione corrente ritiene che il programma illustrativo della Sala della Pace sia fondato sulla ripresa del pensiero aristotelico-tomista, avviatosi a partire dalla seconda metà del XIII sec., quale base di elaborazione dei trattati giuridico-politici del Trecento italiano (N. Rubinstein, 1958) ed esprima il peculiare credo politico del Governo senese dei Nove, che ressero la città dal 1292 al 1355 ininterrottamente (C. Frugoni, *Una lontana città*, 1983), piú recenti studi hanno proposto di coinvolgere altre fonti di pensiero, piú «locali» e diffuse a livello di mentalità «corrente», quali le *Artes Dictandi* del primo Duecento e piú in generale la fiorentina produzione retorica pre-umanistica delle città comunali italiane, che si attaglierebbero con piú pregnante aderenza al contenuto ideologico del capolavoro lorenzettiano (A. Skinner, 1986).

Nulla rimane degli affreschi eseguiti nel 1335 da Ambrogio e Pietro L sulla facciata dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena che rappresentavano *Scene della vita della Vergine*. Del grande affresco della *Vergine in maestà*, dipinto nel 1340 nella loggia del Palazzo Pubblico, sussiste il gruppo centrale, con la *Madonna col Bambino*, che consente, per confronto, la datazione a quest'epoca tarda di opere come la *Madonna del latte* del Seminario di Siena, o il prezioso piccolo altare portati-

le con la *Vergine in maestà, santi ed Angeli* (Siena, PN), dalle prospettive stupefacenti per l'epoca, e di una mirabile freschezza di colore. Sono invece tornati alla luce alcuni frammenti del ciclo affrescato da Ambrogio nel chiostro di San Francesco, evocanti il martirio dei frati missionari in India, ammirato da Ghiberti e da fonti seicentesche (M. Seidel, 1979).

Nel 1340, dopo la partenza di Simone Martini per Avignone, Pietro e Ambrogio L restano i pittori piú prestigiosi di Siena e s'impegnano in opere sempre piú ambiziose. Risale al 1342 la *Presentazione al Tempio*, che si trovava nell'Ospedaletto di Monna Agnese (oggi agli Uffizi di Firenze) e che corona le ricerche prospettiche intraprese dal maestro sin dai primi contatti con la pittura fiorentina; ma dispiega una ricchezza ornamentale e un lusso profano che, per oltre un secolo, serviranno da modello ai pittori senesi. Cosí l'*Annunciazione* (1344: Siena, PN), già in Palazzo Pubblico, presenta una tale sicurezza nella prospettiva, nella monumentalità delle figure e nell'elegante originalità del disegno, da sintetizzare tutte le esperienze condotte da questo maestro sensibile e raffinato, durante una carriera carica di cultura e di audaci anticipazioni, degna in ogni punto di uno tra i massimi esponenti dell'umanesimo gotico italiano. (*cv + sr*).

Lorenzo d'Alessandro di San Severino

(documentato dal 1462 al 1503). Le opere giovanili (affreschi con l'*Ascensione e Santi* della cappella di Palazzolo a Pergola nelle Marche) sono ancora legate al gotico internazionale. Piú tardi egli subí l'influsso di Crivelli e di Niccolò di Liberatore. Tra le opere piú importanti possono citarsi il trittico con la *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e Santa Maddalena* (1481) del Museo di Corridonia, ove è evidente l'influsso di Antonio da Fabriano e di Niccolò, gli affreschi della chiesa di Santa Maria di Piazza a Sarnano (1483), la *Madonna con Bambino e Santi* del Museo Piersanti a Matelica, il *Battesimo di Cristo* della GN di Urbino, la piccola *Madonna dell'umiltà con santi* di Roma (GN, Gall. Barberini) ed un polittico a piú registri (Serrapetrona, S. Francesco) ispirato a quelli di Crivelli ma con piú dolci inflessioni. (*lcv*).

Lorenzo di Credi

(Firenze 1459 ca.-1537). Scolaro del Verrocchio che lo nominò suo erede, fu devotissimo al maestro di cui resse la bottega quando il caposcuola era impegnato a Venezia e ne riportò a Firenze la salma da Venezia dove il Verrocchio aveva finito i suoi giorni nel 1488. Dal Verrocchio **LdiC** desunse il disegno incisivo e preciso che in lui divenne ben presto mestiere e accademia, da Leonardo, suo condiscipolo e suo grande modello, accolse lo sfumato e le sottilissime velature che portò ben presto ad un grado di virtuosismo estremo, come narra anche il Vasari. La sua prima attività è da rintracciare nelle opere eseguite nella bottega del Verrocchio e commissionate al maestro, come la *Madonna di Piazza* nel Duomo di Pistoia. Probabilmente collaborò anche ad opere di scultura, ma nulla resta di sicuro di lui in questo campo. Difficile tracciare il percorso stilistico di **LdiC**, che nel corso della sua lunga attività non presenta segni troppo evidenti di svolgimento o di rinnovamento se si accentua un progressivo indebolirsi delle qualità della sua pittura anche per la presenza di una operosa bottega. Tra le opere giovanili l'*Annunciazione* degli Uffizi (Firenze), la *Madonna col Bambino* della Galleria Sabauda di Torino, il tondo con l'*Adorazione del Bambino* della Querini Stampalia di Venezia, punto di partenza per infinite variazioni sul tema; in seguito la *Madonna e santi* del Louvre (Parigi), una delle poche opere datate (1493) dei primi anni del Cinquecento, la lucida e smaltata *Adorazione del Bambino* agli Uffizi di Firenze. Nella sua attività matura la fedeltà al modello leonardesco non esclude diversi interessi, per Fra Bartolomeo, per Perugino, per il giovane Raffaello (*Crocifissione*: Göttingen, Museo; *Annunciazione*: Cambridge, Mass., Fogg Art Museum; *Sacra Conversazione*: Pistoia, MC). Fu personalità in vista nell'ambiente fiorentino, ebbe una bottega molto frequentata, fu chiamato più volte a stimare opere d'arte, a dirimere questioni controverse tra gli artisti, gli fu affidato più volte il restauro di opere d'arte antiche. Ebbe grande fama ai suoi tempi, almeno in certi strati del pubblico, a giudicare dal gran numero di opere sue e della sua bottega – tavole d'altare e quadri sacri di devozione privata, ritratti – ma Vasari lo giudicò severamente e a ragione ne condannò l'estrema «diligenza», la devozione tutta artigianale alla materia, la «finitezza e la pulitezza»

che oltre un certo limite cessa di diventare pregio per scendere in mestiere. (*mb*).

Lorenzo di Niccolò

(Firenze, notizie dal 1391 al 1412). Non è figlio di Niccolò Gerini, ma collaborò frequentemente con lui, come dimostra il polittico per la chiesa di Santa Felicità in Firenze dal 1404 (oggi all'Accademia di Firenze), opera eseguita in parte anche da Spinello Aretino, un altro artista con il quale **LdiN** collaborò almeno in un'altra opera a noi nota, il polittico oggi diviso tra Pisa (Museo del Duomo) e Cambridge, Mass. (Fogg A. Museum), e al cui linguaggio aderì con maggior convinzione. Nel 1401 risulta già possedere una bottega propria, nel 1402 esegue il polittico di San Marco (poi trasferito a Cortona), nel 1408 è iscritto all'Arte dei Medici e Speziali, nel 1410 alla Compagnia di San Luca. La sua attività più tarda è caratterizzata da quel «ripiegamento» calligrafico che investì buona parte della produzione fiorentina dopo il 1404 (si veda l'*Incoronazione della Vergine* di Arezzo ed il polittico di San Lorenzo a Colline, datato 1412, ultima opera nota). (*scas*).

Lorenzo il Magnifico (Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici, detto)

(Firenze 1449-92). Una diffusa quanto radicata convenzione culturale induce spesso ad associare il nome di **LilM** agli splendori di una insuperata civiltà sorta a Firenze in pieno Quattrocento, quando – così si crede – in un clima di concordia civica e internazionale e di benessere diffuso le arti prosperavano e la cultura rinverdiva. Né, d'altro canto, questo convincimento è privo di supporto storiografico, poiché è con termini dichiaratamente elogiativi, se non addirittura apologetici, che la figura di **LilM** è stata tratteggiata in ogni età: da Niccolò Valori, cui spetta il merito di aver redatto la prima biografia sul personaggio (1517-21 ca.), ad Angelo Fabroni, che in pieno Settecento compilò un'ammirata *Vita* del signore fiorentino (1784), è tutto un coro di consensi unanimi, volti a esaltare sia le capacità politiche dell'uomo di governo che le sue doti di indiscusso mecenate. «[...] nel mese d'aprile dell'anno mille quattrocento novantadue sopravvenne la morte di Lorenzo de' Medici; morte acerba [...] alla patria, la quale, per la riputazione e prudenza sua e per lo

ingegno attissimo a tutte le cose onorate e eccellenti, fioriva maravigliosamente di ricchezze e di tutti quegli beni e ornamenti da' quali suole essere nelle cose umane la lunga pace accompagnata»: la riflessione è di Francesco Guicciardini (*Storia d'Italia*, 1538-40 ca.) e sintetizza con chiarezza il nesso tra benessere economico, pace politica e animazione culturale che sempre si rintraccia a fondamento dei giudizi positivi espressi intorno alla figura di **LilM**. Altrove tuttavia lo stesso Guicciardini aveva rilevato che l'incentivazione data da **LilM** allo sviluppo edile cittadino fu ben poca cosa, tanto che addirittura «si può dire murassi nulla» (*Storie fiorentine*, 1508-509 ca.). Si tratta di un'osservazione pertinente, che regge bene alla verifica dei dati: rimase infatti senza esito l'iniziativa di realizzazione della facciata di Santa Maria del Fiore, il massimo edificio sacro fiorentino, che avrebbe certamente offerto, per l'importanza civica del luogo, un contributo sostanziale alla creazione di una rinnovata e laurenziana immagine della città; pressoché nullo, alla luce degli effetti prodotti, anche il progetto d'intervento sul tessuto urbano cittadino, che provocò, come unica conseguenza, l'apertura di una nuova strada, la via Laura (1491); non ebbe seguito neppure l'ambizioso tentativo di creare, presso Poggio Imperiale, una città-fortezza concepita come grandioso esempio di moderna architettura militare. Niente a che fare, insomma, con le imponenti iniziative messe in atto da Cosimo il Vecchio, primo signore Medici e nonno di **LilM**, che finanziò con generosità imprese di notevole rilievo, dalla ricostruzione del convento di S. Marco (Firenze) all'erezione del Palazzo di famiglia (Firenze, ora Palazzo Medici-Riccardi). Se giudicato in relazione ai risultati delle indagini condotte sul versante dell'economia, il quadro delineato perde ogni connotazione d'impiegabile curiosità e si fa spia di una complessa situazione finanziaria, che giocò certamente un ruolo significativo nella rarefazione delle committenze artistiche medicee. Chiamato a governare la città allo scadere del '69, **LilM** ereditò un patrimonio familiare fortemente decurtato rispetto a quello posseduto dai predecessori; con gli anni poi la crisi di liquidità assunse proporzioni preoccupanti, per le difficoltà incontrate dalla banca Medici, costretta a chiudere rapidamente numerose sue filiali. Allo scopo di arginare la pericolosa situazione, che avrebbe facilmente potuto provocare gravi ripercussioni pubbliche, **LilM** fu obbligato a

confidare nell'appoggio finanziario di alleati, di parenti e amici, talvolta contraendo veri e propri debiti, come successe con il figlio del cugino Pierfrancesco, al quale fu costretto a cedere, in cambio della somma ricevuta, la residenza familiare di Cafaggiolo: la situazione insomma, a tutto dispetto dei futuri encomi, non era certo delle più ridenti e bene si comprende la necessità, per il Magnifico, d'intervenire con prudenza sul versante del mecenatismo. Il contenimento quantitativo delle grandi imprese fu compensato dal sapiente impiego della produzione artistica, che venne spesso utilizzata come strumento di celebrazione pubblica della casa Medici. Con il fratello Giuliano, **LilM** incaricò Andrea Verrocchio di eseguire un monumento sepolcrale per il padre Piero e per il loro zio Giovanni (Firenze, chiesa di San Lorenzo, datato 1472); a quello stesso artista, nel decennio precedente, lo stesso Piero aveva già commissionato la tomba per il genitore Cosimo (Firenze, chiesa di San Lorenzo); si profila così, da una generazione all'altra, un'identità di prassi operativa volta a esaltare, con chiarezza paradigmatica, la perpetuazione del potere familiare. In termini altrettanto espliciti gli appartenenti all'*entourage* mediceo promossero la celebrazione di **LilM**: Bertoldo di Giovanni, figlio illegittimo di un membro della famiglia Medici nonché intimo amico di **LilM** e curatore della sua raccolta di reperti antichi, disegnò una medaglia destinata a ricordare l'esito fallimentare dell'agguato teso ai danni del Magnifico dalla famiglia Pazzi (1478); l'oggetto, che venne fuso da Andrea Guacialotti, reca l'immagine del signore di Firenze accompagnata dalla scena del pericolo scampato e da un commento significativo: SALUS PUBLICA. Per le modalità con cui fu organizzata e per la morte di Giuliano, rimasto ucciso durante l'attentato, la congiura Pazzi ha conquistato una notorietà davvero ampia; non fu però il solo caso di rivolta contro i Medici: nel 1472, tanto per menzionare un altro esempio celebre, le truppe mercenarie capitanate da Federico da Montefeltro dovettero sedare la rivolta di Volterra, insorta contro i fiorentini. In segno di riconoscenza per il risultato conseguito, la Signoria incaricò Antonio Pollaiolo di realizzare un prezioso elmetto destinato al condottiero marchigiano; l'iniziativa, voluta e finanziata dal governo cittadino, fa trasparire la tendenza a utilizzare i manufatti artistici come politica di omaggio ed è su questa linea che si collocano anche talune commissioni del

Magnifico. Nel 1471, in occasione dell'arrivo del signore di Milano, Galeazzo Maria Sforza, e di sua moglie Bona di Savoia, **LilM** incaricò personalmente Andrea Verrocchio di allestire gli apparati scenografici dei ricevimenti organizzati per la illustre coppia d'ospiti; in quello stesso anno offrì a Diomede Carafa, autorevole protagonista della scena pubblica napoletana, una *protome bronzea di cavallo* appartenente alla sua raccolta di antichità (Napoli, MN): perché di oggetti d'arte antica **LilM** fu collezionista appassionato. L'avvenimento che meglio di ogni altro documenta i suoi interessi antiquari è forse il viaggio fatto a Roma nel 1471, quando sotto la guida di Leon Battista Alberti visitò le rovine del luogo; durante quel soggiorno egli acquisì, tramite generose donazioni di papa Sisto IV, oppure comperandoli, una gran quantità di pezzi antichi, tra i quali spicca, per la sua eccelsa qualità, la *Tazza farnese* (Napoli, MN).

Nell'esistenza di **LilM**, come si è visto, il mecenatismo, lo scambio dei doni d'arte, ricevuti o dati, sigla le relazioni diplomatiche con figure degli ambienti extrafiorentini, divenendo così mezzo suadente usato per intessere alleanze personali. Gli stessi artisti, d'altro canto, furono utilizzati per favorire, rinsaldare o rendere semplicemente espliciti gli accordi con potenti d'ogni sorta. Resta emblematico il caso di Filippino Lippi, che grazie al suo interessamento fu chiamato ad affrescare la cappella del cardinale Oliviero Carafa (Roma, Santa Maria sopra Minerva): l'affidamento dell'incarico coincise con l'affievolirsi delle incomprensioni che avevano contrassegnato sino a quel momento i legami tra i due personaggi, inaugurando nuovi e più positivi contatti. Altrettanto densa di significato è la presenza a Roma dei fiorentini Cosimo Rosselli, Alessandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio, chiamati ad affrescare, insieme al Perugino, la cappella fatta erigere da papa Sisto IV in Vaticano (1481). I rapporti del pontefice con il Magnifico erano infatti sempre stati altalenanti: cordiali al tempo dell'ascesa al soglio pontificio (1471), si erano presto trasformati in dichiarata ostilità, sino a sfociare in una vera e propria guerra, conclusa solo al seguito di faticose trattative (1480). Se rapportata a questi dati, è facile intuire che la presenza a Roma di un manipolo d'artisti fiorentini subito dopo la cessazione delle operazioni militari dovette essere dettata da una marcata intenzionalità politica, testimoniando in termini visivi la concordia ri-

trovata. Dai documenti reperiti non risulta che **LilM** abbia avuto un ruolo alcuno nell'affidamento dei lavori ai pittori suoi concittadini e tuttavia, considerando i burrascosi precedenti, sembra poco credibile potere ritenere che egli non abbia dato quantomeno il proprio implicito consenso al disegno del pontefice, interpretandolo come un riflesso dell'avvenuta distensione; né tantomeno si può credere che sia rimasto estraneo alla decisione della Signoria, che l'anno 1482, subito dopo il compimento dei lavori alla Sistina, chiamava tre di quei pittori a lavorare nel Palazzo Vecchio, in una sorta di ideale gemellaggio tra Firenze e Roma. Si profila così una precisa strategia d'impiego degli artisti, che ai tempi del Magnifico, e non da lui soltanto, furono consapevolmente utilizzati come ideali ambasciatori dell'autorità politica, strumenti raffinati di una propaganda culturale destinata a celebrare le forze degli Stati e le alleanze tra i governi. A questo tipo d'uso **LilM** si mostrò davvero molto attento, spingendosi fino a smistare, con attenta cura, le commissioni date ai vari autori: così, quando fu interpellato in merito all'erigenda chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato, per la quale era già stato bandito un concorso regolarmente vinto da Giuliano da Maiano, indusse i responsabili dell'iniziativa ad affidare l'opera di costruzione a Giuliano da Sangallo, senza tenere dunque in alcun conto l'esito della gara (1485). La preferenza espressa non sembra derivare da un disconoscimento delle qualità del da Maiano; piuttosto di non provocare un allontanamento di lunga durata dell'artista dal Regno di Napoli, dove da tempo egli operava, essendovi peraltro giunto su segnalazione di **LilM** stesso. L'episodio lascia inoltre trasparire la diffusa consuetudine di sottoporre al vaglio del Magnifico il varo delle iniziative artistiche, quasi che a lui, egemone signore della vita pubblica, spettasse per diritto di potere anche il controllo delle attività di stampo culturale: non a caso, quando nel maggio 1483 fu affidato al Ghirlandaio il compito di realizzare una tavola per il Palazzo Vecchio, venne deciso per contratto che il dipinto dovesse essere condotto «ea qualitate et eo modo et forma [...] placebit magnifico Laurentio» (opera ignota); qualche anno dopo fu commissionata a Filippino Lippi una *Sacra Conversazione* destinata ad abbellire il Palazzo dei Signori e fu a **LilM** che ci si rivolse per stabilire il costo del lavoro (Firenze, Uffizi). Illuminante è il caso del ricchissimo Filippo Strozzi, che es-

sendo intenzionato a far erigere per sé una sontuosa residenza (1489), non mancò di rendere il signore Medici partecipe delle sue intenzioni, coinvolgendolo direttamente nella fase progettuale dei lavori: si trattò senza dubbio di un'accorta mossa tattica poiché, come non manca di notare il figlio dello Strozzi nella biografia sul proprio padre, il desiderio di costruire un magnifico palazzo si scontrava con la necessità di non offendere la suscettibilità di «chi reggeva», offuscandone la fama con una iniziativa senza pari, e solo permettendo al Magnifico d'intervenire nella genesi dell'impresa lo Strozzi riuscì a conseguire senza troppi imbarazzi il proprio intento. Questo coinvolgimento, d'altro canto, dovette risultare ben gradito a **LilM**, che coltivò nel tempo una notevole predilezione per l'architettura: non a caso infatti venne dedicata a lui l'*editio princeps* del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, che il Medici già leggeva nell'autunno dell'85, quando la stampa fisica dell'opera non era ancora giunta a conclusione ed i capitoli del testo venivano spediti all'autorevole lettore l'uno dopo l'altro, non appena pronti. E del resto con una iniziativa architettonica – la costruzione della villa di Poggio a Caiano – che il mecenatismo di **LilM** si manifestò nella sua forma più completa ed aulica. Realizzato su disegno di Giuliano da Sangallo, l'edificio nacque intorno alla metà degli anni 80 e venne completato solo dopo la morte del suo committente; si tratta senza dubbio di una costruzione raffinata, che con la novità delle sue forme e l'eleganza delle sue decorazioni inaugurò il nuovo modello della villa di campagna, poi destinato ad essere emulato dai più grandi nomi dell'architettura rinascimentale, Andrea Palladio *in primis*. E tuttavia, oltre che per la risonanza avuta sul versante tecnico-progettuale e per l'influsso esercitato in campo artistico, la fama della residenza scaturisce da una sorta di emblematica valenza culturale, che vede condensarsi nello splendore della residenza laurenziana e nell'amenità del luogo i massimi ideali cui s'improntò la civiltà umanistica: da un lato l'incondizionata ammirazione per l'antico; dall'altro la celebrazione di una natura intesa come *locus amoenus*, sede privilegiata della riflessione filosofica e fonte viva per l'ispirazione letteraria. Giova al riguardo ricordare che il Ficino, capo indiscusso di quel movimento di pensiero noto col nome di neoplatonismo nonché frequentatore assiduo della casa Medici, elesse a sede della

sua Accademia filosofica la decentrata residenza di Careggi; piú volte inoltre si rintraccia nei suoi testi una spiccata ammirazione per la vita agreste, velatamente presentata come un ottimo incentivo allo sviluppo dell'attività intellettuale. Per il poeta Poliziano poi, che con il Magnifico intrattenne sempre stretti rapporti personali, l'ammirata descrizione di natura costituisce un vero e proprio *topos* letterario, palesemente derivato dalla dimestichezza con la poesia bucolica di ascendenza classica e con la piú recente tradizione petrarchesca; accenti analoghi si trovano del resto anche in **LilM**, che fu prolifico scrittore: si leggano, a questo riguardo, le rime del suo *Canzoniere* e certi passi del poemetto *Ambra*. Immersa dunque nella civilissima campagna fiorentina, la villa di Poggio a Caiano suggella e insieme sintetizza alcune delle massime utopie a cui si alimentò l'età umanistica, contemporaneamente perpetrando la memoria del Magnifico, che se ne fece interprete perfetto. Le basi per l'esaltazione di **LilM** e della sua favoleggiata «età dell'oro» erano state già gettate. (*gla*).

Lorenzo Monaco, Piero di Giovanni, detto

(Siena? verso il 1370/71-Firenze 1422/24). Si formò a Firenze, ove dovette giungere ben prima del 1390, data in cui la sua presenza è attestata nel convento dei Camaldolesi di Santa Maria degli Angeli, dove prese i voti l'anno seguente. La ricostituzione degli esordi della sua attività poggia su analogie stilistiche con le opere successive: rivela un artista che cerca, seguendo l'esempio stimolante e innovatore di Spinello Aretino, di approfondire e rafforzare la mescolanza, alquanto desueta, tra tradizione giottesca e fantasia lineare, che caratterizza la cultura fiorentina della fine del secolo. Ispirato da una religiosità acuta e tormentata, non priva di rapporti, come si è recentemente sottolineato, con meditazioni ascetiche contemporanee, **LM** esita sulle prime nella scelta delle sue fonti decorative; interpreta tuttavia, con vigore espressivo rivelatore, sia le eleganze grafiche e cromatiche di Agnolo Gaddi nella *Predella Nobili* (1387-88: Parigi, Louvre) e nella *Pala di san Gaggio* (Firenze, Accademia), sia la monumentalità severa di Andrea Orcagna (*Cristo nell'orto degli Ulivi*, ca. 1395: *ivi*). Il suo disegno teso e nervoso, che traduce in immagini le minime vibrazioni della sua sensibilità inquieta, si affina a contatto con la scuola di

miniatura dei Camaldolesi e si manifesta, arricchito da nuove esigenze ritmiche, nella decorazione di tre manoscritti datati – ma solo per quanto riguarda la parte scritta – 1394, 1395 e 1396 (*Corali* 5, 8 e 1: Firenze, Bibl. Laurenziana) eseguiti appunto nello *scriptorium* conventuale. Nel 1402 **LM** abbandona Santa Maria degli Angeli e si trasferisce, pur senza ripudiare l'abito, in San Bartolo al Corso. Le opere successive, tra cui i due unici dipinti documentati (*Polittico di Monteoliveto*, terminato nel 1410: Firenze, Uffizi, e *Incoronazione della Vergine*, 1414: ivi) segnano una rapida evoluzione, suscitata da una reazione ai primi lavori di Ghiberti e, nel contempo, dalla penetrazione dell'artista nel mondo della pittura gotica internazionale. Torsioni irreali della linea e fantastica libertà inventiva sono accolte con discrezione nel trittico della cattedrale di Empoli, la cui data, 1404, coincide significativamente col ritorno a Firenze di Starnina dopo il soggiorno in Spagna. Nello stesso anno **LM** termina la *Pietà* dell'Accademia (Firenze), dove l'aspro linearismo inceppa a tratti la composizione stessa. Le personalissime scelte di stile, cromia e iconografia vengono in seguito approfondite, disciolte in cadenze più sinuose e assoggettate alla definizione di un teso clima morale nei due pannelli datati 1408, al Louvre di Parigi, *Cristo nell'orto degli Ulivi* e le *Sante donne al sepolcro*, laterali di un *Compianto sul Cristo Morto* (Praga, GN). Tale percorso si ritrova ancora nelle tre cuspidi, forse appartenenti alla perduta tavola di San Jacopo sopr'Arno, con *Crocifissione*, *Vergine e san Giovanni* (Firenze, Accademia); nella Pala di Monteoliveto (Firenze, Uffizi, datata 1410, nonché nel polittico di Prato e nella *Madonna di sant'Ermete* di Pisa. L'ispirazione, sempre più drammatica, provoca una sorta di eccitazione formale che si esaspera nella citata *Incoronazione della Vergine* e nella *Crocifissione* della stessa data (Firenze, San Giovannino dei Cavalieri); il contorno tenero che spicca sul fondo dei profili allungati e arcuati, i colori vivi e contrastati, i giochi arbitrari della luce nelle pieghe sinuose dei drappaggi si caricano, grazie ad una ricerca di approfondimento psicologico accentuata dall'espressività dei volti, d'un intenso significato spirituale. La meditazione religiosa scivola in seguito verso il sogno, sfociando in composizioni ove la storia sacra si trasforma in favola (*Scene della vita di sant'Onofrio e di san Nicola di Bari*: Firenze, Accademia; *Cavalcata dei re magi*, disegno: Berlino, SM,

gg, Gabinetto dei disegni). Tra 1415-20 si può collocare l'*Annunciazione* dell'Accademia (Firenze). Il progressivo placarsi del linguaggio, insieme ad una certa ricerca di valori plastici e spaziali, caratterizza l'ultima fase dell'attività di LM. Nell'*Adorazione dei Magi* (1420-1422: Firenze, Uffizi), egli cerca d'integrare entro un paesaggio austero e misterioso una densa figurazione di nobile eleganza ed affine a soluzioni stilistiche impiegate nel medesimo torno di anni da Ghiberti nei rilievi piú tardi della porta Nord del Battistero di Firenze; trascorre poi ad una monumentalità che si avvale di personaggi sempre piú allungati, legati da onde cromatiche simmetricizzanti, negli affreschi mariani della cappella Bartolini-Salimbeni in Santa Trinita a Firenze, i primi dipinti murali intrapresi dal Maestro, con il contributo piuttosto estensivo di assistenti, e manifesta infine, nella pala per l'altare della medesima cappella, con l'*Annunciazione*, un interesse per l'evocazione dello spazio e un allentamento delle astrattezze visionarie che avevano caratterizzato il decennio precedente; soprattutto nelle scenette della predella, LM dimostra quanto le piccole dimensioni potenzino, in un intensificarsi e semplificarsi insieme delle masse compositive, le sue qualità liriche e diano forza drammatica alle magistrali variazioni della sua tavolozza (Eisenberg, 1990). Egli influenzò, in modo piú o meno diretto, tutti i pittori minori che, insensibili alla rivoluzione di Masaccio, prolungarono a Firenze l'ultima tradizione gotica; ma nessuno fra loro ereditò la forza intima e sinceramente mistica del maestro. (*grc + sr*).

Lorenzo da Viterbo

(documentato in Lazio dal 1462 al 1472). Sono pochissime le notizie giunte fino a noi di questo pittore che fu uno dei protagonisti, accanto ad Antoniazio Romano, della pittura laziale del secondo Quattrocento. Nel 1462 è documentato a Roma già col titolo di maestro; nel 1469 è ricordato come autore, non ancora venticinquenne, degli affreschi della cappella Mazzatosta in Santa Maria della Verità a Viterbo; nel 1472 firma la pala con la *Madonna e i santi Michele e Pietro* in San Michele a Cerveteri. Forse **LdaV** morì improvvisamente mentre ancora lavorava a quest'ultima opera, che appare in alcune parti non finita; in ogni caso dopo questa data non abbiamo altre notizie della sua attività. Le bellissime *Storie della Vergine* della

cappella Mazzatosta chiariscono bene quali furono i modelli pittorici di **LdaV**: da un lato la fiorita narrazione di Benozzo Gozzoli (attivo in Santa Rosa a Viterbo nel 1453) e dall'altro le luminose forme pierfrancescane collocate in uno spazio aperto e misurato. **LdaV** unisce a questi dati culturali una sua peculiare curiosità per le singolarità fisiognomiche e ci fornisce, negli astanti al *Matrimonio della Vergine*, una serie stupefacente di ritratti fissati con tagliente ironia. La pala di Cerveteri è di qualità un po' meno elevata e rivela in **LdaV** una crisi culturale evidentemente provocata dalla presenza a Viterbo (in Duomo) e a Roma (in Santa Francesca Romana) di due capolavori estremamente suggestivi di Liberale da Verona. La ossessiva diligenza che presiede all'esecuzione di ogni minuzia epidermica, le contorsioni squarcionesche cui sono sottoposti gli abiti limitano in questo dipinto l'affascinante estrosità del nostro pittore. Nonostante la limitata attività e la maggiore fortuna del collega Antoniazio Romano, **LdaV** ha lasciato alcuni seguaci che divulgano a livello popolare la sua poetica: gli anonimi autori del trittico di Ghia e degli affreschi di Corchiano e il raro pittore viterbese Domenico Velandi. (gr).

Lorenzo Veneziano

(Venezia, documentato dal 1356 al 1372). Il *Polittico Lion* (Venezia, Accademia), prima opera datata (1357-59), rivela un artista già formato. Si può supporre che, prima di questa realizzazione, avesse lavorato nella cerchia di Paolo Veneziano (numerose opere sono state attribuite a questa prima fase non documentata), o addirittura si fosse formato nella sua bottega e che soggiornasse a Verona, verso il 1350: in Sant'Anastasia si conserva un affresco con la *Madonna dell'Umiltà, due santi e i committenti* (forse Cangrande II della Scala e la moglie), che, unito alla *Croce stazionale* in San Zeno, pare confermare questa prima attività in Verona. In ogni caso, nel polittico commissionato da Domenico Lion per la chiesa di Sant'Antonio Abate (*Annunciazione* e numerosi *Santi* su due registri), si coglie un tentativo di sfuggire alle rigide norme figurative, di origine bizantina, ereditate da Paolo Veneziano, mediante un'articolazione formale più variata, di tendenza gotica, e un anticonformismo espressivo già fortemente consapevole di taluni movimenti europei e del realismo bolognese. Tali sforzi coraggiosi consentono di con-

siderare **LV** un innovatore della pittura veneziana della seconda metà del Trecento. Il tentativo di rompere con l'arte bizantina è palese nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* (1359: Venezia, Accademia), dai ritmi sinuosi, con colori piú chiari ed animato da una sensibilità naturalistica che ricorda Tomaso da Modena; è meno deciso nel polittico (*Dormizione della Vergine e Santi*) del Duomo di Vicenza (commissionatogli da Tomaso de' Proti per la propria cappella, e datato 1366), che serba la rappresentazione generale e taluni elementi stilistici di gusto orientale, e limita gli intenti moderni a gracili preziosismi lineari gotici. Quest'atteggiamento linguistico, impregnato di velleità gotiche ma con modalità ancora bizantine, si accentua nel polittico smembrato, comprendente al centro la *Consegna delle chiavi a san Pietro* (1369: Venezia, Museo Correr), e, ai lati, quattro *Santi* conservati a Berlino, SM, GG. Tuttavia la brillante predella, anch'essa alla GG di Berlino (SM) (*Scene della vita di san Pietro e di san Paolo*), animata da freschezza narrativa e acuto senso di osservazione della natura, rivela una nuova e originale sensibilità; attestando l'assimilazione d'una cultura a carattere continentale, sottolinea inoltre gli stretti legami con l'ambiente bolognese e conferma la presenza di **LV** a Bologna. È noto d'altronde che nel 1368 egli aveva dipinto per la chiesa di San Giacomo a Bologna un *Polittico*, oggi quasi del tutto perduto (due pannelli alla PN di Bologna). Nel *Polittico dell'Annunciazione* del 1371 (Venezia, Accademia), i personaggi, di densità corporea poco consistente, sono collocati su un prato fiorito che preannuncia i preziosi «millefiori» del gotico internazionale. Una nuova e vigorosa maestà, ed uno spirito narrativo piú fantastico, si manifestano nel trittico, ricostituito da R. Longhi, con la *Resurrezione di Cristo* (Milano, Castello Sforzesco), *San Pietro* (1371) e *San Marco* dell'Accademia a Venezia. Nell'ultima fase della sua attività **LV** abbandonò gli antichi interessi, limitandosi alla ricerca di eleganze sottilmente graziose, di cui in particolare si compiace nella *Madonna col Bambino sotto una loggia* (1372, Parigi, Louvre); il suo «goticismo» raggiunge allora, nelle immagini dolci e raffinate ed in nuovi capricci architettonici, una tensione originale. Nel *Polittico di santa Maria della Celestia* a Brera (Milano) con la *Madonna col Bambino ed angeli* circondati da otto *Santi*, tale «goticismo» si complica di trafori e pinnacoli, componendo così, con i piccoli personaggi mali-

ziosi, un complesso decorativo d'infinito preziosismo. Con quest'ultima opera il linguaggio di LV raggiunge una dimensione gotica già intrisa di spirito cortese di marca piú specificamente boema, che, concludendo la carriera del pittore, apre a Venezia il capitolo nuovo del gotico internazionale. (fzb).

Loreto

Fin dalla fine del sec. XIII quando, secondo la tradizione, si posò, dopo vari spostamenti, nel luogo dove oggi si trova, la Santa Casa di Nazareth fu oggetto di culto e devozione. La località divenne meta di pellegrinaggi e la piccola costruzione, protetta dapprima con portici, fu in seguito inglobata in una chiesa dalla semplice pianta rettangolare. Intorno all'edificio di culto sorse ben presto anche un insediamento abitativo che prese il nome di Villa Santa Maria. Allo stato attuale degli studi, i dati documentari sul complesso religioso sono estremamente scarsi fino al sec. XV; le piú recenti indagini, esperite anche dal punto di vista archeologico e geologico, hanno individuato nuovi particolari di estremo interesse che permettono di reinterpretare la tradizione alla luce dei dati storici.

È tuttavia con il 400 che le testimonianze storiche iniziano a fornire dati piú precisi: sono indizi dell'importanza ormai assunta dal luogo di culto la notizia vasariana secondo cui vi avrebbe lavorato Piero della Francesca con Domenico Veneziano e, procedendo a ritroso, l'importante documento citato da Amico Ricci in base al quale veniva affidata da Filippo Maria Visconti, nel 1429, al pittore anconetano. Olivuccio di Ciccarello la decorazione esterna della Santa Casa con un affresco raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (la pittura potrebbe essere ancora conservata al di sotto del rivestimento marmoreo che fu realizzato nel '500). Nel 1464, alla vigilia della partenza per la crociata, Pio II Piccolomini visitò il santuario; Paolo II Barbo, secondo la tradizione miracolosamente guarito dalla peste per intercessione della Vergine di L, volle porre mano alla costruzione di un piú imponente edificio di culto. Con la bolla *In Sublimia* emanata da Giulio II nel 1507, nella quale veniva riconosciuta la veridicità della tradizione, iniziò il periodo piú fiorente della storia lauretana, sempre piú legata alle vicende papali. L infatti, per la sua importanza religiosa ma anche strategica e politica, si configurò sempre piú chiaramente nel corso del

sec. XVI come diretta emanazione della corte papale, anche in quanto testa di ponte per la penetrazione in Oriente. Tale funzione risaltò nel 1571 quando, per impetrare la vittoria delle armi cristiane contro i Turchi, Pio V indisse solenni suppliche alla Madonna di L., e nella basilica, mentre si combatteva la battaglia di Lepanto, si svolse una veglia di preghiera.

La diretta dipendenza del santuario dalla chiesa romana è documentata anche attraverso la committenza artistica. La stessa costruzione della basilica, intrapresa nel 1468 dal vescovo Nicola d'Aste, fu condotta, nel lungo protrarsi dei lavori, dagli architetti di fiducia dei papi. Ignoto è il nome dell'architetto che fornì il primitivo progetto, da taluni individuato in Giorgio da Sebenico, attivo ad Ancona in quegli anni. Tuttavia numerosi documenti attestano dal 1483 la presenza di Giuliano da Maiano che realizzò parte dell'abside e iniziò la fortificazione a protezione dalle scorrerie dei pirati, continuata da Baccio Ponticelli. Seguirono, nella direzione dei lavori, Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Bramante, Andrea Sansovino, Antonio da Sangallo il Giovane, i quali, modificando le linee gotiche dell'edificio, lo resero pienamente rinascimentale. Bramante iniziò anche la costruzione dei Palazzi Apostolici destinati a risolvere funzionalmente le esigenze di pellegrini e clero, il cui progetto fu rielaborato da Antonio da Sangallo il Giovane, con l'ideazione delle ali che chiudono la piazza antistante al santuario. Furono quindi tutti direttamente legati all'ambiente papale gli architetti che lavorarono al complesso, fino al Fontana e al Maderno, che definirono l'assetto della piazza, e al Vanvitelli, che diede il disegno del campanile (realizzato tra il 1750 e il 1755). Analogamente la decorazione interna del santuario fu realizzata da artisti anch'essi legati alla corte papale: da Luca Signorelli (sagrestia di San Giovanni, 1477-80) e Melozzo da Forlì (sagrestia di San Marco, 1477-1484), già attivi in Vaticano, agli scultori che realizzarono il rivestimento marmoreo della Santa Casa progettato da Bramante: tra gli altri Andrea Sansovino, il Tribolo, Raffaello da Montelupo, Francesco da Sangallo, Giovan Battista e Tommaso della Porta. Se tuttavia in una prima fase gli apporti furono anche di cultura figurativa di diversa estrazione, sia pure legata alla committenza della Curia (ad esempio la pittura di

Melozzo o Signorelli), nel corso del '500, quando si diede mano alla decorazione delle cappelle, l'influsso romano divenne sempre piú esclusivo. In questo contesto l'episodio di Lorenzo Lotto, che nel 1552 divenne Oblato della Santa Casa, concludendo a L la sua esistenza, risulta del tutto isolato. Nel 1553-55 Pellegrino Tibaldi lavora alla cappella di San Giovanni Battista, nel 1573 Girolamo Muziano invia tele per la cappella della visita-zione, nel 1582-83 Federico Zuccari esegue le pitture murali della cappella dei Duchi di Orbino, i cui stucchi furono realizzati da Federico Brandani e la pala d'altare da Federico Barocci. Nel primo decennio del '600 il Roncalli decora la volta della cosiddetta sagrestia del Tesoro (1605-10) e la cupola (1609-15), quest'ultima ridipinta da Cesare Maccari tra il 1890 e il 1907. Nel quadro della promozione del culto mariano rilanciato dal Concilio di Trento, nel 1586 Sisto V elevò L, il cui nome deriva dal toponimo *lauretum*, a città: la «Felix civitas lauretana». L'urbinate Lattanzio Ventura ne progettò il piano regolatore. Vennero decorate alcune cappelle del santuario nel piú puro stile «sistino», da meno noti pittori che rispondono ai nomi di Filippo Bellini, Gaspare Gasparini, Giovan Battista Lombardelli. Nell'ultimo decennio del secolo iniziò la realizzazione delle porte bronzee della cattedrale; vi lavorarono i fratelli Lombardi, Antonio Calcagni, Tiburzio Vergelli, Tarquinio e Pietro Paolo Jacometti. Antonio Calcagni e Tiburzio Vergelli eseguirono anche l'imponente statua del pontefice, che domina la piazza. Nel 1728 il santuario venne elevato a basilica per decreto di Benedetto XIII.

L'intera vicenda artistica lauretana risulta estranea alle linee dell'evoluzione culturale dei luoghi territorialmente piú vicini, dipendendo invece dalle scelte politiche e culturali dei papi. Questo stretto legame è stato sancito in tempi piú moderni anche in senso giuridico poiché l'area del santuario, dopo il concordato del 1929, gode della extraterritorialità ed è residenza di un Delegato Pontificio. (mrv).

Lorme (o Delorme), Anthonie de

(Tournai 1610 ca. - Rotterdam 1673). Già menzionato a Rotterdam nel 1627 come allievo del pittore di architettura van Vucht, vi si sposò nel 1647, lavorando saltuaria-

mente a Delft e ad Anversa. I suoi primi quadri datati risalgono solo al 1640. Maestro minore di modesta levatura, specializzato nella pittura di chiese, **L** ripete instancabilmente gli stessi motivi, con una secca precisione e un colore freddo pressoché neutro che lascia maggiore importanza alle linee prospettiche. In una prima parte della sua carriera restò fedele alla maniera ancora arcaica di van Vucht e di Steenwyck, prediligendo interni di chiese immaginarie nello stile del tardo rinascimento, con effetti d'illuminazione artificiale (1641: Schwerin, KH; 1652: Rennes, MBA). In seguito, negli anni Cinquanta, si adeguò improvvisamente alla nuova moda, descrivendo chiese reali con la sola illuminazione naturale e cercando sempre più di ampliare lo spazio mediante prospettive verosimili e ben costruite. L'esecuzione e il colore tendono a farsi allora estremamente puliti e chiari, se non freddi. Tra i suoi motivi favoriti è la chiesa di San Lorenzo a Rotterdam, come già notava il viaggiatore francese Monconys, di passaggio in città nel 1663: «Non fa altro che la chiesa di Rotterdam in diverse vedute, ma le fa bene» (due esempi, 1655 e 1669: Rotterdam, BVB; altri del 1658 a Schwerin, del 1667 a Grenoble e del 1669 a Lille). (*if*).

Lorrain (Lorenese), Claude Gellée, detto il

(Chamagne, diocesi di Toul, ducato di Lorena 1600-Roma 1682). Rimasto orfano nel 1612 giunse l'anno successivo a Roma, dove sia per il Sandrart che per il Baldinucci – le principali fonti di notizie sul **L** – frequentava la bottega di Agostino Tassi, con cui forse, in seguito collaborò nella decorazione della Villa Lante di Bagnaia (1613-15). I numerosi cicli di affreschi con scene di paesaggio entro prospettive architettoniche, eseguiti dal Tassi in numerosi palazzi romani, costituiscono un importante modello per il giovane **L**, così come l'opera di Paul Brill e i dipinti dell'Elsheimer, decisivi per lo stesso Tassi. È in quest'ambito che avviene la formazione del giovane pittore lorenese, sensibile anche alle presenze, in città, del Breenbergh e del Poelenburgh. Sandrart e Baldinucci segnalano suoi affreschi per le famiglie romane dei Crescenzi e dei Muti: un ciclo in Palazzo Crescenzi, databile al 1630 ca., gli è stato di recente riferito. Baldinucci scrive di un suo precedente soggiorno a Napoli, presso il pittore di Colonia Goffredo Wals per due anni ca., cui seguì, dopo un ritorno a Roma, un viaggio a Nancy, dove lavora con Deruet

(1625-26). Dal 1627 L si stabilì definitivamente a Roma, se si eccettua un possibile nuovo viaggio a Napoli nella metà degli anni Trenta.

Mentre l'attività di L a partire dal quarto decennio del secolo è abbondantemente documentata, piuttosto ardue sono la ricostruzione e la cronologia del suo catalogo giovanile: nella prima opera datata, il *Paesaggio con pastori*, del 1629 (Philadelphia, AM), è evidente l'influenza di Bril, che insieme all'influsso di Tassi si avverte in altre opere di questa fase (*Paesaggio fluviale con arco di roccia*, 1630 ca.: Huston, MFA). L'attenzione alla ricerca luministica di Elsheimer, che appare nei piccoli rami e nei paesaggi con il tema del Riposo e della Fuga in Egitto (come la *Fuga in Egitto*, 1631: coll. duchi di Westminster) o in opere come il *Paesaggio con il Tempio della Sibilla a Tivoli*, 1630-35 ca. (Melbourne, NG of Victoria), si accompagna a uno studio dal vero degli effetti di luce e di atmosfera, di cui, per questi ultimi anni, è ulteriore testimonianza quella offerta da Sandrart, che dal 1628, anno del suo arrivo a Roma, si reca con L a lavorare nella campagna romana. Sono di questi anni paesaggi e marine popolati da figure, in passato ritenute di altra mano, ma forse in certi casi dello stesso L, nei quali compaiono i grandi alberi che saranno una costante del suo intero percorso, elementi determinanti di composizione e di luce, e le aperture sui «lontani» di paese, o brani luminosi di aria e di acqua che contrastano con le masse di ombra della vegetazione e degli ancora rari edifici in primo piano. In questi anni si collocano le prime opere eseguite per la clientela romana – come *Cefalo e Procri*, 1630-35 ca., allora in coll. Giustiniani e già a Berlino (distrutto), uno dei primi soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio o il *Paesaggio con pastori*, 1637 (Roma, Gall. Pallavicini), il primo quadro eseguito per Giulio Rospigliosi, dei molti che questi gli commissionò anche in seguito, quando divenne papa con il nome di Clemente IX – o per il cardinale de' Medici (*Porto con Villa Media*, 1637: Firenze, Uffizi). A questi si aggiungono le importanti commissioni per il re di Spagna (due serie di quadri destinati al Buen Retiro, straordinari paesaggi di tono drammatico con *Santi eremiti in preghiera*, la *Maddalena*, le *Tentazioni di sant'Antonio*, 1637: Madrid, Prado) e per Urbano Viti (il *Paesaggio con Castelgandolfo*: Cambridge, Fitzwilliam Museum, e il *Paesaggio con santa Marinella*: Paris, PP, concepiti come pendants e di-

pinti nel 1639). A partire dal 1636 **L** adottò la pratica di eseguire copie a penna e bistro dei suoi quadri finiti, che raccoglieva in un album da lui stesso definito *Liber Veritatis* (Londra, BM) allo scopo di difendersi dagli imitatori che con il crescere del suo successo ne diffondevano falsi dipinti. Il *Liber Veritatis* (circa duecento fogli) ha fornito, evidentemente, una documentazione quanto mai affidabile su una gran parte del *corpus* del pittore, oltre a notizie sulle commissioni e sulla cronologia delle sue opere. Fu due volte tradotto in incisione, dapprima da R. Earlom (1770 ca.) e poi da L. Caracciolo (1815). Il *Paesaggio con satiro danzante e figure* (1641: Toledo, Ohio, AM) segna il passaggio a una maggiore elaborazione compositiva: la grande massa architettonica in primo piano, le figure di maggiore dimensioni, la veduta di città che si apre sullo sfondo sono elementi che prevarranno nei quadri del **L** a partire dagli anni Quaranta, quando più forte si fa nel pittore l'attenzione agli esempi dei paesaggi «classici» eseguiti da Annibale Carracci e dal Domenichino al principio del secolo (le celebri lunette Aldobrandini, ma anche alcuni brani di paesaggio nella Galleria Farnese). Le composizioni si fanno più elaborate, più frequenti i soggetti tratti dalla Bibbia, da Ovidio o dall'*Eneide*. Il ricordo del Domenichino si fa in alcuni casi molto forte – si veda, ad esempio, il *Paesaggio con san Giorgio*, 1643 (Hartford, Wadsworth Atheneum, pendant al *Porto con l'imbarco di sant'Orsola*: Londra, NG). Cresce anche l'importanza compositiva della luce, soprattutto nei cicli (Ruskin dirà che **L** «collocò il sole nel cielo»), o nelle zone di acqua delle marine (il *Porto con l'imbarco della regina di Saba*, 1648: Londra, NG, pendant del *Paesaggio con figure danzanti*, ivi), giungendo talvolta a una scioltezza che preannuncia le opere più tarde, come nella bellissima *Veduta della «Crescenza»*, 1648 ca. (New York, MMA). Acquista maggior respiro in questi anni il tono «antico» dei paesaggi che ha fatto parlare anche per **L** di «paesaggio classico», sebbene la presenza di rovine e monumenti antichi nei suoi quadri non assuma mai il carattere archeologico del classicismo di Poussin, peraltro suo amico e frequentatore negli anni romani. Diverso è lo spirito che pervade questi paesaggi del **L** da cui è assente il rigore razionale del classicismo francese, anche quando i soggetti biblici e mitologici tenderanno a prevalere – si vedano i due pendants del 1650 (Roma, Gall. Pallavicini); il *Paesaggio con il Parnaso* (1652:

Edimburgo, NG; il *Paesaggio con l'adorazione del vitello d'oro*, 1653: Karlsruhe, Staatliche, KH; il *Paesaggio con Giacobbe, Labano e le figlie*, 1654: Petworth House): è uno spirito antico e ideale, ma in cui tutto è concentrato sulla presenza e sul variare della luce descritta, fredda e proveniente da sinistra al mattino, calda e rossastra, da destra, al tramonto. Negli ultimi anni prevalgono i temi desunti dall'*Eneide* e dall'Antico Testamento, cresce la monumentalità dei paesaggi e le vedute di città assumono maggiore importanza; talvolta **L** riprende composizioni già trattate in precedenza, ma le atmosfere sono più liriche, i particolari resi con maggior scioltezza (*Paesaggio con Psiche*, 1664: Londra, NG).

Nel corso della sua vita, **L** ebbe un immenso successo presso i committenti a Roma e all'estero, soprattutto francesi e spagnoli. Tra i principali citiamo il cardinale Camillo Massimi, che cominciò a commissionargli opere con l'avvento al seggio papale di Innocenzo X, nel 1644 e, in seguito, dopo un lungo intervallo, dopo l'elezione di Clemente X. È possibile che gli interessi antiquari di Camillo Massimi abbiano svolto un certo ruolo nell'importanza accordata da **L** ad elementi antichi nelle sue opere degli anni Quaranta. Uno dei suoi primi mecenati era stato il cardinal Bentivoglio, probabile committente del *Paesaggio con il ratto d'Europa*, più maturo ed evoluto rispetto alla data che vi è stata letta, 1634 (Forth Worth, Kimbell AM). In seguito, oltre che per i papi e per il re di Spagna, **L** lavorò in particolare, dagli anni Sessanta, per il principe Colonna. Moltissimi quadri di **L** sono concepiti come coppie: i pendants hanno le stesse misure e soggetti tra loro connessi, ma impianti compositivi diversi e contrastanti nei toni cromatici e nelle atmosfere, fonti di luce opposte, a formare quella «contrastante unità delle coppie» che doveva essere tanto ammirata dai suoi clienti. Con oltre 1200 disegni noti, tutti molto rifiniti, il **L** si rivela uno dei massimi disegnatori di tutti i tempi. L'inventario steso dopo la sua morte cita una dozzina di albums, tra i quali probabilmente l'album Wildenstein, contenente 60 disegni che ne illustrano tutta la carriera, e che ne attestano l'influsso di Tassi e di Deruet negli anni Venti, di Breenbergh intorno al 1630 e ne dimostrano una piena padronanza di mezzi sin dal 1633. La tecnica più frequentemente usata dal **L** è il disegno a penna acquerellato, su uno schizzo rapido a pietra nera. Hanno però sempre su-

scitato l'ammirazione piú viva i disegni ad acquerello puro, tecnica utilizzata per eccellenza negli studi dal vero del decennio 1635-1645. L'artista impiega spesso carte colorate, specialmente azzurre. Si possono distinguere due gruppi principali di disegni del **L**: gli studi dal vero, numerosi nei primi anni, e le composizioni in studio, che caratterizzano l'evoluzione successiva dell'artista. Ma tutti attestano un medesimo impegno nell'approfondimento della composizione e dell'effetto pittorico, e costituiscono dunque opere compiute. I fogli preparatori per i quadri sono assai frequenti: se ne contano fino a dieci per opera. Negli anni 1645-78, agli studi d'insieme si aggiungono studi di figure per le principali tele. Un certo numero di disegni originali, molto elaborati e senza rapporto con le composizioni note, costituisce una categoria particolare nella produzione tarda dell'artista. Inoltre il **L** realizzò una quarantina di incisioni di soggetto pastorale, per la maggior parte anteriori al 1642. Queste tavole incise non sono opere originali, ma sono in stretto rapporto con i quadri noti. Riflettono l'influsso di Elsheimer, Pieter van Laer e forse Gottfried Wals, e sembrano attestare i rapporti dell'artista coi paesaggisti olandesi a Roma negli anni Trenta.

Claude ebbe un unico allievo, Angeluccio, morto giovane; ma l'influsso della sua arte fu immenso durante la sua vita, soprattutto su Dughet e la sua scuola (Onofri) e su alcuni olandesi italianizzanti. Il suo esempio dominò tutto il paesaggio classico del XVIII sec. e dell'inizio del XIX sec. in Italia (Orizzonte, Vanvitelli, Locatelli, Anesi); pervenne in Francia (Patel, Rousseau) e in Germania, ove il **L** giunse a rappresentare l'idea stessa dell'Italia in letteratura (Goethe) e in pittura. Tale influsso venne subito anche in Inghilterra, nelle cui collezioni si trovava attorno al 1850 quasi intera l'opera del **L**: nella pittura (da Wilson a Turner), nell'arte dei giardini (a Stourhead) e nella nozione di pittoresco cara al XVIII sec. Infine, i suoi acquerelli vennero spesso imitati in epoca impressionista. Tra le maggiori collezioni pubbliche che oggi conservano quadri del **L** citiamo quelle di San Pietroburgo, Ermitage; Londra, NG; Parigi, Louvre; Madrid, Prado; Roma, Gall. Doria. (*mrö + sr*).

Lory, Gabriel

(Berna 1763-Attenberg 1840). Lavorò a Berna negli studi di Wolff e di Jean-Louis Aberli; poi a Ginevra e a San

Gallo. Pubblicò nel 1797, in collaborazione con Lafond, una *Raccolta di paesaggi svizzeri*, e nel 1805 una serie di *Costumi di Berna* e il *Viaggio al Simplon*. Il suo fascino risiede soprattutto nella leggerezza dei tocchi e nella finezza dei toni.

Il figlio **Mathias-Gabriel** (Berna 1784-1846) partecipò fin dalla prima giovinezza ai lavori del padre. Dopo soggiorni in Francia e in Inghilterra, pubblicò nel 1822 il *Viaggio pittorresco nell'Oberland bernese*. I suoi paesaggi contribuirono a far conoscere all'estero i luoghi della Svizzera. (rt).

Los Angeles

The Los Angeles County Museum of Art Dal 1910 al 1961 il Museo di LA in California costituiva un unico complesso col museo scientifico e quello di storia naturale. Nel 1958 venne fondato un museo d'arte autonomo in un nuovo edificio, che venne aperto nell'aprile del 1964. Durante gli anni Venti, il Museo ricevette donazioni di pittura moderna da Mr e Mrs William Preston Harrison, e il lascito di Paul Rodman Mabury (Tintoretto, Paris Bordone, Lotto, Rubens). Nel 1944 si arricchì del legato di Allan C. Balch (Holbein; P. Christus, *Ritratto d'uomo*; P. de Hooch, Ter Borch, B. van Orley). Dal 1946 al 1952 beneficiò dei doni della fondazione William Randolph Hearst e di Marion Davies. Dopo il 1958 deve buona parte delle acquisizioni alla generosità di mecenati come J. Paul Getty, alla Fondazione Norton Simon e alla fondazione Hearst. Nel 1975 venne inaugurata la sezione di scultura, nel 1980 quella di pittura europea e nel 1984 la nuova direzione ha riunito in una sola sezione i due dipartimenti continuando una seria politica di acquisti con il supporto esterno di benefattori – l'Ahmanson Foundation, Anna Bing Arnold, la Times Mirror Foundation ed altri – per quanto riguarda la pittura europea. Tra i maestri antichi figurano opere di Paolo Veneziano, Correggio (*Sacra Famiglia*), Rosso Fiorentino (*Sacra Famiglia*), Caracciolo, Reni, Magnasco, Manetti, H. Bol, Rembrandt (*Ritratto di Maarten Laoten*), F. Hals (*Ritratto d'uomo*), A. Cano (*Cristo al Limbo*), Ruisdael, G. de La Tour (*Maddalena alla luce di candela*), A. Le Nain (*Tre giovani musicisti*), Boucher, Fragonard (*l'Inverno*), Romney, Reynolds, Gainsborough, Goltzius, van Goyen. Vi si trovano in gran numero dipinti del XIX e XX sec. (Lawrence, *Arthur Atherley*, Turner, Gros, Corot, G. Moreau, Pissarro,

Degas, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Picasso, Kirchner, Schwitters, Mondrian), e un'eccellente scelta della scuola americana del dopoguerra. Il Gabinetto delle stampe e dei disegni possiede esemplari di tutte le scuole, in particolare lavori importanti di Guardi, Jordaens, van Gogh. (*jbr*).

Losanna

Musée cantonal des Beaux-Arts Le collezioni vennero raccolte dal cantone di Vaud in Svizzera a partire dal 1818, su sollecitazione del pittore Marc-Louis Arlaud; questi chiese, e ottenne, la creazione di una scuola di disegno, di cui venne nominato direttore. Al primo museo, inaugurato il 1° gennaio 1841, fu dato il nome del pittore. Nel 1905 esso fu trasferito nel Palais de Rumine, costruito nel 1898 per ospitare varie istituzioni culturali del cantone e della città: musei, biblioteche, sale conferenze. Il museo occupa una sede molto bene attrezzata, ma troppo piccola per il volume delle collezioni. Le più interessanti e originali sono quelle di dipinti, disegni e stampe di artisti cantonali dal XVIII sec. ai nostri giorni; esse conferiscono al museo la sua identità. I pittori del XVIII sec. sono orientati verso la Francia e l'Italia, come i fratelli Sablet: François, ritrattista, che collaborò con la Vigée-Lebrun, venne in Italia e si stabilì infine a Nantes, dove si fece un nome come ritrattista; e Jacques, paesaggista formatosi a Roma. Louis-Rodolphe Ducros, acquerellista, che viaggiò a Roma, a Napoli, in Sicilia e a Malta, ha lasciato splendidi paesaggi ad acquerello; il museo ne conserva un centinaio, il cui acquisto nel 1818 da parte del cantone di Vaud è all'origine dell'istituzione del Museo (*Veduta del mercato del pesce e la Valletta, Uragano notturno a Cefalù, Veduta della porta reale di Malta, il Campidoglio*). Va pure citato Charles Gleyre, autore di composizioni mitologiche e scene bibliche. I pittori cantonali della successiva generazione si ispirarono invece al proprio paese: così François Bocion, con le numerose *Vedute del Lemano*, o Abraham Hermanjat. Infine Félix Vallotton, che lasciò la sua «piccola patria» per raggiungere la celebrità a Parigi, è ben rappresentato con *Immagini della donna, Paesaggi e Nature morte*. Si deve aggiungere che la pittura francese occupa un posto di rilievo nel museo, con numerosi ritratti di Rigaud (*Ritratto della duchessa di Nemours, principessa di Neuchatel*) e opere del XIX e del XX sec., da Courbet all'epoca contemporanea. (*gb*).

Collection de l'Art Brut La collezione nasce, verso il 1945, dall'impegno e dall'entusiasmo di Jean Dubuffet – che era stato, insieme a Breton, Tapié e Paulhan, uno dei fondatori stessi della Compagnie de l'Art Brut – e che presto raccoglie quasi 5000 oggetti, depositati in un primo tempo in uno stabile di Parigi, poi (nel 1951) a New York ed infine in rue de Sèvres, ancora a Parigi (1962). Qui una significativa selezione di opere viene presentata nel 1967 al Museo d'Arti decorative; ma Dubuffet vuole di più: stimolare l'attenzione del pubblico e anche degli artisti stessi su questa produzione nata spontaneamente dalle menti e dalle mani di autodidatti, visionari, illetterati, alienati privi di qualsiasi precisa connotazione culturale o nazionale, esporta permanentemente e crearle attorno un centro di studio e di preziosa archiviazione. Nel 1971 Dubuffet dona così l'intera collezione alla città di Losanna, che si impegna a ristrutturare l'ala ovest del Castello di Beaulieu. Gli architetti Bernard Vouge e Jean de Martini hanno concepito il suo interno come uno spazio uniforme, dipinto di nero, con al centro una larga apertura, fornita di scale che ne collegano i vari piani. Il nuovo museo fu inaugurato il 26 febbraio 1976 ed è da allora il particolarissimo luogo ove quest'arte che vive al di fuori di tutte le possibili correnti stilistiche e delle norme, o delle mode, figurative, squarcia per il visitatore il paravento delle più comuni convenzioni visive con il suo ricco, potente, a volte indecifrabile e deragliato mondo di segni assoluti. (*scas*).

Lo Savio, Francesco

(Roma 1935 - Marsiglia 1963). Risale al '61 la mostra che, a Leverkusen, lo vede esporre a fianco di Jef Verheyen e di Ad Reinhardt, il profeta dell'«arte come idea». Aveva esordito però a Roma due anni prima, alla Galleria L'Appunto, con Franco Angeli, Tano Festa, Mario Schifano e Giuseppe Uncini, tra i primi artisti a guardare, già nel '59, oltre l'informale. Emilio Villa, pronto a riconoscerne subito il talento, li presenta nel '60 a Bologna e ricorda, a proposito di **LS**, che teneva in quell'anno la prima personale alla Galleria Selecta, il «paziente sortilegium, artificiosa ricerca dell'increato, umile atto di referenza alla indiscreta e baluginante caligine dello spazio, che non è colore ma idea». Il quadrato e il cerchio, vocaboli geometrici elementari che, in diverse

intensità cromatiche, strutturano i primi *Spazi-luce* dipinti, si dissolvono infatti formalmente nel sovrapporsi, irradiando luce dalla superficie estetica del quadro allo spazio ambientale. Realizzando, come confermerà lo stesso artista nell'autobiografia pubblicata nel '62 con il titolo *Spazio-luce, evoluzione di un'idea*, «uno spazio estetico-concettuale dove il colore non è solo modo dinamico apparente della luce ma colore-idea, tentativo quindi di realizzare uno spazio a relazione dinamico-mentale». I *Filtri*, immediatamente successivi, consistono in superfici semitrasparenti stratificate che «creano una situazione dinamico-relazionale tra spazio teorico e spazio reale». I *Metalli* del '60 guadagnano definitivamente la terza dimensione: superfici nere, opache ed uniformi, prodotte a macchina, si piegano o curvano dalla parete per inglobare lo spazio assorbendone o respingendone la luce a seconda del punto di vista dell'osservatore. Il passo successivo, l'ultimo, sono le *articolazioni totali* che espone nel '62 a «La Salita», sorta di cellule spaziali dove l'involucro cubico di cemento bianco dialoga con il metallo nero che alberga al suo interno. **LS** ribadisce il bilico della sua opera tra ricerca di una dimensione assoluta ed impegno nella creazione di oggetti socialmente utili; tra gli spazi di Mondrian e Malevič o, tra i contemporanei, di Fontana, Klein e Piene, e la lezione del Bauhaus e del razionalismo architettonico. Ed agli studi sul *Modular* di Le Corbusier guarda certamente quando indaga le possibilità dell'uomo all'interno della cellula abitativa. A differenza del maestro razionalista, però, nella cui Unità di Abitazione di Marsiglia decide di togliersi la vita, **LS** rifugge dall'adozione degli angoli retti, come testimoniano il progetto per *Maison du soleil* del '62, libera aggregazione di calotte sferiche, o le varie ipotesi di città, tutte dal profilo sinuoso. Mentre partecipa agli appuntamenti espositivi cruciali del suo tempo – da *Monochrome Malerei*, curata nel '60 a Leverkusen da Udo Kultermann al *Gruppo O + O* dell'anno successivo a *La Salita* – è solo dopo molti anni dalla sua morte, di fronte all'insorgere di fenomeni come la Minimal art, certamente a lui debitori, che la critica ne riconosce la statura. Se nel '65 Filiberto Menna lo invita alla Quadriennale di Roma e se partecipa nel '68 e '72 alla Biennale veneziana con una sala personale, occorrerà attendere il '79 per l'esautiva antologica al PAC di Milano e l'86 per quelle alla Kunsthalle di Bielefeld e al Museo

Kroller Muller di Otterlo. Mentre è praticamente ignorato nella rassegna dedicata, nel '91 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, agli anni Sessanta. (az).

Lossenko, Anton Pavlovič

(Glukhov 1727-San Pietroburgo 1773). Grazie a una borsa dell'Accademia di San Pietroburgo studiò a Parigi con Restout e a Vienna dal 1760 al 1765, poi a Roma dal 1766 al 1769. Tornato a San Pietroburgo, venne accolto nell'Accademia per il suo quadro dedicato a un episodio della storia russa, *Vladimir dinanzi a Rognieda* (1770: San Pietroburgo, Museo russo), e ne divenne prima docente, poi rettore. Il suo merito principale sta nell'aver introdotto in Russia la pittura di storia. Tra le sue opere si possono citare: la *Pesca miracolosa* (1760: San Pietroburgo, Museo russo), *Giove e Teti* (1768-1769: ivi), *Ritratto di A. P. Sumarokov* (1759: ivi), *Ritratto di attore* (1760: ivi). (bl).

Loth, Johann Ulrich

(Monaco di Baviera 1590-1600? -1662). Fu, dal 1615 al 1626, al servizio del duca Massimiliano di Baviera. Dal 1619 al 1623 soggiornò in Italia ove fu influenzato dalla pittura di Caravaggio e più direttamente di Saraceni. In seguito ritornò a Monaco, dove lavorò prima a corte, poi senza cariche ufficiali, dal 1626 alla morte. Molte sue opere (*Maddalena penitente*, 1630) sono conservate a Monaco (AP).

Il figlio **Johann Carl** (Monaco di Baviera 1632 -Venezia 1698) si formò verosimilmente nella bottega del padre. Poco dopo intraprese un viaggio di studio in Italia, considerato indispensabile per ogni artista barocco della Germania meridionale. Soggiornò prima a Roma; poi attorno al 1655, si trasferì a Venezia, che ne diverrà la seconda patria. Qui sembra frequentasse per qualche tempo la bottega di Pietro Liberi; poi subì l'influsso di G. B. Langetti e di Antonio Zanchi, che praticavano, come Giordano, un naturalismo di intonazione barocca. «Carlotto», divenuto pressoché veneziano, e padrone di uno stile decorativo e pittorico, divenne uno dei principali esponenti dei «Tenebrosi». La sua bottega giungeva appena a soddisfare tutte le richieste dei principi europei e delle case nobiliari, nonché delle chiese della Germania meridionale e dell'Italia. I dipinti attribuiti alla prima attività del L (*Ebrezza di Noè*:

Monaco, AP; *Caino e Abele*: Firenze, Uffizi; *Il buon Samaritano*: Vienna, KM) uniscono al chiaroscuro «napoletano» mediato dall'opera di Ribera e di Giordano, echi della sua formazione tedesco-fiamminga. Anteriori al 1670 dovrebbero essere il *San Romualdo* (Venezia, Accademia), *Mercurio e Argo* (Londra, NG), *L'infanzia di Giove* (Copenaghen, SMFK), opere condotte in uno stile caratterizzato da violenti contrasti, nei modi del Langhetti. Viene spiegato con la morte di quest'ultimo (1676) l'alleggerimento cromatico che si può riscontrare, ad esempio, in dipinti quali *Il martirio di san Gherardo* (Padova, Santa Giustina) e *La morte di sant'Andrea Avellino* (Monaco, chiesa dei Teatini). Un'evoluzione in senso classicista si manifesta nelle opere dell'ultima attività del L, che appare informato anche di fatti romani tra Maratta e Gaulli (*Adorazione dei pastori* e *Resurrezione*: Trento, Duomo; *Martirio di sant'Eugenio*: Venezia, Santa Maria del Giglio; *Miracolo di san Valentino*: Venezia, San Luca). (ga + sr).

Lotto, Lorenzo

(Venezia 1480 ca.-Loreto 1556 o 1557). La parabola artistica del Lotto, che si svolge appartata rispetto alla corrente ufficiale della pittura veneta cinquecentesca, pur costituendone un capitolo affascinante, è strettamente connessa col percorso di una ansiosa vicenda umana, svoltasi spesso lontana da Venezia per soggiorni a Roma, a Bergamo e, ripetuti, nelle Marche. Il carattere anticonformista della solitaria personalità del L si afferma, quando non è ancora cominciato il suo inquieto vagabondaggio pittorico, con una prima attività nel Veneto – precisamente a Treviso, dove è documentato dal 1498 e resta fino al 1508 -, indicativo di quell'atteggiamento indipendente nella vastità dell'informazione culturale, che rende problematica la stessa individuazione di una discendenza di scuola. Tra le due opere di Capodimonte, la *Madonna*, datata 1503 e il *Ritratto del Vescovo de' Rossi* del 1505 (come la «coperta» datata, di Washington, NG), si possono collocare i due *Paggi* in affresco del Monumento Onigo (Treviso, San Nicolo), di recente oggetto, tuttavia, di dubbi risolti di volta in volta in favore di L giovane o di Giovanni Buonconsiglio; nel 1506 il Lotto si impegna per la prima volta in pale monumentali quali la *Madonna e santi* di Santa Cristina al Tiverone (Treviso) e l'*Assunta* del Duomo di Aolo (Treviso) e col tema, in seguito ripreso più volte, del *San Gerolamo* (Parigi, Louvre). Nel 1508 dipinge, durante il suo primo soggiorno marchigiano, il Politti-

co di Recanati e la *Madonna con due santi* (Roma, Galleria Borghese), raggiungimenti conclusivi di una fase formativa. Questa, ispirata inizialmente da Giambellino, poi da Antonello da Messina (mediato da Alvise Vivarini) e dal Dürer (a Venezia dal 1505 al 1507), manifesta una scelta culturale che, nella renitenza alla lezione giorgionesca e tizianesca, porta a esiti linguistici molto personalizzati nel tessuto formale nervoso e pungente, nel colorismo «polifonico», timbrico, decisamente antitonale. Il soggiorno a Roma, documentato nel marzo 1509 per un'attività nelle Stanze Vaticane, segna una sostanziale diversione dei modi lotteschi in senso pienamente cinquecentesco che, se in dipinti eseguiti poco dopo nelle Marche, si caratterizza con sintomi di crisi (*Trasfigurazione* di Recanati, *Deposizione* di Jesi, 1512), rivelerà fino dalla prima opera di Bergamo, dove arriva alla fine del 1512 (la *Pala di santo Stefano*, ora a San Bartolomeo, 1516, con predelle alla Carrara), quell'arricchimento della forma e quel respiro spaziale che furono le conseguenze positive dei fruttuosi incontri romani. A una componente culturale di tipo raffaellesco si aggiunge, nel fertilissimo periodo bergamasco, quella lombardo-leonardesca (Longhi, Brizio), accrescendo le possibilità espressive del L di una particolare inclinazione sentimentale (*Madonna* di Dresda, GG, 1518), mentre gli esiti più scopertamente patetici, sostenuti talvolta da soluzioni luministiche (*Congedo di Cristo dalla Madre*, 1521: Berlino, SM, GG) si motivano con rinnovati interessi per la pittura nordica di Altdorfer e Grünewald, mediante i contatti con gli artisti cosiddetti «lanzichenecci» Deutsch e Graf (Pallucchini). Tanto varie fonti di ispirazione non smorzano, tuttavia, in questa che consideriamo la stagione creativa forse più felice dell'artista, le qualità originali della poetica lottesca: un cromatismo purissimo e luminoso (1521: pale di San Bernardino e di Santo Spirito, Bergamo); il senso di affettuosa intimità infuso alla scena sacra (*Sposalizio mistico di santa Caterina*, 1523: Bergamo, Accademia Carrara; *Natività*: Washington, NG of Art); l'umanizzazione del ritratto indagato nell'evidenza realistica e nel segreto psicologico (*Ritratto dei Dalla Torre*, 1515: Londra, NG; *Ritratto di messer Marsilio e la sua sposa*, 1523: Madrid, Prado); soprattutto quell'osservazione fresca della realtà, quella sincerità nella visualizzazione dell'immagine che hanno suggerito un ruolo del L nella preistoria caravaggesca (Longhi). Nella fase bergamasca emerge inoltre l'incantevole vena narrativa del pittore che, annunciata nel '17 con la *Susanna e i vecchi* (Firenze, coll. Contini Bonacossi), raggiunge nel '24 con gli affreschi della cappella Suardi a Tresco-

re, Bergamo (*Storie di santa Barbara, santa Caterina e santa Chiara*) le soluzioni inventive piú libere e gustose per certo immediato sapore popolaresco. Tornato a Venezia alla fine del '25, L continua a mantenere con Bergamo rapporti di lavoro, mandandovi i cartoni (oggi perduti) per le tarsie della chiesa di Santa Maria Maggiore, cui attese dal '24 al '32, e opere devozionali per chiese della provincia (polittico di Ponteranica, una delle sue opere piú toccanti, con accenti grunewaldiani; *Assunta* di Celana, 1527). A Venezia, dove abita presso i domenicani dei Santi Giovanni e Paolo – il morbido e sensibile *Ritratto di Domenicano* (1526: Treviso, MC) rappresenta forse il tesoriere del convento, maestro Marcantonio Luciano (M. Billanovich) -svolge un'intensa attività, specie per le Marche, dove invia periodicamente opere chiesastiche (*Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Gerolamo*, 1526; *Annunciazione*, oggi alla Pinacoteca di Jesi). A Venezia il contatto con la personalità dominatrice di Tiziano non altera la solitaria indipendenza della visione lottesca, che anzi tocca in quegli anni vertici espressivi originalissimi quali l'*Annunciazione* dipinta per Santa Maria sopra Mercanti di Recanati, inscenata estrosamente in un luminoso «interno», o l'*Adorazione dei pastori* (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo) o la pala con *San Nicola in gloria* (1529: Venezia, chiesa dei Carmini), dove l'inedito paesaggio, goduto con un sentimento a un tempo idilliaco e drammatico della natura, è tra le piú alte affermazioni poetiche del L, ma il cui cromatismo acido, antitonale, non era accessibile al gusto veneziano contemporaneo. All'inizio del quarto decennio è nelle Marche, dove dipinge nel 1531 la *Crocifissione* di Monte San Giusto (Fermo) e nel 1532 *Santa Lucia dinanzi al giudice*, altra fondamentale opera nel «curriculum» dell'artista, vitalissima per novità inventive ed espressive, perseguite mediante un cromatismo freddo reso prezioso da effetti luministici, particolarmente raffinati nei brani narrativi, assai spigliati, della predella. In questi anni la ritrattistica – il campo piú congeniale alla inventività figurativa lottesca, ricca di interessi umani — si accresce poeticamente per profondità psicologica ed equilibrio stilistico: *Ritratto di giovane nello studio* (Venezia, Accademia); *Ritratto di Andrea Odoni* (Londra, Buckingham Palace); *Ritratto di Gentiluomo*, (Roma, Gall. Borghese). L'ultima fase della pittura del L registra un accentuarsi del sentimento religioso ma anche una minore serenità creativa, corrispondente certo alla depressione spirituale che aggrava, col passare degli anni, lo stato d'animo turbato e ansioso del lunatico artista. Le

sue annotazioni nel *Libro dei conti* (pubblicato per la prima volta dal Venturi nel 1895), che registrano la contabilità del pittore dal '38 all'anno della morte, sono i documenti preziosi che ci informano sui casi di una vita amareggiata da ristrettezze economiche, da insoddisfazioni professionali, o anche sui suoi frequenti cambiamenti di alloggio, e che ci illuminano sulle sue ultime pitture. Concluso, temporaneamente, con la pala di Cingoli (*Madonna del Rosario*, 1539: chiesa di San Domenico) il soggiorno marchigiano, il L, tornato a Venezia nel 1540, dipinge nel 1542 per i Domenicani dei Santi Giovanni e Paolo la *Elemosina di sant'Antonino*, ancora assai viva di palpiti umani e di osservazioni pungenti. Dimorante dal 1542-45 a Treviso presso il «compare Giovanni del Saon», poi dal '45 al '49 ancora a Venezia, il L svolge nel quinto decennio un'attività prevalentemente ritrattistica che nell'uso di un colorismo più fuso e tonalizzato denota una certa sensibilizzazione all'esempio tizianesco: *Ritratti di Febo da Brescia e di Laura da Pola* (Milano, Brera); *Ritratto di gentiluomo anziano con guanti* (ivi); *Ritratto di balestriere* (Roma, Musei Capitolini). L'accostamento a Tiziano, che è evidente anche in pale quali la *Madonna e santi* già nella chiesa di Sant'Agostino di Ancona, ora in Santa Maria di Piazza e l'*Assunta con santi* (Parrocchia di Mogliano, Fermo), sicuramente dipinte a Venezia, segna anche gli ultimi aneliti dell'autentica arte del L. Dopo il trasferimento definitivo nelle Marche dal luglio 1549, egli stanco e malato si affanna ancora in opere numerose, qualitativamente scadenti. Da questa estrema, mortificata pittura si solleva, riscattandola, la *Presentazione al Tempio* dipinta nella Santa Casa di Loreto, dove, fattosi oblatto, finì i suoi giorni. Nella riduzione cromatica in toni smorzati, sbiaditi, nel tessuto pittorico stracciato, «a macchia», dissolvente l'integrità formale, di quest'ultimo dipinto del L, è insito non solo un estremo tentativo di rinnovamento dei mezzi espressivi, ma anche un risultato linguistico che per i suoi caratteri anticipatori conferma il grado di genialità dell'artista, tra i più singolari e seducenti del Cinquecento italiano. (fzb).

Da un punto di vista formale la personalità di L implica una posizione di dissenso – da porre a fianco di contemporanei esiti lombardi – nei confronti della linea più aulica del classicismo veneziano; dal punto di vista del contenuto culturale l'inquietudine che serpeggia nella pur smaltata bellezza della pittura lottesca – tra scavi di sofferte interiorità, astratti simbolismi e vibrante narrazioni –

esprime uno spirito di resistenza che, al di là della pittura, sembra invadere le sfere del pensiero e del sentimento religioso.(sr).

Lotz, Károly

(Homburg 1833 - Budapest 1904). Fu allievo di Rahl a Vienna; l'influsso del maestro contrassegna le sue prime composizioni monumentali, realizzate per il museo di Budapest. Più importanti i suoi paesaggi romantici: *Tempesta nella puszta*, 1862; *Paesaggio danubiano*; *Crepuscolo* (Budapest, NG). Attorno al 1870 L eseguì una serie di acquerelli che rammentano le opere di Jongkind; poi si orientò verso lo stile accademico (soffitto del teatro dell'Opera di Budapest). (dp).

Loubon, Emile

(Aix-en-Provence 1809 - Marsiglia 1863). Allievo di Constantin, accompagnò a Roma Granet nel 1829. Riportò in patria dall'Italia studi dal vero dai quali trasse poi quadri per tutta la vita. Nel 1831 si recò a Parigi, dove fu profondamente influenzato dai pittori di Barbizon, in particolare da Troyon. È da ritenere probabile un suo viaggio in Oriente: ciò spiegherebbe taluni aspetti della sua pittura, apparentata a quella di Decamps (*Razzia dei cacciatori d'Africa*, 1857: Rouen, MBA). Fu nominato nel 1845 direttore della scuola di disegno di Marsiglia; da allora si stabilì nel Midi della Francia. Rese nei suoi paesaggi, spesso animati da greggi, la luce cruda della regione, che schiaccia il terreno bruciato dal sole (*Marsiglia vista dagli Ayyalades*, 1853: Marsiglia, MBA; il *Col de la Gineste*, 1855: Aix-en-Provence, Museo Granet). Diede origine a una vera e propria scuola provenzale del paesaggio, illustrata in seguito dai suoi allievi e amici: Guigou, Engalière, Grésy, Monticelli. Il Museo di Aix-en-Provence conserva un complesso di sue opere; altre si trovano nei musei di Chalon-sur-Saône, Hyères, Le Puy, Marsiglia, Montpellier (*Colera a Marsiglia*, 1850), Nîmes e Perpignan. (bt).

Loudong

Come accade per la maggior parte delle scuole cinesi, si tratta in realtà di un raggruppamento definito a posteriori dai critici e dagli storici dell'arte. L'appellativo raccoglie

un gran numero di pittori ortodossi e di paesaggisti minori dell'inizio del XVIII sec., tutti membri dell'Ufficio imperiale di pittura dei Qing, ed a questo titolo tutti rappresentati nelle raccolte del Wu o del MN di Pechino. Questi pittori seguirono la tradizione dei Quattro Wang, Wou e Yun, in particolare Wang Yuan pi e Wang Hui, quest'ultimo originario della città di L (alias Changshu, nel Jiangxi). Di essi si dirà dunque – il che è caratteristico delle filiazioni artistiche cinesi – che si ispirarono ai Quattro Grandi Maestri Yuan nella versione datane da Dong Qichang e trasmessa da Wang Yuan pi. Possono citarsi i nomi di Huang Ding (soprattutto ispirato a Wang Meng), di Wang Yu (nipote di Wan Yuan pi) e di Tang Dai, quest'ultimo di origine manciú, come Gao Qipei, unica figura originale del gruppo. (ol).

Louis, Morris

(Baltimore 1912 - Washington D.C. 1962). Non ebbe notorietà e non esercitò alcun influsso se non dopo la morte. Si formò al Maryland Institute of Fine and Applied Arts (1929-33) e trascorse la maggior parte della sua vita lontano da New York, centro dell'attività artistica. Risiedeva a Washington, insegnando soprattutto ad allievi privati. Partecipò, agli inizi degli anni '50, all'espressionismo astratto, ma marginalmente. Seguiva peraltro con particolare interesse, in quel periodo, lo sviluppo della carriera di Pollock. Grazie all'amicizia con un altro pittore di Washington, Kenneth Noland, in occasione di un viaggio a New York nel 1953 incontrò l'influente critico Clement Greenberg. Questi s'interessò del suo lavoro e lo incluse nella mostra *Emerging Talent* alla Kootz Gallery (1954). In sua compagnia L visitò lo studio della Frankenthaler, dove vide la tela *Mountains and Sea* (coll. Frankenthaler), che lo decise ad impiegare la stessa tecnica di applicazione del colore immergendo la tela in bagni di colore. Così, nel 1954, creò la sua prima serie di *Veli*: tele che, come ha fatto notare Barbara Rose, emergono «come fenomeni naturali... e dove le sovrapposizioni di veli diafani... non si ordinano secondo il parallelismo dei piani cubisti». L produsse due serie di *Veli*, nel 1954 e nel 1958-59 (*Tet*: New York, Whitney Museum; *Sarabanda*: New York, Guggenheim Museum); e affermò i suoi rigorosi principi attraverso serie comunemente denominate *Florals*, *Unfurled* (*Sigma*, 1961: coll.

A. Emmerich) e *Stripe (Pillar of Fire*, 1961: New York, coll. Abrams). Le ultime due sono di solito riconosciute come punti di partenza originali, a partire dai due dati essenziali dell'espressionismo astratto degli anni '50: il gesto e il campo colorato.

Nel corso delle sue ricerche **L** fu indotto a considerare il colore non come l'elemento contenuto entro un disegno lineare, ma come un fenomeno fisico apparso al di là dei limiti stessi della tela, che veniva a percorrerla o a fissarsi solidamente. Il valore materico dei suoi dipinti si spiega meglio con questo dato, poiché esso consente di cogliere un'immagine senza inizio né fine, che, teoricamente, supera qualsiasi dimensione fisica. **L** espose prima alla Workshop Center Art Gallery di Washington (1953 e 1955), poi presso Martha Jackson (1957), French and Co. (1959-60), infine presso André Emmerich (1961). A sua insaputa, fu all'origine di una scuola denominata Washington Color Painters. A parte Kenneth Noland, vi si sono vigorosamente affermati Gene Davis e Thomas Downing, che sembra debbano a **L** l'interesse per il colore. Una ricca retrospettiva della sua opera è stata organizzata a New York (MOMA) nel 1987. (*dr + jpm*).

Louisiana

Lousiana Museum Museo danese situato presso Humlebaek, 40 km a nord di Copenhagen, sulla sponda del Sund. **L** è il nome dell'antica casa di campagna, ampliata nel 1957 con un nuovo corpo moderno, lungo e basso, che ospita la collezione costituita da un ricco negoziante, Knud W. Jensen, che divenne direttore del museo. Aperto al pubblico dal 1957, è dedicato all'arte moderna danese e straniera (Mortensen, Magnelli, Klein, gruppo Cobra). Costituisce pure un importante centro culturale per lo studio dell'arte contemporanea: in esso vengono organizzate numerose mostre. Tra le opere più rappresentative della pittura danese degli ultimi decenni è la vasta composizione di G. H. Pedersen (1957) *Leggenda degli uomini e del mare*. Tra le opere meno recenti che **L** conserva, e che configurano l'evoluzione della pittura scandinava degli ultimi centocinquanta anni, si può citare *Modello visto di spalle*, dello svedese K. Isakson. Il museo è organizzato secondo le concezioni museografiche moderne; la sua posizione in riva al mare e il parco che lo circonda gli

conferiscono una particolare attrattiva. (*bb*).

Loutherbourg, Philippe-Jacques de

(Strasburgo 1740-Chiswick 1812). Figlio del miniaturista Philippe-Jacques, stabilitosi a Strasburgo all'inizio del secolo e poi a Parigi nel 1755, il giovane L si formò presso il padre, poi presso Carle van Loo e soprattutto, dal 1757-58, presso F.-G. Casanova, di cui divenne collaboratore. Si guadagnò gli elogi di Diderot Salon del 1763 con un *Combattimento di cavalieri*; l'Académie lo prescelse nel 1763 e lo accolse nel 1767. Lavorò per il principe di Condé, e collaborò all'illustrazione delle *Favole* di La Fontaine edite da Tessard. Dopo un viaggio in Provenza nel 1768, si recò nel 1771 a Londra, legandosi all'attore Garrick e divenendo scenografo del teatro di Drury Lane, fino al 1771. In questo stesso anno presentò al pubblico il suo spettacolo panoramico e meccanico, carico di effetti ottici, *Eidophysikon* (Spettacolo della natura). Nel 1780 era entrato nella Royal Academy; vi inviò opere fino al 1788. Abbandonò per qualche tempo la pittura per darsi alle pratiche alchemiche del suo amico Cagliostro; ma riprese i pennelli nel 1789. Nel 1793 seguì il duca di York nelle Fiandre, per disegnarne i combattimenti. Pittore di genere e di battaglie (*Battaglia del 1° giugno 1794*: Greenwich, NMM), scenografo ispirato a Servandoni, fu però anzitutto paesaggista. Influenzato prima dai fiamminghi, poi dagli olandesi (Berchem, *Paesaggio con animali prima dell'uragano*: nei musei di Strasburgo e di Amiens), venne poi affascinato dagli spettacoli più turbolenti della natura (*Cascade del Reno a Schaffhausen*, 1775: Londra, VAM); *Valanga sulle Alpi nella valle di Lauterbrunner*, 1803: Londra, TG). In seguito, influenzato dai viaggi e dal soggiorno in Inghilterra, vi inserì notazioni realiste e pittoresche riguardanti gli insediamenti umani, come nel *Pomeriggio della Saint-Jean* (Ottawa, NG). La produzione di L è particolarmente ben rappresentata a Strasburgo da numerosi paesaggi di tempesta e da un'inattesa opera religiosa, *Cristo presso Simone*, (*vb*).

Lovanio

Antica capitale del ducato del Brabante, L fu celebre per le fabbriche di tessuti nel XIV sec.; e per la sua università nel XV. Vi si stabilì, nel 1447 ca., Dirk Bouts, che vi morì

nel 1475; vi nacque suo figlio Aelbert nel 1460 ca., e co-sipure Quentin Metsys, di cui le chiese cittadine conservano diversi dipinti importanti. Nella chiesa di Saint-Pierre sono esposti due capolavori di Dirk Bouts, il *Martirio di sant'Erasmus* e il *Cenacolo*, le cui portelle, un tempo a Monaco, vennero restituite a L in applicazione del trattato di Versailles. Segnaliamo inoltre che Bouts, nominato pittore ufficiale della città nel 1468, dipinse per la sala del consiglio in municipio i due quadri della *Giustizia di Ottone* (conservati oggi a Bruxelles, MRBA) . Importante centro artistico nel xv sec. con i Bouts, L tornò a svolgere un ruolo importante solo alla fine del xviii sec. e all'inizio del xix con Pieter-Josef Verhaegen, che vi si stabilì nel 1773 e vi morì nel 1811. Numerose opere di questo artista si trovano nel museo e nelle chiese della città (Saint-Pierre, Saint-Quentin, Saint-Jacques). Il Museo comunale, fondato nel 1854, conserva, oltre a una bella serie di Verhaegen, una copia antica di una *Trinità*, oggi perduta, di Robert Campin. (jv).

Lo Verde, Giacomo

(attivo in Sicilia nella prima metà del xvii sec.). Si sarebbe formato a Roma, passando successivamente alla bottega di Pietro Novelli. La notizia potrebbe essere avvalorata da alcune consonanze stilistiche con Novelli e dagli accenti vandyckiani e rubensiani della sua pittura. Alcuni studi recenti hanno cominciato a far luce sulla vicenda artistica del pittore, documentandone l'adesione nel 1630 alla Confraternita della Compagnia del Rosario di San Domenico e la partecipazione alla decorazione dell'arco di trionfo per l'entrata del viceré Henriquez progettato dal Novelli nel 1641. Tra le opere certe si conservano quattro tele facenti parte del ciclo delle *Sette gioie della Vergine* eseguite per la chiesa di Santa Maria di Tutte le Grazie a Palermo dove LV fu impiegato anche come frescante tra il 1643 ed il 1645 (conservate nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo). Alcune delle opere attribuite in precedenza a LV sono state di recente assegnate a Novelli (*Madonna e sant'Andrea Corsini*: Palermo, chiesa del Carmine, *Sacra Famiglia*: ora Palermo, *Palazzo Abatellis*). L'artista partecipa del clima classicistico romano-emiliano per il tramite di Antonio Barbalonga, allievo messinese del Domenichino. (sr).

Loves, Matteo

(documentato a Cento dal 1625 al 1662). Emigrò dall'Inghilterra con la sua famiglia d'origine, forse per motivi religiosi. Prima di stabilirsi a Cento, dove prese moglie, fece tappa a Colonia sul Reno e forse a Roma. Parecchi documenti lo ricordano accanto al Guercino, ma la sola opera a cui si leghi documentariamente il suo nome, l'*Angelo Custode* nella chiesa centese dei Santi Rocco e Sebastiano, non è di stile propriamente guercinesco. Anche nelle altre non numerose opere del suo catalogo i riferimenti al maestro rimangono abbastanza liberi.

Lowry, Lawrence Stephen

(Manchester 1887-1976). Allievo delle scuole d'arte di Salford e di Manchester, rappresenta i paesaggi industriali e gli abitanti dell'Inghilterra settentrionale in una maniera *naïve* che contrasta con la sua formazione accademica. Esposé al Salon di Parigi dal 1927 al 1934. È sempre vissuto nei pressi di Manchester. Dal 1962 entra a far parte della Royal Academy. Una sua retrospettiva ha avuto luogo nel 1966 presso la Tate Gallery di Londra, che ne conserva molti dipinti: *Paesaggio di Salford* (1972) e *Colline del Galles* (1962). (abo).

Lubarda, Petar

(Ljubotinj 1907-Belgrado 1976). Dopo alcuni mesi presso la Scuola di belle arti di Belgrado, nel 1926 si recò a Parigi, soggiornandovi fino al 1932. Vi ritornò dal 1938 al 1940. Dopo la guerra, durante la quale subì la prigionia, restò cinque anni a Cettigne, dove fondò la prima Scuola di belle arti del Montenegro. Dopo il 1950 risiedette a Belgrado. Fu il primo pittore astrattista in Serbia, e la sua mostra del 1951 segna una data importante per lo sviluppo dell'arte moderna in Jugoslavia. La sua evoluzione attraversa varie fasi, dal realismo espressivo all'astrattismo. Durante la fase realista, dipinse paesaggi e nature morte con una gamma cupa e sostenuta (*Fiori*, 1937: Novi Sad, Gall. Pavle Beljansici). Dal 1940 ha inizio una fase sperimentale, in cui gli oggetti vengono investiti da un significato vagamente simbolico (*Agnello sgozzato*, 1940: in museo a Belgrado). La terza fase (1950-56), detta «associativa», tende a trasformare la realtà in visioni già libere (*Donna piangente*, 1950: Bel-

grado, MAM; *Battaglia di Kosovo*, 1950: ivi; *Battaglia di Vuči Dol*, 1959: ivi). Adottò poi una pittura astratta, a colori violenti, dove rosso e nero, bianco e azzurro urtano l'uno contro l'altro in un ritmo di forme libere, e i rapporti col mondo reale vanno perduti a favore dell'invenzione plastica, mentre la fattura rammenta quella dell'affresco (*Combattimento di galli*, 1958; *Elegia bizantina*, 1958; *Prometeo*, 1960; *Cosmos*, 1963: di proprietà dell'artista). Nel 1968 L ha dedicato un ciclo al crimine fascista di Kragujevac (nel 1941, i bambini a scuola vennero, dall'aula, condotti all'esecuzione). Il paesaggio del Montenegro, patria di L, con le sue rocce nude che formano profili drammatici e austeri, e la storia del paese (epopee liriche), hanno profondamente impregnato l'arte di L. (ka).

Lubecca

Museen für Kunst und Kulturgeschichte La raccolta di dipinti e sculture di questi musei dell'antica città anseatica tedesca è suddivisa tra il Museo di Sant'Anna e il Behnhaus. La fondazione del Museo di Sant'Anna risale ad epoca romantica, quando, con la riscoperta dell'arte medievale, si cominciarono a prendere misure per prevenire la dispersione del patrimonio artistico locale, particolarmente importante nella città. Il primo catalogo apparve nel 1855. Nel 1893 le opere d'arte vennero raccolte nel nuovo museo, sulla piazza della cattedrale, prima di essere trasferite nel 1915 nei suggestivi spazi del convento di Sant'Anna, edificato alla fine del Medioevo. Il museo ospita soprattutto le opere di maestri locali del xv e del xvi sec. tra cui si notano in particolare quelle di Bernt Notke e di Herman Rode. L'opera più preziosa resta peraltro l'altare della *Passione* di Hans Memling, che si trovava nella cattedrale.

Una galleria di dipinti del xix e del xx sec. – che continua ad ampliarsi – è stata inaugurata nel 1963 al Behnhaus, costruzione di gusto classico. Oltre ad una raccolta ridotta ma notevole di tele di romantici tedeschi, come C. D. Friedrich, F. von Olivier, H. von Hess e soprattutto F. Overbeck, che era originario di L, sono presenti anche opere di impressionisti ed espressionisti tedeschi; sono da segnalare inoltre quattro dipinti di Edvard Munch, tra cui *Figlio del dott. Linde*. Il Museo possiede un Gabinetto delle stampe. (hbs).

Luc, Claude-François

(Amiens 1614-Parigi 1685). Allievo di Simon Vouet e di Le Brun, si recò a Roma nel 1635 ca. (*Assunzione*, da Bassano: chiesa di Longueau, Somme); poi entrò nell'ordine dei Recolletti nel 1644 e, dal 1645 al 1670, decorò con pitture il convento della rue Saint-Martin a Parigi; lavorò anche per la cappella dei Recolletti di Châlons-sur-Marne (*Salita al Calvario*: Chalons, Notre-Dame-en-Vaux). Partì per Québec nel 1670; qui partecipò alla ricostruzione del convento del suo ordine, eseguendovi composizioni che ebbero decisiva influenza in tutto il Canada: *San Francesco d'Assisi in estasi* (Montreal, seminario di Saint-Sulpice), *Assunzione* (Québec, cappella dell'ospedale generale), importante serie di tele nel monastero delle Orsoline di Québec. Tornato in Francia nel 1671, proseguì la sua opera nei conventi di Sezanne, dipartimento della Marna, tra il 1672 e il 1675 (*San Vincenzo da Paola*, *Pentecoste*, *Trinità*, *Deposizione dalla croce*, *San Francesco d'Assisi*, *Sant'Antonio da Padova*: ospizio di Sézanne), poi di Parigi nel 1679 (*San Francesco d'Assisi*: Parigi, chiesa di Saint-Jean-Saint-François). Sul piano artistico può dirsi tra Vouet e Le Sueur. (sr).

Luca di Leida, Huyghensz, Lucas, detto

(Leida 1489 o 1494-1533). Venuto al mondo «con già in mano il pennello e il bulino» (van Mander), **L** fu, per la varietà e l'ampiezza della sua opera, uno tra gli artisti più notevoli della prima metà del Cinquecento. Figlio ed allievo di Huygh Jacobsz, nel 1508 entrò nella bottega di Cornelis Engelbrechtsz e cominciò a dipingere, sin da allora, scene di genere di piccolo formato, come la *Cartomante* (Parigi, Louvre). Altrettanto precoce fu nel campo della stampa: nel 1508 incise su rame l'*Ebbrezza di Maometto* (Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe), opera sapientemente organizzata, che utilizza in pieno il contrasto tra le ombre e le parti chiare. Le opere giovanili, come la *Moglie di Putifarre* (Rotterdam, BVB), son spesso quadretti di genere con personaggi a mezza figura. Nell'ambito della stampa, eseguì nel 1509 una serie di nove incisioni su rame, di forma rotonda, rappresentanti la *Passione di Cristo* (Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe), ove studiò le pose e si dedicò all'analisi psicologica. Amò particolarmente l'incisione su rame, ma

incise anche in legno. Così, tra il 1511 e il 1515, illustrò il *Giardino dell'anima* (L'Aja, Bibl. Reale), e adornò con quarantadue vignette raffiguranti santi il *Missale ad verum cathedralis ecclesiae Traiectensis ritum* (Haarlem, Museo vescovile), apparso presso Jan Seversz a Leida. Nel 1513-14 tirò una serie di sette incisioni in legno, detta «grande serie della donna» (*Adamo ed Eva, Sansone e Dalila, il Banchetto di Erodiade, Virgilio sospeso in un cesto*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Salomone che adora gli idoli, la Regina di Saba davanti a Salomone*: Londra, BN). Parallelamente incise su rame, nel 1510, il *Portabandiera*, ispirato allo stile di Dürer, che conosceva attraverso stampe; e, nel 1512, una serie di cinque incisioni che narrano la *Storia di Giacobbe* (Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe; Rotterdam, BVB), ove la composizione accuratissima e le complicate vesti dalle pieghe sgualcite rivelano l'innegabile influsso del manierismo di Anversa; risale allo stesso periodo la serie di tredici incisioni rappresentanti *Cristo e gli apostoli* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni). La sua carriera d'incisore proseguì col *Trionfo di Mardocheo* (1515: Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe), *Ester davanti ad Assuero* (1518: ivi), e gli *Evangelisti* (Rotterdam, BVB; Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe). Nel 1520 intraprese la tecnica dell'acquaforte eseguendo il *Ritratto dell'imperatore Massimiliano I* (ivi), copia esatta dell'incisione su legno fatta da Dürer nel 1519. Tutte queste opere ne attestano l'impegno costante nella soluzione dei problemi di composizione, di movimento e di espressione; tutto è, per lui, pretesto per rappresentare scene di genere, persino gli episodi tratti dai due Testamenti. I *Fidanzati* (1519 ca.: Museo di Strasburgo, MBA) e il *Ritratto di donna* (1520 ca.: Rotterdam, BVB) figurano tra i rari dipinti da lui eseguiti in quell'epoca. Nel 1521 era ad Anversa, incontrandovi Dürer, che ne fece il *Ritratto* a punta d'argento (datato 1521, MBA). Tale incontro fu importantissimo: L conosceva e ammirava, sin da prima del 1521, l'opera del maestro di Norimberga; l'incontro di Anversa consentì ai due di scambiarsi le proprie idee: «Si è preteso che Albrecht Dürer e lui si sfidassero e cercassero di superarsi» (van Mander). Dal 1521 L incise su rame una serie di quattordici stampe detta «della *Piccola Passione*» (Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe), ispirata dalla serie eseguita da Dürer tra il 1507 e il 1513. Quanto

al viaggio che **L**, secondo van Mander, avrebbe fatto nelle Fiandre all'età di trentatré anni, in compagnia di Gossaert, esso va collocato nel 1522 (e non nel 1527), poiché non è conservata alcuna incisione datata 1522, e la presenza di **L** ad Anversa è attestata prematura precisamente nel 1521. Tornato a Leida **L** abbandona per qualche tempo l'incisione dedicandosi alla pittura. Risale al 1522 il dittico della *Vergine e il Bambino, con santa Madalena e un donatore* (Monaco, AP), ove si avverte l'interesse dell'artista per la pittura di paesaggio. Si ha in seguito il trittico dell'*Adorazione del vitello d'oro* (Amsterdam, Rijksmuseum), opera di grandissima raffinatezza cromatica, colma di una folla di personaggi sapientemente organizzata, capolavoro di manierismo pittorico che realizza tutte le promesse fatte dall'arte di Engelbrechtsz. Dal 1526 **L** s'interessa al nudo: nel 1529 incide su rame sei tavole tratte dalla *Storia di Adamo ed Eva* (ivi), influenzate da Marcantonio Raimondi e dedicate a soggetti mitologici (*Venere e Cupido*, rame, 1528: ivi). La massima realizzazione di **L**, suo autentico capolavoro, resta il famoso trittico del *Giudizio universale* (1526-27, Museo di Leida), quadro votivo dipinto alla memoria di Claes Dirck van Swieten per la chiesa di San Pietro di Leida e accuratamente tenuto al riparo dai moti iconoclasti del xvi sec. dagli stessi cittadini di Leida, che furono assai presto consapevoli dell'eccezionale interesse di quest'opera. Il *Paradiso* (con sul rovescio *San Pietro*), e l'*Inferno* (con sul rovescio *San Pietro*) inquadrano la scena del *Giudizio universale*, ricca di toni chiari assai preziosi, ravvivati da grandi zone di luce bianca. La scena centrale, che prosegue sulle ante, contiene pochi personaggi, ma **L** li ha studiati molto attentamente, curando in particolare i collegamenti tra i gruppi e giocando sulla contrapposizione tra i corpi chiari e il suolo, di un bruno scuro. Artista di fama internazionale, celebrato da Vasari, serio rivale di Dürer, **L** fu noto più come incisore che come pittore. Sono relativamente pochi i suoi quadri giunti sino a noi, ma l'agevolezza e la sicurezza del suo pennello, la quantità dei colori stridenti e volutamente irreali, la precisione e l'acutezza delle scene di genere, che denotano in lui uno tra i primi realisti nel senso moderno del termine, non possono essere trascurati pur dinanzi all'abbondanza dell'opera incisa. Tecnico superbo dell'incisione, artista precoce, di grande sensibilità e ricettivo al nuovo pur ser-

bando la propria originalità, **L** sembra essersi aperto, da solo, una strada particolare tra il gotico e il rinascimento, che la morte prematura non gli consentì di sfruttare appieno. (*ju*).

Luca da Reggio → Ferrari, Luca

Luca di Tommé

(Siena, documentato dal 1356 al 1389). Fu discepolo e collaboratore di Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci, benché tale legame sia attestato documentariamente soltanto nel caso del polittico del 1362 (Siena, Pinacoteca), firmato da entrambi, e in cui **LdiT** dipinse il *Battista* e la predella (oggi divisa tra la Pinacoteca Vaticana di Roma e la NG of Scotland di Edinburgh). Non sono stati peraltro risolti criticamente neppure i rispettivi ruoli e scambi intercorsi tra i due maestri, giudicati alternativamente come i beneficiari o gli ideatori delle opere commesse ad entrambi. Dopo il 1363 lavora per l'Opera del Duomo di Siena, ma è nota la sua intensa attività per centri più lontani: a Pisa (*Crocifissione* del 1366), a Foligno, a Spoleto, a Rieti (*polittico* del 1370) e nelle Marche. Ricoprì in patria cariche pubbliche, e fu membro del Consiglio della Cattedrale, per la quale esegue nel 1389 con Bartolo di Predi e Andrea di Bartolo un polittico oggi perduto, destinato alla cappella dell'Università dei Calzolai. Fu artista di solida ma non raffinata personalità, che divulgò largamente i modi senesi, esemplandosi, quando ha accenti migliori, all'arte di Pietro Lorenzetti; si ricollega, in questo senso, ad una precisa corrente stilistica senese della seconda metà del secolo, che ritorna consapevolmente ad impaginazioni ed atmosfere più intime e «familiari». (*cv + sr*).

Lucas y Padilla, Eugenio

(Madrid 1827-70). Allievo del davidiano José de Madrazo all'Academia de San Fernando, si allontanò presto dall'orientamento classico del suo maestro. Rimase fortemente impressionato dal Goya degli ultimi tempi; cognato del paesaggista romantico Pérez Villaamil, subì inoltre l'influsso dei maestri spagnoli antichi conservati al Prado di Madrid, e specialmente di Velázquez. Una *corrida (Division de plaza)* segna nel 1848 l'inizio del suo successo

come pittore di genere, in cui dimostra di prediligere la ricchezza della materia e le illuminazioni tormentate: alle scene propriamente popolari – sagre di villaggio, soldati, corride – si alternano soggetti «espressionisti» – scene d'inquisizione, banditi, condannati a morte – o motivi fantastici (sabba). Il Prado, il Museo Lázaro Galdiano, il Museo romantico a Madrid abbondano di esempi dei diversi generi praticati. Il pittore si recò a Parigi nel 1852; all'Esposizione internazionale del 1855 le sue tele vennero calorosamente lodate da Gautier e da About. Visitò l'Italia nel 1856 e il Marocco nel 1859. La sua produzione rimane comunque nei limiti dell'improvvisazione pur non essendo un semplice «pasticheur» di Goya; talvolta raggiunge la qualità della tradizione spagnola, in opere gravi e contenute nella forza espressiva. Il suo *Cacciatore* (Madrid, Prado) non è indegno di Manet (che lo conobbe a Madrid nel 1865) e, anche nelle opere «goyesche» come la *Rivoluzione* (Madrid, Prado), dimostra un senso dell'interpretazione epica del tragico contemporaneo. Fu anche ritrattista sensibile (soggetti come la madre ed i figli), e paesaggista spesso eccellente.

Il figlio Eugenio Lucas y Villaamil (Madrid 1870-1918) ne continuò lo stile tanto che spesso le sue opere sono state confuse con quelle del padre pur se improntate ad un virtuosismo di maniera. (pg).

Lucca

Comune della Toscana solidamente fondato sul commercio della seta, conosce tra il XII e il XIII secolo un'attività pittorica documentata da una serie di *Croci* dipinte (Museo di Villa Guinigi, San Michele, Santa Giulia), derivata dall'antico *Crocifisso* di maestro Guglielmo a Sarzana. Alla stessa tradizione si ispira la *Croce* del Museo Guinigi firmata tra il 1210 e il 1220 da Berlinghiero Berlinghieri, attivo caposcuola locale della prima metà del '200 ed interprete delle formule bizantine. Pittori sono anche i suoi tre figli: Bonaventura, il più noto, che firma e data nel 1235 la pala con *San Francesco e storie della sua vita* nella chiesa di San Francesco di Pescia (Pistola), Marco ricordato come miniatore di Bibbie, e Barone autore di tavole – perdute – per chiese lucchesi. Alla cerchia dei Berlinghieri appartiene l'anonimo artefice del grande mosaico bizantineggiante con *Ascensione di Cristo*, realizzato nella seconda metà del '200 sulla facciata della chiesa di San

Frediano, recentemente restaurato. L'ancora enigmatico Deodato Orlandi, «scutario e pittore» attivo dal 1274 del L, Pisa e territorio con immagini (*Madonne, Croci*) dai toni addolciti, segna il passaggio dai Berlinghieri all'ambito di Cimabue e Giotto. Il '300 è un secolo difficile per la città coinvolta in lotte esterne ed interne. Nei primi quarant'anni, caratterizzati dall'ostilità con Pisa e Firenze, lavorano a L pittori lucchesi e forestieri, dei quali circa venti ricordati dai documenti, ma non identificabili come autori delle poche opere rimaste. Tavole e affreschi indicano una situazione eclettica influenzata da pittori senesi come quel «Paolo da Siena», seguace di Duccio, che nel 1320 firma una *Croce* da poco riemersa dai depositi del Museo Guinigi. Negli anni della dominazione pisana (1342-69), accanto a presenze lucchesi si infittiscono quelle senesi, fiorentine, bolognesi, pisane, come rivelano le anonime tavole del Museo Guinigi, tra cui una *Madonna* riferita al senese Luca di Tommé, e alcuni affreschi cittadini superstiti. Emerge dai documenti il nome di Paoluccio di Lazzarino, formato a Siena ed attivo a L dal 1346 al 1384: ma delle numerose ed importanti pale d'altare da lui eseguite come pittore ufficiale del Comune e pagategli a caro prezzo, non rimangono tracce. Gli ultimi trent'anni del secolo, con la riconquistata libertà, sono di netta ripresa per la pittura. Stimolante è la presenza di Spinello Aretino, che ha casa e bottega a L dalla fine degli anni '70 del '300. Le sue preziose tavole per San Ponziano, per altre chiese di città e per gli Olivetani di Roma (oggi disperse in numerosi musei italiani e stranieri) influenzano la generazione di artisti tra '300 e '400, tra i quali i tre maggiori sono Angelo Puccinelli, Francesco Anguilla, Giuliano di Simone. Il Puccinelli, artista di rilievo, dopo la giovinezza a Siena, lavora a L rivelando nei dipinti superstiti una cultura complessa ed aggiornata su contemporanei fatti fiorentini e pisani. Scarse le testimonianze della prima metà del '400. Soltanto nella seconda metà del secolo, quando la produzione sembra più abbondante L sembra ritrovare un linguaggio originale, pur nel persistere di eclettici interessi. Alle novità fiorentine guarda a metà '400 l'anonimo autore degli affreschi staccati con *Storie della Vergine* nella cappella Pagnini in San Francesco. E ancora a Firenze (Botticelli, Ghirlandaio, Filippino Lippi) e a dipinti nordici presenti anche nelle collezioni dei mercanti lucchesi si ispira la schiera di mae-

stri di tardo '400 recentemente identificati: Michele Ciampanti, Vincenzo Frediani, Michelangelo di Pietro ed altri. Il '500 si apre a L nel nome di due illustri forestieri, il fiorentino Fra Bartolomeo e il bolognese Amico Aspertini, richiamati dalla committenza domenicana e agostiniana. Le loro opere improntano in gran parte la pittura della prima metà del secolo, rappresentata da Agostino Marti, figlio dell'orefice Francesco, e da Zacchia da Vezzano, eccentrico allievo di Agostino. La riforma protestante, penetrata nella città, provoca nel corso del '500 una diminuzione nella committenza di immagini di devozione, che riaffiorano a fine secolo con opere di prestigiosi artisti forestieri: dal Ligozzi all'Allori, dal Paggi al Sorri, dallo Zuccari al Passignano al Tintoretto. Nel '600 dominano la scena artisti lucchesi, vissuti a lungo a Roma o in altre città e tornati a lavorare in patria, come Paolo Guidotti detto il Cavalier Borghese autore di grandi affreschi e tele celebrative, Pietro Testa e Pietro Paolini, fondatore di un'Accademia di pittura e disegno, dove insegna per 40 anni. Personalità di transizione tra '600 e '700 è Domenico Martinelli, architetto ed ingegnere di cultura europea, decoratore di palazzi. Ancora abbastanza nebuloso, il '700 vede tra le personalità maggiori Domenico Brugieri, formato alla scuola romana di Maratta, l'allievo Luchi, detto il «Diecimino», e Gian Domenico Lombardi, uno dei pittori più interessanti, intriso di cultura veneta e bolognese, come dimostrano le *Adorazioni* del Museo Guinigi. Protagonista del secolo è Pompeo Batoni, suo allievo, che, protetto dal mecenate lucchese Alessandro Guinigi, si trasferisce a Roma dove si nutre del classicismo di Reni e Domenichino. (*mta*).

Al principato napoleonico dei Baciocchi (1804-14) risale la fortuna dei due maggiori esponenti locali del neoclassicismo, Stefano Tofanelli e Pietro Nocchi (figlio di Bernardino), entrambi di formazione romana «internazionale» (furono assai vicini a Gavin Hamilton e ad Angelika Kauffmann). Di gusto prettamente romano sono infatti le tempere della cappella Buonvisi in San Frediano, del Tofanelli, autore di celebri ritratti dei Baciocchi e di quadri per le chiese cittadine. Al Nocchi, Elisa Baciocchi affidò (1807) la decorazione del proprio appartamento privato. Successivamente, in epoca borbonica (dapprima con Maria Luigia, poi con Carlo Lodovico), ancora ad opera del Nocchi si affermano, a partire dagli anni '30,

tendenze «puriste», rappresentate poi da Nicola Landucci e Giuseppe Bertini. Con la fine dell'autonomia del ducato di L, le sue vicende confluiscono in quelle del granducato di Toscana. (sr).

Museo Nazionale di Villa Guinigi Villa Guinigi fu fatta costruire da Paolo Guinigi, signore di L dal 1400 al 1430, a partire dal 1413. Nel 1430, caduto Paolo Guinigi, divenne proprietà della Repubblica che dopo un secolo vendette a lotti il giardino e l'edificio, mentre le opere d'arte raccolte nelle sale andarono disperse. Nel 1724 il comune rientrò in possesso della villa, che però fu utilizzata per gli scopi più disparati per due secoli (teatro, ospizio, carcere). Fu un pittore dell'Ottocento, Michele Ridolfi, che propose, fin dal 1819, alla duchessa Maria Luisa di Borbone l'istituzione di una pinacoteca pubblica, che a L non esisteva. La duchessa acquistò alcuni dipinti: dopo la sua morte (1824) il figlio Carlo Ludovico radunò nel Palazzo Ducale un gruppo di ottanta dipinti circa, oltre quelli già acquistati dalla madre, provenienti dall'eredità di Carlo IV di Spagna e dalla Galleria Albani (la maggior parte di queste opere è oggi dispersa in collezioni straniere, poiché Carlo Ludovico, in difficoltà economiche, fu costretto alla vendita). Ancora Michele Ridolfi nel 1847 pregò il Granduca Leopoldo II di Asburgo Lorena, in visita a L ormai annessa al Granducato di Toscana, di donare una collezione alla città. Dalle diverse proprietà del Granduca, soprattutto dalla Villa di Poggio Imperiale, venne qui inviato un primo gruppo di dipinti. Quando nel 1861 L fu annessa all'Italia, il Governo destinò questa prima raccolta all'Istituto di belle arti e unì a queste altri dipinti di sua proprietà, accresciuti ulteriormente in seguito alla soppressione degli ordini religiosi nel 1866. Il Consiglio Comunale deliberò in data 14 agosto 1868 l'istituzione di una pinacoteca civica che, nel 1875, venne inaugurata in alcuni ambienti del Palazzo Ducale. Vi vennero riuniti dipinti del XIII e del XIV sec., ma anche opere di Fra Bartolomeo, del Tintoretto e del Veronese, del Beccafumi e del Pontormo, ed un notevole complesso di ritratti di artisti nordici e fiorentini del XVI e del XVII secolo. Nel 1924 il Comune destinò la villa a sede del MC; nel 1948 avvenne il passaggio allo Stato. Il MN, qui ospitato, è stato inaugurato nel 1968. Una particolarità del museo è quella di rappresentare artisti locali non sempre noti (ad esempio, nella sala 14 è riunito un gruppo di opere di Zacchia da

Vezzano il Vecchio: l'*Assunzione di Marta*, *Madonna con Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*, *Madonna con Bambino, santo vescovo protettore di L*, *santo martire e san Giovannino*). Tra le altre opere: la *Continenza di Scipione*, cassone nuziale di Domenico Beccafumi; *Ritratto di Alessandro dei Medici*, di Jacopo Pontormo; due tele di Fra Bartolomeo (*Padre Eterno e le sante Maria Maddalena e Caterina in estasi* e la *Madonna della Misericordia*); un *Crocifisso con santa Caterina d'Alessandria e san Giulio* di Guido Reni.

Museo e Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi Palazzo Mansi (dal nome della nobile famiglia lucchese che lo fece costruire), detto «a San Pellegrino» dalla chiesa omonima dell'XI sec. che sorge di fronte ad esso, risale al XVII sec. Fu sede di una celebre quadreria costituita da dipinti soprattutto fiamminghi, dispersa in questo secolo per questioni ereditarie e di cui resta in loco solo il *Sacrificio di Abramo* di Ferdinand Bol.

Il nucleo principale della raccolta attualmente custodita nel museo proviene dalla donazione che il Granduca Leopoldo ne fece alla città di L nel 1847 ed è costituito da un centinaio di dipinti dal XVI al XVIII sec., tratti dal patrimonio mediceo, prevalentemente di formato ridotto e di autori non toscani. Diverse opere sono state poi accolte nel 1868, in seguito alla confisca dei beni monastici. In origine la pinacoteca era ospitata nel Palazzo Ducale, dove fu aperta al pubblico nel 1875. Nel 1948 insieme al MN di Villa Guinigi, passò dalla dipendenza comunale a quella statale e fu riordinata e riaperta nel 1952. Nel 1961 Palazzo Mansi fu acquistato dallo Stato e nel 1968, dopo una laboriosa opera di restauro, si riaprì il MN di Villa Guinigi, dove ebbe nuova collocazione la maggior parte delle opere della pinacoteca. Dal 1978 Palazzo Mansi è diventato la sede definitiva delle sezioni ivi rimaste. All'interno, la grande sala al piano nobile è decorata con affreschi (1688 ca.) di Giovan Gioseffo Dal Sole. Tra le opere più significative sono da ricordare: il *Cristo portacroce* di Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma; quattro *Battaglie* di Salvator Rosa; *San Sebastiano*, di Luca Giordano; due tele di Jacopo Bassano: *Paese con contadini in tempo d'inverno* e *Adorazione dei pastori*; *Pietro l'eremita davanti al Consiglio Veneto*, di Paolo Veronese. Notevole la serie dei ritratti; tra gli altri: *Ritratto di vecchio* e *Ritratto di un Senatore veneto* del Tintoretto; *Ritratto di Federico da Montefeltro fanciullo*, una delle ultime opere di Federi-

co Barocci, datato 1607. (sl).

Lucchesino il → Paolini, Pietro *detto il Lucchesino*

Luce, Maximilien

(Parigi 1858-1941). Di modesta origine, venne collocato sin dal 1872 come apprendista presso l'incisore su legno Hildebrand. Nel 1876, ormai operaio qualificato, fu assunto presso E. Froment. L'amicizia del pittore Léo Gausson e il sostegno di Carolus-Duran, di cui seguì i corsi serali presso l'Académie Suisse, gli consentirono, dopo il servizio militare nel 1879-83, nel momento in cui l'adozione della zincoGRAFIA provocava la disoccupazione degli artigiani incisori su legno, di dedicarsi alla pittura. Dal 1887 espose agli Indépendants e, presto riconosciuto come uno dei capofila del neoimpressionismo, venne invitato in quanto tale al Salone dei Venti a Bruxelles (1889-92) e alla Libre Esthétique (1895, 1897, 1900). Amico di J. Grave, sostenne i giornali anarchici e socialisti, come «La Révolte», «Le Père Peinard», «L'En dehors», «Le Chambard», «La Voix du peuple», «La Guerre sociale»; venne rinchiuso per un mese a Mazas al momento del processo dei Trenta (1894). Aderì inoltre allo stile realista (il *Calzolaio*, 1884: coll. priv.). La scoperta nel 1885 dell'arte di Seurat, e l'adozione di un divisionismo piuttosto rigoroso, non fecero che accentuare tale esaltazione del quotidiano (la *Cucina*, 1888-89: Parigi, coll. priv.; Il *Pediluvio*, 1894: coll. priv.). Paesaggista come tutti i suoi compagni, L dipinse Parigi e la Senna (la *Senna a Herblay*, 1890: Parigi, MO) e presto si appassionò per i paesaggi industriali; si recò a Londra nel 1892; nel 1895 visitò la regione di Charleroi, il «Pays noir», dove spesso tornò. L'ammirazione per Constantin Meunier lo confermò nella sua ricerca di un lirismo del proletariato. L'estetismo astratto non prevalse mai nel suo lavoro: i ritmi preziosi osservati a Camaret (il *Porto di Camaret, crepuscolo*, 1894: conservato a Springfield, Usa) sono popolati da lavoratori. L intese denunciare l'orrore delle industrie ed esaltare la nobiltà dell'uomo (*Fonderia*, 1899: Otterlo, Krölller-Müller); fissò poi gli episodi della Comune (*Una strada a Parigi*, 1905; il *Muro*, 1915; *La Morte di Varlin*, 1918; donati alla Confederazione francese del lavoro). Intorno al 1900 abbandonò il divisionismo per un tocco impressionista un po' trasandato; come tutti i contemporanei amò i paesaggi e il

gioco di corpi nudi nella natura (Rolleboise, Yvelines); ma restò anzitutto il testimone della città industriale e del mondo operaio. È rappresentato a Parigi (MO) e nel Museo di Nantes (creato sulla base di una consistente donazione da parte di suo figlio nel 1975), nonché in musei di Nevers (*Ritratto di Fénéon*, 1903), Bagnols-sur-Cèze, Grenoble, Morlaix, Rouen, Saint-Denis (serie di dipinti). (gv).

Lucebert, Swaanswijk (Lubertus Jacobus detto)

(Amsterdam 1924). Figlio di un pittore edile, ottenne nel 1938 una borsa per la Scuola d'arti industriali di Amsterdam. Nel 1948 espose disegni con M. Martineau ad Amsterdam. Nello stesso periodo, per influsso dei poeti tedeschi Hölderlin, Morgenstern e Rilke, nonché delle poesie di Arp, L scrisse le prime poesie sperimentali, aderendo alla fine del 1948, con i poeti Kouwenaar, Elburg e Schierbeek, al Gruppo sperimentale olandese; nel 1949 collaborò, essenzialmente come poeta, alle riviste «Reflex» e «Cobra», partecipando alla mostra internazionale del gruppo Cobra allo SM di Amsterdam con alcune «poesie-pitture». La sua opera è caratterizzata dall'improvvisazione, dalla spontaneità e dall'ingenuità: base della sua ispirazione restano Klee, Miró, i disegni infantili e l'arte popolare nordica. L sfrutta la casualità (macchie, spruzzi), e rifugge da qualsiasi sistema: *Gangster* (1958: Amsterdam, coll. Groenendijk), *Danza spagnola* (1961: Amsterdam, coll. Stuyvesant). In opere più recenti ha continuato a presentare personaggi catturati nella deformazione dello spazio pittorico (*la Danza con i demoni*, 1983). Stabilitosi dal 1953 a Bergen, ha tenuto la prima personale nel 1958 a Haarlem (Gall. Espace), poi nel 1959 allo SM di Amsterdam che, nel 1961, gli ha dedicato una grande retrospettiva e, nel 1987, ha pubblicato il catalogo delle opere dell'artista ivi conservate. È rappresentato ad Amsterdam (*In Egitto*, 1962: SM), a Rotterdam (BVB), a Londra (*Madman*, 1966: Marlborough Fine Art Gall.) e nella coll. Groenendijk di Amsterdam. (hbfí).

Luchian, Stefan

(Stefănești 1868 – Bucarest 1916). Studiò alla Scuola di belle arti di Bucarest (1883-88), a Monaco e all'Académie Julian di Parigi (1891-92) e fu tra i fondatori del Salon degli artisti indipendenti di Bucarest (1896) e

dell'associazione della Gioventú artistica, ove espose dal 1902 al 1914. Colpito nel 1901 da una terribile malattia, minacciato di cecità, negli ultimi suoi quindici anni sostenne una lotta accanita contro la morte. Una paralisi progressiva lo immobilizzò. Si fece legare il pennello alle dita e proseguí il lavoro malgrado le sofferenze. Il suo *Autoritratto* (Museo di Bucarest) del 1907 è testimonianza di questo martirio. Nei suoi capolavori (ritratti, fiori, paesaggi) che appartengono a quest'ultimo periodo della sua vita, dominano lo splendore della luce incorporata nel colore, l'intensità drammatica del linguaggio pittorico, la modulazione di toni caldi e freddi. L'artista definí egli stesso la sua poetica dichiarando: «Noi pittori guardiamo con gli occhi, ma dipingiamo con l'anima». Tutta la pittura rumena della prima metà del secolo è segnata dall'influsso di L, che le ha insegnato il fervore lirico, l'audacia e la libertà dell'arte viva. Le opere dell'artista si trovano a Bucarest, nel Museo Zambaccian, nel Museo d'Arte, nella raccolta pubblica Dottor Dona e nella maggior parte dei musei rumeni. (*ij*).

Luciani, Sebastiano → Sebastiano del Piombo

Luciano

(Samosata di Siria 120 ca. ?-180 o 192 ca. ?). Retore e filosofo greco, si occupò anche di arte: i suoi scritti costituiscono una delle fonti piú importanti per la storia della pittura antica; egli ne descrisse le opere piú celebri in modo particolareggiato tanto che i grandi italiani del Rinascimento ritennero di poterle ricostruire: cosí Botticelli con la *Calunnia* di Apelle (Firenze, Uffizi, o il Sodomata con le *Nozze di Alessandro e Rossane* di Aezione, Roma, Farnesina). (*mfb*).

Lucidel → Neufchatel, Nicolas

Ludius (o Studius)

(seconda metà del I sec. a. C.). Decoratore di epoca augustea, secondo la testimonianza di Vitruvio e Plinio il Vecchio, sarebbe stato il primo a dipingere sulle pareti vedute di città, di portici e di giardini; era rinomato per la vi-

vacità e il realismo dei suoi paesaggi. È forse l'autore del *Bosco d'alberi d'alto fusto e da frutta* (ora conservato a Roma, MN romano) della Villa di Livia a Prima Porta presso Roma. (mfb).

Ludovisi, Ludovico

(Bologna 1595-1632). Nipote di papa Gregorio XV, bolognese, salito al soglio pontificio nel 1621, e che lo innalzò alla porpora in quello stesso anno, il cardinale L raccolse le sue vaste collezioni di antichità e di quadri nella magnifica villa (la «Vigna Ludovisi») che fece costruire presso Porta Pinciana a Roma, ampliando una precedente proprietà del cardinal Francesco Maria del Monte. Dopo la distruzione di gran parte della villa nel secolo scorso, ne resta oggi soltanto il casino detto dell'Aurora, celebre per i dipinti del Guercino (l'*Aurora* e la *Fama*, eseguiti a tempera in un sistema di quadrature affrescate da Agostino Tassi; altri ambienti sono decorati con *paesaggi* di Guercino, Viola, Domenichino, Paolo Brill e figurazioni di Antonio Pomarancio e Luigi Valesio). Il casino conserva tuttora *Gli elementi*, un dipinto a olio su muro recentemente riconosciuto a Caravaggio ed eseguito al tempo del cardinal del Monte. Il L protesse in particolare gli artisti suoi conterranei; come molti principi della Chiesa del suo tempo, era abilissimo nell'ottenere doni: Pietro Aldobrandini gli cedette due quadri di Tiziano provenienti da Ferrara, l'*Offerta a Venere* e il *Baccanale* (entrambi oggi a Madrid, Prado). In quanto arcivescovo di Bologna si servì della propria autorità per acquisire dalle chiese o dai conventi opere che sostituiva con copie: come la pala di Francesco Francia in San Lorenzo alle Grotte di Bologna (oggi a San Pietroburgo, Ermitage). Possedeva parecchi dipinti del Francia e di altri pittori emiliani, come Innocenzo da Imola; tuttavia non circoscriveva i suoi interessi a Bologna o alla sua regione. Nella sua galleria comparivano importanti dipinti veneziani (Tiziano, Veronese, Giovanni Bellini) e ferraresi (Dosso, Mazzolino, Garofalo); la fama delle sue raccolte era tale che i Fugger di Augusta fecero eseguire copie dei principali dipinti. Benché il cardinale avesse espresso il desiderio che la collezione restasse presso la famiglia, gli eredi la dispersero a più riprese. Numerosi quadri passarono così nelle collezioni reali spagnole (alcuni, come i due Tiziano, vennero direttamente donati al re dal principe Nicolo Ludovisi); altri (*Noli me tangere*

di Correggio) giunsero in Spagna tramite il viceré di Napoli, il duca di Medina de las Torres. Altri dipinti vennero acquistati da Eberhardt Jabach e da Mazzarino, confluendo successivamente nelle collezioni reali: ad esempio diversi dipinti di Domenichino (*Santa Cecilia, Ercole e Caco, Ercole e Acheloo, Paesaggio con la Fuga in Egitto*), il *San Gerolamo* del Guercino (tutti a Parigi, Louvre). Tra i ritratti del cardinale, ricordiamo quello eseguito da Ottavio Leoni (Museo di Roma) e, significativo dei rapporti che lo legavano allo zio, quello di Domenichino (*Gregorio XV e il Cardinal L*, in museo a Béziers). (*gb + sr*).

Ludwig, Peter

(Koblenz 1925). Discendente da un'importante famiglia di Koblenz, l'industriale **L** si laureò nel 1951 a Mainz in storia dell'arte con una tesi su Picasso. Nel 1966, dopo aver legato a vari musei una collezione di oggetti d'arte e libri antichi, cominciò, insieme alla moglie, a raccogliere un importante complesso di opere contemporanee. Prende così avvio una collezione segnata da precise scelte orientate verso la Pop Art ed il Nuovo Realismo americano, ma aperta anche all'astrattismo geometrico (Kelly, Noland), alle principali tendenze dell'avanguardia tedesca (Beuys, Vostell, Richter) ed al Nouveau Réalisme (Arman, César, Klein) che nel tempo si farà ricchissima. Nel 1969 **L** cedette una parte della sua collezione al WRM di Colonia sotto forma di prestito permanente: sono le opere più storicizzate, che coprono tutte le più importanti manifestazioni artistiche del secolo, a costituire il Museo **L**. Nel 1970 le opere donate al comune di Aachen furono il primo nucleo della Neue Galerie, da allora uno dei centri più importanti dell'arte contemporanea, seguito da vicino anche successivamente da **L**. Vi sono rappresentati l'iperrealismo (Andrea, Bechtle, Close, Eddy), la Land art (Heizer, Smithson, Long), l'arte concettuale (Kosuth, Huebler, Venet), la minimal art (Andre, Lewitt). (*bp + eca*).

Lugt, Frits

(Amsterdam 1884 – Parigi 1970). Manifestò sin da giovanissimo il gusto per gli inventari; nel 1899-1900 redasse un catalogo manoscritto dei 955 disegni del Gabinetto dei disegni di Amsterdam. Entrò nel 1901 nella casa di ven-

dite Frederik Muller & C. di Amsterdam, dopo essersi formato per sei mesi a Londra. Dal 1902 al 1915 redasse i cataloghi di vendita della casa Muller. Nel 1910 sposò Johanna Klever, che collaborò con lui fino alla morte (1969); abitarono a Blaricum dal 1915 al 1921. L vi scrisse il suo primo libro, il *Ritratto miniatura* (1917), sulla collezione della casa reale dei Paesi Bassi, e soprattutto vi lavorò ai *Marchi delle collezioni di disegni e stampe* (Amsterdam 1921), il cui *Supplemento* sarebbe uscito nel 1956: inventario storico delle collezioni di disegni e stampe, e opera fondamentale per gli storici di grafica. Nel 1921, mandato in missione al Louvre di Parigi, vi redasse numerosi inventari: *Inventario generale dei disegni delle scuole del Nord, Scuola olandese* (1929, 1931, 1933), *Scuola fiamminga* (1949), *Maestri degli antichi Paesi Bassi* (1968), *Catalogo dei disegni nordici della collezione Dutuit al Petit Palais* (1927), *Inventario dei disegni delle scuole del Nord della Bibliothèque nationale* (1936), *Catalogo dei disegni dell'Ecole des beaux-arts* (1950). Contribuí alla creazione del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (Centro di documentazione di storia dell'arte) all'Aja, costituito nel 1930 alla morte di Hofstede de Groot, in cui è conservata gran parte della biblioteca di L, che ve l'aveva depositata, nonché quasi 130 000 fotografie e riproduzioni e 22 000 cataloghi di vendita (attualmente ne contiene oltre 100 000). Sotto gli auspici di questa istituzione sono apparsi i primi tre volumi di una serie dedicata al *Repertorio dei cataloghi dal 1600 al 1900*, gigantesco lavoro pubblicato nel 1938, 1953 e 1964; un quarto volume riguarda il periodo tra il 1900 e il 1925. Quando scoppiò la seconda guerra mondiale, L si rifugiò dapprima in Svizzera, dove gli venne spedita gran parte dei suoi disegni, e poi negli Stati Uniti, a Oberlin (Ohio). I dipinti e una parte dei disegni restati in Olanda vennero sequestrati dai Tedeschi. Nel 1947 venne creata la fondazione Custodia e l'11 gennaio 1957 venne inaugurato a Parigi l'Istituto d'arte olandese, con la partecipazione dello Stato olandese e sotto la direzione di L, che vi ha organizzato numerose mostre di fondamentale interesse, per la maggior parte dedicate ai disegni antichi, con la collaborazione, a partire dal 1961, di Carlos van Hasselt; questi ha assunto la direzione dell'Istituto dopo la scomparsa di L. Le collezioni permanenti dell'Istituto d'arte olandese contengono 90 000 pezzi, e in particolare un ricco complesso di quadri olan-

desi del XVI e XVII sec., un'incomparabile scelta di 6000 disegni, soprattutto nordici ma anche italiani e francesi, 30 000 stampe e una preziosa raccolta di autografi di artisti. Nel 1956 L ha fondato un nuovo Istituto d'arte olandese a Firenze. (*law*).

Luhn, Joachim

(Amburgo 1640 ca.-1717). Operò soprattutto ad Amburgo. Dal 1689 al 1692 collaborò, come pittore di corte del duca di Brunswick (oggi Braunschweig), alla decorazione del castello di Salzdahlum. La sua concezione realistica del ritratto è assai significativa. Lo Herzog-Anton-Ulrich-Museum di Braunschweig ne conserva numerose opere (*Ritratto di Georg Hertel*, 1672; *Il pittore e la sua famiglia*), (*ga*).

Luigi IX

(Poissy 1214 - Tunisi 1270). Re di Francia dal 1226 al 1270. Sembra esser stato un mecenate esperto ed esigente, considerando la straordinaria qualità delle opere d'arte eseguite per lui dai maestri vetrai e dai miniaturisti; vetrate della Sainte-Chapelle, miniature del salterio detto *Salterio di San Luigi* miniato dal 1253 al 1270 e contenente settantotto scene a piena pagina raffiguranti il *Vecchio Testamento* (Parigi, BN, lat. 10525). Benché sia difficile precisare l'esatto ruolo svolto dal re in campo artistico, è certo che in quell'epoca si creò, a Parigi e presso i grandi cantieri reali, uno stile di corte. (*jps*).

Luigi XIII

(Fontainebleau 1601-Saint-Germain-en-Laye 1643). È noto fra gli storici dell'arte per una battuta: «Voilà Vouet bien attrapé!» («Ecco Vouet nelle peste!»), che pronunciò poco prima di morire, quando, al ritorno di Poussin in Francia nel 1640, gli affidò la carica di Primo Pittore. Amava senza ombra di dubbio la pittura, e svolse un ruolo fondamentale per far tornare a Parigi i principali artisti francesi del tempo, allora a Roma (1624, Vignon; 1627, Vouet; infine Poussin nel 1640). I ritratti che commissionò egli stesso a Vouet, suo pittore favorito (Parigi, Louvre; *Voto di Luigi XIII*, conservato a Caen), fecero conoscere la sua severa effigie meno della grande tela di Rubens ordinata da Maria de' Medici: la *Maggiore età di*

Luigi XIII (Parigi, Louvre); si ricordi inoltre, in epoca successiva, il magistrale *Voto di Luigi XIII* di Ingres (cattedrale di Montauban). Non fu mecenate di primo piano, né collezionista come Richelieu o Mazzarino; ma la sua profonda predilezione per la pittura «moderna» ci è attestata da un secondo celebre aneddoto: fece togliere dalla sua stanza tutti i quadri, lasciandovi soltanto un *San Sebastiano* di Georges de La Tour. (pr).

Luigi XIV

(Saint-Germain-en-Laye 1638 - Versailles 1715). Vanno distinti due aspetti negli interessi artistici di L: da un lato l'accrescimento delle collezioni ereditate dai suoi avi, dall'altro la creazione di uno «stile» tipico del suo regno, comprendente, in particolare, i grandi complessi dipinti realizzati in suo onore, con i quali egli intendeva affermare la grandezza della monarchia e stimolare la vita artistica del paese. L'arricchimento delle raccolte della Corona e la formazione di un vero e proprio Gabinetto di quadri rappresentarono uno degli aspetti delle realizzazioni artistiche del re e del suo ministro Colbert. Quando L salì al trono la collezione di quadri, la cui origine risaliva a Francesco I, comprendeva circa duecento opere; alla sua morte ve n'erano 2500. Il Gabinetto si arricchì di capolavori provenienti in particolare dalle massime collezioni dell'epoca, quelle di Mazzarino, Richelieu, Jabach. Tra le opere fondamentali provenienti dalla galleria di Mazzarino, alcune delle quali lasciate in eredità al re, le altre acquisite dai suoi eredi, si possono citare *Baldassare Castiglione* e i piccoli *San Michele* e *San Giorgio* di Raffaello, la *Venere del Pardo* di Tiziano, *l'Antioppe* e il *Matrimonio mistico di santa Caterina* del Correggio, il *Diluvio* di Antonio Carracci. La collezione Jabach, acquisita in due fasi, prima del 1666 e nel 1671, comprendeva anch'essa opere insigni di Tiziano (la *Deposizione nel sepolcro*, i *Pellegrini a Emmaus*, *l'Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, *l'Uomo col guanto*), Giorgione (*Concerto campestre*), Caravaggio (*Morte della Vergine*), Leonardo (*San Giovanni Battista*), numerosi Veronese e nove ritratti di Holbein o della sua scuola. Nel 1665 l'acquisizione di ventiquattro dipinti della collezione del duca di Richelieu arricchì il Gabinetto reale di tredici Poussin (tra cui *Eleazaro e Rebecca* e le *Quattro stagioni*), due Lorrain e la *Madonna del coniglio* di Tiziano. Altre opere vennero donate (per esempio da

parte di Le Nôtre) o acquistate, specialmente a Roma, da emissari di Colbert. Provengono probabilmente da una serie di una trentina di dipinti comprati presso M. de la Feuille nel 1671 la *Madonna degli innocenti* di Rubens e un ritratto di *Rembrandt vecchio*; essi indicherebbero un orientamento nuovo del gusto, che fino ad allora aveva preferito quasi esclusivamente opere italiane e francesi classiciste. Infine, l'acquisto dei 5542 disegni raccolti da Jabach fu all'origine del Gabinetto dei disegni; nel 1667 vennero fondati la Calcografia e il Gabinetto delle stampe del re, i cui primi fondi furono costituiti dall'acquisto della collezione dell'abate Marolles. I quadri del Gabinetto del re vennero collocati in un primo tempo a Parigi, nel Vieux Louvre; nel 1680 occupavano sette sale vicine alla galleria di Apollo e l'Hôtel de Grammont, contiguo al Louvre. Ma la maggior parte di essi venne in seguito trasferita a Versailles e in altre dimore reali, (gb). L'incaricò numerosissimi artisti della decorazione dei castelli reali e dell'esecuzione di cartoni per arazzi per i Gobelins. Sotto la direzione di Le Brun, dal 1660 al 1685 ca., si trattò soprattutto di grandi imprese volte a celebrare la gloria del Re Sole, con le fattezze di Ercole e di Apollo o in persona, alle Tuileries, a Saint-Germain, al Louvre (distrette), a Versailles: appartamento dei bagni, scala degli ambasciatori (distrette), grandi appartamenti e galleria degli specchi (conservate). Quasi tutti i pittori francesi nati tra il 1625 e il 1650 (Audran, Corneille, N. Coypel, Houasse, Jouvenet, La Fosse) collaborarono a tali decorazioni, alcune delle quali vennero diffuse dall'incisione, come molte tra le grandi tele celebranti le vittorie del re, dipinte da van der Meulen e dalla sua bottega. Dal 1685-90 in poi, i quadri di cavalletto sostituirono le grandi pitture nella decorazione delle residenze, come il Trianon, Marly, la Ménagerie, senza peraltro dimenticare la decorazione della chiesa degli Invalides (1702-1704 ca.) e della cappella di Versailles (1709 ca.). (as).

Le opere che ritraggono L sono moltissime, sia incise (Mellan, Lasne, Nanteuil, van Schuppen) sia dipinte; il re è raffigurato entro una cornice storica o religiosa (Le Brun, Versailles, Galleria degli specchi; la *Resurrezione di Cristo*: Lione, MBA; van der Meulen, serie delle *Battaglie del re*), oppure da solo (Testelin, 1648: Versailles; Mignard, ivi; Rigaud, 1701, il ritratto piú celebre del Re Sole: Parigi, Louvre). (sr).

Luigi Filippo I

(Parigi 1773 - Claremont (Gran Bretagna) 1850). Re dei Francesi dal 1830 al 1848. È rimasto celebre, nel campo della storia dell'arte, per la raccolta di pittura: la cosiddetta «Galleria spagnola». Sotto l'Ancien Régime, le opere di pittura spagnola erano rare nelle collezioni francesi, vi erano presenti quasi esclusivamente opere di Murillo. Il maresciallo Soult e il banchiere Aguado iniziarono ad interessarsi dell'arte spagnola, interesse favorito anche dal romanticismo, che ne fece con Hugo, Nodier, Gautier, Mérimée uno dei soggetti prediletti della letteratura. Re **LF** ordinò oltre 7500 quadri per il Musée Historique di Versailles, e volle costituire una galleria privata di pittura spagnola; le relative spese andavano caricate non sui crediti della lista civile, ma sul suo conto personale. Scelse come emissario il barone Taylor, militare che aveva fatto la campagna di Spagna, gran viaggiatore, scrittore, uomo di teatro, astuto plenipotenziario, che negoziò l'acquisto dell'Obelisco di Luxor. Taylor partì per la Spagna nell'ottobre 1835 con due compagni, i pittori Blanchard e Dauzats. Il momento era favorevole: 900 conventi erano appena stati chiusi e numerosi amatori, rovinati dalle guerre, vendevano le proprie collezioni Taylor e i due pittori, a prezzo di qualche rischio, restarono in Spagna diciotto mesi, visitarono Madrid, Siviglia, Cadice, Valenza, e raccolsero 402 tele, ritratti e soggetti religiosi del XVI-XVII sec., che vennero inviati in Francia via mare e giunsero al Louvre nel 1837. In previsione di tale arrivo, e per presentare le collezioni, il re aveva fatto costruire, lungo la Galerie du Bord-de-l'Eau, un lungo edificio di legno. Ma tale galleria «volante» si rivelò troppo piccola; i quadri vennero allora esposti, dal dicembre 1837, nelle sale della Colonnade. Quattro anni dopo il museo spagnolo si arricchì delle collezioni di Frank Hull Standish (1799-1841), inglese eccentrico, fervido amatore di pittura spagnola, che si era stabilito a Cadice dopo aver viaggiato in tutta Europa. Ammiratore di **LF**, lo nominò erede della sua galleria. Nel 1841, Taylor partì per Manchester e prese possesso di 241 quadri, 269 disegni e 72 incisioni. L'importanza dell'iniziativa presa da **LF** non va sottovalutata, pensando che Millet, Courbet e Manet poterono vedere la galleria, che rimase aperta al pubblico fino alla rivoluzione del 1848. Tra i dipinti, accanto a qualche opera di secondaria importanza, erano presenti autentici capolavori. Il maestro me-

glio rappresentato era Zurbarán, con ottantuno tele, accanto ad una trentina di opere di Murillo, Valdés Leal, Ribera, Velázquez, El Greco e Goya.

Il nuovo governo non cercò di acquisire la galleria, che era di proprietà privata del re; tutto venne spedito in Inghilterra e andò interamente disperso all'asta presso Christie nel 1853. Non si ha più traccia della maggior parte dei quadri: se ne è potuto tuttavia ritrovare qualcuno, entrato, dopo lungo peregrinare, nelle raccolte pubbliche francesi. Così il Louvre di Parigi conserva il *Cristo in croce* di El Greco, il Museo di Lille le *Giovani* e le *Vecchie* di Goya, quello di Strasburgo due *Sante* della bottega di Zurbarán. Il Museo di Grenoble conserva tra le sue tele più preziose i quattro capolavori di Zurbarán eseguiti per la chiesa della certosa di Jerez: l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei pastori*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Circoncisione*. (gb)

Luini, Bernardino

(1485 ca.-1532). Si ignora il luogo della nascita e della morte.

La formazione e la prima attività del pittore sono ancora controverse. In particolare, la *Deposizione* di Santa Maria della Passione a Milano, un tempo ritenuta capolavoro giovanile del L è attualmente esclusa dal corpus delle sue opere. Recenti studi sono invece concordi nell'attribuire all'artista la *Madonna e santi* (Parigi, Jacquemart-André) datata 1507 e firmata «Bernardinus Mediolanensis». Il dipinto, oltre a risentire delle esperienze milanesi del Bramantinò, accoglie suggestioni venete, tra Lotto e Marco Marziale. Di poco successiva è la *Deposizione* di Budapest, restituita all'artista seguendo un suggerimento espresso da Longhi. Sicuro punto di partenza è la *Madonna col Bambino in Trono tra due angeli musicanti* affrescata a Chiaravalle nel 1512, di tradizione lombarda foppesca-bergognonesca con sfumature leonardesche. A partire da tale momento i contatti tra la pittura di L e quella di Zenale si fanno sempre più stringenti, fino ad esiti quasi coincidenti quali l'*Annunciazione* (Milano, Brera). Il L è autore di numerosi cicli ad affresco, sia a Milano sia in residenze periferiche, quali quelli di San Giorgio al Palazzo (1516), della cappella di San Giuseppe in Santa Maria della Pace (ricostruita a Brera, Milano), della Villa Rabia alla Pelucca (ivi), di Palazzo Rabia a Milano (Berlino, SM, GG e Washington, NG of Art). Paral-

lelemente egli dipinge una nutrita serie di *Madonne* (Parigi, Louvre; Londra, Wallace coll.; Napoli, Capodimonte) alle quali egli deve la celebrità nell'Ottocento romantico: iconograficamente leonardesche, sono influenzate soprattutto all'arte del Solario. Contatti con Zenale caratterizzano anche la *Pala Busti* (Milano, Brera) che, sebbene rechi la data 1515, appare omogenea con la produzione più antica di un quinquennio. La decorazione della cappella del Corpus Domini di San Giorgio al Palazzo del 1516 è comunque indicativa dello stabilizzarsi del pittore, intorno a tale data, su formule classicheggianti di derivazione leonardesca. In quegli anni dovette infatti avvenire il viaggio a Roma del L, ricordato dal passo di Cesariano (1521), forse in concomitanza con la presenza in città di Leonardo e Andrea Solario. Lo stile più tardo è rappresentato dagli affreschi del Santuario di Saronno (1525-32), in evidente rapporto con Gaudenzio Ferrari, dalla *Crocifissione* sulla parete divisoria in Santa Maria degli Angeli a Lugano (1529) e dalla decorazione della cappella Besozzi, in San Maurizio a Milano, eseguita entro il 1530. (*mr + sr*).

Lundberg, Gustaf

(Stoccolma 1695-1786). Si formò prima presso il ritrattista David von Krafft a Stoccolma, poi, nel 1717, si recò a Parigi, dove tra gli altri ebbe come docenti Rigaud e Largillière. Tentato dal successo parigino di Rosalba Carriera, nel 1720-21 adottò come lei il pastello, di cui divenne un virtuoso. Dal 1720 in poi, per una ventina d'anni, fu il più celebre esecutore di ritratti a pastello di Parigi e fu sommerso di ordinazioni, sia a corte sia presso l'aristocrazia. Nel 1741 divenne membro dell'Académie. I suoi ritratti sono di spiritosa vivacità, ma poco s'impegnano nella psicologia; la loro composizione è studiata accuratamente, i colori raffinati, con predominio dell'azzurro e del rosa (*François Boucher*: Parigi, Louvre). Nella sua abbondante produzione dipinta i ritratti femminili, in particolare, illustrano felicemente gli ideali di vita graziosi dell'epoca rococò (ritratto incompiuto di *Juliana Henck*, 1750 ca.: Stoccolma, Konstakademien). L tornò a Stoccolma nel 1754; il suo virtuosismo tecnico ne fece uno dei ritrattisti più apprezzati di quest'epoca fastosa. Nel 1776 divenne direttore dell'Accademia di belle arti. Sue opere figurano in particolare in musei di Stoccolma (NM e Kon-

stakademien) e Göteborg. (*tp*).

Lundbye, Johan Thomas

(Kalundborg 1818-Bedsted 1848). Fu inizialmente pittore di animali; in seguito il suo sentimento della natura e un romanticismo tinto di nazionalismo ne fecero uno tra i pionieri del paesaggio danese, come P. C. Skovgaard. Predilesse poi i paesaggi con rovine, vestigia del passato scandinavo, e fu influenzato da Friedrich. I paesaggi eseguiti tra il 1838 e il 1842 sono grandiose composizioni raffiguranti vasti panorami di brulle scogliere (*Una costa danese*, 1842-43: Copenhagen, SMFK). L'adottò poi un formato minore, tornando ad eseguire scene rurali e di animali. Un viaggio in Italia (1845-1846) ne stimolò l'interesse per il problema del colore e della luce. Il suo talento di sensibile osservatore si manifesta soprattutto nei suoi disegni, di bella qualità, posseduti in gran numero dal SMFK e dalla collezione Hirschsprung di Copenhagen. (*bb*).

Lundqvist, Evert

(Stoccolma 1904). Si formò presso la Scuola d'arte di Stoccolma (1925-31), nonché in Germania e in Francia. Esordì nel 1934 con una pittura personalissima dallo spoglio naturalismo e dalle linee dinamiche prodotte da una accumulazione di più strati di colore: il «pastoso» è elemento fondamentale della sua arte. Nel corso degli anni 30 la forza della materia si impone sempre più, contemporaneamente ad una semplificazione della composizione che sfiora l'astrattismo. Fu determinante nella sua formazione il peso della tradizione romantica svedese e l'arte di Edvard Munch. Nel 1943 **L** si stabilì per dieci anni nel villaggio di Saltsjö-Duvnäs, vicino a Stoccolma, costituendo, insieme a Staffan Hallström, Olle Nyman, Roland Kempe e Sixten Lundbon, il «Gruppo di Saltsjö-Duvnäs». Conosciuto fuori dalla Svezia solo dopo il 1950, ebbe una consacrazione parigina nel 1960 alla Galerie Rive Gauche (*Torso*, *Donna addormentata*, *La mietitrice*); nel 1982 partecipò alla Biennale di Venezia (*Donna dietro il giallo*, 1978; *Ragazzo nell'apertura*, 1979). Personalità originale e fedele alla propria poetica, **L** ha avuto un notevole influsso sulle generazioni svedesi degli anni '50 e '60, per le quali il neoespressionismo fu una delle tendenze dominanti. Opere di **L** sono conservate a

Parigi (MNAM) e Londra (Tate Gall.). (*eca*).

Lundstrøm, Vilhelm Henry

(Copenaghen 1893-1950). Fu allievo dal 1912 al 1915 dell'Accademia di belle arti di Copenaghen. Compì viaggi di studio a Berlino (1914), in Italia (1920), a Parigi (1921) e nel mezzogiorno della Francia. Visse a Gagnes dal 1923 al 1932. Nel 1918 L eseguiva *collages* di legno dipinto, ispirati da opere di Picasso. I suoi *collages*, interamente astratti, si avvicinano a talune opere dadaiste dello stesso periodo. In seguito tornò alla pittura: nature morte (*Natura morta*, 1920: Copenaghen, SMFK) e grandi composizioni di nudo, ispirate alle opere giovanili di Cézanne. Dal 1922 adottò uno stile severo dalle forme voluminose semplificate e monumentali, dal colore sobrio: ben lontano dunque dal *plein airisme* danese tradizionale. Eseguì tra il 1935 e il 1938 un'importante decorazione musiva per la piscina coperta di Frederiksborg a Copenaghen. Negli ultimi anni cercò di rinnovare il proprio stile, mirando alla creazione dello spazio mediante piani di colori puri e vivaci. Dal 1944 al 1950 ha insegnato presso l'Accademia di belle arti di Copenaghen. È rappresentato al SMFK di Copenaghen e in numerosi musei danesi di provincia. (*pva*).

lunetta

Diminutivo di luna. Elemento architettonico a forma semicircolare che sovrasta una porta o una finestra; per estensione, la decorazione pittorica, musiva o scultorea avente tale forma. In senso liturgico, il supporto per l'ostia a forma di mezza luna inserito nell'ostensorio. Nel caso di lunette dipinte si può intendere con questo termine la porzione di parete a profilo di mezza luna o comunque archeggiata (talora ad arco acuto), ma anche la parte superiore, terminante ad arco, di una tavola d'altare. (*svr*).

Lunven, François

(Parigi 1942-72). Studiò, dal 1963, le tecniche dell'incisione nel laboratorio Lacourrière. Agli esordi moltiplicò i riferimenti a un'entomologia inquietante, rappresentata con un tratto vigoroso e puro (*Volo nuziale*, *Deposizione delle uova*). Nel 1966 compariva il tema umano; poi singo-

lari ritratti, di poetica ambiguità (*L.-F. Céline bambino, Georges Bataille*). La retrospettiva dell'ARC nel 1971 (Parigi, MAMV) rivelò un'opera sviluppatasi in un clima di tensione, dove si affrontano e si mescolano elementi meccanici e antropomorfi (*l'Androgino sterminatore*). Una sorta di barocchismo esacerbato conferisce a quest'arte un carattere tragico, d'un surrealismo molto personale. L'illustrò numerose opere letterarie, tra cui *Au château d'Argol* di Julien Gracq. È rappresentato a Parigi (BN, MNAM, MAMV). (sr).

Luo Ping

(1733-99). Fu il più giovane, ed uno dei migliori, tra gli Eccentrici di Yangzhou, intimo discepolo di Jui Nong, di cui fu seguace nei temi letterari di bambú o di orchidee, nonché nei personaggi di spirito taoista o buddista, rappresentati secondo una propria, bizzarra visione (Stoccolma, nm; New York, mma; Cambridge, coll. Chêng Têk'un). (ol).

Lupi, Miguel Angelo

(Lisbona 1826-83). Legato alla fase di passaggio tra romanticismo e naturalismo, fu noto soprattutto per la sua attività di ritrattista. I suoi ritratti, malgrado il loro carattere ufficiale, lasciano trasparire il carattere psicologico del modello (il *Duca di Avila*, la *Signora Sousa Martins*: Lisbona, MAC), (jaf).

Lurçat, Jean

(Bruyères (Vosges) 1892 - Saint-Paul-de-Vence 1966). Dopo studi di medicina, fece tirocinio presso Victor Prouvé, docente alla Scuola di arti decorative di Nancy. Si recò poi a Parigi, studiando ai Beaux-Arts e all'Académie Colarossi. Fondò allora la rivista «Les Feuilles de mai», cui collaborarono Bourdelle, Elie Faure, Rilke, Ilja Ehrenburg. Malgrado qualche saggio per arazzi (1917-20), tra il 1919 e il 1936 si dedicò alla pittura, accogliendo l'influsso di Matisse, del cubismo e del surrealismo. Dopo un soggiorno in Svizzera insieme a Rilke, Hermann Hesse e Jeanne Bucher, la sua attività pittorica ricevette un impulso decisivo da una serie di viaggi nei paesi mediterranei e in Africa settentrionale (1924 e 1929). Le sue tele ne traggono un universo desertico,

distribuito come una scenografia, abitato da rari personaggi e da frutti giganteschi (lo *Spahi*, 1926: Belvès, Dordogne, coll. Pierre Vorms; *Tre personaggi*, 1927: Parigi, coll. priv.; *Asia Minore*, 1933: ivi). Ma l'interesse per il monumentale e il decorativo indusse L ad affrontare l'arazzo: sin dal 1933 egli fece eseguire il suo primo pezzo (*Temporale*: Parigi, MNAM). La scoperta nel 1937 dell'*Apocalisse* di Angers catalizzò questa passione, incoraggiando L nella sua ricerca originaria, diversa dalla composizione pittorica. Così, nelle *Foreste* del 1937, la prospettiva scompare interamente a favore dello spazio caratteristico dell'arazzo. Stabilitosi nel 1939 ad Aubusson con Gromaire e Dubreuil, L intraprese la riorganizzazione del grande centro arazziere abbandonato. L'arte dei licciai rinacque per suo impulso in Francia; la sua produzione proseguì, molto abbondante, con una visione ampia e decorativa, che si arricchiva di uno sfondo poetico e filosofico. Lirismo e costruttività, pur contraddittori, si mescolano nelle grandi serie cosmiche di L, insieme artigiano e visionario (le *Quattro stagioni*, 1940; la *Terra*, 1943; *Apocalisse* per la chiesa di Assy, 1947; il *Canto del mondo*, complesso di 500 m², 1957-64, oggi esposto all'ospedale Saint-Jean di Angers). (sr).

Luti, Benedetto

(Firenze 1666 – Roma 1724). Influenzato agli esordi, a Firenze, dal suo maestro Anton Domenico Gabbiani, intorno al 1690 si trasferì a Roma. Ancora profondamente legato al tardo-barocco fiorentino nel dipinto di ammissione all'Accademia di San Luca (*San Benedetto nel rovetto*, 1694), nel *Caino* e nella *Cena in casa di Simone* (ambidue a Kedleston Hall, 1692-93), a partire dagli inizi del Settecento esibisce la sua personale e critica interpretazione del linguaggio marattesco (*Cena in casa di Simone* e *Cena in Emmaus*, 1707: Accademia di San Luca). A Roma affiancò all'attività pittorica l'insegnamento (tra i suoi allievi va ricordato almeno G. P. Panini) e raccolse un'eccezionale collezione di disegni. Fu anch'egli raffinatissimo disegnatore: i suoi delicati pastelli (Firenze, Pitti e Uffizi; San Pietroburgo, Ermitage) si collocano, a Roma, alle origini dello stile rococò, stile pienamente manifesto – benché in quell'accezione classicizzante che caratterizza l'ambiente romano – nelle sue opere maggiori: l'*Investitura di san Ranieri* (1712: Pisa, Duomo; bozzetto in coll. Mc-

Crindle); *San Carlo Borromeo tra gli appestati* (1713: Monaco di Baviera, castello di Schleissheim, eseguito per l'Elettore di Mainz Lothar von Schönborn), un gruppo di tele di tema mitologico per Pommersfelden (1713-17: *Educazione di Amore, Venere e Adone, Diana e Endimione*) e *Davide di fronte a Saul* (Roma, GNAA). Nel 1718 fu chiamato, insieme con gli artisti allora più affermati, a collaborare alla serie dei *Profeti* per San Giovanni in Laterano (*Isaia*) e, poco dopo (1720 ca.) alla decorazione di Palazzo de Carolis (il suo dipinto, *Diana e le Ninfe*, è certamente tra i suoi capolavori). La sua produzione pubblica di soggetto religioso fu assai limitata (*Comunione della Maddalena* e un piccolo affresco, 1702-1703, in Santa Caterina a Magnanopoli; *Sant'Antonio di Padova*, 1722: Santi Apostoli); più consistente quella di destinazione privata (*Apo-teosi di Martino V*: Roma, Palazzo Colonna, per un ambiente completato più tardi da Pietro Bianchi e da Batoni; *Rebecca al pozzo*: Holkham Hall; *Venere e Amore*: Sarasota, Ringling Museum). Considerevole per qualità anche l'attività ritrattistica (*William Kent*: Chatsworth, Devonshire coll.; *Ritratto di gentiluomo*: Londra, Heim Gallery; due *Autoritratti*: Firenze, Uffizi).

Partecipò insieme a Chiari, Passeri, Conca e Trevisani del cosiddetto «rococò arcadico», svolse un ruolo importante nella formazione di Pietro Bianchi, di Batoni e nel percorso di Subleyras: collocandosi in questo modo, nonostante la sua posizione discretamente appartata, nel cuore dell'elaborazione della cultura pittorica romana della prima metà del Settecento. (*Iba*).

Luttichuys (Lutkenhuys), Isàac

(Londra 1616-Amsterdam 1673). Citato nel 1638 ad Amsterdam, dipinse soprattutto ritratti: *Uomo e Donna* (1650: Bruxelles, MRBA), *Giovane uomo* (1671: in museo a Basilea). Il fratello **Simon** (Londra 1610 - Amsterdam 1661), citato ad Amsterdam nel 1655, fu forse allievo di Jan Jansz; dipinse ritratti ma soprattutto *Natura morta* (*Natura morta con aragosta*, ca. 1656: Berlino, SM, GG) nello stile sontuoso di J.D. de Heem. (*ju*).

Luttrell, Salterio di

Manoscritto inglese eseguito probabilmente tra il 1325 e il 1335, per Geoffrey L Lord di Irnham nel Lincolnshire che

vi è rappresentato in una miniatura con la moglie e la nuora (Londra, BM, Add. 42130) ; è generalmente citato come esempio dello stile della East Anglian School. Le numerose grottesche, eseguite sommariamente, che decorano i fogli e i fondopagina, cui si deve la notorietà dell'opera, sono di fattura corsiva. Ma le scene, piene di vita, presentano un vasto panorama delle attività quotidiane – lavoro nei campi, giochi, viaggi e persino attività culinarie – e rivelano nell'artista principale, accanto al quale lavorarono altri quattro miniatori, una personalità bizzarra ma assai originale e di alto valore qualitativo. (at).

Lützelmann, Heinrich

(documentato a Strasburgo dal 1473 al 1506). Artista noto soltanto per via documentaria, proveniva forse dalla regione di Ulm, e si trasferì a Strasburgo dopo esser passato da Colmar. La sua bottega, che comprendeva anche degli aiuti, confinava con quella di Hans Graf di Francoforte, mentre nella stessa strada si stabilirono in seguito le botteghe del pittore di vetrate Hans von Maursmünster e di Diebold von Lixheim. È segnalato nel 1485 un suo *San Giorgio* dipinto per la parrocchiale di San Giorgio in Hagenau. H. Rott (1938) gli attribuisce un altare per la cappella palatina nell'abbazia cistercense di Lichtenthal, presso Baden Baden e un altare nella navata destra della chiesa di Lautenbach, presso Oberkirch (ca. 1510-15), così come le portelle dipinte, ormai fatiscenti, dell'altare dell'antica cappella di Beiertheim, presso Karlsruhe. Ma, benché poco fondate e non più riprese, queste attribuzioni non hanno dato avvio, anche in tempi più recenti, ad alcuna controproposta, così come non è emersa alcuna precisazione critica circa la personalità, il ruolo e l'attività di questo maestro strasburghese, che si riallaccia al linguaggio ampiamente diffuso nel bacino superiore del Reno, che dal Maestro E.S., da Konrad Witz e Multscher trapassa, attraverso il Maestro della Passione di Karlsruhe, a Martin Schongauer e G. Insemann, ponendosi accanto ad artisti meglio conosciuti, come Hirtz, il Maestro di Walbourg, il Maestro di Waldersbach e Diebold Martin. Si è voluto in un primo tempo (Haug, 1962) identificarlo appunto con il Maestro della Passione di Karlsruhe, che invece è oggi più correttamente individuato in Hans Hirtz e dal quale L è purtuttavia strettamente influenzato. Molti numeri del suo catalogo altalenano

controversamente tra **L** ed il Maestro dei Fogli circolari di Coburgo (Meister der Koburger Rundblätter, detto anche Meister der Gewandsstudien), un'altra figura chiave della seconda metà del xv sec. in Alsazia; tra di questi citiamo le dieci scene della *Passione*, facenti parte di almeno due altari commissionati da famiglie strasburghesi e provenienti dalla chiesa di Santa Maddalena (ca. 1485; oggi adornano le pareti del coro di Saint-Pierre-le-Vieux, sempre a Strasburgo), ove si intravedono ancora, sulle pareti meridionali del coro, resti di affreschi della medesima mano; otto tavole con scene della *Passione* conservate presso il Lande-smuseum di Mainz, e la portella d'altare raffigurante *San Corrado con il donatore*, Conrad von Dutzenheim (morto nel 1486, e *Ammeister*, ovvero borgomastro, di Strasburgo; stessa carica detenuta però anche dal figlio, che aveva il medesimo nome, nel 1505) del Museo di Notre-Dame di Strasburgo, proveniente dalla curazia di Weysersheim (il retro della portella è oggi disperso). (*scas*).

Luzán, José

(Saragozza 1710-85). Citato quasi unicamente come primo maestro di Goya (che tuttavia, in seguito, sembra lo abbia ignorato), **L** di fatto, attorno alla metà del xviii sec., fu una figura dominante della pittura aragonese, ancora troppo poco studiata. Proveniva da una famiglia di «hidalgos», ed era protetto dai Pignatelli, che gli assegnarono una pensione per studiare in Italia; lavorò a Napoli dal 1730 al 1735. con un discepolo di Solimena, Giuseppe Maestrolò. Tornato in patria soggiornò per qualche tempo a Madrid, ottenendo il titolo – puramente onorifico – di pittore del re. Tornato a Saragozza sposò la figlia del suo maestro Zabalo, e fondò a casa propria una fiorente scuola di disegno, per la quale passeranno Bayeu e Goya. Tra i numerosi dipinti per le chiese di Saragozza e di tutta la regione i più accessibili sono quelli che decorano la cattedrale (la Seo): i *Santi* della sacrestia e soprattutto i quadri imponenti della cappella di San Miguel (*Apparizione della Vergine a Saragozza*, *Preso di Saragozza da parte di Alfonso il Battagliero*). Si afferma, in questi dipinti, attraverso moti talora violenti per contrasti che apparentano una materia spontaneamente affrontata di contro ad una esecuzione del tratto brutale derivante da Ribera e da Giordano, cui i pittori aragonesi resteranno fedeli finché Gonzáles

Velázquez, tornato dall'Italia nel 1753, non rinnoverà, tramite l'interpretazione dello stile di Giaquinto, la pittura della regione. Questa fu l'eredità pittorica che Goya ricevette da L, (anche se l'allievo sdegnò l'insegnamento del maestro, considerandolo superato), ancora riconoscibile nelle sue opere religiose giovanili. (pg).

Lu Zhe

(1495-1576). Pittore cinese, legato alla scuola di *Wou*. Letterato, visse distaccato dal mondo nella sua casa nei dintorni di Suzhou, eseguendo sia «fiori e uccelli» negli stili classici, sia grandi paesaggi nello stile dei Song. Le sue opere migliori sono paesaggi intimi e delicati, di piccolo formato, il cui rigore costruttivo, ispirato a Ni Zan, è raddolcito dall'introduzione di colori leggeri (Gu Gong; Washington, Freer Gal). (ol).

Luzzo, Lorenzo

(Feltre ? - Venezia 1526). Risale a Vasari la citazione di un «Morto da Feltre», collaboratore di Pinturicchio a Roma, con cui è stata improbabilmente fusa la personalità ben diversamente documentata del L, di cui è testimoniata la consuetudine – sua e della sua famiglia – con la costa dalmata e in particolare con Zara. Il percorso del L, conosciuto a partire dal secondo decennio del Cinquecento, ci consente di collocarlo interamente in ambito culturale veneziano fra Giorgione, Tiziano e Palma, anche se sono stati notati nella sua opera caratteri che possono alludere a un'esperienza tardoquattrocentesca in Italia centrale. Il suo sostanziale inserimento nel gusto veneziano, ma con peculiarità e arcaismi tutt'altro che infrequenti in aree influenzate dalla Serenissima, è evidente in opere come la pala già in Santo Stefano di Feltre e ora a Berlino (SM, GG, 1511), quelle successive di Villabruna e del Museo di Feltre, il *Compianto* dello stesso Museo e l'affresco, spesso considerato il suo capolavoro, raffigurante *Cristo appare a sant'Antonio e a santa Lucia* (1522: Feltre, chiesa di Ognissanti). (sr).

Lydos

(attivo attorno al 560-530 a. C.). Pittore di vasi attici a figure nere, e forse anche vasaio. Identificato grazie a due vasi firmati (Parigi, Louvre; Atene, MN), L fu a capo di

una importante scuola; si tratta del pittore piú caratteristico della fase matura della pittura su ceramica a figura nera, tecnica di cui utilizza tutte le risorse ricorrendo abbondantemente ai risalti rossi. Dipinge tanto coppe che grandi vasi, e si impegna, sia nel disegno che nella composizione, a rendere sia la solidità e la monumentalità che la finezza psicologica o la raffinatezza del tratto. Le sue opere migliori sono costituite da animate scene mitologiche o epiche di cui rappresenta i momenti culminanti: frammenti di una *Gigantomachia* (*dinor* dell'Acropoli di Atene, Atene, MN) o *idria* d'Etruria (Roma, Villa Giulia), la prima rappresentazione nota della *Lotta di Ercole contro Gerione*; alcune scene secondarie, in particolare delle gare di corsa, sono piene di vita. (*cr*).

Lyman, John G.

(Biddeford (Maine) 1886 - Barbade 1967). Formatosi a Montreal, L visse fino al 1931 soprattutto in Francia. I suoi studi presso l'Académie Julian nel 1908 e l'Académie Matisse l'anno seguente lo prepararono a sostenere la scuola di Parigi sin dal suo ritorno in Canada. Riteneva allora che le qualità essenziali dell'opera d'arte consistessero nei rapporti formali e cromatici. Vivamente interessato alla figura umana, e all'occasione eccellente ritrattista, non trascurò tuttavia lo studio del paesaggio. Fondò la Società d'arte contemporanea nel 1939, raccogliendovi tutte le forze vive della pittura di Montreal di quell'epoca. Insegnò dal 1948 al 1957 presso l'università McGill di Montreal. La sua pittura presenta elementi di continuità con il periodo fauve di J. W. Morrice, con un impegno maggiore nella figura umana. L'*Autoritratto* (1918: Québec, Museo del Québec) illustra l'influsso di Matisse sulla sua opera, mentre nel ritratto dello scrittore *Hugh Mac Lennan* (1946: *ivi*) L si rivela piú personale. La medesima evoluzione è attestata dai paesaggi. (*jro*).

Lytens (o Leytens), Gysbrecht

(Anversa 1586-? tra il 1643 e il 1656). In base a un *Paesaggio con cascata* a Braunschweig (Herzog-Anton-Ulrich-Museum), inventariato nel 1744, si è proposto di assegnargli vari *Paesaggi d'inverno* (coll. priv.; musei di Nantes e Valenciennes; Parigi, Louvre) attribuiti a un ipotetico «Maestro dei paesaggi d'inverno», alcuni dei quali recano

il monogramma **G.L.** Quest'identificazione non è peraltro certa, poiché il quadro di Braunschweig possiede caratteristiche piuttosto diverse rispetto a questi ultimi paesaggi innevati, nei quali in genere sorge, in primo piano, un albero tormentato, dai rami irrigiditi nella brina. (*jl*).

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aaa	Aracy Abreu Amarai
aba	Annie Bauduin
abc	Antonio Bonet Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
acf	Anna Colombi Ferretti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Cloulas
acs	Ariette Calvet-Sérullaz
ad	Anne Distel
ada	Antonietta Dell'Agli
aem	Andrea Emiliani
aeps	Alfonso Emilio Perez Sánchez
ag	Andreina Griseri
agc	Alessandra Gagliano Candela
alb	Agnès Anglivièl de La Baumelle
am	Arpag Mekhitarian
amr	Anna Maria Rybko
an	Antonio Natali
ap	Alessandra Ponente
aq	Ada Quazza
ar	Artur Rosenauer
as	Antoine Schnapper
asp	Agnès Spycket
at	Amanda Tomlinson (Simpson)
az	Adachiara Zevi
bda	Bernard Dahhan
bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bdr	Barbara Drudi
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent
bt	Bruno Toscano

bz Bernard Zumthor
ea Égly Alexandre
came Carlo Melis
cc Claire Constans
cd Christian Derouet
cf Corrado Fratini
cfs Christine Farese Sperken
eg Charles Goerg
chmg Chiara Maraghini Garrone
cmg Catherine Mombeig Goguel
cpi Claudio Pizzorusso
cr Claude Rolley
cre Claudie Ressor
cv Carlo Volpe
da Dimitre Avramov
dg Danielle Gaborit
dgc Daniela Gallavotti Cavallero
dh Dieter Honisch
dk Dirk Kocks
dp Denis Pataky
dr Daniel Robbins
eb Evelina Borea
eca Elisabetta Canestrini
eg Elisabeth Gardner
el Elvio Lunghi
elr Elena Rama
em Eric Michaud
en Enrica Neri
er Elisabeth Rossier
erb Elena Rossetti Brezzi
es Elisabetta Sambo
et Emilia Terragni
fa François Avril
fc Françoise Cachin
fca Francesca Castellani
fd Ferenc Debreczeni
fd'a Francesca Flores d'Arcais
ff Fiorella Frisoni
fg Flávio Gonçalves
fgp François-Georges Pariset
fh Françoise Henry

fir Fiorenza Rangoni
fm Françoise Maison
fa Fritz Novotny
fr François Rambier
frm Frieder Mellinghoff
fv Françoise Viatte
fw Françoise Weinmann
fzb Franca Zava Boccazzi
ga Götz Adriani
gb Germaine Barnaud
gbc Gilles Béguin
gbo Geneviève Bonnefoi
gem Gilbert Émile-Mâle
gh Guy Habasque
gibe Giordana Benazzi
gl Geneviève Lacambre
gla Gemma Landolfi
gm Gunter Metken
gma Georges Marlier
gp Giovanni Previtali
gpe Giovanna Perini
gr Giovanni Romano
grc Gabriella Repaci-Courtois
gs Gunhild Schütte
gsa Giovanna Saponi
gse Gabriella Serangeli
gv Germaine Viatte
g + vk Gustav e Vita Maria Künstler
hb Henrik Bramsen
hbf Hadewych Bouvard-Fruytier
hbs Helmut Börsch-Supan
hl Hélène Lassalle
hm Helga Muth
hn Henry Nesme
ht Hélène Toussaint
hz Henri Zerner
ic Isabelle Compin
ij Ionel Janou
im Ines Millesimi
ivj Ivan Jirous e Vera Jirousova
jaf José-Augusto França

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

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

pv Pierre Vaisse
pva Poul Vad
rch Raymond Charmet
rdg Rosanna De Gennaro
rg Renzo Grandi
rl Renée Loche
rla Riccardo Lattuada
rm Robert Mesuret
rn Riccardo Naldi
rp René Passeron
rpa Riccardo Passoni
rpr Robert Prinçay
rr Renato Roli
rs Roy Strong
rt Rossana Torlontano
rvg Roger van Gindertael
sag Sophie-Anne Gay
sb Sylvie Béguin
sba Simone Baiocco
sc Sabine Cotte
scas Serenella Castri
sd Suzanne Dagnaud
sde Sylvie Deswarte
sdn Sirarpie Der Nersessian
sg Silvia Ginzburg
sls Serge L. Stromberg
so Solange Ory
sr segreteria di redazione
sro Serenella Rolfi
svr Sandra Vasco Rocca
tb Thérèse Burollet
tp Torsten Palmer
vb Victor Beyerd
vbe Virginia Bertone
vc Valentina Castellani
ve Vadime Elisseeff
vn Vittorio Natale
wb Walther Buchowiecki
wh Wuef Herzogenrath
wj Wladyslawa Jaworska
wl Willy Laureyssens

wv William Vaughan
wz Walter Zanini
yb Yvonne Brunhammer
yt Yvette Taborin

Elenco delle abbreviazioni.

Accademia	Gallerie dell'Accademia, Venezia
Accademia	Galleria dell'Accademia, Firenze
AG	Art Gallery
Albertina	Graphische Sammlung Albertina, Vienna
AM	Art Museum, Museum of Art, Musée d'art, Museu de Arte, Muzeul de arta
AM	Altes Museum, Berlino
Ambrosiana	Pinacoteca Ambrosiana, Milano
AP	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
BA	Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
BC	Biblioteca civica, Biblioteca comunale
BIFA	Barber Institute of Fine Arts, Birmingham
BL	British Library, Londra
BM	British Museum, Londra
BM	Biblioteca municipale
BN	Biblioteca nazionale
Brera	Pinacoteca di Brera, Milano
BV	Biblioteca Vaticana, Roma
BVB	Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
Capodimonte	Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Napoli
Carrara	Galleria dell'Accademia di Carrara, Bergamo
Castello	Museo del Castello Sforzesco, Milano
Castelvecchio	Museo di Castelvecchio, Verona
Cloisters	The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters, New York
CM	Centraal Museum der Gemeente Utrecht, Utrecht
ENBA	Ecole Nationale des Beaux-Arts, Louvre, Parigi

Escorial	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)
Fogg Muséum	William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.
GAM	Galleria d'Arte Moderna
GG	Gemäldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria Nazionale
GNA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Norimberga
GNU	Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KK	Kupferstichkabinett, Musei Statali, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst, Kunsthistorisches Museum
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Kröller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
MA	Museo Archeologico
MAA	Museu Nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museo español de arte contemporáneo, Madrid
MAC	Museu Nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museo de arte contemporânea, San Paolo del Brasile
MAD	Musée des arts décoratifs, Parigi
MAM	Museo d'arte moderna, Musée d'art moderne, Museo de arte moderno
MAMV	Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi
Marciana	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
Mauritshuis	Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis), L'Aja

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