

# P

## Paál, László

(Zám 1846 - Charenton 1879). Studiò all'Accademia di Vienna. Una mostra tenuta nel palazzo del ghiaccio di Monaco (1869) gli rivelò l'arte di Courbet e dei pittori di Barbizon. Nel 1870 si trovava nei Paesi Bassi; successivamente operò a Düsseldorf. Invitato da Munkácsy, suo amico, si recò nel 1873 in Francia dove visse fino alla morte. I suoi paesaggi, influenzati dalla scuola di Barbizon, hanno una sobria veemenza che rammenta l'arte di Munkácsy, e si segnalano per il tono sincero e tragico e l'esecuzione sobria e accurata: *In fondo al bosco*, 1873; *Pioppo*, 1875 (Museo di Budapest). È pure rappresentato nei musei di Düsseldorf (KM) e dell'Aja (Mesdag). (dp).

## Paalen, Wolfgang

(Vienna 1905 - Messico 1959). Formatosi presso Julius Meier-Graefe e Hans Hofmann, studiò pittura in Italia e a Berlino prima di stabilirsi in Francia nel 1928. Attratto sulle prime dal gruppo Abstraction-Création, aderì nel 1935 al surrealismo. Notato da Roland Penrose e Christian Zervos in occasione di una mostra alla Gall. Vignon (Parigi 1934), fu ammesso a collaborare ai «Cahiers d'art». Dal 1938 praticò il procedimento del *fumage* (interpretazione delle tracce lasciate dalla fiamma di una candela), da cui trasse effetti assai vicini a quanto più tardi verrà definito «astrattismo lirico» (*Autofago*, 1938: Parigi, coll. priv.). I suoi dipinti sono una sorta di incubi fantastici ove compaiono forme disarticolate, personaggi disincarnati (*Paesaggio pietrificato*, 1938: Parigi, coll. Lefebvre-Foinet; *Combattimento tra i principi saturnini III*, 1938: Parigi, coll. Jacques Tronche). Ha partecipato all'il-

Illustrazione dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont (1938). Stabilitosi nel Messico nel 1939, vi organizza, insieme al poeta Cesar Morro, l'Esposizione internazionale del Surrealismo, presso la Gall. de Arte mexicano (febbraio 1940). La sua rivista «Dyn» (da dinamica: secondo **P** l'energia del possibile artistico), sei numeri della quale usciranno tra il 1942 e il 1944, ne segna l'allontanamento dal surrealismo, nel quale egli scorge un nuovo accademismo. Lo influenza allora l'arte degli Indios, che conosce bene (*Selam Trilogy*, 1947: Parigi, coll. J. Dupin). Assente alla Mostra surrealista (Gall. Maeght, Parigi 1947), torna a Parigi tra il 1952 e il 1954 ed è rappresentato nelle retrospettive del movimento. Nel 1959, sugli altipiani del Messico, si suicida con un colpo di rivoltella. Un'importante retrospettiva della sua opera viene organizzata a Parigi nel 1970 (Gall. Villand e Gall. Galanis). (rp).

### **Pacchia, Girolamo del**

(Siena 1477 - post 1533). Non ancora del tutto definito dal punto di vista biografico, fu spesso confuso con Giacomo Pacchiarotti. Fu dapprima sensibile alle influenze umbre, in particolare da Perugino e da Signorelli (*Ascensione*: Siena, chiesa del Carmine, per la quale è stata proposta la data 1512) e si aprì in seguito all'influenza del Sodoma, di Girolamo Genga e del classicismo fiorentino. Le opere migliori appartengono tutte a una fase già avanzata della sua attività, segnata anche dall'influenza di Raffaello: la *Madonna col Bambino e santi* del Museo di Capodimonte a Napoli; l'analogo soggetto della collezione Chigi Saracini a Siena e, nella stessa città, l'*Incoronazione della Vergine* in Santo Spirito (1515-16 ca.); gli affreschi nell'Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda e dell'Oratorio di San Bernardino (1518), per il quale dipinse anche un cataletto; l'*Annunciazione* della Pinacoteca. (sr).

### **Pacchiarotti, Giacomo**

(Siena 1474-1540 ca.). Sotto questo nome si raggruppavano un tempo anche i due corpus di Girolamo del Pacchia (restituito al legittimo artista da Milanese, nel 1906) e di Pietro Orioli (quest'ultimo finalmente scisso e definito stilisticamente solo di recente). In seguito ai dati emersi dalla ricerca documentaria, la sola opera certa del **P** è l'af-

fresco con la *Madonna col Bambino e santi* del Palazzo Comunale di Casole d'Elsa, poiché le poche altre opere menzionate dalle fonti in Siena sono andate perdute. (*scas*).

## **Pacchiarotto, Giacomo → Orioli, Pietro**

### **pace**

Forma ridotta per «strumento di pace». Oggetto liturgico, generalmente una tavoletta con una immagine sacra, che veniva utilizzato per portare la «pace», ovvero il bacio prima della Comunione. Il nome dello strumento deriva dal tradizionale saluto ebraico, adottato dai primi cristiani quale segno di fraternità e riconciliazione e mantenutosi nella liturgia romana e occidentale sino al sec. XIII. Lo strumento di **p** non è mai stato precettivo; originatosi per motivi devozionali, fu introdotto durante il sec. XIII in sostituzione del bacio e dell'abbraccio di pace effettuato al momento dell'*Agnus Dei* cui faceva seguito il bacio della patena, di un reliquiario o della teca per ostie. La **p** comparve in Inghilterra attorno alla metà del sec. XIII, in Francia agli inizi del XIV e successivamente in Germania e in Spagna. Durante il sec. XIV questi oggetti acquistavano grande diffusione e talora, per accrescere il sentimento devozionale, inglobavano piccole reliquie. A Roma la **p** risulta adottata dal sec. XV, sostenuta soprattutto dagli ordini religiosi. Dopo la grande diffusione incontrata nei secoli XV-XVIII, questo tipo di oggetto è oggi prevalentemente decaduto dall'uso. Le **p** più antiche erano in pietra, legno o terracotta mentre dal Quattrocento prevaleva l'impiego del metallo che consentiva la replica a stampo in numerosi esemplari. Più rare risultano le decorazioni di carattere pittorico eseguite su di un supporto in vetro, rame, legno e tela e realizzate ad olio, smalti, niello. L'iconografia si orienta generalmente sul tema della Pietà (*Crocifissione, Deposizione, Resurrezione*) ma anche sulle feste liturgiche o sui santi patroni. Circa la tipologia si possono evidenziare tre raggruppamenti principali; la tavoletta quadrata con eventuale cornice: l'oggetto può avere sul retro una maniglia (ad uso di impugnatura o di sostegno), oppure un gancio con una catenella per tenerla sospesa in sagrestia o per issarla su un'asta e offrirla al bacio dei fedeli od anche due piedini anteriori; la tavoletta avente struttura architettonica,

secondo il modello della pala d'altare, anch'essa con maniglia o catenella; il medaglione rotondo, eventualmente su fusto, tipologia prevalentemente di area tedesca del xv-xvi secolo. (*svr*).

## **Pace, Michelangelo → Campidoglio, Michelangelo**

### **Pace, Ranieri del**

(Pisa 1681 - Firenze 1737). Stilisticamente collocabile nell'ambito della cultura rococò, recepisce anche influssi Veneti alla Sebastiano Ricci. Formatosi inizialmente a Pisa presso il cognato Jacques Perry, si trasferisce in seguito a Firenze presso Pietro Dandini e A. D. Gabbiani. Influenzato maggiormente da Giovanni Sagrestani al punto da mostrare uno stile tanto simile da aver indotto più volte in confusione, **P** collabora a diversi cicli di affreschi a partire dal 1709 (decorazioni in Palazzo Bargagli Petrucci e della villa di Poggio a Scaglia; Oratorio di Sant'Agostino a Firenze; *Gloria di san Benedetto e san Dalmazio* in San Dalmazio a Volterra; *Dio Padre e angeli* in San Jacopo Soprarno a Firenze). Tra le altre sue opere certe si ricordano *San Domenico brucia i libri degli Albigesi* firmato e datato 1716 per il refettorio di Santa Maria Novella a Firenze, il *Riposo durante la fuga in Egitto* (1726-29) in San Giuseppe a Pisa e il *Sacrificio di Ifigenia* (Strasburgo, coll. priv.). Recentemente meglio studiato anche dal punto di vista biografico grazie al ritrovamento dei documenti di nascita (che rispetto a quanto asserito dalle fonti ne risulta ritardata di quasi trent'anni) e morte. (*apa*).

### **Pacea, Ion**

(Horopani (Grecia) 1924). Si è formato all'Istituto di belle arti di Bucarest. Ha partecipato alla Biennale di Venezia (1966), all'Esposizione AIPA di Tokyo (1966), alla Biennale di San Paolo (1969) e a molte collettive a Parigi, Londra, Roma, Torino, Praga, Dresda, Atene. Autore di ritratti e di composizioni dove l'austerità della rappresentazione e la forza quasi scultorea dei volti ricordano il suo maestro, Camil Ressu. Le forme depurate dagli elementi caratterizzanti fanno spesso oscillare le sue composizioni fra naturalismo e astrazione. I dipinti astratti di **P** traducono le forme organiche in valori pittorici. La composizio-

ne è retta dalla corrispondenza tra i colori piú che dalla struttura delle forme, e le immagini si organizzano mediante la sottile risonanza dei toni e l'orientamento dei piani. I quadri sono animati da un ritmo centrifugo. Le opere di **P** si trovano nel MN d'Arte di Bucarest e in collezioni private. (*ij*).

**Pacecco → De Rosa, Francesco**

### **Pace di Bartolo**

(documentato ad Assisi tra il 1344 e il 1368). Tra gli allievi di Giotto Vasari cita un Pace da Faenza cui attribuisce le decorazioni ora perdute nella cappella di Sant'Antonio Abate in San Francesco ad Assisi. Dalle opere di ambito umbro attribuite al pittore per affinità con la *Maestà* affrescata per l'Ospedale della Confraternita di Santo Stefano ad Assisi nel 1344, si evince il sostrato padano che ne anima il linguaggio colorito e bizzarro (*Madonna tra due angeli*: San Ruffino, MC). Un'ultima notizia del 1368 lo cita attivo alle decorazioni per la tomba del cardinale Albornoz (Assisi, San Francesco) dove è forse anche collaboratore di Andrea de' Bartoli (cappella di Santa Caterina: *ivi*). (*sr*).

### **Pacheco, Francisco**

(Sanlúcar de Barrameda 1564 - Siviglia 1654). Rimasto orfano ancora molto giovane, venne allevato a Siviglia da suo zio, il canonico Pacheco, erudito e membro influente dell'Accademia di Mal Lara. **P** apprese la pittura nella bottega di Luis Fernández copiando Pedro de Campaña e Luis de Vargas; l'impronta «romanista» del suo stile non è esente da una certa accademica freddezza riscontrabile in opere come l'*Apoteosi di Ercole* (1604: Siviglia, Casa de Pilatos). Un primo viaggio a Madrid e Toledo nel 1611 e l'incontro con El Greco e V. Carducho influirono positivamente sul suo gusto disegnativo e sulla sua tavolozza: una delle composizioni piú ambiziose di questo periodo è il *Cristo servito dagli angeli* (castello di Courson, presso Parigi), dipinto per il monastero di San Clemente nel 1616. **P** dipinse opere di soggetto esclusivamente religioso: la *Vita di san Pietro Nolasco* per la Mercede di Siviglia (1600-1611: Siviglia, MBA; Barcellona, Museo Bowes), collaborando inoltre a numerosi altari sivigliani (Siviglia,



San Clemente). Nel 1618 venne nominato censore delle «Pitture Sacre» di Siviglia per l'Inquisizione, carica che gli permise di diffondere i precetti artistici della riforma tridentina; **P** fu tra i primi infatti a tradurre in pittura il tema dell'*Immacolata concezione* (Siviglia, palazzo episcopale e chiesa di San Lorenzo), in dipinti cui viene imputata talvolta un'eccessiva secchezza nella fedele imitazione dei modelli manieristi italiani (*Immacolata con il ritratto di Miguel Cid*: Siviglia, Cattedrale). Il *San Sebastiano apparso in sogno a sant'Irene* (1616: Alcalá de Guadaíara, distrutto nel 1936), dimostra un rigore tematico, corrispettivo pittorico delle regole da lui esposte nella seconda parte del trattato dell'*Arte de la Pintura* (redatto da **P** nel 1649). Questo trattato basato largamente sulla precettistica italiana del sec. XVI, rispecchia nella sua struttura compositiva il clima intellettuale della sua Accademia, come del resto il suo *Libro de Verdaderos retratos*, raccolta di 170 disegni di ritratti di «uomini illustri e memorabili» accompagnati dalle «vite» (Madrid, Museo Lázaro Galdiano). I disegni ivi contenuti confermano il suo talento di ritrattista, attestato d'altronde da alcuni dipinti: coppia di *Donatori* (Siviglia, MBA), *Gentiluomo* (Williamston, Museo). Nel 1624-26 soggiornò a Madrid presso suo genero, Velázquez, formatosi nella sua bottega insieme a un altro grande rappresentante della pittura spagnola, Alonso Cano. Stimato da tutti per la sua vasta cultura umanistica, **P** non riuscì a farsi nominare pittore del re a Madrid, ma fu figura di collegamento tra i pittori, gli scultori e i poeti, e collaborò spesso col maestro più illustre della statuaria policroma, Martínez Montañés; per oltre mezzo secolo fu una delle figure dominanti dell'ambiente sivigliano e maestro di artisti come Cano, Herrera e soprattutto Velázquez del quale riconobbe per tempo le doti incoraggiandone il genio pittorico. (*ac!*).

### **Pacher, Friedrich**

(Pacherhof bei Elvas (Neustift) 1440 ca. - 1508). Borghe-  
se e maestro a Bruneck (Brunico) a partire dal 1479, non  
era, contrariamente a quanto si è creduto sino a tempi re-  
centi, parente prossimo di Michael **P**, provenendo invece  
da una famiglia altoborghese, cosa che gli rese più facile  
l'acquisizione di alcune cariche ecclesiastiche e civiche  
d'alto livello (prevosto dal 1489 al '92; giudice civico dal  
1503 al 1508; ecc.). Fu chiamato dall'imperatore Massi-

miliano I per due volte quale «stimatore» d'opere d'arte e possedeva una propria insegna araldica. Di Michael **P** fu allievo e sino a che durò il suo apprendistato e poi collaborazione presso di lui (conclusosi alla partenza di Michael per Salisburgo, nel 1495) **P** mantenne una forte impronta pacheriana, pur salvaguardando la propria personalità, il tipico *horror vacui* delle sue composizioni e una forte tensione espressiva nei gesti che finirono per deformarsi in esasperate, soffocanti combinazioni nelle opere dell'ultimo decennio d'attività. Durante un soggiorno in Italia settentrionale, attorno al 1470 fu impressionato soprattutto a Ferrara dagli affreschi di Palazzo Schifanoia e a Venezia (?) da Carpaccio e Crivelli, dai quali trasse certi colori accesi e contrastanti e le fisionomie appuntite, dai gesti secchi, oltre che, s'intende, la conoscenza della prospettiva. Accanto a queste influenze, preponderante fu la lezione tratta dalle incisioni del Maestro E.S. Sua prima opera, 1475-78 ca., è l'*Altare di santa Caterina* nella cappella di Santa Caterina del monastero di Neustift (Novacella: Stiftsammlungen). Su disegni preparatori di Michael **P**, condusse l'esecuzione della faccia esterna delle portelle dell'altare pacheriano in San Wolfgang (Alta Austria 1477-81), con quattro scene della vita del santo. Attorno al 1480 va collocato l'*Altare dei santi Pietro e Paolo*, per la cappella del Palazzo Jöchlturm a Sterzing (Vipiteno), voluto da Hans e Leonhard Jöchel (in parte ad Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: tavola centrale; al convento francescano di Gerusalemme: portelle; alcune parti perdute), una delle sue opere migliori, così come alcuni affreschi attribuitigli nel chiostro dei Domenicani di Bolzano. È firmato e datato 1483 l'altare di san Giovanni della chiesa dell'ospedale di Brixen (Bressanone): la tavola centrale, con il *Battesimo di Cristo*, si trova a Freising (Museo diocesano); un battente con l'Evangelista Giovanni (recto) e San Nicola (verso) al GNM di Norimberga. Attorno alla stessa data **P** completa l'*Altare di san Corbiniano* in Thal-Assling, mentre, per citare soltanto alcune altre opere, al 1490 ca. viene datato (Herzing, 1973) un altare mariano oggi a Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: le sole portelle); un *Altare di santa Maddalena*, ancora per San Corbiniano in Thal-Assling, porta la data 1498 e attorno al 1500 si colloca l'*Altare di santa Barbara* per il convento di Neustift. Già con questa opera e ancor più con le suc-

cessive (altare di santa Giustina in Santa Giustina presso Assling, 1500 ca.) si evidenzia l'intervento di un aiuto e il ripiegamento del maestro su se stesso. La bottega di **P** a Bruneck fu tra le piú attive e apprezzate, anche in considerazione dei monumentali e piuttosto costosi impegni che l'équipe di Michael **P** espletava per committenti piú prestigiosi. Il suo mondo espressivo, violentemente grafico, acceso di colori, popolare, esuberante nella decorazione, gesticolante, attratto dalla ricerca di forme bizzarre e complicate combinazioni, resta tipico esempio della produzione tardogotica nelle regioni del Tirolo meridionale. (*scas*).

### **Pacher, Hans**

(Brunico 1455 ca.-1512 ca.). Figlio di Michael **P**, aveva una sua bottega a Brunico (Bruneck) attorno al 1484-85. Nel 1487 è pagato per lavori nella parrocchiale e nel 1498 è citato come «pittore e cittadino» della città, nella quale assunse anche incarichi di una certa rilevanza: dal 1504 al 1506 fu esattore vescovile per le tasse.

La sua formazione avvenne nella bottega del padre, col quale deve aver collaborato. Purtroppo non è stato possibile sino ad adesso accostare al nome di Hans **P** nessuna opera documentata, cosicché alcuni critici si sono orientati, per la ricostruzione ipotetica di un suo corpus, su opere che, pur in una loro marcata impronta pacheriana, non appaiono, per diverse ragioni, appartenere all'autografia del maestro. Rasmø (1969) volle in particolare rintracciare la mano di **P** negli altari «paterni» di San Wolfgang (presso Salisburgo) e della parrocchiale U. L. Frauen di Salisburgo (oggi dei Francescani) – sebbene rimane insormontabile il fatto che **P** sia documentato a Brunico proprio negli anni in cui l'altare di Salisburgo era in costruzione –, così come in una piccola serie di tavole tra le quali la *Madonna e santi* della NG di Londra e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* della coll. Thyssen-Bornemisza (già Lugano, Castagnola), tavola centrale di un trittico smembrato. L'attribuzione di quest'ultima opera trova consenziente anche Egg (1985), che tuttavia indica come ali del trittico tavole diverse da quelle generalmente oggi considerate come ad essa afferenti (Vienna, öG e coll. priv.) e assegna a **P** alcune altre tavole in base alla presenza in esse di una tendenza «manierista», rispetto al modello paterno, che piega il pennello del giovane artista a



capricciose eleganze, preziosità decorative, fisionomie arricciate e fragili.

Queste e altre ipotesi resteranno tuttavia scientificamente labili sino a che non verranno adeguatamente soccorse da un sostegno di tipo documentario, sinora inesistente. (*scas*).

### **Pacher, Michael**

(Val Pusteria, forse Pachergütl in Mühlen (Schöneck) 1430 ca. - Salisburgo 1498). Avvolti nell'incertezza sono gli anni di formazione di questo che va considerato il più grande artista tardogotico tirolese, ben degno di figurare accanto ai più eccelsi maestri tedeschi suoi contemporanei.

Se da giovane deve aver frequentato in ogni caso una bottega locale, è il primo viaggio in Svevia e nell'Italia settentrionale, tra gli anni 1448-1454, che fornisce a **P** sostanzioso alimento per la propria formazione. In Svevia viene a contatto con l'arte di Hans Multscher, del quale, dopo il 1459, poté studiare l'altare a portelle di Sterzing (Vipiteno 1456-59), opera capitale e d'«avanguardia» per tutto il Tirolo meridionale. Ancora dal contatto con l'ambiente svevo ricavò la conoscenza delle incisioni del Maestro E.S. e, soprattutto, di tavole di maestri fiamminghi (Rogier van der Weyden e Hugo van der Goes *in primis*), che saranno di non poco peso, specie per il trattamento della luce e delle ombre e per la resa materica degli oggetti, nella produzione, anche la più matura, di **P**, benché sia a tutt'oggi difficile precisare quali opere di tali maestri egli abbia mai potuto osservare dal vivo. L'altro determinante versante della sua formazione fu indubbiamente il contatto con il rinascimento Veneto e padano. Egli, ancor prima di Reichlich, e unico artista, insieme a questi, intraprese un viaggio verso il Sud, del tutto inconsueto per gli artisti del Tirolo, e tedeschi in generale, che soltanto Dürer (con il suo viaggio del 1495) riuscì ad additare come fecondo di stimoli ai propri colleghi nordici, aprendo la via a un'epoca nuova per la pittura tedesca, nella quale si intensificherà, sino a farsi sentire come necessario, il confronto con l'arte italiana. **P** conobbe a Padova le opere di Donatello, di Nicolò Pizolo e di Andrea Mantegna (meno sicuramente, e poco attestabili, quelle di Lippi e Paolo Uccello); a Venezia quelle di Jacopo Bellini e della sua cerchia. Dal rinascimento veneto **P** trasse, in questo

primo viaggio (a cui se ne vogliono far seguire altri), sopra ogni cosa la lezione prospettica, nel suo senso piú lato, in quanto griglia spaziale matematicamente deducibile, attraverso la quale dominare la composizione e i moti delle figure, che da questa stessa traggono una loro intensificazione plastica ed espressiva. Va però ricordato che una valutazione dell'opera pacheriana deve estendersi e attenersi ad entrambi i versanti della sua attività, quello pittorico e quello dell'intaglio ligneo (quest'ultimo viene qui invece necessariamente soltanto accennato e rimarrà comunque piú profondamente influenzato dallo stile tardogotico di marca sveva) e che, per profondo e fertile e ripetuto che sia stato, il contatto con l'Italia rinascimentale non fu mai per **P** una assunzione incondizionata di modelli, tipologie e soluzioni formali, ma sempre un arricchimento del proprio personale mondo espressivo, le cui radici semantiche rimangono tutte nell'alveo dell'arte tedesca meridionale e alle quali **P** si mantenne sempre fedele. Dal 1455 **P** è maestro e cittadino di Brunico (Bruneck); nel 1457 è menzionato nei conti della chiesa di Issing (rimane un *Angelo*, dipinto su una chiave della volta). Attorno al 1460 è documentata la commissione del piccolo *Altare di Thomas Becket*, per la chiesa dell'abbazia di Neustift (Novacella), presso Brixen (Bressanone), del quale restano due delle portelle (Graz, Landesmuseum Joanneum), con *Scene della vita del beato*, che confermano l'avvenuto contatto con il rinascimento padovano e in specie con il rilievo dei *Padri della Chiesa* di Donatello. Nel 1460-63 si colloca l'innalzamento dell'altare per la parrocchiale di St. Lorenzen (San Lorenzo in Sebato) presso Bruneck, oggi smembrato: la statua centrale dello scrigno, con la *Madonna in trono col Bambino* è l'unica a trovarsi ancora in loco; delle due statue laterali, il *San Lorenzo* è oggi a Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) e il *San Michele* a Monaco (Bayerisches Nationalmuseum); le portelle con *Scene della vita di Maria* (lato interno) e della *Vita di san Lorenzo* (lato esterno) sono divise tra Monaco (AP) e Vienna (ÖG); le portelle di predella sono a Wilten (all'altare si accosta anche la tavoletta frammentaria con i *Santi Floriano e Antonio Abate* del MC di Bolzano). In quest'opera, la lezione multscheriana si intreccia armoniosamente con quella prospettica derivata da Mantegna. Tra 1465 e '70 si colloca un altare del quale rimangono due ante di predella, con i *Santi Pietro e Paolo* (Vienna, ÖG), *Caterina* (Inn-

sbruck, Ferdinandeum), *Barbara* (coll. priv.). L'altare a portelle della parrocchiale di Gries (1471-75) rappresenta la prima importante commissione espletata da **P** al di fuori dei confini naturali della sua valle, che per ricchezza di soluzioni originali, par presupporre un secondo viaggio svevo di **P**, nella regione del lago di Costanza (influsso di Nikolaus Gerhaert). Nel 1471, **P** firmò un contratto con l'abate di Mondsee Benedickt Eck per l'altare a doppie portelle della chiesa di San Wolfgang, nota stazione di pellegrinaggio presso Salisburgo, che l'artista non pose tuttavia in opera sino al 1474 e che consegnò soltanto dieci anni dopo, nel 1481, avvalendosi in modo estensivo della collaborazione del collega di Brunico Friedrich Pacher e fors'anche del figlio Hans (portelle più interne con quattro scene della *Vita di Maria* sul lato interno e otto scene della *Vita di Cristo* su quello esterno. Portelle esterne con scene della *Leggenda del santo*). Nell'81 inizia subito la realizzazione dell'*Altare di san Michele* per la parrocchiale di Bolzano, che consegnerà nel 1485 ed è oggi perduto. È parere di alcuni studiosi (Egg, 1985) che nella tavoletta con la *Madonna in trono e santi* della NG di Londra si debba ravvisare una replica della parte centrale di questo perduto altare bolzanino, che dovette pur aver una qualche conseguenza per l'evoluzione dello stile tardogotico all'interno della diocesi tridentina, della quale Bolzano faceva parte. Negli anni Settanta e Ottanta **P** fu inoltre attivo, pare, come affreschista, intervenendo soprattutto in quanto fornitore di progetti compositivi, lasciati quasi sempre eseguire da collaboratori, come è anche nel caso dei *Santi* affrescati sul portale meridionale della collegiata di Innichen (San Candido), del 1480 ca.

Dal 1478 al '79 ca. **P** dipinge, questa volta interamente di sua mano, l'*Altare dei Padri della Chiesa* (Monaco, AP), su commissione del proposto Leonhard Pacher, abate dell'abbazia di Neustift (Novacella), che nel medesimo torno di tempo impiegava in opere decorative anche il più modesto Friedrich **P**, suo parente. Esso può considerarsi tra i capolavori del maestro, per perizia tecnica e padronanza prospettica, per ricchezza emotiva e inesauribile, fiamminga attenzione al dettaglio materico, e rappresentò per l'intero Tirolo un esempio capitale e di indiscusso prestigio, al pari dell'altare di Multscher a Sterzing. Tra 1482 e '84 ca. dovrebbe situarsi, per alcuni studiosi (Bonsanti, 1992), un nuovo viaggio in padania, l'incontro con

l'arte lombarda e con Foppa in primo luogo, con Antonello da Messina a Venezia. In ogni caso, nell'estate del 1484 **P** firma con il consiglio della città di Salisburgo il suo piú ricco e prestigioso contratto, per la fornitura dell'altar maggiore della parrocchiale, U. L. Frauen, della città (oggi chiesa dei Francescani). La monumentalità dell'opera stessa costrinse **P** a trasferirsi con la bottega intera a Salisburgo, nell'anno seguente. Qui firma un nuovo contratto nel 1496, con l'abate della chiesa cimiteriale di San Pietro, per la fornitura dell'altare della cappella dei defunti, che, dopo la morte di **P**, nell'estate del 1498, sarà completato da Reichlich. Anche l'altare della parrocchiale rimase privo delle tavole della predella, appena abbozzate dal maestro sessantenne, l'identificazione delle quali divide tuttora i critici (Demus, 1954). L'altare pacheriano (che con le ante aperte raggiungeva quasi 8 m di larghezza, e tra i 12 e 14 di altezza), già in alterate condizioni di conservazione venne scrupolosamente smontato e distrutto, tra 1708 e 1710, per far posto al nuovo altare barocco, su iniziativa del parroco francescano della chiesa, Marinus Pänger, che ne ricavava, con la riconversione dell'argento e dell'oro che lo ricoprivano, la notevole somma di 512 gulden. Venne risparmiata soltanto la statua della *Madonna in trono col Bambino* e qualche frammento di tavole, disperse a Vienna (ÖG) e altrove. (*scas*).

### **Pächt, Otto**

(Vienna 1902-88). Uno dei maggiori esponenti della Nuova Scuola di Vienna di storia dell'arte. Compí gli studi a Vienna e Berlino e ha insegnato nelle università di Londra, Oxford, New York, Princeton e Cambridge. Fu collaboratore del Warburg Institut, della rivista «Kritische Berichte» e curatore della «Kunstwissenschaftliche Forschung», che come imprese eroiche suscitarono subito l'attenzione di Walter Benjamin e Meyer Schapiro. Rientrato a Vienna nel 1963 ha diretto l'Institut für Kunstgeschichte fino al 1972. Può considerarsi il maggior seguace del metodo riegliano, aggiornato alla lezione iconografica iconologica warburghiana e innestato sugli sviluppi della Gestalttheorie, di Metzger in particolare.

Del primo periodo fanno parte gli scritti: *Die historische Aufgabe Michael Pacher* (1931), in cui il concetto di «compito» sottolinea che la produzione dell'artista si muove sempre in un campo sospeso tra necessità e libertà; *Das*

*Ende der Abbildungstheorie* (1930-31 e 1931-32), in cui prende la distanza dalle descrizioni e ricostruzioni letterarie a forte temperatura emozionale; *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts Deutsche* (1933) e *Zur deutschen Bildauffassung der Spaetgothik und Renaissance* (1952, ma 1933), in cui affronta il problema delle costanti artistiche nazionali.

Nel periodo inglese si occupò della catalogazione delle miniature della Bodleian Library e anche della pittura olandese e francese. Degli scritti di questo periodo si ricordano: *Jean Fouquet: A Study of his style* (1940-41) *The Master of Mary of Burgundy* (1948); *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape* (1950); *The St. Albans Psalter* (con C. R. Dodwell e F. Wormald, 1960); *The rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England* (1962); *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library* (con J. J. G. Alexander, 1969). Segnano il commiato dal periodo inglese la recensione a Panofsky, *Early Netherlandisch Painting* (1958) e il saggio su Alois Riegl (1963), in cui prende le distanze dal metodo iconologico, definendolo un approccio di prima istanza all'opera d'arte, incapace di raggiungere i temi interni, il processo formativo delle opere e riconferma il suo interesse per la figura del maestro viennese.

Nel 1970-71 tenne un corso su aspetti metodologici della storia dell'arte in cui ribadì la diversità del proprio metodo da quello iconologico, ma soprattutto criticò la teoria del genio artistico di Croce, Schlosser, Gombrich, Badt e Düttmann e definì il suo sviluppo del metodo riegliano. Secondo **P** esiste un vedere che è sempre un comprendere, come dimostrano gli studi della psicologia, e in questo vedere-comprendere si dispiega anche il giudizio di valore. Per questa via **P** dà un fondamentale contributo al superamento della falsa contrapposizione tra storia e critica d'arte distinzionista e non. Il contenuto di questo importante ciclo di lezioni si trova in *Methodisches zur kunsthistorisches Praxis* (a cura di J. Oberheidacher, A. Rosenauer, G. Schikola, 1977) che raccoglie anche molti degli scritti sopra citati. L'unica sua opera tradotta in italiano è *La miniatura medievale*, Milano 1987. (ss).

### **Pacino di Buonaguida**

(Firenze, notizie dal 1303 al 1330 ca.). La sua formazione avviene a Firenze, dove si iscrive all'Arte dei Medici e



Speziali intorno al 1330. Sulla scorta del rinnovamento giottesco, influenzato in particolare dal Maestro della Santa Cecilia, **P** fornisce, nella sua produzione in gran parte miniatoria, una versione spesso corsiva di questi modelli. Vanno almeno ricordate le decorazioni del manoscritto 1466 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, del Messale di Orsanmichele, le miniature della PML di New York e quelle della Fondazione Cini di Venezia. Tra i dipinti su tavola soltanto il polittico della Galleria dell'Accademia a Firenze reca la sua firma e la data incompleta «MCCCX...» che viene generalmente integrata tra il 1319 e il 1320. Della sua produzione fanno parte anche il trittico Wildenstein di New York, il tabernacolo della Galleria universitaria di Tucson e il dittico del MMA di New York. Risale al 1317 l'iniziale istoriata, già in collezione privata a Lione, eseguita in collaborazione con il Maestro del Laudario (Boskovits, 1985). (sr).

### **Pacioli, Luca**

(Borgo San Sepolcro 1445 - Roma 1517). Studiò a Venezia; in seguito insegnò a Perugia, Milano, Firenze, Pisa, Bologna, Parigi e Roma. La sua opera è interessante, per la storia dell'arte, nella misura in cui costituisce una sintesi degli interessi tipici dei pittori del primo rinascimento italiano, in particolare di quelli operanti sotto il diretto influsso degli umanisti fiorentini. Nella prolusione pronunciata nel 1508 a Venezia in San Bartolomeo di Rialto, poi pubblicata nell'edizione latina di Euclide curata da **P**, è evidente il carattere neoplatonico delle sue teorie, che si esplica dell'accezione simbolica del numero, così che la numerologia mistica diviene un tramite di elevazione al divino, essendo la matematica specchio dell'armonia e della giustizia universali. La legge dell'armonia numerica pervade ogni cosa, compresa l'anima umana, che coglie immediatamente la perfezione geometrica e consente ai sensi di percepirla. Nella prefazione alla sua *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, pubblicata a Venezia nel 1494, **P** si concentra sull'applicazione alla pittura di regole matematiche onde ottenere effetti prospettici, e redige un elenco di pittori di Firenze e dell'Italia settentrionale che avevano manifestato particolare talento nei riguardi di tali problemi. Il libro che lo rese celebre, *De divina proportione*, scritto a Milano, ultimato nel 1497 e pubblicato a Venezia nel 1509, è un

trattato che riassume le riflessioni e le teorie già enunciate da Leon Battista Alberti, che conobbe a Roma, e dallo stesso Leonardo, cui infatti egli si accosta e con cui ebbe rapporti a Milano tra il 1496 e il 1497. Il legame con Leonardo si coglie soprattutto nello sperimentalismo, nell'idea di unificare arte, scienza e natura. La «divina proporzione», la sezione aurea della matematica antica, vi è studiata nelle sue possibili applicazioni pittoriche, ma in un contesto mistico e filosofico che traduce piuttosto bene lo spirito dell'ambiente culturale cui l'opera si rivolge. **P** fu molto vicino a Piero della Francesca, il cui *Trattato di prospettiva* lodò entusiasticamente e che incontrò probabilmente a Urbino, dove soggiornò dopo il 1476. I rapporti con la corte dei Montefeltro sono anche chiaramente attestati dalla dedica a Guidubaldo I della *Summa*. La conoscenza di Piero e del suo metodo prospettico dovette avere grande importanza per **P**, che poté a sua volta contribuire a fornire un fondamento matematico (euclideo) alle teorie di Piero. *Il Libellus in tres partiales tractatus divisus quinque corporum regularium et dependentium*, posto in appendice al *De divina proportione*, venne considerato da Vasari un plagio dal *De quinque corporibus regularibus* di Piero, ma la critica moderna ha giustamente, restituito a **P** quest'opera. Le stringenti analogie di pensiero tra **P** e Piero sono del resto evidenti: entrambi partono da concezioni pitagoriche e platoniche, per cui i corpi regolari rappresentano l'eterna perfezione, e ad essi possono essere ricondotte anche le forme irregolari.

Sia **P** che Piero ritengono inoltre che nell'essere umano Dio riveli i segreti della natura in modo proporzionale e razionale, e che perciò anche le proporzioni degli edifici possano essere ricondotte a quelle umane, confermando così la struttura matematica di tutto il creato. (*grc + sr*).

### **Pader, Hilaire**

(Tolosa 1617-77). Fu allievo di Jean Chalette (1632) e di Nicolò Tornioli (1638). Pittore del cardinal-principe Maurizio di Savoia (1649), di Onorato II e di Nicolas Colbert, soggiornò a Monaco (1651-52, 1653-55), dove dipinse un *San Sebastiano*, e a Luçon (1666-67). I suoi *Traités* in versi e in prosa, pubblicati a Tolosa nel 1649-58, corrispondono a quelli di Ricci, di Martinez (1659) e di Pacheco (1649), e costituiscono i «primi testi francesi di dottrina accademica» (Courajod); questi scritti gli aprirono le

porte dell'Accademia reale di Parigi (1659). Sostenne la corrente classicista, ma il suo temperamento lo rendeva sensibile alle declinazioni barocche, soprattutto nei dipinti di *Penitenti neri* (1656: Tolosa, Cattedrale di Saint-Étienne): *Abramo si dispone a sacrificare il figlio*, *Sansone distrugge i Filistei*, il *Trionfo di Giuseppe*, malgrado alcune riprese dal *Trionfo di Davide* di Poussin (Londra, Gall. Dulwich College Picture). Suoi capolavori sono i trenta disegni di ritratti dei *Presidenti e consiglieri del parlamento di Tolosa* (1664: Museo Paul-Dupuy), nonché le cinquanta figure (1649: ivi) da lui incise ad acquaforte per il *Trattato della proporzione naturale*, che tradusse da Lomazzo. (rm).

## Padova

**Il Trecento** Fino all'arrivo di Giotto, che apre il secolo d'oro dell'arte in città, la pittura a **P** era legata a formulazioni bizantineggianti. I centri di sviluppo della cultura figurativa si erano formati in relazione alle sedi degli ordini predicatori: i domenicani di sant'Agostino e degli Eremitani e i francescani del santo. Quest'ultima comunità fu quella che dovette provvedere alla chiamata di Giotto nel 1303 ca. e riferimenti dell'attività del maestro nella Basilica antoniana sono stati individuati da recenti proposte attributive. Nel marzo 1305 veniva consacrata la Cappella degli Scrovegni e la sua decorazione, con le *Storie di Maria e di Cristo* doveva essere già compiuta. Questi affreschi costituirono per la città un testo fondamentale e vengono considerati il punto più alto della maturità stilistica di Giotto, nella loro drammaticità, alta e nello stesso tempo distesa, nella sintesi geometrica del paesaggio, nella concezione plastica della figura umana. L'impresa fu condotta su commissione di Enrico Scrovegni in suffragio dell'anima del padre suo Reginaldo. Dopo il 1313 Giotto eseguì un terzo ciclo, a decorazione del Palazzo della Ragione, che andò perduto a seguito dell'incendio del 1420. Pochi anni dopo, nel 1324, vennero in città gli allievi riminesi di Giotto, Pietro e Giuliano, che eseguirono un *Polittico*, perduto, per la chiesa degli Eremitani e una serie di affreschi con *Storie della vita di Cristo* a decorazione del convento adiacente, che si conservano, purtroppo assai rovinati, al MC. La nascita di una vera scuola padovana si ha solo con l'apparire della grande personalità di Guariento (1310 ca.-1367). Partito da una formazione giottesca e riminese, accentuò sempre più la componente

gotica della sua arte. Fu il primo «pittore di corte» presso i carraresi e la maggior parte delle sue opere nasce dal rapporto con la Signoria, a partire dall'*Incoronazione* dipinta nel 1351 per Sant'Agostino e ora agli Eremitani e dalla decorazione delle tombe di Libertino e Giacomo da Carrara. Entro il 1354 realizzò le pitture della cappella di corte, ora sede dell'Accademia patavina. Le famose tavole con gerarchie angeliche, già decorazione del soffitto sono al Museo Bottacin, mentre *in situ* rimangono gli affreschi con storie bibliche. Nel 1366 fu chiamato ad eseguire il *Paradiso* per la Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale a Venezia e, nei suoi ultimi anni, compì le *Storie dei santi Filippo e Giacomo* per l'abside maggiore della chiesa degli Eremitani, nelle quali viene messa in mostra un'elaborata cultura spaziale e prospettica. Del suo allievo veneziano, Nicolò Semitecolo, si conservano alla Biblioteca Capitolare alcune tavole, firmate e datate 1367, con le *Storie di san Sebastiano*. Nel 1370 il fiorentino Giusto de' Menabuoi era già attivo agli Eremitani per eseguire gli *Affreschi* nella cappella Cortellieri. Rimase in città fino alla fine della sua vita, verso il 1391, divenendo pittore di corte. Nel 1378 ricevette da Fina Buzzaccarini, moglie di Francesco il Vecchio da Carrara, l'incarico di affrescare l'interno del Battistero, che doveva divenire una sorta di «mausoleo» carrarese. Il ciclo, ben conservato, permette di valutare la sua vasta cultura figurativa, mentre nella successiva decorazione della cappella del beato Luca Beludi al Santo si nota la massima amplificazione delle strutture spaziali prospettiche e la sua capacità di orchestrare ampie scene. Verso il 1379 Jacopo Avanzi e il veronese Altichieri da Zevio dovevano aver compiuto la decorazione della cappella di San Giacomo al Santo. Altichieri, sostituendo ben presto Giusto quale artista di corte, portò una nuova pittura che correva lungo le vie della spazialità, della plasticità e della ricerca dell'umano, con una forte componente cavalierea e «cortese». Entro il 1384 realizzò il più impegnativo ciclo nell'Oratorio di San Giorgio portando, nelle grandiose architetture e nelle acute individuazioni fisionomiche, una raffinatezza e un'eleganza nuove, raccolte in quel centro di irradiazione del gusto gotico internazionale che era Verona. Successiva è la decorazione della cappella Dotto agli Eremitani, distrutta nel 1944. Nel 1397 un suo allievo, Jacopo da Verona, affrescava la cappella di Santa Maria nella chiesa di San Mi-

chele, offrendo una gustosa traduzione borghese delle scenografie altichieresche.

**Il Quattrocento** Successivamente alla caduta della Signoria (1405) la produzione padovana sembra perdere caratteri suoi propri per confluire nelle linee generali della pittura veneziana. Il primo decennio del secolo presenta persistenze giottesche e inserimenti di cultura gotica veneziana, come appare dalle opere che sono state recentemente accorpate sotto il nome di Federico Tedesco. Dal 1420 le maggiori energie in città furono assorbite dal rifacimento dell'immenso ciclo astrologico del salone, a opera del padovano Giovanni Miretto e di un non meglio identificato Stefano da Ferrara. Nel 1430 Jacopo Bellini aveva eseguito un *Polittico* per la chiesa di san Michele e dal 1433 abbiamo le prime notizie sull'attività di Francesco Squarcione. Nello stesso anno comincia l'esilio a P di Palla Strozzi, cui si deve l'arrivo in città dei primi artisti toscani, come Filippo Lippi e Paolo Uccello, dei quali però non rimangono opere di questo momento. La pittura, pur raccogliendo elementi protorinascimentali, rimane legata al mondo gotico, come dimostrano le *Storie di san Luca* affrescate a Santa Giustina tra il 1436 e il 1441 dal veneziano Giovanni StorLato. All'inizio del quinto decennio l'importazione di opere da Venezia si fa consistente. Agli ultimi bagliori del tardogotico appartengono i polittici di Antonio Vivarini per Praglia e San Francesco, purtroppo non più nella loro sede originaria, e il *Polittico di san Pietro* eseguito nel 1447 da Francesco dei Franceschi per l'omonimo monastero. Il rinnovamento della pittura in città doveva avvenire soprattutto con la presenza, dal 1444 al 1453, di Donatello che realizzò il famoso *Altare*, il *Crocifisso* per la Basilica del Santo e il *Monumento equestre del Gattamelata*. I riflessi della nuova cultura rinascimentale furono immediati. A partire dal 1448 comincia la decorazione della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, che vede coinvolti Nicolò Pizolo, già aiuto di Donatello al Santo, e il giovane Andrea Mantegna, insieme ai veneziani Alvise Vivarini e Giovanni d'Alemagna. Al Pizolo è dovuta la *Pala* in terracotta e i distrutti *Dottori della Chiesa*, ai veneziani gli *Evangelisti*, mentre il Mantegna realizzò le *Storie dei santi Giacomo, Andrea e Cristoforo*, con l'eccezione dei riquadri dovuti a Girolamo di Giovanni da Camerino e Bono da Ferrara. Fu questo il manifesto della nuova arte, connotata da aggressività li-



neare e forte plasticismo, destinato a fare di **P** un centro di irradiazione della cultura rinascimentale. Mantegna aveva lasciato in città altre opere, ma dopo avervi eseguito il *Polittico di san Zeno* per Verona, nel 1459, si recò a Mantova. Nello stesso anno erano venuti a **P** Jacopo Bellini e i suoi figli per realizzare la *Pala* per la cappella Gattamelata al Santo. Il vuoto lasciato dalla partenza di Mantegna fu riempito dal suo maestro, Francesco Squarcione, figura di pittore in parte ancora legata al mondo tardogotico – come appare dal *Polittico de Lazara* – e dalla sua folta bottega. Fino all'inizio degli anni Sessanta furono attivi pittori a lui legati, quali Marco Zoppo, Giorgio Schiavone. Il mondo figurativo del Mantegna trova riscontro a due decenni dalla sua partenza nei frammenti di affresco eseguiti da un ignoto a decorazione della scuola dei Santi Marco e Sebastiano, nel 1481. La pittura a **P**, in quel periodo, dovette subire un'involuzione testimoniata dal fatto che parallelamente si assiste alla penetrazione di quella veneziana. La personalità più originale espressa dalla città nell'ultimo quarto del secolo fu quella di Jacopo Parisati da Montagnana, autore di numerose tavole e affreschi, nei quali si assiste alla combinazione della tradizione patavina con elementi figurativi di origine veneziana. Non è da dimenticare il soggiorno, tra il 1492 e il 1498 di Bernardo da Parenzo, le cui *Storie di san Benedetto*, dipinte sulle arcate del chiostro maggiore di Santa Giustina, sono connotate da un'interessante divulgazione delle più avanzate idee del Mantegna.

**Il Cinquecento** Il primo decennio del secolo presenta ancora un aspetto tradizionalista, se si osservano i primi affreschi eseguiti a decorazione della scuola del Santo da Giovanni Antonio Requesta e da Filippo da Verona, pittori attardati su posizioni tardoquattrocentesche. Ma sulle stesse pareti, nel 1511, era al lavoro Tiziano, che realizzò i riquadri con i tre miracoli antoniani del *Piede risanato*, del *Neonato* e del *Marito geloso*, prima impostazione del suo grandioso classicismo cromatico. Nel 1513 i benedettini di Santa Giustina chiamarono il bresciano Girolamo Romanino per la *Cena* da porsi nel refettorio del monastero e per la grande pala, probabilmente eseguita entro l'anno successivo, originariamente collocata nel «coro vecchio» della Basilica. Da questi artisti prende le mosse il padovano Girolamo Tessari, attivo come pittore di fiducia di comunità religiose almeno fino all'inizio degli anni

Sessanta, che associa al colorismo di Tiziano e all'espressionismo del Romanino gli arcaismi della tradizione locale. Gli esiti piú interessanti del secolo si colgono nella produzione di Domenico Campagnola, fondatore di uno stile energico, sintonizzato, negli anni Venti e Trenta, su Tiziano e sul Pordenone. Monopolizzò, insieme a Stefano dall'Arzere e Gualtiero Padovano le commissioni piú importanti, civili e religiose, nei decenni centrali del secolo. Nel 1541 il passaggio in città di Giuseppe Porta Salviati recò le novità della decorazione parietale centroitaliana, immediatamente accolte dal Campagnola e dai pittori a lui collegati, che informarono le grandi imprese della Sala dei Giganti, alla Loggia e Odeo Cornaro e alla decorazione di chiese e oratori in città e nel territorio. Un'ulteriore ondata di salviatismo si ha con la presenza dell'olandese Lambert Sustris, autore di una pala per Santa Maria in Vanzo. Tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo, esauritasi la scuola locale, si ricordano gli interventi esterni di Paolo Veronese e Giambattista Zelotti a Santa Giustina e a Praglia, mentre chiude il secolo l'attività di Dario Varotari, pittore di formazione veronesiana, attivo come frescante anche in ville nel territorio.

**Il Seicento e il Settecento** All'inizio del sec. XVII è da segnalare l'attività cittadina dei tardomanieristi veneziani capeggiati da Palma il Giovane. Vi sono permanenze di un linguaggio veronesiano evidenti nelle opere di Giovan Battista Bissoni. Tra il 1610 e il 1614 è attivo a P Alessandro Varotari detto il Padovanino, fautore di una reazione accademica e tizianesco-classicistica agli eccessi della pittura tardomanierista. Sulla stessa linea, con una componente veronesiana piú forte, opera Pietro Damini, morto nel 1630 di peste, che si distingue per forme finite e un marcato senso realistico. Il rinnovamento in chiave barocca avviene grazie al soggiorno di artisti venuti da fuori, come Luca Ferrari, presente a piú riprese tra il 1635 e il 1654, alla cui scuola si formano i reggiani Viacavi e Bedogni e il locale Francesco Minorello. Sono presenti anche le grandi voci della pittura barocca veneta, come Pietro Liberi attivo al Santo, a San Francesco e Santa Giustina, Pietro Vecchia e Francesco Maffei che terminò, entro il 1660, il soffitto della chiesa di San Tomaso. Nel settimo decennio è da rilevare anche la presenza del bolognese Canuti, seguito nel 1667 da Pietro Antonio Torri che affrescò, su temi dettati da Carlo Dotto-

ri, le *Storie di Padova* nella Loggia della Gran Guardia. Forte anche la presenza dei pittori «tenebrosi», rinnovati in chiave naturalistica dalla pittura chiaroscurata di Luca Giordano, attivi spesso per Santa Giustina: sono Antonio Zanchi, Johann Karl Loth e Giovan Battista Langetti. Il naturalismo pittorico era vivo a P grazie a Matteo Ghidoni, detto «Pitocchi», autore di numerosi soggetti bamboccianti. A fronte di questi apporti la scuola locale vede, nella seconda metà del secolo, solo il prolifico Francesco Zanella, nella cui orbita si muove anche Francesco Onorati.

Nel Settecento la pittura a P vive principalmente di apporti esterni. Tra il 1700 e il 1701 Sebastiano Ricci, eseguendo la pala con *San Gregorio che intercede per la cessazione della peste* e con la decorazione della cappella del Santissimo a Santa Giustina, con il suo chiaro cromatismo neoveronesiano, apre il capitolo della pittura rococò. Nel 1702 Giannantonio Pellegrini nell'*Allegoria della fede* per il soffitto della biblioteca del Santo procede sulla stessa linea, continuando anche nei decenni successivi i suoi rapporti con P. Altro intervento neoveronesiano è quello del Fumiani al Duomo e, nella stessa direzione rococò, classicistica e accademizzante, vanno le opere di alcuni artisti francesi: la decorazione di Palazzo Cavalli di Louis Dorigny, le tele per il Duomo di Jean Raoux e gli affreschi a San Gaetano di Lodovico Vernansal. Nel primo e secondo decennio lavora anche Antonio Balestra per il Duomo e per le monache benedettine. Una tappa fondamentale per il rinnovamento della pittura è costituita dalla commissione di nuove pale per le cappelle radiali del Santo, dal 1734 al 1745, che coinvolge, fra gli altri, il Pellegrini, Giambattista Tiepolo (attivo anche a San Massimo, San Giovanni da Verdara e Santa Lucia), Giambattista Pittoni, il Ceruti, il Rotari e il Piazzetta. Dal 1750 ca. si nota la presenza dei pittori della seconda generazione del rococò veneto, come Gaspare Diziani, Domenico Maggiotto, Giuseppe Angeli, Nicola Grassi, Francesco Zugno, attivi per lo più per la committenza ecclesiastica. A partire dagli anni Settanta si datano le grandi decorazioni dei palazzi cittadini dei Mussato, dei Trento-Papafava ed Emo Capodilista, dovute soprattutto a epigoni tiepoleschi, quali lo Zugno e il Cedini. Su di una linea un poco diversa si muove Andrea Urbani, artefice di un nuovo rapporto tra apparato decorativo e scena narrativa, le cui tracce

verranno seguite dai successivi interventi del Mengardi, del Guarana, del Novelli e di Giambattista Canal in un processo che porta agli esiti, ormai prettamente neoclassici, del Guidolini e del Bison.

**Basilica di Sant'Antonio** Eretta a partire dal 1232, è uno degli scrigni pittorici piú importanti di P. Da ricordarsi principalmente la cappella del beato Luca Belludi affrescata nel 1382 da Giusto Menabuoi con le storie dei santi Filippo e Giacomo e del Belludi, interessante esempio dell'evoluzione dell'artista toscano verso una spazialità piú ampia esemplata su Altichieri. Quest'ultimo, con Jacopo Avanzi, è autore degli affreschi della cappella di San Felice, compiuti entro il 1379, dominati sulla parete di fondo dalla grandiosa *Crocifissione*. Tra le altre pitture dell'interno vanno segnalate, per il Cinquecento, le pale di Giovanni da Asola, Stefano dall'Arzere, gli affreschi dell'antisacrestia di Girolamo dal Santo; per il Settecento le pale del Tiepolo e del Piazzetta.

**Scuola del Santo** Gli affreschi e le tele che la decorano sono opera di diversi artisti non tutti della stessa epoca. Tiziano nel 1511 eseguì i riquadri con i miracoli del *Neonato*, del *Geloso* e del *Piede risanato*; altri sono dovuti a Bartolomeo Montagna, Giovanni Antonio Requesta, Filippo da Verona, Francesco Vecellio e al Campagnola.

**Oratorio di San Giorgio** Sorge sul sagrato della Basilica. Originariamente cappella sepolcrale dei marchesi Lupi di Soragna, fu eretta nel 1377 e successivamente affrescata da Altichieri da Zevio con scene del Vangelo, i principali episodi della vita di san Giorgio e delle sante Caterina d'Alessandria e Lucia. È il capolavoro dell'artista veronese, che qui profuse la sua grande abilità di orchestrare scene spazialmente complesse, una enorme capacità di caratterizzazione fisionomica e un compiuto stile narrativo, servendosi di colori chiari e brillanti che conferiscono all'opera un evidente sapore «cortese».

**Cappella degli Scrovegni** È il massimo monumento della pittura in città, compiuta da Giotto entro il 1305 su commissione di Enrico Scrovegni in memoria del padre suo Reginaldo. Nel suo interno, in trentotto riquadri sono narrate le storie di Maria e di Cristo; nella controfacciata il *Giudizio Universale* e, in basso, uno zoccolo con i *Vizi* e le *Virtú*. Nella volta medaglioni con *Cristo*, la *Vergine*, i *Profeti*.

**Palazzo della Ragione** Era l'antica sede dell'amministrazione della Giustizia a P. La decorazione pittorica

dell'enorme vano si divide in due registri. Nell'inferiore, oltre alle insegne dei tribunali, rappresentati da grandi figure di animali, ve ne sono altri, legati alla funzione pratica della zona che li ospitava, alcuni dei quali attribuiti a Giusto Menabuoi. Il registro superiore, realizzato a partire dal 1420 da Niccolò Miretto e forse da Stefano da Ferrara, è diviso in dodici mesi per un totale di 333 comparti. Ogni mese ospita la raffigurazione di un apostolo, le attività degli uomini, gli influssi dei pianeti, il segno zodiacale ecc., in modo da comporre un immenso ciclo astrologico la cui concezione fu dettata dalle teorie di Pietro d'Abano.

**Chiesa degli Eremitani** Fu iniziata nel 1276 e gravemente danneggiata nel bombardamento del 1944. All'interno i monumenti sepolcrali di Ubertino e Jacopo da Carrara, originariamente nella chiesa di Sant'Agostino decorati da Guariento. Nella cappella Cortellieri si conservano affreschi di Giusto Menabuoi e, nell'abside maggiore, le *Storie dei santi Filippo, Giacomo e Agostino*, ultima grandiosa opera di Guariento. Nella cappella Ovetari si conserva quanto rimane degli affreschi eseguiti a partire dal 1448 da Andrea Mantegna, Nicolò Pizolo, Bono da Ferrara, Girolamo di Giovanni da Camerino, Ansuino da Forlì, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna e che costituiscono il capolavoro della pittura rinascimentale a P. Nell'interno tele del Campagnola, del Fiumicelli, di Pietro Ricchi e di pittori padovani del Seicento.

**Sala dei Giganti** Già sala più importante della Reggia Carrarese, fu ridecorata, a partire dal 1541, su incarico del capitano di P Girolamo Cornaro, con affreschi rappresentanti personaggi della storia romana, da Domenico Campagnola, Stefano dall'Arzere e Gualtiero Padovano. Manifesta la penetrazione in città della cultura figurativa romana importata da Giuseppe Porta Salviati ed è uno dei manifesti più caratteristici della pittura in città del Cinquecento.

**Oratorio di San Michele** È la cappella di Santa Maria che era originariamente parte della chiesa di San Michele. All'interno si conservano gli affreschi eseguiti nel 1397 da Jacopo da Verona, forse aiuto di Altichieri all'Oratorio di San Giorgio, su incarico di Pietro de Bovi, cugino del direttore della zecca carrarese. Costituiscono l'ultimo documento della pittura in città prima della caduta della Signoria.



**Oratorio di San Rocco** È una delle testimonianze più significative della pittura a P nel maturo Cinquecento, affrescata all'interno con le *Storie di san Rocco*, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, da Gualtiero Padovano, cui spetta la maggior parte della decorazione, Stefano Dall'Arzere, Domenico Campagnola e Girolamo dal Santo.

**Basilica di Santa Giustina** È un altro degli scrigni della pittura barocca padovana. Le pale che decorano gli altari sono dovute a Luca Giordano, Pietro Liberi, Johann Karl Loth, Antonio Zanchi, Valentin Lefevre, Francesco Maffei. Di Sebastiano Ricci è una pala e la decorazione, eseguita nel 1700 della cappella del Santissimo Sacramento. La pala sull'altare maggiore è di Paolo Veronese.

**Museo Civico** Formatosi nell'Ottocento a seguito delle soppressioni di enti religiosi in città e a doni di privati collezionisti, tra i quali la famosa collezione Emo Capodilista, forte di ben 543 opere. Conserva circa tremila dipinti, prevalentemente di scuola veneta, dal sec. XIV al XIX. Attualmente in fase di trasferimento dalla vecchia sede di piazza del Santo a quella nuova di piazza Eremitani, non vede ancora, anche a causa della totale revisione scientifica in corso, l'integrale esposizione di tutti i dipinti. Si segnalano in particolare le opere di Giotto (*Croce*), Guariento (tavole con *Gerarchie angeliche* già decorazione della Reggia Carrarese), Squarcione (*Polittico de Lazara*), Bellini (*Ritratto di senatore*), Giorgione (*Leda e il cigno* e *Idillio campestre*), Tiziano (*Nascita di Adone* e *Morte di Polidoro*), Romanino (*Ultima cena* e *Pala di santa Giustina*), Veronese (*Martirio di santa Giustina*, *Crocifissione*, *Ultima cena* e *Martirio dei santi Primo e Feliciano*), Campagnola (*Madonna e i santi Protettori di Padova*), Tintoretto (*Crocifissione*), Varotari (*Betsabea*, *Giuditta*, *Cristo e l'adultera*), Liberi (*Minerva*), Tiepolo (*Miracolo di san Paolino*), Piazzetta (*Cena in Emmaus*, *Adorazione dei Pastori*) ecc. (db).

### **Padovanino (Alessandro Varotari, detto)**

(Padova 1588 - Venezia 1649). Sulla sua formazione, che non poté avvenire presso il padre Dario, anch'egli pittore, morto intorno al 1596, non si sa quasi nulla. Si può supporre che la sua formazione avvenisse in ambito familiare accanto alla sorella Chiara e con contatti esterni tramite Gerolamo Campagna, strettamente legato alla famiglia. La prima opera nota, l'*Incredulità di san Tommaso* eseguita

per la chiesa degli Eremitani e ora in Santa Lucia a Padova, mostra chiaramente la sua lontananza dai modi tardo-manieristici e la sua adesione al linguaggio tizianesco che conobbe direttamente alla Scuola del Santo. Il rapporto con il momento piú classico della pittura veneziana del Cinquecento si fa piú esplicito nella *Pentecoste* (già nella Scuola dello Spirito Santo a Padova, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e nella *Madonna col Bambino* nel Duomo di Padova.

Nel 1614 il **P** si trasferí a Venezia, ma ben presto dovette recarsi a Roma per copiare i *Baccanali* di Tiziano (copie ora all'Accademia Carrara di Bergamo). Ritornato a Venezia, risulta iscritto alla fraglia pittorica dal 1615 al 1644. Un'opera del 1618, la *Vittoria dei Camotesi sui Normanni* eseguita per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia, ora alla Pinacoteca di Brera, testimonia la precocità del suo soggiorno romano e rivela la conoscenza degli affreschi della Galleria Farnese e della Cappella Sistina. Tali citazioni sono presenti anche nel *Trionfo di Teti* dell'Accademia Carrara, che denota inoltre il primo accostamento alle opere di Palma il Giovane, e nei cartoni per i mosaici della Basilica di San Marco (pagamenti documentati tra il 1619 e il 1621).

Il definitivo trasferimento a Venezia non interruppe tuttavia il rapporto con la città natale: nel 1622 eseguì le *Nozze di Cana* per il refettorio di San Giovanni di Verdara a Padova (oggi alla Scuola Grande di San Marco a Venezia) dove all'accademismo tizianesco s'innesta l'impianto architettonico derivato da Veronese e la rinnovata adesione al linguaggio pittorico di Palma il Giovane evidente nelle opere del terzo decennio del Seicento.

Il neotizianismo rinnovato in chiave personale già intorno alla metà degli anni Venti (*Madonna col Bambino tra la Giustizia e San Marco*, 1626: Pordenone, MC), caratterizza tutta l'opera tarda della produzione del **P** in cui la soluzione piú innovativa è data dal tono narrativo di opere quali il *Miracolo di una partoriente sulla riva del mare* nella chiesa parrocchiale di San Giorgio di Nogaro (Udine), datato 1628.

Nelle opere posteriori al 1630 la linea tizianesca e antimanierista trionfa (*Madonna col Bambino*, 1631: Venezia, chiesa di Santa Maria della Salute) attraverso un'evoluzione dei modi dell'artista verso un cromatismo piú acceso e del tutto autonomo (tondo della Libreria Marciana con *Il*

*Nilo, Atlante, l'Astronomia e la Geometria*). Tale linea prosegue con maggior vigore in opere successive (*Storie di sant'Andrea Avellino*: Venezia, chiesa di San Nicolò da Tolentino; *Ratto di Europa*: Pinacoteca di Siena) dove peraltro è ancora evidente il ricordo del Veronese nell'impianto scenografico come nel *Miracolo di santa Liberata* eseguito nel 1638 per la chiesa del Carmine a Venezia. Il recupero del colorismo cinquecentesco caratterizza l'attività tarda del **P** con una produzione di grande successo soprattutto per opere di soggetto allegorico e mitologico, testimoniata dalle numerose richieste di collezionisti tra cui alcuni letterati dell'Accademia degli Incogniti, ma in cui gli interventi di bottega si fanno sempre più evidenti. Tra le ultime opere si ricordano la pala con *Maria madre di Giacomo e Giovanni davanti a Gesù* della chiesa del Carmine a Padova (1645 ca.) e la tela con *Gloria di Casa Selvatico* della villa omonima a Battaglia (Padova). (anb).

### **Paerels, Willem**

(Delft 1878 - Bruxelles 1962). Autodidatta, nel 1894 si stabilisce in Belgio dove risente ancora della corrente impressionista. In seguito, negli anni precedenti la prima guerra mondiale, partecipa al movimento del «fauvisme brabancon» privilegiandone i modi più plastici e costruiti in ricordo dell'insegnamento cézanniano. Autore di opere dalla gamma cromatica poco squillante (*Autoritratto*, 1913: coll. priv.), le sue prove migliori sono da ricercarsi nell'ambito delle nature morte, dei paesaggi e delle scene urbane (*Quartier du vieux port*, 1929: Bruxelles, MRBA). Suoi dipinti sono conservati anche nei musei di Anversa e Liegi. (mas).

### **paesaggio**

**L'Antichità e il persistere del paesaggio ellenistico-romano** Nei periodi più remoti dell'Antichità la predominanza dei soggetti religiosi nell'arte impediva una fioritura del **p**: esso si riduce infatti a pochi elementi schematici, talvolta simbolici (sicomoro sacro in Egitto, albero della vita o scaturire di fiumi in Mesopotamia) talvolta puramente decorativi, simili nella scansione al ritmo di un fregio. Anche quando, come in alcune tombe egizie dove si descrive la vita rurale, si raggruppano insieme più motivi, essi restano puri segni indicativi e giustapposti (per esem-

pio stagno cinto di alberi disposti a raggiera). Dalle testimonianze vascolari si può ipotizzare che la pittura greca classica non obbedisce a principi molto diversi. Occorre attendere l'epoca ellenistica perché le trasformazioni religiose e artistiche, unitamente alle componenti bucoliche presenti nella mitologia, favoriscano il comparire di veri e propri **p**. Ce ne ha trasmesso l'immagine soltanto la pittura romano-campana, probabilmente desunta da fonti ellenistiche: l'illustrazione e le scenografie teatrali. È difficile sapere fino a che punto ci si spingesse verso una rappresentazione illusionistica dello spazio; è chiaro tuttavia che l'adattamento di un paesaggio alla decorazione – in particolare in *trompe-l'œil* – è prettamente romana. Il **p** ellenistico si sviluppa su diversi registri, nei quali vengono impiegati nello stesso tempo una prospettiva lineare assai empirica, a punti di vista multipli, e la prospettiva aerea per digradazione del cielo all'orizzonte e mediante differenziazione, ancora arbitraria, dei colori a seconda della distanza. Spesso i personaggi sono subordinati al **p** o addirittura scompaiono, soprattutto nel **p** «idillico-sacro». Nel contempo si accorda all'architettura un ruolo significativo: templi, altari e talvolta vedute urbane o portuali, probabilmente di origine egizia. Per animare le superfici il pittore si avvale talvolta di una tecnica «impressionista»: tocchi luminosi si agganciano al rilievo di architettura o conferiscono un certo movimento al fogliame, ma la loro ripartizione non sembra dettata da regole precise e suscita l'impressione di una visione di sogno. È piuttosto attraverso l'illustrazione dei testi che si trasmette il senso dello spazio e della luce dal tardoantico alla miniatura bizantina e a quella carolingia. A Bisanzio esso rivivrà a più riprese nel sec. VI nella *Genesi* di Vienna (BN) e soprattutto nel sec. X in una pagina delle *Omèlie* di Gregorio nazianziano (BV), dove è raffigurato il sole che sorgendo tinge le montagne di rosa, o ancora in una pagina del *Salterio* di Parigi (BN) dove alberi straordinariamente mossi sembrano quasi imprigionati dal fondo d'oro. Pur non potendo stabilire se Bisanzio sia servita da tramite, gli artisti carolingi sembrano essersi ispirati alla tradizione ellenistica. Si riconoscono infatti tracce di tale tradizione nelle scuole di corte e in quella di Tours (*Bibbia* di Grandval), ma è a Reims che si assiste con maggiore evidenza alla ripresa dello stile illusionistico, particolarmente nel *Salterio* di Utrecht (Utrecht, Biblioteca dell'Università), nel quale

minuscoli personaggi si ammassano nella profondità delle distese di montagne e di acque e dove si segnalano i tratteggi impressionisti con cui è resa la vegetazione.

**Medioevo: passaggio dal simbolismo al realismo** Fattori diversi contribuiscono nell'Alto Medioevo a contrastare le tendenze relativamente naturalistiche dell'arte carolingia. così, tanto nell'arte bizantina, nella quale il mosaico ha influenzato l'affresco e la miniatura, quanto nella pittura dell'Europa occidentale, si assiste a un decadimento della nozione stessa di spazio esterno inteso come spazio organizzato. Gli elementi del **p** sono indicati soltanto per contestualizzare l'azione: le montagne, stilizzate a terrazze o a guglie, perdono ogni apparenza reale; le città sono segnalate mediante qualche edificio con colori di fantasia; infine, il fondo bianco o a bande policrome dell'affresco e il fondo d'oro, poi il fondo quadrettato o a fogliame della miniatura, negano ogni possibilità di creare un effetto di atmosfera. Le premesse di un rinnovamento compaiono in Italia, dove, sull'estremo scorcio del sec. XIII, il realismo di Giotto conferisce al **p** consistenza plastica e proporzioni più realistiche. All'inizio del sec. XIV si delinea, forse per influsso del teatro, uno sforzo svolto a sviluppare in profondità lo spazio grazie a quinte rocciose intrecciate, il cui dispositivo resta pressoché invariato in opere come la *Maestà* di Duccio, l'altare boemo di Trebon (verso il 1380) o le *Tebaidi* fiorentine dell'inizio del Quattrocento. Nella prima metà del sec. XIV, con gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel *Palazzo Pubblico* a Siena, si verifica un radicale cambiamento. Se infatti lo schema è ancora quello del **p** ideale, la scena si arricchisce di notazioni realistiche e acquista una straordinaria profondità, secondo un tipo di rappresentazione che rimarrà modello per oltre un secolo. Parallelamente si sviluppa un tipo di **p** affatto diverso, quasi bidimensionale, definito da Otto Pächt «tapestry landscape», **p** arazzo: esso infatti si sviluppa verticalmente fino a coprire interamente la parete (uno degli esempi più illustri di questo tipo di **p** è la *Camera della Guardaroba* nel *Palazzo dei Papi*, ad Avignone, affrescata da Matteo Giovannetti).

L'interesse per il **p** coincide con quello per il mondo animale e vegetale, espresso inizialmente, sul finire del sec. XIV, nei *Tacuina Sanitatis* lombardi e poi diffusosi in tutta Europa, soprattutto tra il 1380 e il 1430 ca., ad esempio nei «paradisi terrestri» tedeschi e nella loro imitazione in



Stefano da Verona, negli affreschi dei Mesi della Torre dell'Aquila, a Trento, nel *Sant'Eustachio* di Pisanello (Londra, NG) e in numerose pagine di manoscritti franco-fiamminghi: da Jean de Sy al Maestro del Libro di Caccia di Gaston Phébus e al *Breviario* del duca di Bedford. Ora tocca alla miniatura franco-fiamminga trasformare la ricchezza dei fondi rocciosi o degli intrecci vegetali in un **p** ambiente omogeneo. Già intorno al 1410 l'autore delle *Très Belles Heures* del duca di Berry e il Maestro di Boucicault riescono a suggerire uno spazio tridimensionale mediante il serpeggiare dei sentieri e dei corsi d'acqua; ma, qualche anno dopo, nel *Calendario* delle *Très Riches Heures*, la visione zenitale consente ai fratelli Limbourg di abbracciare con un'unica veduta un brano di natura e il ciclo delle attività umane ad esso legate; l'unità è completata dalla prospettiva aerea, piú sottile che nei tentativi del Maestro di Boucicault o della miniatura boema.

Tali modelli devono essere stati conosciuti a sud delle Alpi, dove sembrano aver ispirato gli effetti di luce e di vibrazione atmosferica che animano opere come la predella dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (Firenze, Uffizi), o certi disegni di Pisanello, in cui il **p** si sviluppa come sfondo di rappresentazioni cortesi.

**La scoperta della prospettiva atmosferica nelle Fiandre e della prospettiva lineare in Italia** Intorno al 1430 si assiste a un ulteriore passo avanti nella rappresentazione realistica dello spazio grazie all'elaborazione della prospettiva lineare in Italia e della prospettiva atmosferica nelle Fiandre. Benché le leggi della prospettiva lineare fossero state definite intorno al 1415, la loro applicazione al **p** non sembra anteriore al 1440 ca. (*San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello: Parigi, Museo Jacquemart-André; disegni di J. Bellini al Louvre).

Una prima sorta di legittimazione teorica della pittura di **p** si ha intorno al 1450 con il *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti, dove si sostiene che la pittura di scene di vita agreste è la piú adeguata alla decorazione di ambienti. Sulla scorta di questa idea si sviluppa, soprattutto a Roma, un peculiare paesaggio illusionistico, usato in particolare per la decorazione di camere e logge i cui esiti si riconoscono nelle scenografiche prospettive di Baldassarre Peruzzi alla Farnesina. Intorno al 1460 Piero della Francesca (*Dittico* di Urbino, GN) e Baldovinetti amano far convergere le linee del **p** e far decrescere con la distanza

la dimensione dei motivi, tradotti in volumi semplici; per conciliare il punto di vista alto, necessario per i panorami della «camera oscura» di Alberti, e la visione diretta della scena figurata, che resta il centro dell'interesse, il pittore ricorre spesso all'artificio di un primo piano sopraelevato. Tale unità, che gli italiani ottenevano attraverso l'uso normativo dell'inquadratura prospettica, i fiamminghi la cercavano in un processo dinamico nel quale, grazie al sapiente uso della luce, si fondono una descrizione precisa della natura vicina con la consapevolezza dell'illimitatezza dello spazio. Se infatti nell'*Agnello Mistico* di van Eyck e nella *Natività* (Digione, MBA) del Maestro di Flémalle la struttura restava ancora arcaica, lo sfondo della *Madonna del cancelliere Kolin* (verso il 1430-35: Parigi, Louvre) dà per la prima volta l'illusione di un **p** reale: qui infatti la passione di Jan van Eyck per lo studio dei fenomeni atmosferici, dei riflessi, dei trapassi di tinta in lontananza, si unisce a una prospettiva lineare intuitiva, ma efficace. È interessante notare alcune interferenze tra queste due complementari concezioni del **p**: quelle più evidenti compaiono nelle miniature di Fouquet che, dopo il viaggio in Italia, definisce lo spazio alla maniera fiorentina; più tardi, nel solido impianto del *Battesimo* (Museo di Bruges) di G. David; sul versante opposto inferenze con la pittura nordica si notano in Giovanni Bellini che, intorno al 1470-75, abbandona il gusto antiquario derivato da Mantegna e perviene, anche sulla scorta della lezione di Piero della Francesca, a una resa più sicura dei valori luministici e dell'integrazione dei personaggi nella natura mediante la loro immersione nella luce; è noto, d'altronde, il ruolo di intermediario tra nordici e italiani svolto da Antonello da Messina che, proprio a Venezia, aveva contribuito in modo palese alla conoscenza di van Eyck. Echi nordici, probabilmente mutuati dalla frequentazione di Domenico Veneziano, si ravvisano anche nei rigorosi **p** prospettici di Piero della Francesca e, per suo tramite, in quelli del Polaiolo.

Accanto a tali aspetti si sviluppa, a partire dalla seconda metà del secolo fino a circa il 1510, un tipo di **p** intimo, corrispondente a una tendenza descrittiva della pittura, in sintonia con gli accenti intimistici e patetici della *devotio* nordica del tempo. È il paesaggio che compare in van der Weyden, Memling, Bouts, nella miniatura di Gand e Bruges e nella maggior parte dei pittori tedeschi, ripreso dalla

generazione dei pittori fiorentini degli ultimi decenni del Quattrocento: Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Domenico Ghirlandaio, Piero di Cosimo ed anche da Perugino. L'arrivo del subito celebre *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes a Firenze (1483) provoca, oltrech  un rinnovato interesse del collezionismo toscano per la produzione fiamminga, un rapido aggiornamento dei maestri fiorentini anche in fatto di **p**. Oltrech  a veri e propri prestiti e a nuove scansioni tra lontananze e primi piani, tra piani architettonici ed aperture naturalistiche, questi ricorrono, schematizzandoli, a specifiche invenzioni fiamminghe, come il **p** visto attraverso una finestra o il ritratto su sfondo agreste.

**L'autonomia del paesaggio nel XVI secolo: lirismo e visione cosmica** All'alba del sec. XVI alcune correnti di idee aprivano al **p** strade nuove: il sogno di contrade sconosciute, legato alle grandi scoperte geografiche; il gusto della topografia, incoraggiato dall'incisione illustrativa; la letteratura arcadica in Italia. Per quanto Dürer abbia considerato studi i propri acquerelli e per quanto i quadri di Patinir comportino sempre un soggetto, tali opere sono oggi considerate i primi paesaggi in senso proprio. E con questo nome le designano negli anni 1520-30 gli autori italiani, nel momento in cui cominciano a essere ricercate come specialit  nordica e poco prima che la teoria artistica riconosca nel **p** un genere. Il **p** cosmico, evocativo di nuove dimensioni della Terra, conosciute o immaginate, verr  diffuso soprattutto dagli olandesi della prima met  del sec. XVI. Tuttavia gi  alla fine del sec. XV   possibile ravvisare queste caratteristiche nei dipinti di Bosch, le cui vedute della pianura dell'Olanda si spalancano in visioni fantasmagoriche, assorbendo in una tonalit  argentata i diversi regni della natura. Con Patinir, tra il 1510 e il 1525 ca., si assesta questa tipologia di **p**. L'artista riprende da Bosch l'orizzonte alto e le illimitate distese d'acqua, ma, interessato pi  alla descrittivit  che all'unit  poetica, sviluppa nei suoi piccoli quadri una serie di piani paralleli in prospettiva, dove i personaggi, ancora in primo piano presso Bosch, hanno un ruolo secondario; le rocce frastagliate, l'arbitrario alternarsi tra zone d'ombra e di luce, la quasi monocromia verde-azzurra, accrescono l'impressione di realt .

La maggior parte di tali caratteristiche si ritroveranno nei successori di Patinir, combinate per  con qualche italiani-

smo. Parallelamente, per la prima volta, i paesi germanici contribuiscono con originalità alla nascita del **p** come genere autonomo. Quasi che si risvegliasse l'orrore, accompagnato da un certo fascino, che il Medioevo provava davanti alla natura vergine, foreste impenetrabili sembrano risucchiare i personaggi (*San Giorgio* e altare dei due san Giovanni di Altdorfer, ambedue a Monaco, AP). Alla natura pittoresca, ma addomesticata, dei **p** fiamminghi si sostituiscono distese solitarie d'acqua (*Trinità* di Dürer: Vienna, KM) oppure, in altri casi, le convulsioni di un cosmo in delirio (*Battaglia di Arbelles* di Altdorfer: Monaco, AP). Ma questo atteggiamento che fa del **p** il veicolo delle emozioni del pittore, lungi dal tradursi sempre nel parossismo espressionista riveste pure la forma di una paziente ricerca sulla configurazione degli alberi o delle rocce negli intimi **p** di Cranach il Giovane e di Altdorfer, o in certi disegni e incisioni di Dürer e della scuola del Danubio, che sono i primi esempi di **p** puro. Gli artisti si ispirano d'altronde spesso a siti reali ed è questo un aspetto della curiosità topografica che si risveglia fin dal sec. xv. È vero che i Limbourg avevano già riprodotto con una certa fedeltà i castelli reali, van Eyck la città di Liegi e i veneziani del Quattrocento la propria città, ma solo come motivo secondario. Ora, nel 1484, le rappresentazioni di città di Pinturicchio in Vaticano, considerate d'altronde «alla fiamminga», segnavano la nascita della veduta come genere, che Dürer nei suoi acquerelli spoglierà di qualsiasi fantasia sin dal 1494, ma che sarà veramente consacrata dal libro a stampa, grazie alla sintesi tra testo e immagine. Da qui le numerose cosmografie nordiche che, da quella di Breynnenbach nel 1486 a quella di Braun-Hogenberg a partire dal 1570, acquistarono esattezza in grado sempre maggiore. In Italia la tendenza a rappresentare il **p** come specchio di un mondo ordinato armoniosamente, si coniuga con un'esigenza di indagine scientifica del dato naturale. Esemplare in tal senso il caso di Leonardo i cui scritti, disegni e dipinti testimoniano del suo interesse per i fenomeni ottici, il suo accanimento nella decifrazione della natura, considerata alla stregua di un essere animato, e della sua rivendicazione della libertà creativa del pittore. Basta pensare alla *Gioconda* dove se l'orizzonte alto può richiamare la tradizione fiamminga esso non è più usato per conferire alla descrizione un campo di massima ampiezza, ma per esprimere la

appartenenza dell'essere umano e della natura a una medesima forza e per immergerli nella luce lunare del mondo desertico del piano di sfondo, di cui Leonardo sembra ricreare la genesi.

A Venezia, tramite Antonello da Messina, si sviluppa un forte interesse per il **p** nordico. Interesse che, coniugandosi con la raffinata cultura letteraria degli ambienti legati alla corte di Caterina Cornaro, dà origine a un **p** arcadico, fortemente allusivo, i cui tratti distintivi sono riconoscibili, al di là delle differenze formali, nelle opere di artisti quali Tiziano e Giorgione, per i quali il **p** assume un ruolo sempre più importante. Esempio in tal senso il caso della *Tempesta* (i cui personaggi risultano completamente assorbiti nella natura, in un gioco di rimandi simbolici complesso al punto che dopo solo due decenni se ne erano smarriti gran parte dei significati).

Se queste sono, in generale, le linee di tendenza, a uno sguardo più ravvicinato l'elaborazione di una pittura di paesaggio europea nella prima metà del sec. XVI appare segnata da una fitta rete di scambi che concorre alla creazione, in taluni casi, di una sorta di linguaggio internazionale. Numerosi, infatti, sono gli artisti nordici che passano le Alpi e gli incisori circolano in ambedue le direzioni. Le riprese dall'Italia verso il Nord furono sporadiche. Nel campo del **p** ravvicinato la ripresa è spesso superficiale e si esprime attraverso le «citazioni» dei motivi di Dürer da parte degli incisori e talvolta dei pittori; sembra anche che l'exasperato graficismo delle forme germaniche sia piaciuto allo spirito inquieto di artisti come Piero di Cosimo e così pure si avverte un'eco del lirismo tedesco nei sottoboschi di Lotto o di Dosso Dossi. Anche i **p** panoramici di Patinir e dei suoi imitatori, ampiamente diffusi, hanno lasciato tracce anche in Italia: in Lombardia, dove gli allievi di Leonardo rinunciano alle solitudini rocciose a favore dei fiamminghi **p** abitati; in Emilia, presso i Dossi e soprattutto presso Niccolò Dell'Abate, che ne imitano l'orizzonte alto, le distese d'acqua e la tinta glauca; a Venezia ove certi disegni e incisioni della cerchia di Tiziano e di Domenico Campagnola, il cui soggetto mitologico o pastorale è oramai soltanto puro pretesto, mostrano una tendenza a moltiplicare i piani, nonostante il persistere di una modulazione ritmica tipicamente veneziana.

D'altra parte, e forse più profondamente, l'influsso italiano trasforma il **p** olandese, almeno a partire dal secondo



terzo del sec. XVI: il lavoro di Scorel – imitazione un po' meccanica di Giorgione – soprattutto quello dei successori di Patinir che, progressivamente, da Met de Bles a Q. Metsys e a M. Cock, abbassano l'orizzonte ed equilibrano, mediante una «quinta» diagonale alla veneziana, la tradizionale veduta a volo d'uccello.

Bruegel soltanto è capace di conseguire la sintesi tra le descrizioni minuziose del Nord e le architettoniche linee dei veneziani; sollecito nel cogliere la diversità del mondo, e capace di approfondire il respiro del **p** veneziano con l'ausilio di una filosofia cosmogonica, fin dai suoi primi disegni alpestri, e magistralmente nel 1565 nelle *Stagioni* (Vienna, KM) dà prova di matura invenzione compositiva nell'organico legame tra primo piano e sfondo. Accanto a questi **p** compositi, vanno ricordate di Bruegel vedute «realistiche» di villaggi o di territori che si collocano in una tradizione che connette C. Cort al sec. XVII, attraverso artisti come Dalem e i Grimmer.

**Le esperienze e le formule manieristiche** Tra il 1560 e il 1570, in linea con atteggiamenti formali di matrice manieristica, si affaccia un nuovo tipo di **p**, definito «decorativo». Molti sono i centri internazionali che contribuiscono alla sua elaborazione. Fontainebleau, dove incisioni spesso anonime presentano, dopo quelle di Fantuzzi e di Thiry, curiose commistioni di elementi italo-tedesco-olandesi e dove l'arte di Niccolò dell'Abate rappresenta un legame con l'Italia settentrionale per gli artisti olandesi qui operanti, come L. Sustris e Soens. Altro centro importante è Venezia dove si diffonde l'uso del **p** nella decorazione interna dei palazzi e ville residenziali, sperimentato negli affreschi di Veronese in Villa Barbaro a Maser, intorno al 1560; dove viene elaborato, attraverso le esperienze di Tintoretto e Jacopo Bassano, un nuovo e drammatico luminismo e dove Paolo Fiammingo e L. Toepfeler creano una formula italo-fiamminga di cui raccoglierà l'eredità, sia pure in una prospettiva già decisamente barocca, dopo il 1587, la scuola di Frankenthal. Il più variegato di tali focolai è però a Roma, grazie alla presenza, dopo il 1575 dei fratelli Bril, Paul soprattutto, e più tardi del geniale Elsheimer e di Annibale Carracci. Qui si sviluppa infatti uno schema di rappresentazione del **p** che, abbandonato ogni interesse per la vita agricola, privilegia una rappresentazione apologetica, a mezza strada tra l'invenzione e l'adesione al reale.

Un altro tipo di **p** riflette l'erudito gusto per l'antico attraverso l'opera di un Caron o di un Dupérac e con gli assemblaggi fantasiosi di P. Bril, divenendo un genere vero e proprio.

**Il XVII secolo** Nel Seicento, in corrispondenza con l'affermazione del **p** come genere pittorico autonomo, la pluralità di ricerche del secolo lascia il posto a una situazione non chiara, dove si riconoscono tre linee di tendenza: il **p** ideale italo-francese, il naturalismo olandese, il barocco, rappresentato soprattutto da Rubens.

Nei **p** eseguiti da Annibale Carracci tra il 1585 e il 1590 si riconosce il segno di una adesione quasi panteistica al dato naturale, non priva di qualche debito nei confronti del **p** Veneto. Tuttavia già nelle *Lunette Aldobrandini*, eseguite tra il 1603 e il 1605, l'esuberanza dei paesaggi precedenti lascia il posto a una immagine più idealizzata della natura, in linea con le tendenze del classicismo. In questa prospettiva si muove anche la ricerca di Francesco Albani, che coltiva una visione idillica del **p**, e di Domenichino, più decisamente orientato verso una tipizzazione in chiave moralizzante del **p**. Si comprende dunque come Poussin, negli anni Quaranta del Seicento, volgendosi consapevolmente verso l'estetica dell'Idea, abbia dovuto meditare la lezione delle *Lunette Aldobrandini* e del Domenichino. In accordo con la teoria dei «modi» e con il rigore intellettuale di Poussin, i **p** del 1640-50, coordinati da un sistema di relazioni quasi matematiche e nobilitati da architetture antiche, appaiono come l'espressione dello sforzo di conferire al **p** la dignità dei temi dell'Antichità o della Favola. A partire dal 1655 ca., tuttavia, quasi questo tipo di paesaggio avesse esaurito le proprie potenzialità espressive, Poussin vi reintroduce i valori poetici: quelli dell'atmosfera e dell'esuberanza d'una natura panica, cui l'uomo si sottomette.

Assorbiti il luminismo di Elsheimer e di taluni olandesi italianizzanti, le iconografie marinare di P. Bril, la versione rinnovata della veduta in profondità tra due masse di fogliame di F. Albani, C. Lorrain giunse infatti, verso il 1635-40, a uno stile personale che, come quello di Poussin, mirava all'armonia, ma che era più vicino all'osservazione e si impegnava soprattutto nella resa di effetti luminosi che variavano a seconda delle ore del giorno. Se, tra il 1645 e il 1660, l'equilibrio tra piani orizzontali e verticali, il ridursi delle scene di genere rispetto ai soggetti mitologici rivelano l'influsso di Poussin, nondimeno il

ritmo melodico e la sensibilità elegiaca differenzieranno sempre l'arte di Claude Lorrain. Di recente è stata recuperata all'attenzione critica la personalità di Dughet, che dal 1635 trova aspri accenti preromantici per descrivere la solitudine dei colli della Sabina o gli scoscardimenti di Tivoli, prima di adeguarsi, intorno al 1650, alle elaborazioni di Poussin, di cui d'altronde seguirà l'evoluzione accostandosi a C. Lorrain.

Una linea alternativa e, per molti aspetti rivoluzionaria, è rappresentata dal **p** naturalistico olandese. Affrancati da qualsiasi teoria artistica, gli olandesi volgono uno sguardo nuovo alla natura che abbraccia anche gli aspetti considerati meno poetici come la campagna o il cielo grigio, di cui annotano le minime sfumature; gli stessi panorami hanno per sfondo le piane olandesi, senza intenzionalità cosmiche ed eludendo ogni drammaticità, come nelle incisioni di E. van de Velde e di Rembrandt e nei quadri di H. Seghers, van Goyen, P. Koninck o J. van Ruisdael. Quest'amore per il **p** nazionale si caratterizza anche con una certa specializzazione degli artisti, imposta in parte dalla rigida organizzazione del sistema corporativo entro cui essi operavano: campagna e dune (Molyn, van Goyen, J. van Ruisdael), canali (van Goyen, S. van Ruisdael, Cuyp), foreste (J. van Ruisdael, Hobbema), effetti invernali (Avercamp, van der Neer), notturni (van der Neer), marine (Porcellis, van Goyen, van de Capelle, S. de Vlieger, W. van de Velde il Giovane), vedute di città (Vermeer, Berckheyde, i van der Heyden). La figura umana, non più immagine mitologica o sacra, ma immagine del popolo olandese colto nella sua vita quotidiana, si fonde nel **p** e, persino, come talvolta nel malinconico Jacob van Ruisdael, scompare.

Malgrado l'unità d'insieme del **p** olandese si possono identificare alcune scansioni cronologiche. La prima, soprattutto ad Haarlem con Avercamp, E. van de Velde, gli inizi di van Goyen e di S. van Ruisdael, serba ancora la molteplicità dei motivi e dei piani, nonché procedimenti ereditati da Coninxloo. L'epoca più tipica ha inizio intorno al 1627-30: lo studio sottile degli effetti atmosferici sfocia nella ricerca di una tonalità generale, quasi monocroma – tra il verde, il giallo e il grigio – mentre l'unità strutturale è spesso offerta dalla diagonale d'una strada o d'un canale, ma con estrema libertà. Il grande interprete di questa maniera è J. van Goyen, preceduto da Porcellis e S. van Ruisdael.

A tali eterei **p**, infatti, succede, intorno al 1645, uno stile piú monumentale e contrastato, nella luce e nel colore; questa fase, le cui premesse si leggono già nell'opera di van Goyen, è rappresentata soprattutto da J. van Ruysdael. Un altro fattore che incide sull'evoluzione del **p** olandese è la conoscenza diretta di altre tradizioni; molti artisti intraprendono il viaggio di formazione in Italia o vi si stabiliscono, coniugando il naturalismo della loro terra di origine con tratti desunti dal **p** classico. La prima generazione (Poelenburgh, Breenbergh, Swanewelt) traduce intorno al 1620, nella freschezza d'una luce smaltata, reminescenze di Bril e talvolta di Elsheimer, oppure lo spettacolo, minuziosamente osservato, delle rovine romane. Chi soggiorna a Roma nel secondo terzo del secolo (Both, Berchem, Asselijn) vede la campagna romana, dai colli azzurrastrati, con gli occhi di Claude Lorrain; mescolandovi motivi olandesi, ne imita gli alberi maestosi, il mondo bucolico e soprattutto i dorati tramonti, il che conferisce a tali quadri, dipinti spesso «a memoria», un aspetto nostalgico. A loro volta essi influenzano altri artisti olandesi come Cuyp. Una posizione particolare è occupata da Rembrandt che, pur accogliendo alcuni stilemi della tradizione locale, elabora un paesaggio reso fortemente drammatico da peculiari accenti coloristici e chiaroscurali (*Ponte*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Temporale*: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum).

Anche Rubens si presenta come un caso isolato. Partito dagli schemi di Coninxloo e di Bril, riprendendo da Elsheimer il mistero delle illuminazioni notturne e da A. Carracci un certo trattamento del fogliame, Rubens perviene però, intorno al 1630, a uno stile estremamente personale e di grande libertà espressiva. La composizione si dispiega partendo da un primo piano indipendente, senza ricorrere ad alcun artificio: gli alberi sono visti nella loro individualità e soprattutto l'artista ama cogliere i fenomeni luminosi – il temporale, il tramonto del sole che abbaglia – nella loro immediatezza. Il fluido pennello di Rubens esprime tali contrasti senza contrapporre piani chiari e scuri, ma giustapponendo toni freddi e caldi che si fondono nel movimento.

**Il gusto teatrale e la veduta di città nel XVIII secolo** Nel corso del Settecento si verifica un calo di interesse per il **p** come genere autonomo. In Italia si oscilla tra la persistenza dell'ideale classico e ricerche protoromantiche, mu-

tuate da Salvator Rosa, la cui opera continua ad esercitare, anche all'estero, una grande influenza. Un elemento nuovo è dato dall'inedito influsso che la scenografia teatrale esercita sul genere, stimolando originali tendenze di ricerca. Ulteriori spunti sono offerti dalle ricerche scientifiche nel campo dell'ottica e, nella seconda metà del secolo, dalla crescita, a più livelli, dell'interesse per l'archeologia classica. In questo contesto si sviluppa la corrente «rovinista», che, da Magnasco e Pannini a Piranesi e Hubert Robert, ricerca nelle vestigia del passato alimento per un latente romanticismo; e soprattutto la corrente «vedutista», preparata a Roma da van Wittel, anello di connessione tra Olanda e Italia e a Venezia con la precisione ancora tutta grafica di un Carlevarijs, ma illustrata da Canaletto e Guardi: che, grazie alla trasparenza luminosa, sanno rivestire di poesia l'esattezza topografica; il primo con un superiore senso della ariosità dello spazio, il secondo non abbandonando affatto lo spirito rococò del «capriccio» e tendendo a dissolvere lo spazio nella luce; in Francia, invece, H. Robert aggiunge al genere una nota di purismo neoclassico.

**Romanticismo e impressionismo** Non sembra eccessivo assegnare la denominazione di «romanticismo» al periodo 1790-1860, quando si afferma il **p**. Vale a dire quel **p** più drammatico, a tratti visionario, generato dallo sguardo fortemente emotivo e solipsistico dell'artista, che interpreta la natura come specchio di tensioni inconscie. Inoltre la voga in Europa del ritorno alla vita rustica determina già alla fine del Settecento una comprensione migliore della lezione olandese. Quest'ultimo riferimento sarà foriero di novità congiuntamente al successo dell'acquerello, ritenuto la tecnica più adeguata alle nuove esigenze di aderenza 'metereologica' espressa dal New Method di Cozens che avrà in Inghilterra dopo il ritorno di Wilson nel Galles (1775), interpreti come Crome, Girtin e J. R. Cozens - che, per influsso degli acquerellisti svizzeri, descrive le solitudini dell'alta montagna. Solo Constable, assimilata l'arte di van Ruisdael e di Rubens, è il primo a guardare la natura con un inedito senso di umiltà, non privo peraltro di moralismo, come i suoi scritti dimostrano. Nei suoi dipinti si alternano tocchi di colore puro con passaggi più sfumati, tesi a rendere più sottili evanescenze atmosferiche.

Il suo contemporaneo Turner, a partire dal secondo de-



cennio, elabora un linguaggio personalissimo basato su un'accentuazione senza precedenti del dato luminista), giungendo alla dissoluzione di ogni elemento descrittivo. Una peculiare declinazione delle istanze romantiche compare, nel primo terzo del secolo, nei paesaggisti tedeschi. Sulla scorta di suggestioni mistiche e letterarie questi traducono con una tecnica minuziosa sia le intime corrispondenze tra uomo e natura (i Nazareni, Olivier, Fohr e Richter), sia gli aspetti tragici di un **p** primordiale, riflesso della solitudine dell'artista (Friedrich, Carus o Blechen). In Francia, ove pure si avvertono, fin dalla fine del Settecento con Valenciennes, L. G. Moreau e G. Michel, sintomi di rinnovamento, l'incontro con i paesaggisti inglesi e in particolare con Bonington, che qui opera nel primo terzo dell'Ottocento, dovrà agire da catalizzatore, senza tuttavia che la tendenza romantica in senso stretto sia giunta a pieno compimento nel **p**. L'interesse nutrito da Delacroix per il tocco spezzato di Constable, la poesia dei suoi studi dal vero ad acquerello o a pastello, l'«ossianesimo» di uno sfondo come quello del *San Giorgio* rappresentano alcuni degli esiti piú alti del **p** francese. Accanto all'asprezza desolata della fase matura di Michel, di Géricault, i cui pochi **p** esprimono le istanze piú caratteristiche del romanticismo, il pittore piú rappresentativo del periodo è P. Huet; nei suoi grandi quadri egli predilige il mare scatenato o il mistero inquietante dei boschi, mentre il gusto per la spontaneità comune a molti suoi contemporanei si esprime nei suoi schizzi a colori puri. A partire dagli anni Trenta si afferma la scuola di Fontainebleau, così denominata dal luogo frequentato da un gruppo di pittori tra cui Diaz, Rousseau, Daubigny, Dupré e, piú saltuariamente, Corot che segue un percorso piú personale pur essendo, in un certo senso, riconosciuto come un maestro. Elemento caratteristico è una pratica di lavoro comune che si esprime anche nell'esecuzione degli stessi soggetti, ripresi *en plein air*. Nascono così quei dipinti a olio di piccolo formato, ancora convenzionalmente denominati «studi», ma che rivestono nell'ambito della produzione di questi artisti un ruolo prioritario, destinato negli anni a sovvertire la gerarchia tradizionale, per cui la dimensione era direttamente proporzionale all'importanza di un dipinto. Sigla comune della vasta produzione di questi artisti – che nel corso del secolo saranno assunti come modello da diversi gruppi di paesaggisti operanti in

altri contesti geografici – è la ricerca di una descrizione naturalista del **p** capace di superare le convenzioni compositive e iconografiche del **p** classico, che si accompagna al recupero della tradizione paesaggistica olandese.

Da questo contesto e in particolare dall'abitudine ormai accertata di eseguire dal vero i **p** nascono le prime esperienze impressioniste. Tra il 1864 e il 1870 Monet, Pissarro e Sisley sono interessati alle variazioni dei colori locali secondo l'ambiente e scoprono il principio delle ombre colorate che tra l'altro applicano agli effetti di neve. Ma i colori serbano ancora una certa capacità e le forme contorni definiti. Sarà tra il 1869 e il 1875 che Monet e Pissarro, notando i riflessi sulla Senna, in particolare a Bougival, dove lavora anche Renoir, giungono a una dissociazione vibrante del tocco – a virgole o a punti sempre più minuti – che decompone la luce solare secondo i contorni puri del prisma ma consente, mediante l'accordo con i complementari, di ricostruire in distanza l'impressione originaria. Intorno al 1873 anche Cézanne opera in questa dimensione. Poco importa il motivo perché esso vale solo per il suo involucro atmosferico: a parte qualche suggerimento del Mezzogiorno, dell'Africa Settentrionale o dell'Italia, i **p** dei dintorni di Parigi bastano a Monet, il quale dimora, dal 1872 al 1878, ad Argenteuil; a Renoir e Sisley (che vive soprattutto a Valenciennes) e bastano anche a Pissarro, che si ritira a Pontoise. Analoghi principî regolano le vedute urbane parigine. Nelle opere di Monet, Pissarro e Renoir le superfici perdono la precisione topografica delle precedenti generazioni.

In Italia riverberi delle ricerche francesi, in particolare della scuola di Barbizon, congiuntamente ad altre sollecitazioni culturali, danno vita a una serie di esperienze di **p** «verista». Ne sono testimonianza le numerose scuole che si affermano in diverse regioni. La stessa linea perseguita dai macchiaioli non è avulsa da questo contesto, sebbene la loro peculiare declinazione delle istanze realiste non possa essere dissociata dalla particolarità del contesto geografico e culturale in cui si trovavano ad operare.

Con Cézanne che negli ultimi decenni del secolo appare impegnato in una personale riflessione sulla resa volumetrica del **p**, con esiti pittorici di livello altissimo, si può dire che si conclude un'epoca in cui il **p** in senso proprio è oggetto di una ricerca autonoma. Le preoccupazioni dei pittori sono ormai altre e investono, più in gene-

rare, i modi della rappresentazione della realtà e il senso del fare pittorico. Questo non significa la scomparsa di quadri con rappresentazioni di **p** che anzi continua ad essere un soggetto ricorrente: si pensi alle vedute urbane dei futuristi o ai **p** metafisici di De Chirico e Carrà. Ma sono **p** che solo marginalmente implicano un rapporto con la tradizione iconografica e stilistica del genere e rientrano invece, a pieno titolo, nell'ambito di una riflessione sul senso e sul modo di fare pittura propria delle avanguardie storiche, secondo un atteggiamento che si protrae – salvo eccezioni anche di rilievo, come quella dei chiaristi lombardi – per tutto il corso del nostro secolo. (*sr*).

**Il paesaggio nel Vicino Oriente e in India** Soggetti a una religione formalistica i paesi islamici non hanno dato all'arte del **p** un contributo confrontabile a quello dell'Estremo Oriente. Dopo la fioritura naturalista dell'era omeyyade, che si rivela nelle prospettive architettoniche e negli alberi dei mosaici, solo alla fine dell'epoca abbaside, nel sec. XIII, nasce a Baghdad quel **p** sfondo che caratterizza tutta la miniatura islamica fino al sec. XIX: così in un manoscritto del Maqamat, dipinto da al Wasiti, ove sono descritti ingenuamente, per pura sovrapposizione, un villaggio e i suoi dintorni. Tra la fine del sec. XIII e l'inizio del XVI con le scuole mogul e timuride, vengono assimilati taluni elementi cinesi come le nuvole calligrafiche, che contribuiscono all'aspetto favoloso dei paesaggi miniati alla corte di Herat e a quella di Samarcanda, in particolare di Behzad: su fondi d'oro si stagliano inverosimili rocce color malva e verde dietro grate smaltate di fiori e dotate di alberi dalle curve decorative. In India si sviluppa la miniatura, in particolare all'epoca di Akbar, per forte influsso persiano, pur contribuendo nel sec. XVIII, nella scuola Kandra, con una ricerca di prospettiva e di solidità.

Affinità sconcertanti sono state scoperte tra il **p** dell'Estremo Oriente e certi **p** occidentali del XV e del XVI secolo, con montagne rischiarate di nebbia alla base che si alternano a distese acquee indefinite, di tonalità monocrome. Esse deriverebbero però da comuni atteggiamenti filosofici; è infatti difficile dimostrare la precisa conoscenza di **p** dell'Estremo Oriente presso gli occidentali. È noto, per converso, quale sia stato l'influsso dei colori puri delle stampe giapponesi sugli impressionisti e soprattutto su van Gogh e Gauguin.

## Il paesaggio dell'Estremo Oriente

u *Cina* Il posto preponderante occupato dal **p** nei diversi generi della pittura cinese si spiega con l'importanza del senso della natura, sentimento spinto a un tale livello di passione da poter essere qualificato come mistica particolare degli abitanti del Regno di Mezzo. Sul piano filosofia) già in testi del VII, VI, e V secolo a. C., si afferma la concezione, specificamente cinese, dell'armonia dell'uomo con il mondo, del quale egli non è che un minuscolo componente. È questa una nozione che viene volentieri qualificata «confuciana», quantunque l'atteggiamento contemplativo dell'uomo che si abbandona al flusso universale faccia più propriamente parte di un ideale «taoista». Agli inizi la rappresentazione pittorica della natura è ridotta ai suoi elementi essenziali, significativi o simbolici: montagne e fiumi, nuvole e alberi, dove si rappresentano animali fantastici. Questi diversi elementi sono già presenti più o meno all'inizio della nostra era, sotto gli Han, come può vedersi nelle rare pitture murali conservatesi (tomba Cao Yuancun nello Shansi). D'altronde i laterizi stampati *han* del Sichuan offrono già elementi organizzati: montagne sovrapposte o scene di caccia e di messi. Tuttavia il **p** serve soltanto come ornamento per la presenza umana e non è ancora considerato genere autonomo. L'organizzazione del **p** è più evoluta durante l'epoca delle Sei Dinastie (un esempio è dato dal celebre sarcofago di pietra con decorazione incisa della Gall. Nelson di Kansas City, datato alla fine delle sei Dinastie), ma soltanto a partire dai Tang il **p** conquista diritto di cittadinanza e appare un soggetto autonomo con le opere dello stile «blu e verde» o dei primi pittori dilettanti come Wang Wei.

Nondimeno sono i pittori delle Cinque Dinastie che, durante il sec. X, realizzano le prime pitture monumentali ad inchiostro monocromo. Jing Hao e Li Cheng, desiderosi di esprimere uno stato d'animo attraverso una descrizione organizzata della natura, scelgono dominanti nelle loro composizioni: alberi, rocce, montagne o sentieri divengono punti centrali d'interesse, in funzione dei quali essi costruiscono gli altri elementi. Ed è ancora all'epoca delle Cinque Dinastie che vive Dong Yuan, pseudo fondatore della scuola del Sud, di cui più avanti parleremo.

s Mistica cinese della natura. Il **p** dovrà da allora in poi venir trattato secondo uno spirito ben diverso da quello

che ha animato la pittura occidentale, nella quale l'uomo recita sempre la parte principale, sia come soggetto, sia come spettatore. A parte quelli che servono semplicemente come decorazione di sfondo per un'azione, e che dunque non possono considerarsi **p** in se stessi, i **p** occidentali sono nella maggior parte vedute panoramiche reali, vale a dire spettacoli nei quali, offrendosi l'orizzonte a partire da un determinato punto di vista piú o meno elevato, l'uomo domina la natura. L'artista cinese ha troppo forte il senso della propria piccolezza per abbandonarsi a un simile orgoglio: donde la sua particolare rappresentazione delle montagne viste dalla loro base, posizione che conviene al minuscolo essere perduto nella loro contemplazione. Ed è per i medesimi motivi e per il medesimo sentimento d'una natura onnipotente e vivente che egli ignora volutamente le prospettive dette «scientifiche», ritenendo che esse non possano offrire altro che un'idea unica e getta, distesa su un **p** raggelato dal rigore e dalla rigidità d'una composizione geometrica. La sua concezione d'una prospettiva «in movimento» all'interno di **p** che sono talvolta immaginari ma esprimono l'assenza della natura, consente al pittore cinese di offrire numerosi punti di vista e autorizza questo «lungo peregrinare attraverso lo spazio», tanto conforme alle concezioni taoiste che lo ispirano.

s Le scuole del «Nord» e del «Sud». La storia della pittura cinese del **p** è oggi dominata dalle nozioni di due scuole, del «Nord» e del «Sud», termini che stanno all'origine di molteplici equivoci presso gli Occidentali: da un lato, non si tratta di «scuole» propriamente dette, ma di raggruppamenti di artisti creati per comodità di critica; d'altro canto, tali artisti si riferiscono a due classificazioni diverse. Tali termini, impiegati nel sec. xvi da Dong Qizang e dai suoi amici, servirono loro per ripartire i pittori antichi e contemporanei secondo uno spartiacque tra i piú contestabili, poiché venne fissato in funzione del desiderio – forse inconscio – di garantire comunque la palma ai pittori letterati dilettanti, detti «del Sud», e disprezzando sistematicamente i pittori professionali o accademici, detti «del Nord». Così, Dong Qizang fu indotto a classificare Fan Kuan tra i pittori «del Sud» in quanto letterato e dilettante, mentre Li Tang, erede diretto del suo stile, si vedeva relegato nella scuola «del Nord» a causa della sua appartenenza all'Accademia dei Song.



□ Realismo e idealismo. La separazione tra «Nord» e «Sud» è apparsa peraltro fondata ai critici cinesi moderni, che l'hanno ripresa, salvo effettuare la loro classificazione su criteri stilistici e non piú sociali. Tali critici distinguono cosí un primo gruppo di artisti dalla fattura salda ed esatta, dai tratti ferrigni le cui composizioni sono dominate dall'accentuazione dei primi piani, distaccandosi vigorosamente sugli sfondi, e che impiegano contrasti di valori lineari e tonali: si tratta della scuola del «Nord» (detta talvolta «realista» per distinguerla dal gruppo di professionisti definito da Dong Qizang), che raccoglie i pittori che seguirono la tradizione di Li Cheng, tradizione che, per tramite di Li Tang, sfocia sotto i Song nella scuola Ma-ia e sotto i Ming nella scuola del Zhe.

La scuola del «Sud», o «idealista», si definisce invece per la ricerca di un'atmosfera poetica espressa mediante una fattura delicata, a base di piccoli tocchi, nella quale le nebbie svolgono un ruolo fondamentale per collegare i vari piani. Tong Yuan viene considerato l'inventore di tale stile, ripreso in modo pointillista da Mi Fei sotto i Song. I Quattro Grandi Maestri Yuan, avendo affermato di essersi ispirati a Tong Yuan, sono classificati tra i rappresentanti della scuola del «Sud», cui appartengono pure i maestri della scuola di Wu.

È difficile non riconoscere, almeno a grandi linee, una reale influenza della geografia cinese. L'asprezza delle spoglie alture della Cina settentrionale, e la limpidezza della sua atmosfera, sono effettivamente in forte contrasto con la dolcezza nebbiosa e i profili smussati delle colline del sud. Tuttavia, questa classificazione è poco soddisfacente, e oggi si tende ad abbandonarla, per esempio ci sono moltissime brume nella scuola Ma-ia, che fa un sapiente uso dei vuoti; i Quattro Grandi Maestri Yuan, che, con Ni Tsan in testa, rifiutavano qualsiasi espressione lirica, sono assai lontani da uno stile vaporoso e pointillista; quanto ai pittori *chan*, come Mu Qi, che realizzarono la quintessenza del *p*, appena suggerito dal lacerarsi delle nebbie, si trovano al di fuori di tale classificazione.

Il tentativo di sistematizzazione di Dong Qizang sfociò, di fatto, a definire quanto, con lui e dopo di lui, doveva essere la pittura letteraria di *p*. Spinte agli estremi limiti nelle loro considerazioni intellettuali e nella reverenza per gli antichi maestri, le teorie di questo pittore generarono un vero e proprio accademismo letterato, di rigorosa orto-

dossia, rapidamente sclerotizzato nelle sue ripetizioni e nelle sue ricette, che sfociarono nella compilazione di manuali del genere, quali il *Giardino grande quanto un grano di senape*. Contro questo inaridirsi, i cui segni precoci cominciano già a scorgersi nell'opera degli «ortodossi», reagirono con vigore gli individualisti, Monaci o Eccentrici, i quali (soprattutto i primi) salvarono la pittura cinese da un razionalismo inaridente a forza di effetti letterari, e ritornarono all'ispirazione diretta dalla natura.

□ *Giappone* In Corea, il **p** non merita menzioni particolari, poiché gli artisti coreani seguirono fedelmente l'esempio dei loro iniziatori; tra essi taluni, però, non mancarono di vigore, come Chong-son. La situazione è leggermente diversa in Giappone, ove può riconoscersi una certa originalità nell'andamento decorativo delle composizioni e un sapore individuale nella morbidezza del tracciato delle colline, morbidezza ispirata all'aspetto ridente della natura nipponica e caratteristica dei **p** reali dello *yamatoe*. Resta peraltro vero che il **p** non ha avuto in Giappone l'importanza che conobbe in Cina, se non, precisamente, in quelle epoche nelle quali si fa massimamente sentire l'influsso continentale. I soggetti di **p** immaginari della scuola Kano sono puramente cinesi, come cinesi saranno i **p** del *sui-bokuga*, ispirato dalla scuola Ma-ia nel sec. XVI, o del *nanga*, ispirato dalla scuola detta del «Sud» nel sec. XVIII; talvolta soltanto il lavorio nervoso e fremente del pennello consente di identificare a colpo sicuro una mano giapponese. La medesima ricettività agli influssi esterni fece sí che i pittori giapponesi fossero i soli, in Estremo Oriente, ad assimilare in modo coerente le lezioni della prospettiva occidentale, che ad esempio si ritrova in Hokusai o Hiroshige. È noto che a causa di tale occidentalizzazione compositiva la stampa giapponese tarda venne tanto apprezzata dagli impressionisti francesi: non imbarazzati da una prospettiva estranea alle loro abitudini, com'era (ed è ancora) il caso per le prospettive cinesi, poterono studiarvi in tutta tranquillità le tecniche del colore piatto o i tracciati degli arabeschi. (ol).

## **Paestum**

Città antica della Campania in provincia di Salerno. Fondata nel sec. VII a. C. da coloni di Sibari con il nome di Poseidonia, raggiunse subito una notevole prosperità, che mantenne anche dopo la conquista da parte

dei Lucani (nel sec. v) e dei Romani (nel 273 a. C.), quando cambiò il proprio nome in quello di **P**. Fu abbandonata verso il sec. VIII, in seguito all'impaludamento della piana del Sele, ridotta a una plaga desolata, preda della malaria e delle incursioni saracene. Anche se dell'antica città non si perse del tutto la memoria, la «riscoperta» avvenne per opera dei viaggiatori del Settecento che, in ossequio alla dominante estetica neoclassica, cominciarono a diffondere per l'Europa stampe e disegni dei grandi templi pestani, miracolosamente rimasti in piedi. A partire dagli anni Sessanta di questo secolo gli scavi hanno riportato in luce alcune tombe dipinte di particolare importanza per la storia della pittura dell'antichità. La più nota e anche la più antica di esse, la Tomba del Tuffatore – cosiddetta dalla raffigurazione che ne decora il soffitto – si data al 480-470 a. C. ed è uno dei rarissimi esempi conservati di pittura greca, sia pure eseguita, probabilmente, da un artista locale. Le scene raffigurate sulle pareti – il banchetto funebre, il giovane coppiere, l'atleta che incede a passo di danza, accompagnato da un vecchio e da una fanciulla che suona il flauto – riflettono momenti e consuetudini tipiche dell'aristocrazia greca del tempo: il simposio, l'attività sportiva, la danza, la musica. Al tema della morte allude più direttamente la raffigurazione che compare sul soffitto della tomba, il salto del giovane defunto nel mare dell'eternità dall'alto delle Colonne d'Ercole, il confine estremo del mondo conosciuto. Eseguiti a rapidi tocchi con tinte piatte, prive di sfumature, i dipinti riflettono alcune delle innovazioni che in quegli anni, a cavallo delle guerre persiane, venivano introdotte nella pittura greca – ad esempio le prime notazioni paesistiche e topografiche – come dimostra la coeva ceramica attica (Grecia). Molto diverse appaiono le pitture delle più tarde tombe del sec. IV, espressione della cultura artistica lucana, caratterizzate da uno stile più naturalistico ma anche più corrico, analogo a quello della pittura vascolare dei pittori pestani Assteas e Python. (*mlg*).

## **Pagān**

Antica capitale del regno birmano, che ha conservato pitture murali appartenenti all'apogeo dell'arte del paese (XI-XIII secolo). Numerosi edifici buddisti erano stati infatti

costruiti in questa città, edificata tra l'847 e il 1287, data in cui se ne impadronirono i Mongoli. Mentre gli *stūpa* monumentali erano ornati da pannelli in terracotta smaltata, le pareti interne dei templi, spesso vastissimi, erano rivestite da pitture a secco. Queste erano collocate in spazi nettamente delimitati dalle forme architettoniche (per esempio sull'intradosso delle volte), oppure ripartiti in fasce, medaglioni o quadrati. I temi sono tratti dall'iconografia del buddismo antico (*hinayāna*). Molte pitture riguardano l'ultima esistenza terrestre del Buddha, prima del suo ingresso nel «non essere» o *nirvana*, altre le sue vite anteriori, nelle successive incarnazioni (*jātaka*). Alle prime veniva spesso attribuito aspetto più solenne e regolare; le seconde presentano invece maggiore animazione e fantasia, per seguire il carattere commovente, familiare o persino comico dei racconti. S'incontra talvolta la serie dei *Sette Buddha del passato*. Raramente, i templi erano consacrati alle forme più evolute del buddismo: vi s'incontrano i *bodhisattva*, o salvatori, del *mahāyāna*, e – più eccezionalmente – persino divinità e svariati esseri del tantrismo, col loro aspetto terribile e le loro gesta erotiche. Accanto ai grandi temi si scorgono motivi vari, che uniscono spesso significato religioso o simbolico al valore decorativo: così i geni volanti che spiccano contro nuvole stilizzate, e gli esseri celesti in ginocchio, che offrono rami fioriti estendentisi in lunghi racemi. Animali fantastici si accompagnano inoltre ad elementi vegetali o a fiamme stilizzate.

Questa pittura deriva da quella indiana. Vi si scorgono influenze del Bengala, talvolta del Nepal o di Ceylon. Qui la grazia e la morbidezza dello stile *pāla* bengalese (sec. IX), ulteriormente accentuate dall'eleganza degli atteggiamenti, raggiungono effetti preziosi. La ricchezza e la raffinatezza di quest'arte, si manifesta nell'eleganza degli atteggiamenti e delle acconciature, nella complessità ornamentale delle architetture rappresentate – ispirate a quelle dei palazzi – e nel ricercato ornato vegetale. I colori sono vari e armoniosi, a toni caldi e spenti, nelle composizioni la fantasia si associa all'equilibrio. I restauri effettuati in seguito dai monaci rimasti nella regione, e nuovi dipinti aggiunti ai precedenti verso la fine del sec. XVIII sono di qualità inferiore, con atteggiamenti secchi ed eccessivi. (*mha*).

## Pagani

Pittori originari delle Marche (Monterubbiano) furono attivi per tre generazioni. L'attività pittorica della famiglia ha inizio con **Giovanni** (documentato 1506-44), che operò soprattutto a Fermo e verso la fine della sua vita collaborò col figlio **Vincenzo** (1490 ca. - 1568). Il non breve percorso di quest'ultimo, caratterizzato da un'abbondante produzione, è scandito da alcune opere che fanno risaltare l'ampliamento e l'aggiornamento del fondo locale ancora quattrocentesco, legato a riduttivi divulgatori del Crivelli come Pietro Alemanno (pala di Ortezzano, 1510 ca.). La pala di Corridonia (Pinacoteca parrocchiale), probabilmente del 1517, rivela un accrescimento nella resa dei tipi e della composizione da riferire all'esempio di Signorelli, che aveva tra l'altro lasciato nelle Marche il grandioso politico di Arcevia. A partire dagli anni Venti, la pittura del **P** procede attraverso desunzioni e interessi eterogenei: dagli umbri, e in particolare da Perugino, e da grandi personalità presenti nelle Marche come Lotto e Tiziano (*Deposizione*, 1529: Sarnano; *Madonna e quattro santi*: Moreasco; pale di San Ginesio, 1533-38 ca.: PC e Ascoli Piceno, Sant'Agostino, cui si può accostare la pala di Todi, palazzo comunale). La *Pala Oddi* per San Francesco di Perugia (1553: oggi Perugia, GNU) considerata la sua ultima opera, fu commissionata a lui e al Papacello; ma è difficile stabilire quanto davvero gli spettò in questo lavoro che presuppone un certo aggiornamento in senso manieristico.

**Lattanzio** (1520 ca. - 1582 ca.), figlio di Vincenzo, formatosi con il padre ma decisamente orientato verso gli sviluppi della cultura romana postraffaellesca. È presente nelle più importanti iniziative sia di decorazione sia di pittura sacra degli anni Quaranta a Perugia: affreschi, 1543 ca., nella Rocca Paolina (perduti); quelli del Palazzo dei Priori; *Pala di Santa Maria del Popolo* (1548-49: Perugia, GNU). Anche attraverso i più dotati Raffaellino del Colle e Cristofano Gherardi, con i quali collabora nelle opere citate, e insieme con Papacello, il **P** si evolve sugli aggiornamenti della pittura a Firenze e a Roma fra ossequio ai grandi modelli ed echeggiamenti della maniera. (*sr*).

## Pagani, Gregorio

(Firenze 1558-1605). Uno dei fondatori della riforma antimanierista insieme al Cigoli, con cui strinse amicizia



nella bottega di Santi di Tito e condivise l'interesse per il correggismo del Barocci e di L. Carracci. La fusione tra cultura emiliana e tradizione fiorentina ispira le sue principali opere sacre (*Madonna e santi*, 1592: San Pietroburgo, Ermitage; *Madonna e santi*, 1597: Città di Castello, Pinacoteca; *Madonna e santi*, 1598: Recanati, MC), mentre nei dipinti da sala egli avvia quel gusto per una pittura preziosa e ornata (*Piramo e Tisbe*: Firenze, Pitti; *La guarigione di Tobia*, 1604: ivi) che trionferà con il suo allievo M. Rosselli. (cpi).

### **Pagani, Paolo**

(Castello Valsolda 1655 - Milano 1716). Le notizie relative alla sua biografia, alla sua formazione e alle sue opere sono poche e frammentarie: si trasferì nel 1667 a Venezia dove si formò probabilmente alla bottega del Liberi. Nel 1690 viaggiò in Europa insieme al Pellegrini; nel 1692 gli furono commissionati dal vescovo Karl Graf von Liechtenstein gli affreschi nel salone della residenza vescovile di Kromeriz e nella chiesa di Welehrad (opere distrutte). Dopo aver lavorato per il principe Jean Adam di Liechtenstein ritornò nel 1696 a Castello Valsolda dove fu impegnato nel completamento della decorazione della chiesa parrocchiale di San Martino. Nel 1702 è attestato a Milano dove si trasferì definitivamente da Venezia nel 1712 anno in cui data la pala firmata nella chiesa di San Marco e a cui seguiranno numerose commissioni in chiese lombarde (Santa Maria del Giardino e Santa Maria di Caravaggio a Milano; San Rocco a Pavia). La sua pittura aderì dapprima al gusto per le forme dilatate, esuberanti e robuste e al neocorreggismo del Liberi (*Semele e Giove*: Museo di Brno; *Compianto di Abele*: Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum; *Maddalena*: Dresda, GG; *Carità romana*: coll. priv. genovese) giungendo in seguito, per l'influenza del Langetti, a una maggiore tensione drammatica, a complesse articolazioni spaziali e ad intensi effetti luminosi (*Sansone catturato dai Filistei*: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; *San Gerolamo*: Vaduz). Il contatto con i decoratori austriaci e boemi si riflette nella resa cromatica e negli scorci figurativi degli affreschi di Castello Valsolda, mentre l'ultima fase è caratterizzata da un addolcimento del linguaggio pittorico nelle due pale per la chiesa dei Cappuccini a Chiusa (*La Vergine e san Felice di Cantalice*, *Santi Antonio e Francesco in adorazione*

*del Bambino*), per giungere poi nel *San Liborio* (1712: Milano, chiesa di San Marco) a una rielaborazione della cultura seicentesca e barocca a cui rimase sostanzialmente legato. La sua pittura fu importante riferimento per numerosi artisti Veneti settecenteschi quali: Pellegrini, Pittoni, Piazzetta, Giulia Lama, Bencovich. (*anb*).

### **Pagano, Francesco**

(documentato a Napoli e in Spagna tra il 1472 e il 1489). Formatosi probabilmente a Napoli, è noto per la sua attività negli anni Settanta a Valencia, dove giunge al seguito del cardinale Borgia insieme a Paolo da San Leocadio e al Maestro Riquart (da identificare con Riccardo Quartararo). Con quest'ultimo stipula nel 1472 il contratto per l'affresco con la *Natività* nella sala capitolare della Cattedrale, opera in cui dimostra un puntuale aggiornamento sui contemporanei fatti ferraresi; nello stesso anno si impegna, insieme a Paolo da San Leocadio, per la decorazione del coro della stessa Cattedrale, non conclusa nel 1476 quando fa testamento, e saldata nel 1481. Dopo il suo rientro a Napoli, **P** è pagato per un ritratto del duca Alfonso di Calabria (1489, opera che è andata perduta), ed è tra i protagonisti di quell'ampia circolazione culturale che coniuga i dati ferraresi e le esperienze valenzane con l'aggiornamento sul cantiere romano di Melozzo, come dimostrano opere a lui attribuite tra le quali il *Trittico di san Michele Arcangelo* (Napoli, Oratorio dei Santi Michele e Omobono) e l'anta d'organo con *San Sebastiano e santa Caterina* (Roma, GNAA, dalla chiesa napoletana di Sant'Efremo). (*sba*).

### **Paggi, Giovanni Battista**

(Genova 1554-1627). Fu allievo in patria di Luca Cambiaso; nel 1579 si stabilì a Firenze, dove fu al servizio di Francesco I de' Medici e poi di Ferdinando I. Vi eseguì ritratti (*Piero il Gottoso* e *Pietro di Lorenzo*: Firenze, Pitti) e numerosi dipinti d'altare per località dello stato (Pescia, Pistoia, Lucca) e per la Liguria (Genova, Loano, Savona). Pittore aperto a molteplici suggestioni, pur senza essere un vero novatore seppe scavare nel meglio della cultura tardo-manieristica, e produsse opere nelle quali la radice cambiasesca si fonde con accenti più moderni, derivati dall'attenzione per Cigoli e per i «barocceschi» senesi

(*Nascita della Vergine* per il Duomo di Lucca e *San Michele abbatte gli angeli ribelli* per il convento di Colleviti, presso Pescia). Nel 1599 tornò a Genova dove restò fino alla morte, tenendovi una bottega nella quale si formarono alcune tra le maggiori personalità della pittura ligure del tempo: G. B. Castiglione, D. Fiasella, S. Scorza, G. Benso. Nelle tele eseguite a partire dal 1600 (*Martirio di sant'Orsola*, 1600: Savona, Duomo; *Martirio di santo Stefano*, 1604: Genova, Gesù; *Ultima comunione di san Girolamo*, 1620: Genova, San Francesco di Paola) la vitalità del **P** si rivela nell'aggiornamento sui modi del Cerano e del Morazzone, unito a una non superficiale attenzione per Rubens e per il primo naturalismo, mediato probabilmente dalla cultura dei «riformati» toscani e dei bolognesi. Il **P** è autore di un trattato sulla *Definizione e divisione della Pittura* (1609). (sr).

### **Paglicci**

La grotta si apre nel comune di Rignano Garganico in provincia di Foggia. Questo sito preistorico presenta tracce di frequentazione umana per un periodo di tempo di alcune decine di migliaia di anni. Le manifestazioni artistiche sono attribuibili a un lasso di tempo compreso tra 22 000 e 10 000 anni dal presente, in un momento cronologico definito Paleolitico superiore. Grotta **P** presenta le uniche manifestazioni d'arte parietale dipinte finora rinvenute in Italia. Si tratta di tre cavalli, due interi e uno parziale (uno dei due interi in posizione verticale), e almeno cinque mani in positivo e in negativo, il tutto dipinto in rosso. Inoltre è stato rinvenuto un piccolo frammento, staccatosi dalla parete, recante un disegno di una parte posteriore di cavallo in movimento, anch'esso dipinto di rosso. Stilisticamente queste pitture per l'andamento della linea dorsale dei cavalli e per il senso del movimento potrebbero essere attribuibili al III stile di Leroi-Gourhan. Notevole è anche la produzione di arte mobile: si tratta essenzialmente di incisioni di animali, comprese alcune di tipo molto raro come un nido con le uova, e geometriche, su pietra e su osso. (agu).

### **pahāri, scuole**

Con questo nome (che significa «della montagna») vengono designate le varie scuole e stili di pittura degli antichi

principati dell'alto Pangiab nell'attuale Himachal Pradesh, nell'India settentrionale. Qui, sui contrafforti dell'Himalaya, sin dal sec. XVIII della nostra era alcuni capi *rājput* costituirono piccoli stati, che restarono per lungo tempo al di fuori delle correnti di invasione, pur dovendo riconoscere l'autorità dell'imperatore moghul Akbar alla fine del sec. XVI.

**Gli inizi dello stile di Bahsolī** I dipinti **p** piú antichi risalgono alla fine del sec. XVII; si tratta di pagine che illustrano versi della *Rasamañjarī* del poeta Bhanudatta; appartengono a diverse serie, una delle quali (Benares, Bharat Kala Bhavan) possiede un colophon secondo il quale l'opera venne eseguita per il ragià Kirpāl Pāl a Bahsolī dall'artista Devidāsa. Questi però, del quale nulla si sa, non fu probabilmente il solo a praticare questo nuovo stile; altre pagine della *Rasamañjarī* (Boston, MFA; Londra, VAM; Jammu, Gall. Dogra) sono dovute a mani diverse.

Le origini di questo stile, detto «di Bahsolī», sono poco note; sembra però che esso incontrasse grande favore sin dal suo apparire, a una data che non può essere anteriore al 1670. Non è privo d'interesse constatare le affinità tra questi primi dipinti **p** e le illustrazioni di manoscritti buddisti nepalesi della fine del sec. XVII (Parigi, coll. B. H. Hodgson; Bombay, Prince of Wales Museum). Tali miniature antiche nello stile Bahsolī devono molto, per quanto riguarda i dettagli architettonici, l'arredo e soprattutto il disegno e il modellato dei volti, all'arte moghul dell'epoca di Aurengzeb (1657-1707); originale è invece la concezione d'insieme. Le scene si sviluppano su grandi fondi monocromi talvolta vivacizzati dalla presenza di un padiglione, al modo dei dipinti *rājput* del Rājasthān; il paesaggio si limita a due o tre alberi stilizzati a ferro di lancia e a qualche rappresentazione di animali. Nel trattamento dei personaggi traspaiono, invece, due tendenze: nelle pagine della *Rasamañjarī* di Boston o di quella di Londra (VAM), e nelle miniature di *nāyaka-nāyikā* (eroi ed eroine), i personaggi, che sembrano sospesi nello spazio – crani a pan di zucchero, con naso diritto e occhi immensi a forma di petalo di loto, dallo sguardo fisso –, hanno un profilo assai allungato, mentre i gesti scattanti possiedono un vigore arcaico; le figure della *Rasamañjarī* di Benares, vicine alle precedenti, sono invece piú raccolte, piú morbide. La severità di tali composizioni a due o tre personaggi è temperata dalla ricchezza degli elementi decorativi: sontuosi tappeti

moghul, ricche stoffe ed eleganti racemi fioriti. Il maggior fascino di questi dipinti, bordati di rosso, è dovuto agli splendidi colori, la cui vivacità è simile agli smalti.

**Mānaku e lo stile di Guler** I primi anni del sec. XVIII consacrono il successo delle formule dello stile di Bahsolī nei vari stati **p**: il disegno nervoso e ritmico delle opere piú antiche lascia il posto però a una maniera piú riflessiva, come può vedersi nelle illustrazioni di *Rāgamālā* o di *nāyaka-nāyikā* eseguite nel primo quarto del sec. XVIII, o nei fogli di *Rāmāyana* dell'antica collezione di Kulu (Chandigārh, Government Museum and AG; Benares, Bharat Kala Bhavan), dipinte da vari artisti verso il 1710-1720. La tavolozza resta altrettanto brillante, ma i profili presentano un contorno dolce e il modellato si fa piú delicato, le pose perdono in parte la rigidità iniziale e la linea d'orizzonte del paesaggio si abbassa. Questo sforzo verso un maggiore naturalismo si afferma nelle illustrazioni di un *Gītā Govinda* (Museo di Chandigārh; Benares, Bharat Kala Bhavan; Londra, VAM), opera essenziale, poiché il colophon indica che venne eseguita nel 1730 da Mānaku, con ogni probabilità lo stesso artista di Guler. L'autore di questo *Gītā Govinda* si sforza, riflettendo un mutamento di gusto nelle corti **p**, di adattare le formule dell'antico stile di Bahsolī a un'arte piú naturalistica, sotto la pressione di mode provenienti dai centri moghul; i colori, sempre assai vivi, sono meno dissonanti creando l'impressione di una maggiore morbidezza. In queste pagine si riscontra lo stabilizzarsi di alcune formule che s'imporranno nei dipinti della metà del secolo, particolarmente quelli che vanno complessivamente sotto il nome di «stile di Guler»: animazione della superficie mediante pannelli murari obliqui che suggeriscono la profondità, sviluppo di figurazioni paesistiche, talvolta in grandi ondulazioni astratte, talvolta in prospettiva, con paesaggi assai realistici come nella *Montagna dei serpenti* (Nuova Delhi, NM). La nuova corrente artistica messa in luce dal *Gītā Govinda* del 1730 si afferma nelle illustrazioni di *Bhāgavata Purāna* (Museo di Chandigārh; Benares, Bharat Kala Bhavan; Patna, coll. G. K. Kanoria); la gamma cromatica si amplia, le armonie si fanno piú dolci, si accentua il naturalismo, particolarmente nell'ambito prospettico, i tipi fisici si discostano sempre piú da quelli dell'antico stile di Bahsolī, annunciando molto chiaramente quelli del celebre gruppo Bhāgavata.



**Nainsukh** Le formule dello stile di Bahsolī, ancora avvertibili nelle opere precedenti, si dissolvono dopo il 1740 sotto la pressione dell'arte moghul, pur mantenendo una certa originalità. Un artista di grande valore, Nainsukh di Guler, fratello minore di Mānaku, è attivo intorno al 1748 per un principe di Jammu, Balavant Singh, che gli commissionò una serie di ritratti in veste privata o pubblica, oggi dispersi tra varie collezioni. Sono opere che dimostrano il suo debito verso l'arte moghul, tanto per l'eleganza che per la finitezza e precisione del disegno insieme a un originale gusto per l'immagine semplice e spoglia; le scene all'interno dei palazzi si riducono a un gioco astratto di terrazze e di muri obliqui, mentre nelle scene all'aperto, come nella *Caccia all'anatra* (Bombay, Prince of Wales Museum), soltanto la curva della linea d'orizzonte e qualche ciuffo d'erba suggeriscono il paesaggio, riuscendo a creare quel senso di spazio che contraddistingue i migliori dipinti dello stile detto «di Guler». I colori sposano elegantemente tonalità fredde e neutre, rilevate da qualche tono caldo. La serie termina verso il 1760 con due emozionanti ritratti del principe al termine della sua vita, sotto la tenda mentre scrive (ivi) e mentre fuma la pipa (Bombay, coll. K. Khandalavala), che nella pittura indiana non hanno altri equivalenti se non i ritratti di Aurengzeb vecchio mentre legge il Corano. Si conservano anche ritratti del ragià Govardhan Chand (1730-70). Il *Govardhan Singh mentre ascolta musica* (Museo di Chandigarh), del 1745 ca., quantunque incompiuto presenta una composizione notevole; nell'ellissi disegnata dalle cime di un boschetto e dall'argine di un fiume s'iscrivono con forza le diagonali di una candida terrazza sulla quale siedono, intorno al ragià, personaggi che costituiscono una sorprendente serie di ritratti alla maniera di Nainsukh; quest'abile disposizione viene ripresa in numerose altre miniature contemporanee. *Govardhan e tre donne* (Allāhābād, Museo) è piú tradizionale, per la composizione a padiglione con una prospettiva laterale verso un giardino; i personaggi femminili sono tipici dei dipinti della metà del sec. XVIII riuniti sotto la comune denominazione di «stile di Guler»; i profili, sono delicati, e delineati con fermezza; il fascino dei volti, dalla fronte alta e convessa e dal cranio leggermente ovoidale, non esclude una certa severità di espressione; il modellato viene suggerito, al modo moghul, da fini tratteggi; mentre le pose conserva-

no una rigidezza aristocratica e i colori sono vivi e netti.

**Il gruppo Bhāgavata** Una serie di miniature di un certo interesse deve risalire probabilmente al terzo quarto del sec. XVIII; si tratta di un *Gīta Govinda* (Tehri Garhwāl, coll. del maragià; Benares, Bharat Kala Bhavan), di illustrazioni di scene al chiaro di luna del *Bhāgavata Purāna*, disperse tra varie collezioni, e di altri dipinti del *Bhāgavata Purāna*, dell'antica coll. Modi (Nuova Delhi, NM). Malgrado le reciproche affinità, questi dipinti rivelano alcune differenze stilistiche. Il *Gīta Govinda* reca sul colophon la stessa iscrizione del *Gīta Govinda* del 1730; è però fuori questione attribuire a Mānaku, certamente morto in quest'epoca, la serie di Tehri Garhwāl. Vanno invece attribuite a un artista, membro forse della famiglia di Mānaku, che ricopiò un'iscrizione di un complesso famoso. Non è privo d'interesse notare che il *Gīta Govinda* degli anni Sessanta del Settecento rappresenta il compimento stilistico dell'opera del 1730 le cui tappe essenziali sono costituite dal *Bhāgavata* dei musei di Benares e di Chandigārh (1740 ca.) e dalle miniature della metà del secolo (eseguite per Govardhan Singh) di Guler; nei fogli di Tehri Garhwāl si ritrovano gli alberi a forma triangolare tanto caratteristici delle pagine del 1730. Il *Gīta Govinda* e il *Bhāgavata* del Maestro del Chiaro di luna presentano un consimile disegno dei personaggi e un analogo trattamento del paesaggio. I personaggi, assai vicini a quelli delle miniature caratteristiche dello stile di Guler del 1750 ca., possiedono tuttavia contorni piú fluidi, e l'austerità delle opere piú antiche viene temperata dalla poesia e dal lirismo del paesaggio; l'articolazione dello spazio, ereditata dalle vedute panoramiche della pittura moghul, è quanto mai sapiente; le linee spezzate di un argine, le dolci ondulazioni di un corso d'acqua e il profilo delle colline a pan di zucchero si ripetono ritmicamente e si armonizzano con i gesti e gli atteggiamenti di Kṛṣṇa, di Rādhā e delle *gopī*, mentre una nota ornamentale viene offerta dagli alberi, dai cespugli e dai rami fioriti. I colori vivi delle stoffe e dei fiori trova un suo equilibrio accordandosi con le sfumature di verde tenero dei prati e grigio argentato delle acque, mentre la luce fredda della luna avvolge in un'atmosfera di mistero la danza notturna di Kṛṣṇa e delle *gopī*. Le altre illustrazioni di *Bhāgavata Purāna*, di solito dedicate ad episodi dell'infanzia di Kṛṣṇa, trasformano le cornici architettoniche in giochi or-

namentali distesi su ampi sfondi verdi, in queste raffigurazioni il disegno si fa piú manierato, mentre forme capricciose si manifestano nel rigonfiarsi degli alberi o in certe trovate compositive come quella di *Kṛṣṇa che uccide un serpente rosa* (Benares, Bharat Kala Bhavan). In una cornice ovale, secondo una moda che si diffonde nell'ultimo quarto del sec. XVIII, le miniature di un *Bihārī Sat Sai* (Tehri Garhwāl, coll. del maragià), e quelle di un *Bāramāsa* (Lambargaon, coll. del maragià) presentano una versione piú tarda dello stile Bhāgavata: le pose sono ancor piú graziose e gli sguardi si fanno languidi, mentre, nei fogli del *Bāramāsa*, il paesaggio stilizzato lascia il posto a vedute di montagne la cui prospettiva realistica è assai vicina alla concezione della pittura europea.

**Lo stile di Garhwāl** Si attribuisce al Garhwāl, piccolo stato posto sul confine meridionale dell'alto Pangiab, uno stile praticato nella seconda metà del sec. XVIII. Qui Molarām, pittore e poeta, occupò un'importante posizione ufficiale; fu però artista poco originale, autore di pallide imitazioni dello stile di Kāngrā intorno al 1800, e non può essere, come si è proposto, l'autore di un gruppo di miniature dell'antica collezione di Garhwāl, che sono tra le realizzazioni piú belle dell'arte p, è probabile però che questi dipinti non siano stati eseguiti nel Garhwāl e che invece provengano dalle raccolte di Molaram, che fu pure collezionista. Essi sono oggi dispersi in vari luoghi, e denunciano la mano di due o tre artisti eccezionalmente dotati, la cui originalità è tale da rendere difficile ogni attribuzione ad altri stili noti. Uno stesso artista è certo responsabile di un *Bāz Bāhādur e Rūpamatī*, di una *Utkā Nāyikā* (Ahmedābad, coll. Kasturbhai Lalbhai) e di uno *Siva e Pārvatī* (Boston, MFA). Sia quest'ultima miniatura che la prima sono notevoli per il realismo e il fascino romantico del paesaggio, caratteri che ricordano alcuni tra i bei dipinti moghul dell'inizio del sec. XVIII, come il *Bāz Bahādur e Rūpamatī* (Museo di Chandigārh); l'artista sembra d'altronde perfettamente padrone della tecnica moghul e dimostra una buona conoscenza del paesaggio europeo, oltre a quel gusto e quel dono per la stilizzazione elegante e poetica propria delle opere p. Malgrado l'eleganza del disegno, la fattura di queste pagine conserva una certa saldezza nel tratto disegnativo che tende a scomparire nella seconda metà del sec. XVIII. L'autore di questo piccolo gruppo di dipinti è un abile colorista, che sa vitaliz-

zare le tonalità sorde della notte nel *Bāz Bahādur e Rūpamatī* con la comparsa brusca di un tappeto rosso, che si leva in verticale, o del giallo o azzurro vivo della gualdrappa dei cavalli.

A questo gruppo di Garhwāl appartengono altre opere, tra le quali uno degli esemplari piú belli è il *Kāliya dāmana*, dove Kṛṣṇa uccide un serpente mostruoso nella Jumnā (Boston, MFA), da segnalare per la saldezza del disegno e la stilizzazione del paesaggio in vaste curve astratte; mentre la costruzione ritmica dei personaggi contribuisce all'impressione di dinamismo drammatico che si sprigiona da questa pagina. Si tratta pressoché delle stesse qualità, sempre con un'espressiva rigidità di pose, che si riscontrano in miniature come il *Gaircharan Līlā* (Nuova Delhi, NM) o il *Varsa Vibāra* (Boston, MFA), mentre una *Utkā Nāyikā*, eroina solitaria nella foresta in una notte di uragano (Cambridge, Fitzwilliam Museum), si distingue per le proporzioni assai allungate del personaggio e per l'atmosfera fantastica della scena.

**Kishenchand** A Bilaspur opera verso il 1750 e negli anni seguenti un artista detto del Kishenchand, autore di dipinti per un *Bhāgavata Purāṇa* (Bangalore, coll. Svetoslav Roerich). Tali dipinti costituiscono un complesso originale, malgrado la sicura parentela con le altre miniature contemporanee; qui il disegno è secco, il modellato arrotondato e liscio, senza alcuna sottigliezza, mentre i personaggi sembrano raggelati nel corso di un'azione movimentata. Tuttavia in queste pagine, meno ricche di contenuto poetico dei fogli dello stile Bhāgavata o di quelli di Garhwāl, le linee del paesaggio – con gli alberi nodosi, i racemi fioriti e il movimento dei personaggi e degli animali – creano combinazioni lineari di ricco effetto decorativo, ravvivato dalle zone nette di colore e dalle dorature.

**Lo stile di Kāngrā** Mentre allo stile predominante in numerosi stati **p** è stato dato il nome di «Guler», s'impiega quello di «Kāngrā» per battezzare la maggior parte dei dipinti della fine del sec. XVIII. Il Kāngrā era, all'inizio del regno di Sansār Chand (1775-1820), lo stato piú potente dell'alto Pangiab; ma dopo la disastrosa invasione dei Gurkha nel 1805, il paese passò sotto il dominio dei Sikh di Lahore. Il viaggiatore inglese Moorcroft, che visitò Sansār Chand nel 1817 nel suo ritiro di Alampur, riferisce che il vecchio sovrano consacrava gran parte del suo tempo a incoraggiare artisti e a collezionare dipinti. In

parte basandosi su questa testimonianza si è concluso che nessuno meglio di Sansār Chand poteva essere responsabile dello stile che, nell'ultimo quarto del sec. XVIII, sostituì quello di Guler. In realtà questa è solo un'ipotesi, poiché i piú antichi documenti che si possiedono sullo stile detto «di Kāngrā», sono precedenti al regno di Sansār Chand; cosí un *Ramāyāna* (Bombay, coll. C. Jehangir), dipinto nel 1769 da un certo Amichand, che presenta personaggi con i tratti caratteristici dello stile di Kāngrā: naso diritto a prolungamento di una fronte piatta con occhi tagliati a mandorla. Queste stesse caratteristiche compaiono in un ritratto di Raj Singh di Chambā (1764-94) giovanissimo (Museo di Ahmedābad) del 1772 ca.

Lo stile di Kāngrā non costituisce in alcun modo una rottura, ma indica piuttosto un mutamento nel gusto, un abbandono di quell'equilibrio che lo stile di Guler manteneva tra morbidezze eleganti del disegno e rigore formale della composizione, a favore di un'arte piú preziosa, seducente che fonda il proprio successo sull'impiego di formule ben collaudate. La leggenda di Kṛṣṇa e il tema dell'eroe e dell'eroina (*nāyaka-nāyikā*) restano i soggetti favoriti. Gli esempi migliori di questo stile risalgono probabilmente agli anni 1780-90, che precedono gli sconvolgimenti politici della fine del secolo. In queste pagine i personaggi serbano proporzioni allungate con linee fluide di contorno e il modellato è delicato; l'accento cade sulla bellezza delle donne, che presentano tutte il profilo dal naso diritto che appare nei fogli del *Rāmāyāna* del 1769. Tuttavia, a partire dal 1780 iniziano ad esser presenti in una serie di rappresentazioni della corte di Sansār Chand (Museo di Chandigārh) personaggi in scala e donne infagottate in *sārī*. forma di campana. Sempre per influsso della pittura moghul, il gusto del pittoresco, già avvertibile nelle illustrazioni del gruppo Bhāgavata, si afferma ancor piú in figure di vecchi rugosi, di mendicanti famelici e di pingui cherubini. In queste pagine gli artisti amano combinare, spesso in una cornice ovale, prospettive architettoniche con padiglioni e palazzi in fuga prospettica che ritmano lo spazio in diagonale. Spessissimo inoltre le scene si svolgono entro paesaggi popolati di paesini e piccol templi, in mezzo a colline verdi e ondulate, le cui creste sono orlate da una fascia piú luminosa. I colori preziosi, e le tinte vivaci delle vesti e dell'arredo – giallo, rosso, oro – si



fondono nei bianchi, nei rosa e nei verdi teneri, conferendo a tali miniature aspetto etereo.

**Scuole del Chambā e del Kulu** Esistono varianti di questo stile, particolarmente nel Chambā, uno dei centri piú attivi della pittura p alla fine del sec. XVIII e all'inizio del sec. XIX; le illustrazioni di manoscritti come il *Rukmiṇī-Haraṇa* (Chambā, Bhuri Singh Museum), del 1780-90 ca., e miniature ovali continuano ad essere disegnate con molta cura e ricerca coloristica. A Kulu, altro piccolo stato, opera un artista di stile assai originale, Bhagwan (ultimo quarto del sec. XVIII), il cui nome figura sul colophon di un *Bhāgavata Purāṇa* (Nuova Delhi, NM e altre coll.): due altre serie di formati diversi (Benares, Bharat Kala Bhavan) vanno attribuite a lui o ad un suo discepolo. In queste pagine i personaggi sfilano, monumentali e ieratici come su un bassorilievo, oppure combinano i gesti, in particolare in occasione della danza di Kṛṣṇa e delle *gopī*, in sorprendenti figure geometriche che spiccano sullo sfondo di una foresta d'alberi dai fusti paralleli.

Con la fine del secolo, lo stile di Kāngrā tende a riproporre stereotipi figurativi. Tuttavia si continuano a dipingere alcune pagine notevoli, generalmente di grande formato, che descrivono feste o cerimonie come le cinque miniature delle *Nozze di Siva* (Museo di Chandigārh); i dettagli sono talvolta poco curati, il disegno manca di saldezza, i gesti dei personaggi sono rigidi, ma tutti questi difetti si dileguano nella ricchezza decorativa di tappeti e tappezzerie, dorature, candore scintillante dei marmi; tutto è travolto dal dinamismo della composizione, e le montagne coperte di neve, in grandi ondate, richiamano il ritmo delle processioni. Altrove però, nei dipinti di eroine o di donne che fanno toeletta, i personaggi si trasformano in bambole dal fisso sorriso; i gesti sono sempre piú meccanici, mentre un vento artificiale gonfia le vesti; il colore stesso perde vivacità. Lo stile di Kāngrā sopravvive nel corso del sec. XIX, durante il periodo del dominio sikh. Alcune miniature, malgrado un'evidente carenza inventiva, conservano un riflesso della grazia delle opere antiche, mentre a Chambā si eseguono ancora affreschi per il Rang Mahal durante il regno di Srī Singh (1844-70); gli ultimi laboratori p scompaiono nel 1905, anno in cui la regione è sconvolta da uno spaventoso terremoto. (*jfi*).

## **Paignon, Dijonval**

(1708-92). Iniziò la sua collezione intorno al 1724 e presto riunì, con l'aiuto di Huquier, Glomy, Gersaint, Helle, Rémy, Joullain, una collezione di disegni e di stampe. Operando acquisti in Inghilterra, in Olanda e a Parigi nelle maggiori vendite (Mariette, Bandeville), si costituì una raccolta di carattere enciclopedico, ove le «tre scuole» erano rappresentate col minimo di lacune. Alla sua morte tutta la sua collezione (circa 6000 disegni e 16 000 stampe) passò al nipote, visconte Charles Gilbert Morel de Vindé (1759-1842). Quest'ultimo ne fece redigere nel 1810 un catalogo ragionato, redatto da Bénard, che è un modello nel suo genere e che resta ancor oggi insostituibile strumento di lavoro.

Particolarmente ricca di disegni francesi (Callot, Poussin, Boucher), olandesi (Luca di Leida: una parte sarebbe poi passata al Louvre) e fiamminghi (Rubens), la collezione era ancor più ricca di disegni italiani (Raffaello, i Carracci, Guido Reni).

Poco dopo il 1816 Samuel Woodburn, che aveva acquistato la raccolta, vendette al duca di Buckingham la collezione di stampe, mentre i disegni più belli passavano a Dimsdale. Alla morte di quest'ultimo, nel 1823, il pittore Thomas Lawrence ne acquistò i disegni, che dopo la sua morte (1830) tornarono nel 1835 a Samuel Woodburn, tranne i Raffaello più importanti, entrati nel 1845 all'Ashmolean Museum di Oxford. Woodburn morì nel 1853; e i disegni dell'antica collezione P, andarono dispersi in vendite tenute nel 1854 e nel 1860. Si trovano oggi in musei e collezioni private di tutto il mondo; un gruppo importante è al BM di Londra. (*ju*).

## **Paillet de Montabert, Jacques Nicolas**

(Troyes 1771 - St. Martin lès Vignes 1849). Pittore e scrittore d'arte appartenne alla corrente purista e primitiveggiante uscita dalla bottega di David. Noto soprattutto per una *Dissertation sur les peintures du Moyen Âge, et sur celles qu'on a appelé gothiques* (estratto dal «Magasin Encyclopédique», marzo 1812), in cui sostiene «que les peintures du moyen âge sont les conservatrices des précieuses doctrines de l'art de l'antiquité» e pertanto superiori alla corrotta arte moderna di Michelangelo, dei Carracci e dei loro seguaci. La *Dissertation* fu poi ristampata

dal **P** nel suo voluminoso *Traité complet de la peinture* (Paris 1829-51). (gp).

### **Pair-non-Pair**

Questa grotta (Gironda, arrondissement di Blaiseet-Sainte-Luce, comune di Marcamps), scavata con cura dal 1881, conteneva livelli archeologici assai ricchi, dal Mousteriano al Maddaleniano.

La parte decorata è posta in una sala prossima all'ingresso, ove all'epoca dell'esecuzione delle incisioni penetrava certamente la luce del giorno. La maggior parte delle opere sono di difficile lettura, per la confusione di linee sovrapposte e per le condizioni della roccia. Cinque stambecchi dominano una zona di segni ove si distinguono un mammut, con la tromba piegata, e un bue. Dopo di essi si hanno due bovidi affrontati al di sopra di due cavalli. La composizione principale è preceduta da un insieme di linee confuse ove teste di cavallo sono accompagnate da un bue e da uno stambecco.

Il curioso cavallo doppio, detto «Agnus Dei» è in realtà composto da uno stambecco volto verso l'ingresso, sormontato da un cavallo in senso contrario. Più lontano grandi figure, che raggiungono il soffitto, sono cariche alla base di numerose incisioni, ove si distinguono due cervidi contrapposti, uno dei quali gibboso (megacero). Sulla parete sinistra una zona di linee confuse potrebbe essere il pannello di «raschiatura», abitualmente vicino alla composizione principale. Il santuario sviluppa il tema cavallo-bue e stambecchi, e tutte le figure, per la sinuosità dei dorsi, i ventri rigonfi e le piccole teste su un'incollatura molto rilevata, dovrebbero appartenere allo stile II. Il primo scavatore aveva notato che la base delle incisioni poggiava sul livello Aurignaziano, mentre il livello Gravettiano copriva la parte inferiore. Questi due fatti concordanti consentono di assegnare una data assai antica a queste decorazioni, che potrebbero situarsi, per alcune figure, nell'Aurignaziano, e per la maggior parte delle altre nel Gravettiano. (yt).

### **Pakistan**

Il **P**, fondato nel 1947, è una giovane nazione che raggruppa alcune province dell'antico impero indiano, ricche di tradizioni artistiche. Lahore, oggi capitale del Pangiab pakistano,

fu tra i centri piú attivi della pittura moghul sin dalla fine del sec. xvi. D'altronde la pittura moghul si sforzò di far rivivere l'arte del decano degli artisti pakistani, Chughtai, in composizioni elegantemente stilizzate. Gli artisti giovani, che avevano di solito ricevuto un'educazione artistica occidentale, seguirono i grandi movimenti della pittura mondiale contemporanea, interpretando questo influsso in modo originale e, fedeli alla ricca eredità indopakistana, sono in gran parte notevoli coloristi. Sadequain impiega una calligrafia vigorosa e toni vivi per tradurre la sua visione drammatica del mondo. Zainul Abedin appartiene egli pure alla corrente espressionista, ma la sua ispirazione è assai piú pacata, e il suo stile sembra debba qualcosa all'arte folklorica. Shakir Ali pratica un astrattismo lirico dai colori caldi e vibranti. Ahmed Parvez trova ispirazione nel regno vegetale per alcune delle sue tele astratte. Anwarul Haque è autore di composizioni di rigoroso geometrismo, il cui aspetto spoglio è ravvivato da caldi contrasti di colore. Gulgee, che ha utilizzato le sue qualità di ottimo disegnatore per rappresentare figurativamente le scene della vita quotidiana del suo paese, ha poi realizzato tele astratte nelle quali accumula dettagli finemente decorativi, che si integrano nel generale equilibrio di vastissime composizioni dallo scintillante cromatismo. Numerosi altri artisti, come Kohari, Jamil Naqsh o Abdul Baset, attestano la vitalità della contemporanea pittura pakistana, come si può vedere nelle mostre organizzate annualmente a Karachi, Dacca e Lahore. Malgrado alcune difficoltà si è creato un certo pubblico di amatori e di collezionisti. (*iff*).

## **pala**

Affermatesi nel corso del sec. xvii in area veneta quale sinonimo del piú antico termine ancona, il vocabolo (dal latino *pala*) indica un'immagine sacra collocata sulla mensa ad ornamento di un altare cristiano priva però di qualunque tipo di inquadratura architettonica. Nella *Carta del navegar pitoresco* edita a Venezia nel 1660 Marco Boschini usa tale terminologia («Ma el condimento di sta nobil Pala») che risulta invece ancora assente nel *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* (Firenze 1681) di Filippo Baldinucci. La consuetudine di collocare opere d'arte (scolpite o dipinte) su di un altare è molto antica, ma non è documentata prima della fine del primo e l'inizio del secondo millennio.

La comparsa sugli altari di tavole dipinte, all'inizio probabilmente di dimensioni ridotte e di ascendenza bizantina, fu un fenomeno propriamente italiano di cui non è possibile determinare i prodromi avendo i primi esempi mantenuto raramente nel corso dei secoli la loro ubicazione originaria. Sull'altare maggiore della chiesa di San Tommaso a Firenze è testimoniata fino alla metà del Quattrocento la presenza di una tavola ascrivita a un certo Marchisello e datata 1191. Nel sec. XIII, epoca in cui si generalizza in Italia l'uso della pittura su tavola, si afferma il tipo del pannello unico, il cui assetto compositivo e strutturale si organizza sia in senso orizzontale che verticale, la cui forma geometrica semplice fu con molta probabilità desunta da quella degli antependia o paliotti che ornavano la fronte dell'altare (paliotti d'argento delle Cattedrali di Cividale e di Città di Castello). Nel primo caso l'organizzazione solitamente tripartita prevede al centro la figura della Vergine oppure di un santo accompagnata su ciascun lato da scene narrative sovrapposte correlate alla vita del personaggio principale. Un altro tipo coevo di tavola d'altare organizzata in senso orizzontale era caratterizzato da una parte superiore a forma di frontone e figure di santi a mezzo busto, iscritti ciascuno sotto una leggera arcatura, a circondare la rappresentazione della Vergine col Bambino o del Cristo. Questa alterazione tipologica del dossale annuncia nella ripartizione delle figure, ognuna isolata sotto un arco, la disposizione dei polittici trecenteschi. Il tipo di p d'altare più antico e diffuso, senza dubbio per la sua semplicità e la sua perfetta adattabilità al tema della *Mae-stà*, rappresentazione della Vergine e del Bambino su di un trono circondato da figure angeliche, fu comunque la tavola verticale. In Toscana tale forma acquista particolare rilievo nelle chiese edificate secondo i nuovi principi dell'architettura gotica dagli ordini mendicanti (ad esempio, i Serviti di Siena e di Orvieto, per i quali opera Coppo di Marcovaldo), che prevedevano un diverso uso della zona ambulatoriale del coro e una posizione specifica della mensa dell'altare. La tavola verticale è utilizzata quanto quella orizzontale anche per la rappresentazione della Vergine e del Bambino o di un santo a figura intera affiancata da scene narrative. Una delle prime varianti apportate alla tavola rettangolare è la forma centinaia o a frontone della parte superiore. La seconda, pro-



tabilmente ispirata dalle ghimberghe delle facciate delle chiese gotiche, è particolarmente utilizzata a partire dal 1260, come documentano le *Maestà* di Cimabue (San Francesco a Pisa, ora Parigi, Louvre; Santa Trinità e Santa Maria Novella, attualmente a Firenze, Uffizi), di Duccio (*Madonna Ruccellai*: ivi) e di Giotto (ivi). Questa forma si incontra anche in tavole dedicate al santo cui era consacrato l'altare, rappresentato a figura intera contro un fondo dorato, solo oppure circondato da scene sovrapposte in scala ridotta illustranti episodi della sua vita (Bonaventura Berlinghieri, *Pala di san Francesco*, 1235: Pescia, chiesa di San Francesco). Le celebri tavole duecentesche ancora oggi conservate non rappresentano comunque dei prototipi bensì documentano la fase conclusiva di un processo evolutivo che vide probabilmente la predominanza iconografica del tema della Madonna con il Bambino circondata da angeli adoranti. Nel corso del Trecento immutate permangono le formule che nel Duecento avevano caratterizzato l'impiego dei dipinti d'altare a tavola unica: l'insieme di piccole scene narrative ripartite intorno a una figura centrale oppure una *Maestà*. In quest'ultimo caso la composizione può semplificarsi al punto da presentare solamente due santi o angeli accanto alla figura centrale (Maestro de Vicchio di Rimaggio, *La Madonna con il Bambino tra santa Maddalena e santa Margherita*: Parigi, MAD). Nel sec. xv il tema della Sacra conversazione si sviluppa ampiamente a Firenze introdotto *in nuce* da opere come la **p** per la chiesa fiorentina di Santa Lucia de' Magnoli (Firenze, Uffizi), dipinta tra il 1445 e il 1448 da Domenico Veneziano. Di forma quadrangolare, le *Sacre conversazioni* fiorentine mostrano infatti entro uno spazio reso unitario anche dai motivi architettonici, la Vergine e il Bambino in trono circondati da santi. In età rinascimentale i campi pittorici quadrati (Perugino, *La visione di san Bernardo*, 1490-94 ca.: Monaco, AP) vennero condizionati in particolare da alcune forme architettoniche: ad esempio, dalle volte. A Venezia con la **p** eseguita da Giovanni Bellini per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (distrutta e conosciuta solamente attraverso una copia) e la **p** di San Cassiano di Antonello da Messina (conservata in stato frammentario nel KM di Vienna) databili intorno al 1475 ed entrambe influenzate da Piero della Francesca, s'impose un nuovo tipo di modello pittorico. Un pannello ligneo monumentale centina-

to raggruppa in uno spazio unitario, piú spesso la volta di un'abside, personaggi sacri disposti anche in questo caso secondo un ordine che suggerisce la situazione dialogica della Sacra conversazione. Tutti gli artisti veneziani operanti alla fine del sec. xv composero delle **p** monumentali di questo tipo diffusosi in seguito in tutta l'area veneta e in Emilia Romagna (Ercole de' Roberti, *Pala di Ravenna*, 1480-81: Milano, Brera; Francesco Marmitta, **p** con la *Vergine e il Bambino tra san Benedetto e san Quintino*: Parigi, Louvre). Nel Cinquecento tra le massime espressioni del genere della **p**, non soltanto in ambito Veneto, oltre all'*Assunta* nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari (1516-18), grandiosa composizione articolata in tre gruppi sovrapposti di figure in cui il rapporto unitario della luce e del colore sopperisce la mancanza di inquadramento prospettico, Tiziano eseguì sempre per la stessa chiesa veneziana la *Pala Pesaro* (1518-24), organizzata su una direttrice diagonale, profondamente innovativa che sposta a destra la figura della Vergine, tradizionalmente al centro del dipinto, e nell'originalissima distribuzione dei numerosi personaggi. Datata 1588, la *Pala dei Bargellini* di Ludovico Carracci (Bologna, PN), ricalcata sulla *Pala Pesaro*, testimonia il profondo influsso esercitato dall'innovazione di Tiziano anche in aree culturali diverse da quella veneta.

In epoca tardorinascimentale e barocca la sempre piú ricca decorazione degli altari non facilitò certamente la fruizione e la lettura delle **p** d'altare. Ampio fu il successo che le **p** a contenuto narrativo continuarono a riscuotere. piú diffuse di quelle bibliche (Guido Reni, *Strage degli Innocenti*, 1611: già nella chiesa di San Domenico, Bologna, PN), le scene agiografiche raffiguranti gli atti miracolosi o il martirio di un santo rivelano spesso caratteri di accentuato patetismo (Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, *Martirio di san Sebastiano*, 1630: Madrid, Prado). Nel Settecento la varietà tematica delle **p** d'altare ritrova maggiore equilibrio anche tra eredi della tradizione aulica seicentesca come Giovanni Battista Piazzetta, interprete e guida a Venezia della corrente patetico-chiaroscurale, autore di numerose **p** d'altare; dal *San Jacopo condotto al martirio* realizzato nel 1722 per la serie degli Apostoli di San Stae a Venezia, attraverso il *San Domenico in gloria adora la Trinità* (1727), unico esempio di decorativismo piazzettesco (Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e

Paolo) fino alla *Decollazione del Battista* del 1744 della Basilica del Santo di Padova. (pgt).

## **pāla**

Quest'antica dinastia indiana (province del Bihar e del Bengala, verso il 775 -1193) diede vita a una scuola di miniatura. Il regno **p** fu l'ultimo grande centro della religione buddista in India, sviluppatasi intorno al gigantesco monastero di Nālandā. Le ricche donazioni elargite alle comunità religiose dai sovrani e da privati favorirono lo sviluppo delle arti. Un autore tibetano del sec. XVI, Tāranātha, riferisce che due artisti, Dhīmān e suo figlio Bitpālo, avrebbero svolto nel sec. IX un ruolo preponderante nella creazione di immagini, utilizzate tanto nella scultura che nella pittura; dettaglio, questo, importante, a conferma del legame stilistico che esisteva tra le rappresentazioni scolpite e dipinte. Si deve però attendere l'inizio del sec. XI per veder comparire i primi manoscritti dipinti su foglie di palma, dal formato stretto e allungato, in cui, alle illustrazioni viene lasciato scarso spazio. Le composizioni sono semplici, di solito limitate alla rappresentazione di una divinità buddista, sola o circondata simmetricamente da paredri; esse riprendono talvolta un episodio della vita del Buddha. La morbidezza e l'eleganza della posa dei personaggi e il senso plastico dei volumi apparentano strettamente questi dipinti alla scultura dell'epoca. L'esecuzione accurata di tali opere, sembra venisse determinata da regole o prescrizioni rituali. Il rosso, colore dominante entro una gamma di gialli, azzurri, verdi e bianchi, aggiunge una nota di calore al disegno sensuale dei personaggi, che spesso appartengono al pantheon del buddismo tantrico. L'invasione del regno **p** da parte dei musulmani nel 1197-99 comportò innumerevoli distruzioni. Le pitture murali che dovevano decorare i monasteri scomparvero, e così pure la maggior parte dei manoscritti decorati, dei quali oggi non sussiste che un limitato numero di esemplari del X, XI, e XII secolo (Nuova Delhi, NM; Oxford, Bodleian Library; Londra, VAM). I monaci dovettero rifugiarsi nel Tibet e nel Nepal, dove le formule dell'arte **p** sopravvissero per molti secoli. (jff).

## **Paladino, Mimmo**

(Paduli (Benevento) 1948). Può essere considerato un au-

todidatta: pur avendo frequentato il liceo artistico, non continuò gli studi all'Accademia, mentre seguì sempre con vivo interesse gli avvenimenti artistici contemporanei. A quattordici anni, alla Biennale di Venezia, ha il primo contatto con la Pop Art, che lo impressionò soprattutto per la possibilità di fare arte ricorrendo a mezzi non convenzionali. Fino ai primi anni Settanta (1970-73), compie esperienze vicine al concettualismo, usando la tecnica fotografica e il collage. In seguito, superata tale fase, si riavvicina in maniera decisiva alla pittura, dapprima con una serie di disegni dai colori chiari, segni leggeri e labili, raffiguranti un ambiguo universo umano e animale, poi, sul finire del decennio, trasferitosi a Milano, diventando uno dei principali esponenti del movimento della transavanguardia insieme a Cucchi, Chia, De Maria e Clemente. La sua arte si caratterizza per una completa assenza di programmaticità e per la spregiudicatezza con cui si avvale dei diversi linguaggi artistici figurativi (*Sonata*, 1985, olio e collage su legno: Los Angeles, County Museum) o astratti (*Un pianeta dipinto sul muro*, 1978). Negli ultimi tempi **P** si è venuto sempre più accostando alla dimensione scultorea, mescolando pittura e materiali «poveristici», dando vita a un'iconografia che assomma elementi desunti dal quotidiano, rigorose geometrie e figure di una religiosità primordiale e simbolica, feticci dal fascino oscuro e barbarico (installazione nella sala personale alla Biennale di Venezia, 1988); a questi motivi si ricollega la scultura ambientale per *La sposa di Messina* di F. Schiller (*La montagna di sale*, sale, cavalli in legno bruciato, 1990: Gibellina). Accanto a simili esperienze, la pratica del disegno rimane comunque fondamentale come espressione privilegiata dell'essenzialità del segno e della sua massima concentrazione (mostra di opere su carta, Gall. In Arco, Torino, 1988).

**P** attraversa con la massima libertà i diversi territori dell'arte e della memoria storica, teso a ricercare la propria interiorità nel rapporto con la realtà esterna, i suoi miti, le sue paure. Numerose le sue presenze nell'ambito di esposizioni internazionali prestigiose (1981: Biennale di Parigi; 1982: Documenta 7, Kassel; 1984: Biennial III, Museum of Modern Art, San Francisco; 1985: Biennale di San Paolo). In Italia è stato più volte presentato dalle gallerie Lucio Amelio (Napoli), Toselli (Milano), Persano (Torino) e Sperone (nella sua sede di Roma e New York). Musei europei e americani hanno spesso ospitato delle sue

personali (1971, Centre d'Art Contemporain, Ginevra; 1981, KM, Basilea; Newport Harbour Museum, Newport, Los Angeles; 1985, Virginia, MFA, Richmond; 1991, Belvedere, Praga). (*are + sr*).

### **Paladino (o Paladini), Filippo**

(Casi (Val di Sieve) 1544 ca. - Mazzarino 1614 ca.). Formatosi nell'ambito del manierismo fiorentino, la sua produzione iniziale rivela interessi anche per il programma di riforma propugnato da Santi di Tito e dall'Empoli. La prima opera datata è del 1573 (*Madonna e santi*: Vinci, chiesa di San Bartolomeo) e nel 1584-85 l'artista è registrato come membro dell'Accademia del disegno. Condannato nel 1586 per aver ferito un uomo, viene in seguito imprigionato e inviato a Pisa. Trasferito a Malta, nel 1589 firma la tela con la *Madonna in trono fra santi e cavalieri* per la cappella del Palazzo del Gran Maestro dell'Ordine di Malta (oggi nel Palazzo arcivescovile) nella quale esegue anche una serie di affreschi con *Storie del Battista* che mostrano una vivacità narrativa che richiama ancora l'ambiente fiorentino di quello scorcio di suolo. Dopo essere stato graziato nel 1595, nel 1601 è documentato stabilmente a Palermo dove esegue il *San Luca che dipinge la Vergine* in San Giorgio dei Genovesi e il *San Michele arcangelo* (Galleria di Palermo). Tra queste date si colloca verosimilmente un non documentato viaggio del pittore a Napoli e a Roma dove avrebbe potuto aggiornarsi sulle novità caravaggesche. Gli effetti di tale esperienza si manifestano essenzialmente nell'ultimo periodo di attività dell'artista e nelle numerose opere firmate sparse per la Sicilia tra le quali si ricordano *Sant'Antonio e storie della sua vita* (1603: Licate, San Domenico), *Beata Agnese da Montepulciano e storie della sua vita* (1603: Palermo, Santa Cita), *Madonna dell'Itri* (1604: Caltagirone, chiesa dei Cappuccini), *Martirio di sant'Agata* (1605: Catania, Cattedrale), *Madonna del Rosario* (1608: Mazzarino, San Domenico), *Assunzione* (1612: Piazza Armerina, Cattedrale) e le cinque tele del 1612-13 per il Duomo di Erma dove, soprattutto in queste ultime, sono presenti chiari riferimenti al luminismo caravaggesco e a singole opere del maestro lombardo. Dopo il 1614 non si ha più notizia dell'attività dell'artista che si suppone morto entro il maggio 1616, data in cui vengono ricordati i suoi beni. Due taccuini di disegni di **P** sono conservati presso il MN di Siracusa. (*apa*).



## Palagi, Pelagio

(Bologna 1777 - Torino 1860). La pittura è solo un aspetto dell'attività del **P** che negli anni terminali della sua lunga carriera fu anche scultore, architetto, mobiliere di valore, come più a lungo era stato collezionista onnivoro, intraprendente e spesso molto acuto. Alla pittura fa prevalente riferimento il lungo tirocinio bolognese nell'ambiente accademico (frequentò l'Accademia Clementina nel 1798-99), ma soprattutto presso il conte Carlo Filippo Aldrovandi, che fu il suo primo e assiduo protettore. A Bologna il **P** praticò largamente la veduta e la scenografia, in contiguità e amichevole competizione col conterraneo Antonio Basoli, di cui condivide il gusto spinto per la sperimentazione. Di una precoce vocazione ritrattistica restano alcune prove grafiche di quegli stessi anni. Importante, negli anni bolognesi del primissimo Ottocento, fu il rapporto con il calcografo Francesco Rosaspina, in contatto con G. Bossi, con l'Appiani e il Giani, tramite, quindi, delle tendenze neoclassiche ancora decisamente osteggiate nell'ambiente ufficiale bolognese.

Le prime uscite pubbliche, con affreschi in Certosa e in Palazzo Aldini a Bologna, riflettono questa grande disponibilità formativa, ma segnalano anche la precoce adesione ai modelli culturali del neoclassicismo più normativo, in implicita polemica col gusto esuberante del Giani. A Roma (dal 1806) il **P** potrà evolvere ancora, a diretto contatto con Camuccini, G. Landi, Canova, Ingres, e nello studio dell'arte antica, dei pittori manieristi meno divulgati e della sintesi domenichiniana tra «idea» e «verità». La presenza al Salon di Parigi (1810), le commissioni per il Quirinale (*Cesare che detta a quattro segretari*, 1812) e Palazzo Torlonia (affreschi con *Storie di Teseo*, perduti, 1813 ca.) ne sanzionano il successo, confermato dal ruolo di Ispettore dell'Accademia Italiana di Palazzo Venezia che lo mette tra l'altro a contatto col più giovane Hayez. Esauritasi l'esperienza romana, al cui attivo vanno posti alcuni penetranti ritratti di ispirazione poco più che domestica, dal '15 il **P** intraprende a Milano un nuovo e più impegnativo corso della sua attività, attestandosi rapidamente sulle posizioni del romanticismo storico, benché con maggiore cautela dell'amico Hayez. Non solo le grandi composizioni di storia (*Matteo Visconti e Enrico VIII*, esposto a Brera nel 1820; *Newton scopre la rifrazione della luce*, 1827, ecc.), sostenute dal consenso e dal dibattito di

una stampa molto attiva, ma gli stessi ritratti, come sempre molto acuti, ma ora piú fastosamente «ambientati» (*Ritratto di Pietro Lattuada*, 1812; *M. Cristina Archinto Trivulzio*, 1824), e non senza una forte intenzione moraleggiante, ne fanno ancora per qualche anno figura di punta. Il trasferimento a Torino (dal 1832), per invito dei Savoia, se rimarca la sopravvenuta inattualità, non deprime l'intraprendenza sperimentale dell'artista, che sollecitato dalle peculiari istanze ideologiche dell'ambiente si misurerà con nuove tecniche e generi, e procedure espressive di rinnovata vitalità. In Piemonte il **P** ebbe nel 1833, da Carlo Alberto, l'incarico di sovrintendere ai lavori di arredo del castello e del parco di Racconigi; e nel 1834 quello della decorazione, dei Palazzi Reali. Sempre nel 1834 fu nominato direttore della Scuola d'ornato istituita presso l'Accademia Albertina. (rg).

### **Palamedes**

**Anthonie**, detto Stevaerts (Delft 1601-76) fu allievo prima di Miereveit, poi di Dirck Hals ad Haarlem. Iscritto nel 1621 alla gilda di San Luca di Delft, ne fu direttore dal 1653 al 1673 – È celebre per i ritratti sobri, dalle ricercate sfumature monocrome su fondo neutro: il *Giovane moschettiere* (Parigi, Louvre), *Pieter de Witte* (1652), *Cecilia van Beresteyn* (1652: Amsterdam, Rijksmuseum). Dipinse, come Codde, Duyster e Duck, anche raduni mondani, concerti e ritrasse scene del corpo di guardia, ricalcando l'esempio di Dirck Hals (L'Aja, Mauritshuis; Amsterdam, Rijksmuseum; Museo di Anversa; Rotterdam, BVB; San Pietroburgo, Ermitage; Parigi, Louvre).

Il fratello **Palamedes I** (Londra? 1607 - Delft 1638) fu pittore di battaglie. Iscritto alla gilda di San Luca di Delft nel 1627, è citato nel 1631 ad Anversa, dove conobbe van Dyck.

**Palamedes II** (Delft 1633-1705), nipote del precedente, fu anch'egli pittore. (jv).

### **palatini, principi elettori**

L'elettore **p** Johann Wilhelm (1658-1716), desiderando fare della sua residenza di Düsseldorf un centro artistico di primaria importanza, accanto a una galleria di antichità ne creò un'altra di quadri, che, per qualità, eguagliò le piú celebri collezioni principesche d'Europa. Il nucleo era co-

stituito da opere a lui trasmesse in eredità, tra le quali, in particolare, cinque grandi tele ordinate a Rubens da suo nonno, Wolfgang Wilhelm di Neuburg. Johann Wilhelm arricchì considerevolmente questo primo fondo; chiamò al suo servizio pittori italiani, fiamminghi e olandesi, come Pellegrini, van der Werff, Weenix, van der Neer, van Douven; quest'ultimo era specificamente incaricato di ricercare in vari Paesi, e acquistare, le opere destinate a ornare la galleria che il principe fece costruire nel 1710 accanto al suo palazzo. Sua moglie Maria Luisa de' Medici, che aveva portato in dote la *Sacra Famiglia* di Raffaello, detta di *Casa Canigiani*, introdusse a corte il gusto della pittura italiana, che si tradusse nell'acquisto di opere di Andrea del Sarto, Tintoretto, Domenichino, Tiziano (*Vergine, Bambino e san Giovanni*). Tuttavia, il principe preferiva i maestri olandesi e fiamminghi. La sua collezione contava non meno di quaranta tele di Rubens (il *Ratto delle figlie di Leucippo*, la *Caduta degli angeli ribelli*, la *Battaglia delle Amazzoni*, *Rubens e sua moglie Isabella Brant sotto una pergola di caprifoglio*), dodici van Dyck (*Ritratto di van Dyck giovane*, *Riposo durante la fuga in Egitto*) e cinque *Scene della Passione* che Rembrandt aveva eseguito per il borgomastro dei Paesi Bassi. La politica artistica di Johann Wilhelm, trascurata dal suo immediato successore Karl Philip, venne ripresa e ampliata dal nipote Karl Theodor. Non contento di rinnovare la galleria di Düsseldorf, questi formò nella sua residenza preferita di Mannheim una nuova galleria di quadri, disegni e stampe, meno importante di quella di Düsseldorf, ma pur dotata di alcune opere belle (Rubens, *Scena pastorale*; Ter Borch, *Bambino con cane*). Nel 1777, dopo l'estinguersi del ramo bavarese diretto dei Wittelsbach, il titolo di principe elettore di Baviera passò ai principi p, di cui Karl Theodor era il rappresentante; questi regnò sulla Baviera fino al 1799 e s'interessò della galleria di Monaco, divenuta capitale di due territori riuniti. Karl Theodor morì senza eredi, e l'elettorato di Baviera passò allora a Massimiliano IV Giuseppe, del ramo dei Wittelsbach del Palatinato Zweibrückener. Prima principe elettore, poi re di Baviera per volontà di Napoleone (1806-25), il nuovo sovrano, nella previsione di modifiche territoriali in Germania, decise di raccogliere in un unico complesso le varie collezioni, e fece trasportare a Monaco l'eredità artistica palatina di Johann Wilhelm e di Karl Theodor, le gallerie di Düs-

seldorf e di Mannheim: le cui opere costituiscono oggi una parte importante delle collezioni dell'AP (Baviera). (gb).

### **Palazuelo, Fabio**

(Madrid 1916). Studiò architettura in Inghilterra e seguì i corsi della School of Arts and Crafts (1934-36). A partire dal 1940 licenziò i suoi primi dipinti figurativi in cui è leggibile l'influsso di Klee; in seguito si avvicinò all'astrattismo in una serie di disegni degli anni 1947-48 ca., partecipando nel contempo alle mostre di tendenza astratta in Spagna. Nel 1948 si recò a Parigi come borsista del governo francese soggiornandovi fino al 1960. Nello stesso anno espose al Salon de Mai e prese parte a numerose manifestazioni organizzate dalla Gall. Maeght: le *Mani* (1949-50), *Tendenza* (1951-52). Le opere di questo periodo sono determinate da un rigido astrattismo geometrico, costruito da piani irregolari di colore puro – rosso, giallo, nero, bianco –, in sovrapposizione o giustapposizione nello spazio, percorsi da linee rette e oblique. Premio Kandinsky nel 1952, **P** tenne la prima personale alla Gall. Maeght nel 1955 cui seguirono quelle del 1958 e del 1963. Dopo una fase di rigore espressivo dominato da composizioni monocrome (1953-55), la sua pittura si è indirizzata verso ritmi più naturali, segnati da andamenti curvilinei e sinuosi vicini a ciò che andavano facendo Bazaine e Manessier, pur rimanendo fedele a una concezione austera della materia pittorica e alle superfici lisce e levigate. Un indirizzo questo che ne conferma la tendenza all'ermetismo della mostra del 1963 sul tema delle terre, pietre, onde, il cui ascetismo si contrappone al più espanso lirismo e all'espressionismo della pittura spagnola del momento. Il colore assume però in questa serie un ruolo maggiore; il calore degli ocra, delle terre di Siena, dei rossi, del bistro si combina alla profondità dei neri opachi in forme purificate che danno a queste opere un aspetto monumentale. L'artista ha lavorato nel suo ultimo periodo a Madrid ed ha esposto nel 1966 acqueforti e litografie alla BN di Parigi. A partire dal 1980, costruttivismo e minimalismo si integrano nella sua produzione di stampo tridimensionale (*Landa I* per l'aeroporto di Madrid); personali di **P** sono state organizzate dalla Gall. Maeght a Parigi, Barcellona, Zurigo (1970, 1977, 1978), e sue opere figurano a Parigi (MNAM), a New York (Gug-

genheim Museum), a Zurigo, Rio de Janeiro, Cuenca, Pittsburgh (Carnegie Institute) e alla fondazione Maeght a Vence, Madrid (Fondazione March). (gbo).

### **Palencia, Benjamin**

(Barrax (Albacete) 1894 - Madrid 1980). Giunse a Madrid intorno al 1920 entrando assai presto in contatto con i poeti Juan Ramón Jeménez, Lorca, Alberti; nel 1916 partecipò al primo Salon d'Automne di Madrid e nel 1925 alla rassegna di artisti iberici. La sua pittura pur avvicinandosi progressivamente alla poetica surrealista, manterrà vivo un accento critico popolare legato alla visione morale della realtà spagnola. Il periodo più tipicamente surrealista va ricondotto agli anni tra il 1930 e il 1936 ca., momento in cui **P** entrò in contatto con lo scultore Alberto, un rapporto testimoniato anche dalla similitudine delle loro opere di questo periodo. Insieme ad altri, tra cui Maruja Mallo, fondarono la Scuola di Vallecas. Nella sua produzione vanno distinte due linee direttrici: da una parte una sorta di pittura-ideogramma nella linea di Miró e dall'altra opere accostabili alla pittura metafisica, ispirate al desolato paesaggio dell'altopiano castigliano in cui il pittore inserisce numerosi elementi simbolici (violini, sfere, tori). Tali immagini di pianure immense, deserte e aride, su cui svetta qualche raro rilievo, esprimono in modo assai efficace, in chiave surrealista, l'anima del paesaggio e del popolo castigliano. La guerra civile interruppe la sua ricerca orientandolo verso il realismo e il ritorno alla tradizione tipico del momento. Pur conservando gli stessi elementi, **P** tornò con facilità a una figurazione di stampo classico, in seguito tintasi di accenti fauves molto moderati. A partire da questo momento, abbandonato il precedente analogismo simbolico, il pittore opererà per una visione smaccatamente realistica (*Toledo*, 1943: Madrid, MEAC), e sostituirà agli accenti critici un empito retorico ed epico del paesaggio tipico degli scrittori della «generación do 98». Considerato ormai pittore «ufficiale» ricevette premi e riconoscimenti; la sua influenza si farà sentire sui pittori madrileni, ma la produzione di questi ultimi, eccettuati Ortega Muñoz e Zabaleta, è assai lontana dal ripercorrerne lo spirito di ricerca. **P** partecipò a tutti i tentativi di moderata innovazione collaborando con Eugenio d'Ors al Salon dei II e all'Academia Brève. Talvolta il suo realismo raggiunse risultati meno accade-



mici avvicinandosi ai colori stridenti dei fauves dati per larghi colpi di pennello, una tecnica questa che pur interferendo con il suo minuzioso realismo sarà sempre utilizzata dal pittore in modo piú decorativo che espressivo. Opere dell'artista sono conservate nei principali musei spagnoli, in particolare al MEAC di Madrid e nei musei dell'America latina. (*abc*).

## **Palenque**

Antica città maya del Messico (Stato di Chiapas, regione dell'Usumacinta) abbandonata intorno alla fine del sec. IX per motivi sconosciuti e invasa dalla foresta vergine. Cominciò ad essere visitata dalla seconda metà del sec. XVIII (la prima menzione del sito data al 1787). Il re di Spagna fece esplorare la città morta nel 1805; l'americano J. F. Waldeck vi si recò nel 1806 e vi rimase due anni, riproducendo in diversi disegni numerosi bassorilievi e statue, ora scomparsi e distrutti dalla foresta. Nel 1839 l'esploratore americano Stephens e il disegnatore Catherwood, suo compatriota, visitarono la località; nel 1857 fu la volta del francese Désiré Charnay, che eseguì alcuni calchi. Numerosi studiosi si recarono in seguito sul luogo, e nel 1934 l'Istituto nazionale di antropologia e storia di Città del Messico intraprese campagne regolari di scavi e di restauri. I numerosi edifici di **P** sono coperti da una decorazione scolpita a bassorilievo. L'ornamentazione è composta da grandi iscrizioni geroglifiche. La perfezione del disegno e dell'esecuzione di ciascun tratto conferisce aspetto assai decorativo al complesso, comprendente anche figure umane e stilizzazioni di animali, principalmente serpenti. Alcune figure sono intagliate nella pietra, ma la maggior parte sono in stucco, caratteristico dell'arte di **P**. La decorazione dipinta, di cui rimangono soltanto poche tracce, doveva essere estesa; sculture e ornamenti erano probabilmente dipinti a colori vivaci: rosso, verde, giallo, azzurro, nero e bianco. La camera funeraria del tempio delle Iscrizioni è tra gli esempi piú belli dell'arte grafica maya. Al centro di questa sala a volta, cui si accede attraverso una vasta porta triangolare, si trova una tomba coperta da una lastra di calcare interamente scolpita con volute e intrecci, ai quali si mescolano maschere e personaggi. (*sls*).

## **paleocristiana, pittura**

Le testimonianze tuttora superstiti dell'arte cristiana delle origini, di quella almeno del II e del III secolo, sono soprattutto pittoriche. Durante i due primi secoli della sua storia il cristianesimo non si era curato delle immagini. E se le prime rappresentazioni figurative compaiono forse sin dalla fine del sec. II e certamente all'inizio del sec. III ciò accade piú per venire incontro alle esigenze della pietà popolare che per rispondere a un imperativo della nuova spiritualità.

Cosí la pittura **p** è, nelle sue prime creazioni, un'arte popolare che si avvale molto ampiamente del linguaggio iconografico e formale contemporaneo; le immagini cristiane sono solo espressioni particolari di un'arte la cui estetica trionfa negli ultimi secoli di Roma. Alla fine del sec. II, reagendo al classicismo dell'epoca antonina, si sviluppa un'espressività «popolare» attestata dall'opera di pittori ad Ostia, di mosaicisti in Africa (Zliten) e, nell'ambito plastico, dai rilievi della colonna di Marco Aurelio a Roma. Gli artisti s'impegnano sempre meno nel rendere le forme e i volumi del corpo umano, cercando invece di esprimere una realtà interiore. L'arte cristiana è popolare, e ciò anche in quanto non costituisce ancora un'arte ufficiale della Chiesa. L'ostilità per le immagini, ereditata dalla tradizione ebraica, non è totalmente scomparsa: il concilio di Elvira, nei primi anni del sec. IV, vieta ancora le rappresentazioni divine negli edifici di culto. Tale diffidenza non significa peraltro rifiuto o indifferenza: cosí, all'inizio del sec. III, Clemente d'Alessandria, nel *Pedagogo*, spiega ai fedeli quali simboli debbano essere incisi sui loro anelli (colomba, pescatore, ancora, ecc.). La spontaneità popolare non è stata dunque soffocata da un programma ufficiale, ma si evita il libero pullulare di iniziative incontrollate. Si comprende cosí come si sia costituita molto rapidamente una *koinè*, una comunità dal linguaggio cristiano, e che attraverso tutte le province romane il repertorio delle immagini abbia presentato un'unità piuttosto considerevole.

**L'iconografia nei due primi secoli** Nella costituzione del repertorio d'immagini cui attingono i pittori del sec. III sono stati spesso sottolineati i prestiti dal linguaggio iconografico del mondo romano. I cristiani trovavano in primo luogo, nelle composizioni contemporanee, simboli che potevano utilizzare direttamente in chiave cristologica

senza sostanziali modifiche: le stagioni, la cui successione già presso i pagani traduce il recupero della vita al di là della morte; la fenice, simbolo di resurrezione; i giardini delle scene bucoliche, che rievocano i luoghi paradisiaci; ma anche la nave, la palma, il pescatore, il banchetto, la colomba, l'agnello. In altri casi le figure riprese dall'arte romana dovettero formare oggetto di una traduzione cristiana: il *Buon Pastore* (Luca, XV, 4; Giovanni, X, II) viene rappresentato sul modello dell'*Ermes crioforo*, simbolo dell'*humanitas*; *Giona* che sonnecchia sotto le zucche ricorda *Endimione* assopito; ma anche Arianna. La rappresentazione di Mosè deriva da quella dell'*Ermes* che si allaccia il sandalo o, quando è raffigurato nell'atto di far scaturire l'acqua dalla roccia, da un'immagine di Mitra. L'*Orante* è rappresentata nella stessa attitudine della *Pietas*. Ma si è creduto di potervi scorgere anche influenze giudaiche, soprattutto dopo la scoperta a Dura Europos di una sinagoga riccamente decorata con pitture parietali, che presentano un repertorio iconografico sino ad allora insospettato. Le rappresentazioni cristiane di *Daniele nella fossa dei leoni* o di *Noè*, ad esempio, sarebbero riprese da modelli ebraici. Resta peraltro difficile fissare per quali strade tali prestiti abbiano potuto operare. Né d'altro canto è escluso che i repertori d'immagini cristiane e d'immagini ebraiche si siano sviluppati in parallelo; e nulla vieta persino di ritenere che in alcuni casi l'iconografia cristiana abbia esercitato un influsso sulle rappresentazioni ebraiche. A ciò va aggiunto il repertorio d'immagini attinte direttamente dal Vecchio Testamento: la rappresentazione di Adamo ed Eva presso l'albero del Paradiso, di scene tratte dalla vita di Susanna, più raramente l'immagine di Giobbe o del profeta Balaam. I pittori cristiani hanno d'altra parte creato il loro proprio linguaggio iconografico; sono così comparse immagini ispirate dal Vangelo, scene di miracoli, la *Moltiplicazione dei pani*, la *Guarigione del paralitico*, l'*Emorroissa* e soprattutto la *Resurrezione di Lazzaro*, rappresentato spesso come una mummia sulla soglia di una piccola edicola, donde Cristo lo trae tenendo in mano la *verga* del taumaturgo. Ma compare pure, per illustrare la vita di Gesù, la rappresentazione del *Battesimo* oppure quella dell'*Epifania*.

**Catechesi mediante immagini o simbolismo funerario?**  
Come si vede, in un secolo si è creato un linguaggio assai vario. Si pone così il problema del suo significato. Le tesi

piú antiche (quelle di Garrucci e di Rossi) insistono sul carattere simbolico di queste immagini e sul loro valore dogmatico: saremmo alla presenza di una vera e propria catechesi per immagini. Tuttavia tali raffigurazioni sono ben lungi dal costituire un trattato completo di teologia, poiché l'atto essenziale, la *Redenzione*, non viene mai rappresentato. Si deve d'altra parte notare che alcune immagini hanno potuto comparire al di fuori delle comunità ecclesiali ortodosse, come testimonia l'iconografia di un ipogeo eterodosso, quello degli Aurelii (Roma, viale Manzoni). Di conseguenza, se le immagini offrono un riflesso della catechesi, non costituiscono una modalità didattica. Altri storici, come Le Blant o Wilpert, attribuiscono anch'essi alle immagini cristiane un significato simbolico, ponendo però l'accento sul carattere funerario dell'arte cristiana agli inizi. Si avrebbe così, nelle catacombe, una specie di illustrazione dell'ufficio funebre, della *commendatio animae*: la storia di Daniele o quella di Giona, spesso rappresentate, offrono infatti ai cristiani esempi di salvezza. L'ipotesi è di difficile verifica, poiché conosciamo solo versioni piú tarde di questa liturgia funeraria. D'altro canto, non esiste prima del sec. IV un vero e proprio ciclo di tali immagini soteriologiche. Infine, un gran numero di rappresentazioni non sono riducibili a questo sistema esplicativo: il *Battesimo di Cristo* rievoca meno la vita futura che la preparazione ad essa, mediante i sacramenti. L'*Epifania* e i *Magi* simboleggiano la conversione; *Adamo ed Eva* il peccato originale.

Si dovrà dunque negare l'esistenza di qualsiasi significato simbolico alle rappresentazioni cristiane? È questa la tesi di Styger, che accorda loro un valore puramente narrativo, poiché suppone che l'iconografia sia stata in primo luogo creata per l'ornamentazione delle dimore cristiane, e soltanto in seguito sia stata adottata per i cimiteri. L'assenza di documenti rende quest'ipotesi priva di fondamento. Sarebbe errato accanirsi nel ricercare un unico sistema. Meglio sarà limitarsi a scorgere nelle immagini cristiane il riflesso della religiosità contemporanea, una modalità espressiva ancora legata agli influssi del linguaggio tradizionale, circoscritta in origine a un vocabolario semplice e a simboli elementari; in seguito, i pittori si ispirano a temi piú complessi, scegliendo immagini di miracolo o di martirio per esprimere la speranza di salvezza.

**I pittori del III secolo** Di questo primo periodo conoscia-

mo soprattutto le pitture delle catacombe (Callisto, Domitilla, Priscilla, Santi Marcellino e Pietro). La decorazione non è qui molto diversa da quella dell'arte popolare contemporanea: gli artisti si sono accontentati di inserire qualche figura piú specificatamente cristiana in una decorazione analoga a quella degli ipogei pagani, o che rammenta persino le dimore private come quelle di Ostia nel sec. III: sul fondo bianco delle volte si organizza una geometria di tratti rossi o verdi che disegna un reticolo al centro del quale si trovano animali (uccelli presso il cànaro; pavoni) oppure piccole figure senza volume, che rappresentano il *Buon Pastore*, l'orante, o ancora simboli come i pesci o il cesto dei pani. L'ipogeo di Lucina (presso la via Appia, San Callisto) o il cubicolo di Ampliatus (catacomba di Santa Domitilla) offrono nel sec. III gli esempi migliori di quest'arte. Tuttavia, in un ipogeo successivamente aggregato alla catacomba di Santa Priscilla, la *Capella graeca*, il repertorio iconografico è piú ricco: *Mosè* che fa scaturire la sorgente dalla roccia, l'*Epifania*, i *Tre fanciulli* nella fornace. Nel cimitero di San Callisto («cappella dei sacramenti»), la *Resurrezione di Lazzaro*, il *Sacrificio di Isacco*, la *Scena dei banchetti* presentano composizioni schematiche, ma colorite, nelle quali i profili dei personaggi sono contornati a tinte vivaci.

Un'evoluzione si verifica durante l'epoca di Gallieno (253-68), con il quale, per un certo tempo, rinascono tradizioni ellenistiche. Il *cubiculum* della *Velatio* a Santa Priscilla dà testimonianza di un artista che padroneggia piuttosto bene le tradizioni del realismo formale caro all'espressione pittorica classica, ma che nel contempo esprime la nuova spiritualità. La fine del secolo è caratterizzata dal ritorno a una incisiva espressività, al servizio di un piú ricco repertorio, per esempio l'immagine di Cristo che insegna nel sinedrio. I volti sono tracciati a grandi pennellate in stridente contrasto cromatico (catacombe di Pretextat, catacomba di via Anapo). La testimonianza dell'arte plastica, che conosciamo meglio grazie ai sarcofagi, dimostra il gusto per uno stile «negativo», che accentua i contrasti e bulina i tratti. Nella stessa direzione dell'arte cristiana operano nel sec. III anche artisti pagani (ipogeo di via Manzoni).

**L'iconografia del IV secolo** A partire dal sec. IV temi nuovi vengono ad arricchire il repertorio degli artisti cristiani, il cui lavoro si svolge ora in un nuovo clima: il mo-



vimento di conversione comincia a toccare piú ampiamente l'aristocrazia; ciò comporta la nascita di nuove esigenze estetiche. Nello stesso tempo le donazioni degli imperatori e le elargizioni dell'aristocrazia vengono ad arricchire la Chiesa, come testimonia l'impressionante elenco delle donazioni fatte da Costantino contenuto nel *Liber pontificalis*. Ma la generosità imperiale o privata consente soprattutto di realizzare un programma sistematico di costruzione di basiliche. Un tale sforzo a favore dell'arte pagana non era mai stato realizzato in così breve tempo. All'arte cristiana si impongono nuovi compiti: decorare edifici di culto, le basiliche o i *martyria* consacrati alla memoria di un martire o eretti sul luogo santo delle teofanie, i battisteri. Gli artisti non operano piú per la decorazione di edifici privati, ma per la glorificazione della nuova fede sotto gli occhi delle comunità ecclesiastiche intere. Per assolvere a tale programma, gli artisti cristiani hanno creato tipi, immagini di cui non sempre conosciamo i prototipi. Innanzi tutto la rappresentazione di Cristo che compare al centro di numerose composizioni si trasforma: non è piú il filosofo barbuto del sec. III, ma un Cristo eroicizzato dal volto giovanile; verso la metà del sec. IV si è creata l'immagine del *Bel Cristo*, imberbe, dai tratti improntati di dolcezza, con la capigliatura ondulata a larghi boccoli. Nello stesso tempo compare un repertorio d'immagini nuove, derivato dai modelli dell'iconografia trionfale o da quelli della liturgia imperiale: Cristo riceve l'offerta di corona, come l'imperatore quella dell'oro coronario. Il Signore non è piú un dottore che siede sul suo seggio, ma un monarca in trono, circondato non piú da discepoli, ma da assistenti. La *Traditio legis* mostra Cristo che annuncia la sua legge e tiene il rotolo che Pietro si appresta a ricevere, con le mani levate in un gesto ispirato al cerimoniale aulico. In altri casi (Santa Pudenziana a Roma) il collegio apostolico circonda il *Pantocrator* che domina su un trono imperiale, dietro il quale è eretta la croce trionfale costellata di pietre preziose.

Negli edifici consacrati al culto di un martire, ove i cristiani vengono a raccogliersi per celebrarne l'anniversario, vi sono immagini che ne esaltano le sofferenze e il trionfo: in Palestina, presso i luoghi santi, in Egitto e persino a Roma (confessione dei Santi Giovanni e Paolo) si crea un repertorio d'immagini di tipo nuovo. Scene trionfali, immagini di *martyria* completano il vocabolario già

ricco di un'iconografia conosciuta soprattutto, nel sec. III, dalle pitture delle catacombe romane.

**I centri artistici** Ma, per riprendere qui un problema già visto da Strzygowski, se cioè l'origine di tutti questi tipi nuovi, ampiamente diffusi nel mondo cristiano sia Roma o piuttosto l'Oriente, cui egli attribuiva un ruolo fondamentale nella creazione delle immagini o dei monumenti, va detto che la questione era posta in base a dati errati. Nel III e nel IV secolo si è costituita nell'*Orbis romanus* una koinè artistica; forme influenzate dall'Oriente sono state integrate entro un linguaggio comune. Talune espressioni – il gusto delle rappresentazioni frontali – che venivano considerate orientali, in realtà appartengono a quell'arte popolare per lungo tempo soffocata dall'estetica ufficiale, e che risorge con la rivoluzione artistica della fine del sec. II. Anziché scegliere tra Roma e l'Oriente, occorre sottolineare il ruolo di alcuni grandi centri privilegiati nell'elaborazione dell'iconografia: Costantinopoli, Alessandria, Gerusalemme (*martyria* palestinesi), Antiochia crearono senza dubbio, partendo da procedimenti artistici comuni e da tradizioni locali, il proprio linguaggio iconografico. L'originalità creativa di Roma è particolarmente sensibile e si manifesta anzitutto nei tipi iconografici. Gli artisti di San Sebastiano (sulla via Appia) fissarono forse il volto di Pietro e quello di Paolo, il primo con una barba corta e una capigliatura ad attaccatura bassa; il secondo con barba lunga e fronte scoperta. A Roma si crea inoltre tutto un repertorio originale d'immagini: Pietro è rappresentato come un secondo Mosè, dunque come il capo di una milizia spirituale, nel miracolo della roccia, nell'episodio dell'insegnamento nel deserto e nella scena della *Traditio legis*. In tali creazioni si riflette la devozione per il martire locale, e nello stesso tempo una concezione dell'ecclesiologia che esalta insieme il fondatore e la sua Chiesa, instaurata dalla predicazione apostolica.

**I pittori del IV secolo** A partire dal sec. IV i pittori operano per la decorazione delle chiese e non più soltanto per quella degli edifici funerari e delle dimore cristiane. Ma non conosciamo alcuna pittura se non quella delle catacombe, con un'importante eccezione: la decorazione di una «confessione» nei Santi Giovanni e Paolo, che offre l'esempio delle immagini di *martyria* di cui spesso ci parlano i contemporanei (Prudenzio, Paolino di Nola). L'influsso della decorazione monumentale, le cui composizioni

ancor oggi sopravvivono grazie ai mosaici di Roma o Ravenna, si riflette talvolta nelle immagini catacombali. A Roma la pittura costantiniana, illustrata a Santa Domitilla, nel Coemeterium Major, nella catacomba di via Isonzo e in quella di via Anapo, manifesta espressioni nuove: il gusto per una decorazione dai tratti grevi, dalle larghe contornature, che si sostituiscono alla gracile architettura del secolo precedente. Il volto delle oranti, trattato con particolare attenzione, caratterizza piú che nel sec. III l'ispirazione della nuova spiritualità: occhi smisurati, contornati da linee dure, tratti – l'attaccatura della naso, la bocca – fortemente disegnati. Nella seconda metà del secolo (per esempio a Domitilla) la rinascita delle tendenze classiciste non modifica sostanzialmente tali mezzi espressivi; ma in qualche caso conferisce ai colori maggiore sontuosità e ricchezza. In seguito l'influsso dei mosaici absidali e quello delle «icone» esercita sull'arte cimiteriale – sui suoi temi e sulla composizione dei suoi dipinti – un'influenza crescente (alla fine del secolo, i Santi Pietro e Marcellino; poi, all'inizio, del Medioevo, Commodilla e Callisto). Conosciamo soprattutto i dipinti delle catacombe di Roma, e, in alcuni esempi privilegiati, intravediamo tutta la ricchezza di un repertorio pagano o eterodosso: ipogei di Vibia o di Trebius Justus. I temi ormai classici del repertorio cristiano di immagini si mescolano talvolta agli schemi pagani, si arricchiscono di composizioni originali (catacomba della Via Latina), forse ispirate da bibbie illustrate. Fuori di Roma, a Siracusa o a Napoli, compaiono opere analoghe a quelle romane, che riflettono spesso altri influssi (Siracusa; Santa Maria in Stelle presso Verona) e rivelano talvolta un'arte popolare (Silistra).

**Tecnica della pittura paleocristiana** Impiega ampiamente i procedimenti dell'arte ellenistica e romana indicati da Plinio e da Vitruvio. Per le catacombe, che hanno offerto numerosissimi esempi di arte p, le particolari condizioni di lavoro e l'umidità dei luoghi suggeriscono qualche espediente specifico. Si aggiunga che spesso si tratta, nella decorazione delle volte o degli *arcosolia* delle cappelle funerarie, di lavori eseguiti in stretta economia e senza prendere tutte le precauzioni di cui si avvalgono gli artisti che ornano i ninfei o gli *oecus* delle dimore private. Prima dei pittori intervengono i *tectores* (intonacatori), che preparano le pareti secondo una tecnica studiata da G. Wilpert (1857-1944), autore del primo corpus delle pitture cristia-

ne, e piú recentemente da P. Testini e A. Nestori. La parete è coperta da una preparazione a piú strati, talvolta fissati con chiodi o caviglie in cemento (Priscilla, *Capella graeca*). A immediato contatto con la parete, un primo strato è costituito da un miscuglio di calce, pozzolana e talvolta sabbia, con cocci polverizzati: altri cocci, o frammenti di terracotta, consolidano questo supporto. La preparazione superficiale si componeva di calce mescolata a polvere di marmo. Il suo spessore sulle pareti friabili delle catacombe supera raramente il centimetro. E spesso i *ectores*, operando in fretta e a poco prezzo, si accontentavano di un solo strato di preparazione: tale procedimento economico compare soprattutto nel sec. IV, e potrebbe fornire, in qualche caso, un criterio di datazione. Accadeva persino che s'impiegasse una preparazione piú sommaria, coprendo semplicemente le pareti con latte di calce (*dealbatio*). Il pittore interviene dopo gli intonacatori, sia che operi quando la preparazione è ancora umida – a tempera – sia che attenda che il supporto sia bene asciutto: l'artista traccia sulla preparazione fresca le grandi linee della decorazione geometrica; impiega una punta secca o uno stilo oppure, soprattutto a partire dal sec. IV, traccia a pennello un contorno a colori chiari. L'impianto viene schizzato rapidamente, in condizioni spesso difficili. Resta la scelta dei colori: di solito colori minerali o vegetali stemperati nell'acqua. La gamma cromatica è estremamente limitata: al bianco, al rosso, al verde si aggiungono raramente gli azzurri e i neri; per economizzare ulteriormente su prodotti costosi, il fondo monocromo – spesso d'intonaco – viene lasciato intatto dal pittore. I pittori cristiani hanno pure dipinto a encausto: così l'eretico Ermogene che fustiga Tertulliano, all'inizio del sec. III. Eusebio di Cesarea (all'inizio del sec. IV), ed Epifane citano opere realizzate con tale tecnica: esse non sono sopravvissute e gli artisti delle catacombe non ne hanno, a quanto sembra, mai fatto uso. (*chp*).

### **Paleotti, Gabriele**

(Bologna 1522 - Roma 1597). Dopo un rapida carriera universitaria come docente di diritto a Bologna intrapresa nel solco della tradizione familiare, nel 1556 **P** venne cooptato tra gli Auditori di Rota a Roma e in tale veste partecipò al Concilio Tridentino, dove si adoperò molto, sia tecnicamente, sia diplomaticamente per la sua felice

conclusione (1563). È lui l'estensore, tra l'altro, del decreto della XXV sessione concernente le immagini. In riconoscimento dei suoi meriti, nel 1565 Pio IV lo creò cardinale, affidandogli come vescovo (e, a partire dal 1583, arcivescovo) la cura pastorale della nativa Bologna. Proprio in quest'ultimo ruolo si dedicò alla stesura dei suoi scritti, rimasti in ampia misura inediti e sovente incompleti. Rientra in tale novero anche il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, stampato dapprima in italiano a Bologna nel 1582 in pochi esemplari per una diffusione privata e mirata, poi tradotto in latino e pubblicato a Ingolstadt nel 1594. Nel tentativo di dare attuazione concreta e contenuto definito al decreto tridentino, P, forte di una buona conoscenza della letteratura artistica e precettistica (Molano, Gilio), abbozza un ampio trattato delle immagini dipinte e scolpite, religiose e profane. Tra i suoi referenti sono Carlo Sigonio e Ulisse Aldrovandi, nonché artisti di spicco quali Prospero Fontana (cui nel 1543 aveva commissionato le scene per una commedia e un ritratto), Domenico Tibaldi (cui affidava contemporaneamente i lavori di ammodernamento della Cattedrale) e Pirro Ligorio (che viene interpellato sulle grottesche, ma il cui parere, conservato in tre lettere inedite, viene completamente stravolto nel *Discorso*). Si tratta di autorevoli artisti della maniera, membri dell'*establishment* conservatore e non dell'avanguardia artistica carraccesca, nel cui ambito è Ludovico ad apparire in certa sintonia con i precetti del *Discorso*.

La precettistica minuta del *Discorso* cercava di esplicitare e chiarire i cenni fin troppo generici contenuti nelle *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo (1577) e si ispirava fin dall'inizio al modello dell'*Index librorum prohibitorum* (infatti puramente libresco è la cultura artistica che vi è profusa). così, all'insegna di un *ut rhetorica pictura* nient'affatto umanistico, le immagini sacre vengono classificate in temerarie, scandalose, erronee, sospette, eretiche, superstiziose, apocriefe ecc., sono condannate anche iconografie che avevano una larga e consolidata tradizione non autenticata da sostegni letterari approvati. Una rigida codificazione delle immagini tuttavia, se impraticabile per gli artisti, risultava poco gradita alle stesse gerarchie ecclesiastiche romane, che avvertivano il pericolo di un oggettivo adeguamento alle critiche protestanti. L'incompiutezza del trattato dunque



non è affatto casuale, ma frutto delle eccessive ambizioni normative e di diffuse reazioni negative. Il *De tollendis imaginum abusibus novissima consideratio* (1596), diffuso privatamente, riassume le originarie posizioni paleottiane. Il *Discorso* pare sostanzialmente estraneo all'ambito di un «umanesimo cristiano» (Prodi), poiché vi si ammette la liceità di eliminare le testimonianze artistiche sia sacre che profane contrastanti con la norma; indipendentemente dal loro valore estetico oggettivo, se ne scoraggia la collezione e si raccomanda di evitare gli scavi archeologici che costituiscono un nuovo stimolo per l'ammirazione dell'antico. L'aspetto estetico, risulta pertanto inequivocabilmente subordinato e quasi irrilevante, mentre le «pitture sproporzionate», che urtano la convenevolezza e la verisimiglianza, disturbano la stessa leggibilità del messaggio anche quando questo sia in sé legittimo e ortodosso. Difficile valutare l'impatto reale che tali astrattezze teoriche possono aver avuto sugli artisti, e su quelli bolognesi in particolare, vista la limitatissima circolazione dello scritto in italiano, e la sua obiettiva difficoltà di penetrazione nel mondo delle botteghe e delle stesse accademie d'arte una volta tradotto in latino. (*gpe*).

## Palermo

Capitale della piú grande isola del Mediterraneo, **P** conquistata al regno normanno e successivamente alla dominazione sveva, è una fiorente e splendida città, ove sorgono innumerevoli chiese accanto alle prestigiose dimore dei nuovi Signori del potere feudale. Le monumentali imprese musive, dalla Martorana alla cappella Palatina, da Cefalú a Monreale, si impongono, oltre che per la loro sfavillante bellezza, per l'aderenza alla tradizione bizantina, su cui si innestano elementi islamici, retaggio di una cultura ancora ben radicata e mantenuta dalla forte presenza musulmana nella vita economica e culturale della città. La posizione della città e il forte governo di Federico II incrementano le attività commerciali, già intrecciate con mercanti genovesi, pisani, veneziani, che a **P** avevano insediato i loro fondaci: al loro seguito, si determinano scambi culturali, aperti anche a contributi artistici. Le testimonianze piú antiche di una civiltà figurativa isolana, che da **P** si irradia nelle aree provinciali gravitanti attorno alla capitale, restano comunque legate alla cultura bizantina, cui si uniscono elementi gerosolomitani e islamici. Cultura che si

individua appunto nella *Croce* di Mazara e in alcuni esemplari conservati a Palazzo Abatellis (*Madonna col Bambino*, mosaico; *Anastasis e resurrezione di Lazzaro col Cristo al Sepolcro*, tavola), cui si innestano desunzioni venete (*Madonna col Bambino*: Galleria Regionale di Palazzo Abatellis). La breve parentesi angioina (1266-1282) che segna la decadenza del ruolo di capitale ceduto a Napoli, l'anarchia feudale, che prevale per circa un secolo, impediscono il formarsi di una scuola locale e favoriscono invece l'immissione di correnti e artisti provenienti da quei centri legati a P da interessi politici o commerciali, dalla Spagna cioè e da Genova e Pisa. Ai legami con la Spagna si possono ricollegare la documentata presenza del catalano Jaime Serra (*Ultima cena*: Galleria Regionale), e di Gerau Gener, barcellonese, alla cui influenza può essere latamente collegata la piccola tavola raffigurante l'*Ascensione* (ivi), nonché del sivigliano Giacomo Sanchez e di Giovanni di Valladolid, partecipe, assieme ad altre maestranze composite, alla decorazione di Palazzo Chiaramonte, una delle imprese più emblematiche della committenza baronale locale. Più consistenti testimonianze provengono dall'area genovese, cui appartengono la sensibilissima *Madonna dell'Umiltà*, firmata da Bartolomeo da Camogli e datata 1346, influenzata dal periodo avignonese di Simone Martini, o ancora, la delicata *Madonna col Bambino* attribuita a Barnaba da Modena (Alcamo, chiesa dei Santi Paolo e Bartolomeo), da cui deriva, in tempi più tardi, l'estroso *San Giorgio e il drago* (Termini Imerese, chiesa di Santa Maria della Catena) di Nicolò da Voltri. Importanti infine le importazioni toscane, e segnatamente pisane, che nell'ultimo ventennio del Trecento si affermano con la *Madonna e santi* e la *Flagellazione* nel tabellone della Confraternita di San Nicola firmato e datato 1388 da Antonio Veneziano, importato da Pisa dove allora risiedeva il pittore, e con la *Madonna col Bambino* (Galleria Regionale) opera dello stesso pittore, più vicina, per il colore vivace, alla sua formazione padovana e veneta. Assieme a queste, altre opere, più modeste, giungono da Pisa, quali quelle di Iacopo di Michele detto il Gera, di Giovanni di Pietro, di Turino Vanni, abile divulgatore di formule fiorentino-senesi (*Madonna in trono tra angeli e santi*: ivi) e infine, sullo scorcio del secolo, di Nicolò di Magio, senese ma operoso a P fin nel primo trentennio del Quattrocento, di cui rimane datato

al 1402 il *Polittico frammentario di santa Cristina* (ivi) dipendente dai modi di Giovanni Fei e Niccolò di Tommaso. Dal 1372, riallacciati i rapporti con Napoli, giungono riflessi della grande stagione trecentesca napoletana: da lí giunge la severa *Pietà* di Roberto Oderisio (Trapani, Museo Pepoli) e, proveniente da Napoli, nel 1384 approda a **P** il senese Andrea Vanni. Dall'impiantarsi di queste tendenze – iberiche, napoletane, toscane – che avevano avuto una delle espressioni piú suggestive nella decorazione del Palazzo Chiaramonte, sembra prendere le mosse il Maestro del Polittico di Trapani, cosí convenzionalmente noto dalla sua maggiore opera, che, probabilmente impiegato all'interno di quelle maestranze, sviluppa in seguito un linguaggio autonomo. La bella *Madonna del fiore* a lui attribuita (Galleria Regionale) mostra la fusione di elementi pisano-senesi con una concezione sontuosa del colore, caldo e luminoso. Nella situazione siciliana del primo Quattrocento, caratterizzata nel versante orientale da tendenze prevalentemente iberico-valenzane-marchigiane, veneto-adriatiche, l'orientamento della cultura pittorica a **P** rimane italiano: dal 1421 al 1461 vi si registra la presenza di Gaspare da Pesaro, cui è stato restituito il *Trittico di Termini Imerese* – già giudicato copia –, opera da rapportarsi a una matrice masoliniano-vivarinesca, arricchita da esperienze marchigiane; e sempre in ambito palermitano opera il cosiddetto Maestro delle Incoronazioni, pittore di educazione ancora pisano-senese ma aggiornato sui primi moderni moduli del gotico internazionale, cui si ispira la ritrosa eleganza delle figure che si stagliano sul fonderò (*Annunciazione*; trittico con *l'Incoronazione tra i santi Pietro e Paolo*: Galleria Regionale). L'avvento al trono aragonese di re Alfonso (1416) e la successiva conquista di Napoli, tolta nel 1443 al governo di re Renato d'Angiò, e inserita nella confederazione di stati mediterranei costituenti la corona d'Aragona, sono avvenimenti di fondamentale importanza per l'istaurarsi di una cultura che interessa l'intero bacino mediterraneo. Napoli diventa punto di riferimento e di smistamento di quelle congiunture franco-provenzali-catalane e centro-settentrionali italiane da cui pure la Sicilia sarà raggiunta creando situazioni di grande interesse artistico. Uno dei momenti piú alti di questa cultura si configura proprio a **P** nell'affresco del *Trionfo della Morte*, già a Palazzo Sclafani e, staccato nell'ultimo dopoguerra, conservato a Palazzo Abatellis. Eseguito, secondo

un'ipotesi di F. Bologna, per volere dello stesso Alfonso che si era personalmente interessato all'adattamento del palazzo a Ospedale Maggiore, completato nel 1449, l'affresco mostra la compresenza di diverse componenti culturali: ai presupposti ancora tardogotici catalani e franco-borgognoni, affini ai modi di Martorell, si aggiunge una conoscenza approfondita del mondo fiammingo e provenzale, con molteplici consonanze con le prime opere di Colantonio e con l'arte di Pisanello per gli elementi macabro-realistici, rilevanti nell'intera raffigurazione, tanto da aver fatto ipotizzare un suo diretto intervento nell'opera. Gli aspetti piú essenziali del linguaggio del *Trionfo della Morte* non restano isolati se echi consistenti si ritrovano nei rovinatissimi affreschi della cappella La Grua Talamasca e costituiscono anche la matrice culturale di molteplici opere e artisti che improvvisamente compaiono in Sicilia, e in particolare a P. Accenti borgognoni, messi in relazione con la cultura del *Trionfo*, è dato cogliere ad esempio nel raffinatissimo *Polittico dei santi Vito e Castrense* (Galleria Regionale). Piú complesse esperienze, individuate preminentemente in influenze catalane e provenzali, costituiscono il sostrato culturale del polittico proveniente da Corleone con l'*Incoronazione della Vergine e santi* (ivi) attribuito a Guglielmo Pesaro, e di un trittico con la *Madonna col Bambino e santi*, datato 1462, originariamente ad Alcamo (ivi). La penetrazione in Sicilia di questi riflessi, cosí strettamente connessi con la produzione figurativa, ricca e articolata, della Napoli alfoncina, può trovare una spiegazione nella diaspora seguita alla morte di Alfonso il Magnanimo nel 1458, circostanza che, tra l'altro, condusse in Sicilia lo scultore Domenico Gagini e determinò il rientro del piú grande pittore siciliano, Antonello, da Messina, stabilmente insediato nella sua città dal gennaio del 1460. La sostanziale innovazione portata in Sicilia da Antonello non ebbe però nella pittura palermitana un seguito rilevante, e rimase piú aderente al tipo di cultura catalano-borgognone-provenzale. Da questa e da contatti con l'attività di Guglielmo Pesaro ha origine la formazione di Tommaso de Vigilia, la cui attività, discontinua e arcaizzante nella fase piú tarda, mostra palesemente le complesse tangenze con questa cultura (*Trittico della Verdura*: ivi) e con l'opera dell'Huguet, soprattutto nel raffinato *Battesimo* della collezione Santocanale. L'ultimo ventennio del secolo, attivo ancora il de Vigilia,

si trascina con una produzione di bottega piuttosto stanca e ripetitiva. Neanche la personalità di Pietro Rozzolone, palermitano, autore nel 1484 della *Croce* di Termini Imerese e, piú tardi, nel '94 della tavola dei *Santi Pietro e Paolo*, non finita e utilizzata sul retro dal Quartararo, si solleva dagli interessi decorativi nel colore fastoso; soltanto piú tardi, già alle soglie del Cinquecento, il pittore accede ad alcune tendenze refluenti dall'Italia centrale, palesi nella sfarzosa macchina del polittico di Castelbuono. Cosí come nella parte orientale dell'isola, tra Messina e Siracusa, una svolta determinante della cultura pittorica viene dai fertili contatti con Napoli e soprattutto con l'opera di Francesco Pagano che determina i nuovi aspetti del messinese Salvo d'Antonio, la stessa intelligenza di fatti culturali che si intrecciano tra Ferrara, Valenza e Roma, emerge nella personalità di Riccardo Quartararo. L'artista, identificato con il «mêtre Riquart» operoso a Valenza nel 1472 accanto al Pagano appunto e al Sanleocadio, perfezionerà la sua cultura in senso valenzano-ferrarese in un soggiorno napoletano tra il 1491 e il '93. Tornato a P nel '94, quando viene incaricato di dipingere l'altra faccia della tavola lasciata incompiuta dal Rozzolone, egli dispiega questa cultura nella fulgida *Incoronazione della Vergine* (Galleria Regionale) e in altre rare opere che spiccano per la qualità smaltata del colore in un disegno incisivo e inquieto. La forte impronta dell'artista creò un seguito nell'ambito locale che esprime opere affini alla sua qualità nella *Croce* dipinta (ivi) e si stempera in piú modesti seguaci come Niccolò da Pettineo, attivo a Termini Imerese tra il 1502 e il 1514.

Agli inizi del sec. XVI, l'influenza di elementi umbro-laziali, e soprattutto di Cristoforo Scacco, rappresentano i dati emergenti di un mutamento di gusto che incide su pittori di diversa formazione e di varia levatura. Evolve in questo senso la personalità di Antonello Crescenzo che nel 1498, se è da identificarsi con Antonello Panormita, aveva esordito nell'ambito siracusano con la *Madonna col Bambino tra le sante Barbara e Lucia* (Siracusa, Palazzo Bellomo) influenzata da Marco di Costanzo e Salvo d'Antonio, e in maniera meno rilevante, il garbato Mario di Laurito che, su una cultura di tipo umbro, innesta suggerimenti dall'area antonelliana messinese. Questi fattori si intrecciano con fenomeni legati da un lato a preferenze di gusto pur sempre rilevanti in un panorama culturale,



dall'altro vengono a coincidere l'immissione di rinnovate tendenze. Per il primo aspetto, va sottolineata la fortuna crescente della pittura fiamminga che, a seguito degli scambi commerciali, aveva già goduto un vastissimo favore durante il sec. xv e costituirà una costante anche per i periodi successivi. Meno rilevante invece l'adesione a quei fatti moderni di segno rinascimentale nonostante l'arrivo a **P**, intorno al 1517, del famoso *Spasimo* di Raffaello, e la presenza a Messina di Cesare da Sesto tra il 1512 e il '14, e di Polidoro da Caravaggio dal 1528 al 1544, fautori di un rinnovamento pittorico di notevole portata, di cui un'eco può cogliersi nell'opera matura del Crescenzo. In un panorama dunque ancora sostanzialmente permeato da una cultura ritardataria, una grande risonanza suscitò l'arrivo – presumibilmente intorno al 1518 – di Vincenzo da Pavia, la cui origine lombarda viene gradatamente modificata da un accostamento con i modi di Cesare da Sesto prima e dalla conoscenza, più tardi, di quel linguaggio manieristico, diffuso in tutto il Meridione, attinto dall'opera di Polidoro soprattutto dopo il '29. Opere come la *Deposizione* (Galleria Regionale) o la *Madonna del Rosario* del 1540 sono significative del suo linguaggio sostanzialmente eclettico, impressionato anche da un certo espressionismo di marca iberica cui poté contribuire la conoscenza della *Deposizione* del Machuca, oggi al Prado di Madrid, dipinta per una chiesa di **P**. Sulla scia del De Pavia si muovono il fiammingo Simone di Wobreck e, più tardi, il cremonese Giovanni Paolo Fonduli, attivo fino al 1592, con una produzione piuttosto discontinua e arcaizzante. Predomina nell'ultimo ventennio del secolo la pittura controriformata che fonde accenti tosco-romani con aspetti di cultura barocca predominanti in quasi tutti i dipinti a carattere religioso. Un filone più squisitamente laico, determinato da molteplici commissioni pubbliche e ufficiali, cui partecipano pittori come lo Spatafora, lo Smiriglio, l'Alvino, si caratterizza per lo spirito colto delle composizioni, il disegno elegante, il colore delicato e cangiante. Alla definizione di questa cultura contribuiscono la presenza di artisti, come il fiorentino Filippo Paladini e la circolazione di opere provenienti da Roma e dalla Toscana: a **P** arrivano opere del Muziano e del Pulzone, a Carini la splendida *Adorazione dei pastori* di Alessandro Allori. Agli inizi del Seicento, la lezione del Caravaggio che nell'isola aveva soggiornato dal 1608 al 1609 e per **P**

aveva dipinto la *Natività e san Lorenzo* (rubata nel 1969), a differenza di Messina, non fu immediata né di grande risonanza. Al di là di qualche eco che si coglie nella tarda attività dello stesso Paladini, e in Pietro d'Asaro – il cosiddetto Monocolo di Recalmuto – mutuata comunque attraverso la conoscenza dei caravaggeschi messinesi e soprattutto del Rodriguez, alcuni aspetti di caravaggismo confluiscono nelle correnti fiamminghe giunte in Italia al seguito di Rubens e di van Dyck. Già nel primo ventennio del Seicento comunque nuovi consistenti apporti avevano creato le premesse di quelle tendenze innovatrici che si svilupperanno durante il secolo. La presenza di opere genovesi, commissionate dai mercanti di quella nazione per la loro chiesa di San Giorgio e per l'Oratorio di Santo Stefano, avevano fatto conoscere con le tele di Bernardo Castello, del Fiasella dati di naturalismo non estraneo a consonanze caravaggesche. Nel 1624 è lo stesso van Dyck, chiamato a **P** dal viceré Emanuele Filiberto di Savoia per il quale dipinse un ritratto, a lasciare molte tele e ad iniziare quella *Madonna del Rosario* per l'Oratorio eponimo, che, lasciata interrotta per l'inizio della peste, sarà poi inviata dal pittore nel 1628 da Genova. La raffinata pittura del fiammingo creò un largo seguito che ebbe manifestazioni di aperta adesione in Guglielmo Walsgatt (*Immacolata: P*, chiesa di Sant'Anna alla Misericordia) o di interpretazione del suo linguaggio, attraverso elementi di cultura tardocaravaggesca locale, come si manifesta nelle composite tendenze presenti nella decorazione dell'Oratorio del Rosario, cui partecipa anche il fiammingo italianizzato Girolamo Girardi.

L'esperienza vandyckiana resta una delle componenti fondamentali del più grande artista siciliano del Seicento, Pietro Novelli. La sua breve ma intensa carriera – morirà nel 1647 coinvolto nella rivolta popolare di Giuseppe Alesi – è improntata a un'espressione reale e ideale insieme di profondi valori umani e religiosi, conseguita tramite l'assimilazione di molteplici esperienze. Alla lezione vandyckiana infatti si amalgamano gli apporti continentali appresi nei soggiorni romano e napoletano tra il 1631 e il 1632, e orientali da un lato – oltre lo studio di Raffaello e Michelangelo – dal classicismo bolognese del Lanfranco e del Reni, e quindi, in maniera più incisiva e forse più congeniale al suo sentire, dalla pittura napoletana di Stanzione, Vaccaro, Guarino e soprattutto del Ribera, che condi-

zionerà molte delle sue scelte realistiche. Questi riferimenti, essenziali allo svolgimento della sua pittura, vengono assunti via via in relazione alle esigenze contenutistiche ed espressive, con risultati di grande dignità ed equilibrio compositivi (*San Benedetto distribuisce la regola*, *La distribuzione dei pani*: Galleria Regionale; *l'Elezione di Mattia*: Leonforte), o di sospesa atmosfera che il luminismo, riscoperto forse sulle fonti siciliane del Caravaggio, traduce in effetti di intensa emotività espressiva (*Sposalizio della Vergine*, *Deposizione*, *Presentazione al Tempio*). La bottega del Novelli, continuata dalla figlia Rosalia e da allievi come Andrea Carreca, continua a perpetuare senza grandi qualità il linguaggio del Maestro, che ha i più tardi rappresentanti in Giacomo Lo Verde e Michele Blasco, attivi anche a Trapani e Sciacca. La fase di transizione tra Sei e Settecento, al di là di opere giunte a seguito di fenomeni di collezionismo e di committenza colta cui si deve ad esempio la presenza di opere del Preti o del Giordano, assiste al superamento delle correnti tardocaravaggesche, vandyckiane e novellesche, attraverso una rinnovata adesione alla cultura romana e napoletana. Del Maratta era giunta a P, nel 1695, la *Madonna del Rosario*, e giungeranno, nel secondo decennio del secolo, opere del Conca per molte chiese siciliane. L'ascendenza marattesca segna il linguaggio pittorico di Antonino Grano (affreschi Martorana, Santa Caterina Valverde, Casa Professa, ecc.) e si fonde con una ripresa di motivi giordaneschi dalla materia ricca ed intensa in Filippo Tancredi (*Assunta*: Badia Nuova, Oratorio dei Santi Pietro e Paolo). Sulla scia di modelli napoletani derivati dal Giordano e dal De Matteis si diffonde una corrente decorativa, dai ritmi raffinati e leggeri, che ha l'interprete più felice in Guglielmo Borremans. Quando giunge a P nel 1715 il pittore, di origine fiamminga, intraprende una vasta attività, dilagante per tutta la Sicilia occidentale per commissioni di carattere religioso (P, Martorana, Nicosia, chiesa di San Vincenzo Ferreri, Caltanissetta, Duomo), ma anche privato (Bagheria, Villa Branciforti Butera e Villa Cutò). Contribuisce così a diffondere un garbato gusto laico che si appesantisce, più tardi, in soluzioni accademiche, adottate successivamente dal figlio e dai suoi seguaci in concomitanza dell'affermarsi di un nuovo gusto ufficiale. Prevale infatti, dopo il primo trentennio del secolo, l'adesione agli insegnamenti alla scuola romana del Conca, di cui sono

interpreti Filippo Randazzo e soprattutto Olivo Sozzi. Quest'ultimo, formatosi presso il Conca, ma tramite il determinante influsso del Giaquinto, adotta una gamma cromatica leggera e luminosa che caratterizza le numerose opere ad affresco (P, Palazzo Drago; Martorana) e su tela (P, chiesa della Pietà). La lezione del Giaquinto del resto, appunto per la gradevole ed elegante interpretazione del rococò – gusto imperante nella città che, dopo aver sperato con l'avvento dei Borboni nel 1734 di divenire sede di corte, si era comunque adeguata nei ceti aristocratici al gusto e alla grandezza reali – viene recepita e diffusa da Vito D'Anna, nelle cui numerose opere, le forme leggere e aperte, levitano nella luminosità trasparente (P, Palazzo Isnello, Palazzo Pietro Tagliata, Villa Resuttana, chiesa del Salvatore, ecc.). Nella seconda metà del Settecento, la corrente giaquintesca, cui si ricollega la prima e più coerente attività del Crestadoro, poi catturato da istanze neoclassiche, al di là di Vincenzo, Francesco e Antonio Manno, aderente alla lezione classicista del Batoni, trova una felice interpretazione in Gioacchino Martorana e soprattutto in Elia Interguglielmi. La vasta attività del primo (P, Palazzi Comitini, Asmundo e Butera) è ancora influenzata dal vivace ambiente napoletano; estremamente raffinato il secondo, educato a Napoli tra il Bonito e il De Dominici, sensibile interprete di un classicismo decorativo, felicemente espresso nella Villa Bordonaro ai Colli. L'adesione a modelli neoclassici, favoriti dal rinnovato interesse per gli studi e le ricerche archeologiche e dall'influenza del gusto diffuso dagli ambienti napoletani, caratterizza la produzione di Giuseppe Velasco. Il pittore tuttavia, nelle molteplici imprese di cui fu autore (P, Palazzo Costantino, Ginnasio dell'Orto Botanico, Palazzo Reale, ecc.) alterna il linguaggio accademizzante con un fare più sciolto, di ascendenza ancora tardobarocca. Le istanze neoclassiche vengono invece recepite con maggiore rigore da Vincenzo Riolo, educato negli ambienti accademici romani, che le traspone, nella vasta produzione ufficiale, in una maniera di levigata eleganza formale e di ritmi composti (P, Palazzo Reale e numerose tele di soggetto religioso). Partecipano di questo clima culturale anche Giuseppe Patania, ricordato soprattutto per i suoi ritratti, la cui pittura di carattere storico-mitologico adombra spesso una sensibilità romantica, e Salvatore Lo Forte, allievo del Camuccini, che concilia insegnamenti

accademici e interessi realistici in realizzazioni di grande equilibrio compositivo (P, Olivella, *Miracolo di san Nicola*; Noto, *Santa Chiara, san Benedetto e santa Scolastica*). Al di là di alcuni aspetti della pittura risorgimentale impegnata a trasfondere in soggetti storici e letterari un impegno civile, intorno alla metà dell'Ottocento si sviluppa, soprattutto in ambito palermitano, la pittura di paesaggio, che ha le sue più interessanti realizzazioni nella seconda metà del secolo e trova un punto di riferimento ancora nell'ambiente napoletano. Le personalità emergenti sono quelle di Francesco Lojacono e di Antonio Leto. Nel primo, la prioritaria influenza di Filippo Palizzi si arricchisce, dopo la conoscenza dei macchiaioli, di una visione indagata nei reali valori luministici. Per Antonio Leto, formatosi nel gruppo della scuola di Resina, intorno al Cecioni, l'influenza di De Nittis, le esperienze fiorentine e quindi parigine, contribuiscono al conseguimento di una maniera agile e sciolta che si distingue per la sensibilità cromatica, basata su effetti di macchia. Ancora alla pittura di paesaggio è legata la sensibilissima personalità di Michele Catti lontano da tematiche veriste e più incline a veloci notazioni di vita quotidiana spesso influenzata dall'impressionismo denittisiano. Agli inizi del nuovo secolo, il pittore di maggiori consensi presso la classe aristocratica e imprenditoriale palermitana è Ettore De Maria Begier. Molto vicino al Lojacono, per la pittura di paesaggio e per la ritrattistica, la sua pittura intrisa di straordinaria qualità luminosa, raggiunge esiti di elegante illusionismo. Da queste maniere, ancora legate a formule tardoottocentesche, il pittore si allontana nelle decorazioni della sala da pranzo di Villa Igiea, dove i motivi compositivi vengono elaborati con un senso lineare e cromatico estremamente raffinato, in sintonia con il diffondersi del gusto floreale che impronta pure la serie intitolata *Bellezze di Sicilia* esposte alla Biennale del 1909. Al di là di una schiera di eleganti decoratori, allineati al dominante gusto liberty, una straordinaria vitalità, che muta le condizioni della cultura pittorica, si ha tra gli anni Venti e il '30: l'adesione al futurismo si afferma con il gruppo di pittori siciliani Rizzo, Varvaro e Corona, i quali tuttavia, dopo un'intensa attività in rapporto con la situazione nazionale, si allineano su posizioni più vicine al simbolismo secessionista o all'espressionismo. Una maggiore consapevolezza d'impegno politico e sociale e un'esigenza di contenuti reali con-



tribuiscono alla nascita di una nuova avanguardia, animata soprattutto dal Gruppo dei Quattro, attivo a **P** tra il 1932 e il '37, composto da Renato Guttuso, Lia Pasqualino Noto, e gli scultori Giovanni Barbera e Nino Franchina. La problematica moderna di questi artisti influenzerà le generazioni successive, oggi aperte e partecipi delle ricerche che animano le avanguardie moderne. (*fcc*).

**Galleria Regionale della Sicilia** Ubicata nel cuore dell'antico quartiere della Kalsa, ha sede dal 1954 nel quattrocentesco Palazzo Abatellis, uno degli esempi più notevoli dell'architettura tardogotica-catalana nella Sicilia occidentale, eretto alla fine del sec. xv dall'architetto netino Matteo Carnilivari per Francesco Abatellis (o Patella) Maestro Portulano del Regno e Pretore della città.

Le collezioni d'arte medievale e moderna (sino al Settecento) furono qui trasferite nel 1954 dal vecchio Museo Nazionale di **P** (odierno Museo Regionale Archeologico); esse traggono origine da un cospicuo lascito di dipinti e disegni disposto nel 1814 a favore della Regia Università degli Studi dal patrizio palermitano Giuseppe Emanuele Ventimiglia, principe di Belmonte, incrementato nel corso della prima metà dell'Ottocento da ulteriori donazioni da parte del principe di Castelnuovo, del marchese Haus, di Francesco I (1828) e di Ferdinando II di Borbone (1838). Dopo la caduta dei Borboni, con l'incameramento del Museo Salnitriano fondato nel 1730 presso il Collegio Massimo dei Padri Gesuiti e con l'acquisizione dell'intero Museo dell'Abbazia benedettina di San Martino delle Scale, ricco di una preziosa quadreria e di raccolte archeologiche e numismatiche, si rese opportuno dare nuova configurazione all'Istituto; le raccolte, staccate dall'Università, vennero trasferite presso l'ex Casa dei Padri Filippini all'Olivella e poste sotto la gestione di una Commissione per le antichità e belle arti. A seguito della soppressione delle corporazioni religiose (1866), con il ritiro di innumerevoli dipinti su tavola e su tela da chiese e conventi della città e del territorio venne assicurata alla pinacoteca una importante testimonianza della storia della pittura locale dal sec. xiv al xviii. Ma nuova impronta metodologica all'incremento delle raccolte medievali e moderne venne data soprattutto sotto la direzione di Antonio Salinas (1873-1913) allorquando con sforzo immane si cercò di raccogliere quanto di meglio potesse servire a configurare il volgersi delle arti decorative in Sicilia tra

Medioevo e Ottocento, dalla maiolica al merletto, dalle oreficerie ai tessuti, dai codici miniati ai ferri battuti, ai cimeli del risorgimento. Alcuni di tali materiali nel corso della prima metà di questo secolo dovevano costituire i nuclei iniziali di altre importanti istituzioni museali della città: il Museo di Storia Patria (cimeli del risorgimento), il Museo Etnografico G. Pitre (materiali etno-antropologici), la Galleria d'Arte Moderna (pitture, sculture, bozzetti dell'Ottocento).

Le collezioni d'arte medievale e moderna furono le ultime ad essere staccate dalle raccolte archeologiche; e ciò soprattutto allorché, con la fine del secondo conflitto mondiale e a seguito dei restauri, resi necessari per i danni subiti dai bombardamenti, si rese disponibile la sede di Palazzo Abatellis. La Galleria poté aprire così i battenti il 15 giugno 1954, resa giustamente famosa non solo dall'importanza architettonica e artistica del suo contenitore quanto per lo straordinario e innovativo allestimento dato dall'architetto Carlo Scarpa, sì da renderla ancora oggi uno dei musei più noti in tutto il mondo e uno dei testi più rappresentativi della moderna museografia. L'ala quattrocentesca del palazzo, che su due piani si snoda attorno ad un arioso cortile quadrato con loggiato e scalone, documenta benissimo il volgere dell'arte in Sicilia dal Medioevo sino al Cinquecento: una cultura figurativa aperta alle più disparate influenze, proprio per il ruolo strategico e di primaria importanza ricoperto nell'ambito del Mediterraneo dal capoluogo isolano lungo il corso dei secoli. Basta ricordare le tavole di scuola pisana e ligure, pervenute per tempo a **P** grazie agli stretti rapporti commerciali e culturali intrattenuti da **P** con Pisa e Genova, e che poi influenzeranno non poco i pittori locali. Più avanti negli anni i forti contatti con Napoli lungo l'orbita di più ampie tangenze «mediterranee» (*Catalogna*, Borgogna, Provenza, area veneto-marchigiana) vengono a configurarsi in opere di straordinaria ideazione e qualità esecutiva quali il famoso affresco di ignoto con il *Trionfo della Morte*, già a Palazzo Sclafani (metà sec. xv), o le tavole sfavillanti a fondo oro del Maestro detto «del Polittico di Corleone», dalla città di provenienza dell'opera. Fulcro delle collezioni è però la celebre tavoletta con *L'Annunziata* di Antonello da Messina, opera in equilibrio supremo tra astrazione formale e verità psicologica, sintesi perfetta del linguaggio italiano e di quello fiammingo che

stanno alla base della pittura straordinaria del grande messinese. Anche se della stessa stregua, e sempre nel giro di una vasta circolazione culturale ad ampio raggio, non vanno dimenticati i dipinti esposti di Riccardo Quartararo ricchi di spunti iberici e ferraresi, le raffinatissime tavole fiamminghe tra cui il famoso *Trittico Malvagna* del Mabuse, di sovrana maestria micrografica, l'impronta umbro-napoletana delle pale dei maestri palermitani del primo Cinquecento, le riflessioni su Raffaello e il primo manierismo «continentale» di Vincenzo de Pavia.

Scarsa, sia pur ancora per breve tempo, la rappresentanza nelle sale dei maestri del Seicento, tra cui spicca oggi Pietro Novelli, il Monrealese, sintesi tutta originale dei modi tra Ribera, i caravaggeschi napoletani e van Dyck, direttamente meditato attraverso le opere sue presenti a **P**, dopo il breve soggiorno del 1624. Una nuova ala di ampliamento prevede infatti l'esposizione di dipinti importantissimi (attualmente nei depositi) di Battistello, Ribera, Stomer, Preti, Giordano, Solimena, nonché di opere e oggetti d'arte decorativa e applicata dei secoli XV-XVIII (maioliche, argenti, parati sacri, coralli, avori, bronzi, ecc.). (va).

### **Palermo, Blinky**

(Lipsia 1943 - Sri Lanka (Ceylon) 1977). È lo pseudonimo di Peter Heisterkamp. Si formò come allievo di Joseph Beuys e Bruno Goller all'Accademia di Düsseldorf (1962-67). Le prime opere, dal 1963 in avanti, sono disegni e guazzi le cui campiture colorate denotano l'influsso di Rothko. Nei dipinti e nei disegni - che si fanno più geometrici e lineari dal 1965 - o negli «ambienti» (*Positivo/negativo*, 1971: Monaco, Gall. Friedrich), **P** ricerca essenzialmente la strutturazione dello spazio mediante un gioco di linee e di forme che lo invadono; o, all'opposto, si accontenta di sottolinearlo. La lezione di Beuys è da ritenersi determinante per lo sviluppo di una tale sensibilità verso i rapporti opera-ambiente, ma **P** pur avendo praticato un tipo di arte ambientale, rimase sempre attratto dalla pittura, investigando i nessi tra semplici forme geometriche e colori, sperimentazioni che, se per un certo verso lo ricollegano al costruttivismo russo di un Malevič, non sottintendono in lui alcun contenuto metafisico.

Dal 1966 inizia una serie di opere realizzate con stoffe

cucite insieme, tecnica che lo porterà a frequentare il collage; del 1968 sono i primi disegni e pitture murali. Nel 1974 si trasferisce per due anni a New York, per tornare nuovamente a Düsseldorf nel '76. La sua prima personale è del 1966 (Monaco, Gall. Friedrich). Ha partecipato a Prospekt '68 (Düsseldorf, KH), a Documenta 5 (Kassel 1972), alla Biennale di San Paolo (1975) e alla Biennale di Venezia (1976). Sue opere sono presenti nelle collezioni di numerosi musei tra cui Colonia (Museo Ludwig), New York (Dia Art Foundation), Kassel (Neue Galerie). (*mal*).

## **Palestrina**

L'antica Praeneste nel Lazio, 40 km a sud-est di Roma, possiede nel suo museo (già Palazzo Barberini) il piú grande mosaico ellenistico che ci sia pervenuto, insieme con quello pompeiano della *Battaglia di Alessandro*, raffigurante con estrema precisione e notevole ricchezza cromatica un paesaggio egizio durante l'inondazione del Nilo. Il mosaico (5,85 x 4,31 m) pavimentava in origine l'abside dell'Aula che fiancheggia la Basilica, sul lato nord del Foro, identificabile probabilmente con il santuario di Iside. Scoperto agli inizi del Seicento, fu staccato a pezzi (uno è a Berlino), parzialmente rifatto e ricomposto senza tener conto della giacitura originaria dei frammenti. Un nuovo restauro, realizzato dopo la seconda guerra mondiale, ha permesso di individuare le porzioni rifatte, mentre, sulla base di alcuni disegni della collezione Dal Pozzo (a Windsor Castle), precedenti ai restauri seicenteschi, è stato possibile risalire alla collocazione originaria delle varie sezioni e ricostruire cosí la forma del mosaico, assai diversa dall'attuale e piú rispondente a quella dell'abside che esso pavimentava. Concepito come una sorta di carta prospettica dell'Egitto inondato dal Nilo, il mosaico presenta in basso la raffigurazione di una grande città, probabilmente Alessandria, con il Palazzo dei Tolomei, il porto affollato di navi e un tempio in cui si celebra un rito sacro. Dopo una festa sull'acqua e una scena di caccia all'ippopotamo, procedendo verso l'alto si incontra la raffigurazione di un nilometro (forse quello di Elefantina) e di numerosi edifici monumentali. Conclude il mosaico il paesaggio roccioso dell'Alto Egitto, al confine con l'Etiopia, popolato di fiere di ogni genere che gruppi di cacciatori negri si accingono ad affrontare. Per lo stile e per alcuni dettagli tecnici (come mostra il confronto con la fa-

scia con scena nilotica che fa da cornice proprio al mosaico con la *Battaglia di Alessandro*), l'opera può essere datata alla fine del sec. II a. C., ossia all'epoca di costruzione del complesso nel quale si trovava e che non sembra aver mai subito sostanziali rifacimenti. In quell'epoca peraltro è ben attestata la presenza a Roma di artisti alessandrini, come quel Demetrio il Topografo (ossia «pittore di paesaggi») che nel 165 a. C. ospitò il re d'Egitto Tolomeo VI, esule in Italia. (mlg).

### **palinsesto**

1) Manoscritto da cui è stata cancellata la scrittura allo scopo di riutilizzare il foglio per scrivervi un nuovo testo. Il termine, che deriva dal greco e significa «raschiato di nuovo», è menzionato fin dall'antichità (Plutarco, Catullo, Cicerone, ecc.) con riferimento al papiro e alle tavolette cerate, e, raramente, alla pergamena (Marziale, *Apophoreta*, XIV, 7). Viceversa, dal Medioevo in poi, se privo di specificazioni, in genere lo si intende come riferito a testi riscritti su supporto membranaceo. Storicamente il periodo di maggior produzione di **p** fu tra il sec. VII e il IX a causa della scarsità di pergamena e del suo conseguente costo elevato. Inoltre, l'introduzione dei *codices*, a sostituzione dei più grandi *volumina*, consentiva l'utilizzo di fogli di formato ridotto, quali appunto erano le pergamene rilavorate. Quanto ai criteri di scelta relativi agli scritti da cancellare, escludendo che siano stati di natura ideologica, sembra fossero basati su considerazioni di carattere pratico: incompletezza dei testi o loro inutilità, in quanto versioni di testi sacri, legislativi o scolastici non più in uso. I modi di procedere alla cancellazione erano: o mediante abrasione meccanica delle singole lettere o mediante scolorimento dell'inchiostro. Nel secondo caso i fogli venivano bagnati (spesso nel latte), e poi strofinati con una spugna; ricoperti quindi di farina, e fatti asciugare sotto peso, venivano raschiati e lisciati. Infine si profilavano le irregolarità dei bordi riducendoli a un nuovo formato. Tracce dell'antica scrittura sono sopravvissute al trattamento, visibili anche ad occhio nudo, sebbene difficilmente decifrabili. I palinsesti furono oggetto di studio sin dalla fine del Seicento, ma solo nell'Ottocento ne iniziò la ricerca sistematica. Al fine di rendere nuovamente evidente la *scriptio inferior* in passato non si esitò ad utilizzare reagenti chimici che, in presenza dei residui degli



antichi inchiostri (in genere a base di gallato di ferro), dessero luogo a precipitazioni scure: il trattamento con noce di galla, solfuro di potassio, solfidrato di ammonio, ecc., fu però responsabile di danni gravi e irreversibili a carico della pergamena, sotto forma di forte tendenza all'annerimento o di macchie di vario colore. L'avvento della fotografia segna un modo nuovo di studiare l'oggetto senza manometterlo. Attualmente le tecniche di studio più avanzate utilizzano per la lettura fotografie realizzate in luce con particolari lunghezze d'onda, tali da rendere visibili le tracce della prima scrittura. Suscitano, viceversa, qualche perplessità le tecniche che utilizzano l'impregnazione del documento in mezzo liquido o gassoso, per il rischio che il trattamento possa produrre indesiderate reazioni secondarie con conseguente irreversibile modificazione della materia originale.

2) Dipinti murali eseguiti in epoche diverse e sovrapposti in modo che ogni successiva stesura copra completamente la precedente, rappresentando una figurazione nuova e autonoma rispetto ad essa. La pratica, talvolta usata in epoca medievale, consisteva nello stendere un nuovo strato di intonaco direttamente sul dipinto che si desiderava sostituire, senza rimuoverlo. Celebre il **p** di Santa Maria Antiqua in Roma, che offre una panoramica completa della pittura romana del VII e VIII secolo. (co).

### **paliotto**

Voce derivata dal termine latino *pallium*, manto o drappo. Denominazione data in epoca tardomedievale al rivestimento liturgico cristiano fisso o mobile che occulta la parte anteriore e talvolta le parti laterali dell'altare a cofano o a blocco, sottostanti la mensa, detto anche *anteependium* o frontale. Oggi si tende comunque a indicare il frontale dell'altare anche con il termine dossale. Comparsi in Europa sin dall'epoca carolingia, nel corso dei secoli i **p** vennero realizzati in molteplici materiali, in stoffa (per lo più sete o velluti, talvolta preziosamente ricamati, dai colori corrispondenti alle prescrizioni liturgiche), in metalli vili o pregiati (bronzo, argento, oro), oppure in avorio, marmo, legno, cuoio e, più recentemente, anche in stucco. Talvolta il **p** poteva essere rivestito di una foglia d'oro cesellata e tempestata di pietre preziose, secondo quanto testimoniato dall'abate Ekkehard IV nella *Cronaca di San Gallo* che parla infatti di *bractea aurea* (foglia d'oro). Nei **p**

figurati, prima che fossero introdotte a decorazione degli altari pitture e sculture, i soggetti piú comuni erano il *Cristo in maestà* attorniato da schiere simmetriche di apostoli e angeli, storie sacre oppure scene tratte dalla vita dei santi nel caso di altari posti sopra le tombe di questi ultimi. Già nel sec. ix appare citata una *Madonna col Bambino* come figurazione principale di un **p**. In marmo è il **p** di San Martino a Cividale (sec. viii), tra le rare sculture monumentali longobarde conservatesi. A lamine di oro e d'argento dorato lavorate a sbalzo e impreziosite da gemme e smalti policromi, i **p** donati alla Basilica milanese di Sant'Ambrogio dal vescovo Angilberto (824-65) a decorare i quattro lati dell'altare maggiore. Opera di Vuolvinio e di un suo collaboratore, essi rappresentano una delle massime espressioni dell'oreficeria carolingia. In oro anche il **p** offerto da Enrico II alla Cattedrale di Basilea (sec. xi), monumento dell'arte ottomana e la pala della Basilica di San Marco a Venezia, che ora collocata sulla mensa dell'altare maggiore si ritiene ne costituisse in origine l'*antependium*. Tra le massime espressioni dell'oreficeria gotica toscana i **p** d'argento del Duomo di Pistoia (sec. xiii) e del Battistero di Firenze (attualmente al Museo dell'Opera del Duomo), con storie della vita del Battista, opera iniziata da Leonardo di Giovanni e aiuti nel 1366 e terminata verso la fine del sec. xv da Antonio del Pollaiuolo.

A formelle di avorio, è una delle maggiori testimonianze dell'arte romanica in Italia, il **p** del Duomo di Salerno, oggi nel Museo del Duomo. Tra i piú antichi **p** in stoffa preziosamente ricamata, quello della badessa Cunegonda II di Göss (sec. xiii: Vienna, Museo storico dell'Industria). Celebri tra quelli ricamati ad ago il **p** della Cattedrale di Anagni (sec. xiii); al sec. xiv risale il **p** firmato da Geri di Lapo e raffigurante *Scene della Passione* conservato nella sacristia del Duomo di Manresa in Catalogna, di gusto ancora trecentesco, e quelli della Basilica di Assisi e della Madonna del Monte sopra Varese. In tessuto dipinto, il *Paramento di Narbona* (Parigi, Louvre), in seta bianca decorata a grisaille. Assai comuni in Spagna, Italia, Inghilterra e Germania dal x al xv secolo, i **p** in legno dipinto o scolpito che rivestono gli altari a sarcofago con arcatelle, oppure quelli a cofano, sono sconosciuti in Francia. A tempera su tavola è ad esempio il *Paliotto con san Biagio* (datato 1454) dell'omonima chiesa di Petriolo (Firenze) nel quale la decorazione dello sfondo simula un velluto

ricamato in oro sul quale si staglia in modo atipico la figura seduta del santo. Attribuito a Giovanni di Francesco (R. Offner, 1933) questo **p** rappresenta l'esempio piú antico di una tipologia peculiare all'area fiorentina a partire dal terzo decennio del sec. xv. In quel periodo si diffuse infatti, soprattutto in chiese di località periferiche (Castelfiorentino, Marradi, San Donato in Poggio, Petriolo) l'uso di decorare il frontale degli altari con *antependia* lignei dipinti a imitazione dei piú ricchi **p** in tessuti preziosi, eccessivamente costosi per committenze locali, delle chiese cittadine nelle quali se ne trova peraltro documentazione (Firenze, chiesa di Santo Spirito). Se ricchissimi sono i **p** cinquecenteschi, maggiormente sfarzosi appaiono quelli di età barocca (Santa Maria in Vallicella, Santa Maria in Trastevere a Roma). Dipinti a olio su cuoio bulinato, dorato e argentato, intercambiabili rispetto agli altari ed esposti solo in occasione delle maggiori solennità, i sei **p** della chiesa veneziana del Redentore eseguiti da Francesco Guardi. La collocazione della decorazione plastica o pittorica (ancona, polittico o pala) sulla mensa dell'altare, motivata in un primo tempo dalla posizione variata del celebrante (alla fine del primo millennio gli altari cristiani non furono piú isolati, ma appoggiati a un muro o ad un'altra parte dell'edificio, come documenta la pianta del monastero di San Gallo databile verso l'830) e in seguito anche dalla possibilità di una maggiore leggibilità dei soggetti rappresentati non comporta dunque la scomparsa dei **p** che ne furono però condizionati sotto il profilo iconografico (sostituzione di soggetti figurati con elementi squisitamente decorativi) oltre che strutturale dovendo essi altresí armonizzarsi nel corso dei secoli all'evoluzione tipologica e stilistica dell'altare inteso per lo piú come corrispondenza unitaria di architettura, scultura e pittura. (*pgt*).

### **Palizzi, Filippo**

(Vasto 1818 - Napoli 1899). Raggiunto il fratello Giuseppe a Napoli nel 1837, conobbe il vedutismo napoletano attraverso l'insegnamento di G. Smargiassi nel Reale Istituto di belle arti, che già poneva le basi del superamento degli stereotipi del paesaggismo della scuola di Posillipo per una piú schietta adesione alla realtà. In questo periodo **P** parteciperà alle occasioni espositive ufficiali presentando nel 1839 *Studi di animali* e nel 1851 *Il Real sito di*

*Carditello* (Napoli, Capodimonte; acquisto reale). Nel complesso la sua prima fase di attività risulta ancora combattuta tra istanze naturalistiche e ricorso a schemi compositivi accademici in dipinti che negli anni Quaranta si caricano dell'entusiasmo per le tematiche folklorico-popolari alla Leopold Robert (*Ritorno per la campagna*); sarà il rinnovato rapporto con Giuseppe tornato dal suo soggiorno francese a dare nuovi motivi di riflessione e aggiornamento sui testi di Corot, Courbet e dei *barbizoniers* (*Paesaggio al tramonto*, 1854: Roma, GNAM), che Filippo approfondirà nel suo viaggio in Francia nel 1855 in occasione dell'esposizione parigina, sciogliendo gradualmente le contraddizioni della sua pittura ancora legata al paesaggio di composizione.

Per **P** la pratica analitica dello studio dal vero che indugia sul particolarismo descrittivo di soggetti recuperati dalla tradizione pittorica non aulica settecentesca, come l'animalistica, si trasformerà in un dichiarato intento antiaccademico nella pittura e nella didattica privata, alla ricerca di una rappresentazione obiettiva della realtà (cfr. gli schizzi del 1860 sui militari e le truppe garibaldine), di un ambiente particolare (*La contadina su una roccia*: Napoli, Accademia di belle arti; *Viottolo con prete*; 1873: Roma, GNAM), di un'atmosfera, come nel «notturno» della festa per la Costituzione (*La sera dell'11 febbraio 1848*: Napoli, coll. priv.), trovando un equilibrio tra aneddotica e resa di un particolare istante della realtà nel confronto con la pittura francese (*Il cavallo al trotto*: Napoli, Accademia di belle arti). Artista prolifico, **P** ricevette commissioni ufficiali misurandosi con tematiche storiche e talvolta religioso-mitologiche (*Dopo il Giudizio Universale*: Napoli, Capodimonte; commissione reale del 1863), dimostrando inoltre le sue doti di instancabile ricercatore negli anni Sessanta-Settanta nella nuova tempra chiaroscurale neosettecentesca di interni in penombra quali *Mandria in un ovile* (1870 ca.: ivi). L'artista svolse ruolo di animatore culturale e didattico tra l'altro attraverso lasciti a diverse istituzioni pubbliche (l'Accademia di Napoli, la GNAM di Roma); svolse poi anche attività di illustratore (cfr. i quarantotto disegni forniti per l'edizione degli *Usi e costumi* di De Boucard nel 1853-57). (sr).

### **Palizzi, Giuseppe**

(Lanciano (Chieti) 1812 - Parigi 1888). A Napoli, nel

1836, frequentò il Reale Istituto di belle arti, prima sotto la guida di Pitloo, poi sotto quella di Smargiassi. Al tempo stesso frequentava lo studio di Fergola e conosceva i pittori della scuola di Posillipo. Dal 1837 partecipò alle Biennali borboniche e fino ai primi anni Quaranta si dedicò al «paesaggio storico» (*La Maremma* o *Pia dei Tolomei*, 1839; *Tasso che incontra il brigante Marco Sciarra*, 1841: Napoli, Prefettura), genere inaugurato in Italia da Massimo D'Azeglio. Nel 1844, ormai in contrasto con l'ambiente ufficiale dei pittori napoletani, si trasferisce a Parigi dove frequenta lo studio di C. Troyon e si stabilisce poi a Passy, nei pressi della foresta di Fontainebleau, che prenderà a soggetto di molti suoi dipinti (*Scampagnata a Fontainebleau*: Napoli, Galleria dell'Accademia). In questi luoghi, a contatto con i pittori francesi della scuola di Barbizon, abbandona sia il vedutismo della scuola di Posillipo, sia il paesaggio storico. Perseguendo la combinazione del paesaggio con il quadro di animali si accosta, oltre che al Troyon, a Rosa Bonheur. Il **P** cominciò a esporre regolarmente al Salon dal 1845 e vi ottenne una medaglia d'oro nel '48, mentre nel 1852 fu acquistato per il Louvre il suo quadro *Le printemps*. **P** guardava allora anche a Daubigny e a Corot. Partecipò all'Esposizione Universale parigina del 1855 (*Vaches à l'abreuvoir, Charbonnière dans la forêt de Fontainebleau*) e in seguito non fu estraneo alla suggestione di Courbet per modi stilistici e tematiche sociali. Insignito della Legion d'onore nel 1859, nel '60 fu nominato da Filippo II socio corrispondente della Reale Accademia di belle arti di Napoli. Importante per lo svolgimento dell'arte del fratello Filippo, per il quale fu mediatore autorevole delle esperienze «barbizoniste» e degli orientamenti realistici della contemporanea pittura francese, si rivelò il suo breve ritorno a Napoli nel 1854. Nell'ultimo periodo della sua attività Giuseppe **P** restò fedele al suo paesaggismo un po' cupo (*Foresta di Fontainebleau*, 1874: Roma, GNAM), adottando una stesura più sommaria e sintetica che tuttavia non stravolge un impianto compositivo di ascendenza classica, strutturato per quinte arboree e per luci filtranti dal fondo ai primi piani (*Taglialegna nella foresta di Fontainebleau*, 1886: Napoli, Capodimonte). Oltre che nei musei napoletani e in numerose collezioni private italiane e francesi, opere di Giuseppe **P** si trovano nei musei di Montpellier, Béziers, Digione, Marsiglia. (*amm*).



## **Palko, Franz (Frantisek) Xaver Karl**

(Breslavia 1724 - Monaco 1767). È stato a lungo confuso col padre, Anton, e col fratello maggiore Franz Anton, cui vanno restituiti molti ritratti a lungo a lui attribuiti, ed i cui dipinti religiosi sono difficili da distinguere da quelli di Franz Xaver. Questi si sarebbe formato appunto col fratello. Nel 1738 fu allievo dell'Accademia di Vienna, ottenendo un primo premio con *Giuditta e Oloferne* (1745: Mosca, Museo Puskin). Nel 1749 è citato a Dresda, ove opera a fresco per conto del ministro sassone conte Brühl. Nella città si trova accanto ad artisti di ogni nazionalità e diviene pittore di corte nel 1752. Nel 1754 gli viene affidata la decorazione (distrutta) della cappella di San Giovanni Nepomuceno nella chiesa cattolica di corte (schizzo al Museo di Tours). In seguito si stabilisce a Praga, e gli incarichi giungono numerosi: nella chiesa di San Giovanni Nepomuceno a Kutná Hora dipinge sulla volta la *Leggenda del santo* e il quadro d'altare, 1754; Zbraslav, abbazia cistercense, refettorio d'estate, *Moltiplicazione dei pani ed altre decorazioni*, 1759?; Hermaniec, chiesa di San Bartolomeo, volta della navata, *Vita e martirio del santo*, 1762; Doksany, abbazia dei Premostratensi, soffitto del refettorio, *Storia di Giuseppe*, e salone, *Adorazione dei pastori*, 1762. È nominato pittore di corte a Monaco di Baviera nel 1764. Il netto calo di qualità delle sue opere in questo periodo spiega perché non gli venisse affidato in Baviera alcun incarico importante. Come tutti gli artisti della sua generazione formati all'Accademia di Vienna, **P** venne fortemente influenzato da Troger. Rinunciò agli effetti spaziali e alle concezioni illusionistiche troppo complesse. Le sue composizioni chiare, con pochi personaggi, mettono in rilievo l'effetto del vuoto centrale, circondato da gruppi compatti su ambo i lati. Le tendenze rococò compaiono e dominano in lui come nei contemporanei, in particolare nelle scene galanti con ricche cornici lavorate a stucco a Zbraslav. In Boemia, l'influsso di Wenzel Lorenz Reiner lascia il posto allo stile viennese degli inizi. Tra i grandi pittori dell'Europa centrale, sembra che **P** fosse il meno capace di rinnovarsi; alla fine della vita cade nello schematismo e nella ripetitività. Se ne conoscono cinque incisioni e disegni conservati all'Albertina di Vienna e al Louvre di Parigi. Questi ultimi vennero acquistati presso la vedova dell'artista da Mariette, che stimava molto il pittore e che fu tra i suoi primi biografi. (*jhm*).

## Pallady, Theodor

(Iasi 1872 - Bucarest 1956). Si formò a Parigi nello studio di Aman-Jean (1889-91) e all'Ecole des beaux-arts con Gustave Moreau, unitamente a Matisse e Rouault (1892-97). Esposé al Salon della Société nationale des beaux-arts di Parigi nel 1912 e 1913, e soggiornò nella capitale francese per oltre cinquant'anni. La pittura di **P** crea un clima spirituale fatto di silenzio, di *spleen*, di attesa sognatrice e inoperosa. I nudi, i fiori, i paesaggi e i ritratti di **P**, dai toni sottili, sono composizioni di sensibilità raffinata, ove le forme reali si tramutano in valori poetici. Assimilando l'influsso della scuola di Parigi, **P** realizzò un'arte del tutto originale. Sue opere si trovano al Museo Zambaccian, al Museo d'Arte di Bucarest, nella maggior parte dei musei rumeni, nonché in collezioni private, in Romania, Francia, Stati Uniti, Canada, Italia. (*ij*).

## Pallavicini

A questa famiglia, già illustre a Genova all'inizio del sec. XVII, è legato il nome di Rubens, che dipinse la *Circoncisione* e i *Miracoli di sant'Ignazio* della chiesa di Sant'Ambrogio e Sant'Andrea per il marchese Niccolò **P** (t 1653); uno dei suoi figli doveva più tardi acquistare tredici quadri dello stesso maestro, rappresentanti *Cristo e gli apostoli* (conservati ancor oggi nella Galleria **P** di Roma). Il primo dei **P** a stabilirsi a Roma fu il cardinal **Lazzaro** (1602-80), che, ambizioso per la sua famiglia come per se stesso, e nell'intento di elevare i **P** al primo posto tra le famiglie principesche romane, fece sposare la nipote Maria Camilla con Giovanni Battista Rospigliosi, nipote di papa Clemente IX. Affinchè il nome non si estinguesse a Roma, si decise che il primogenito dei Rospigliosi avrebbe aggiunto al proprio nome quello di **P**, e che tutti i beni legati a tale nome gli sarebbero stati integralmente trasmessi, fino alla nascita eventuale d'un secondo figlio, che in tal caso avrebbe fondato la linea romana dei **P**. Se fosse rimasta unica erede una figlia, avrebbe dovuto trasmettere il nome e i beni dei **P** al suo futuro marito. Completando l'opera, il cardinal Lazzaro non trascurò i due elementi essenziali capaci di assicurare il massimo prestigio alla famiglia: una residenza principesca e una galleria di pittura. Suo fratello Stefano, padre di Maria Camilla, acquistò il Palazzo Barberini al Monte di Pietà. Il cardinale vi si tra-

sferí con le sue collezioni, che, unite a quelle del fratello, costituirono il nucleo iniziale della galleria, comprendente soprattutto lavori emiliani e bolognesi (opere dei Carracci, di Badalocchio, Cantarmi, Cavedoni, Cignani, Reni, Canuti), acquistati dal cardinal Lazzaro durante il suo soggiorno a Bologna come legato pontificio. Quando il Palazzo Barberini ritornò agli antichi proprietari, i Rospigliosi-P acquistarono allora, nel 1704, la villa costruita verso il 1605 dal cardinal Scipione Borghese sul sito delle terme di Costantino al Quirinale, passata successivamente agli Altemps, ai Bentivoglio e al cardinale Mazzarino. I giardini erano articolati in tre terrazze che sostenevano fabbriche e «casini», tra i quali il casino dell'Aurora, così denominato dal celebre affresco di Guido Reni che ne orna il soffitto. Le altre decorazioni sono opera di Paul Bril, del Tempesta, di Giovanni Baglione e di Domenico Cresti. Gli affreschi del secondo casino, detto *delle Nove Muse*, sono dovuti a Orazio Gentileschi e Agostino Tassi; mentre Cigoli sviluppava sulle pareti del terzo casino, oggi scomparso, la *Favola di Psiche* (gli affreschi, staccati, sono oggi al Museo di Roma). L'edificio principale, non meno splendidamente decorato (comprende all'interno bellissimi cicli di affreschi di Giovanni da San Giovanni, di Filippo Napoletano e del Gobbo dei Carracci) con i giardini, venne equamente suddiviso tra i due rami della famiglia. La galleria di quadri dei P occupò le sale del piano nobile del palazzo e delle parti laterali del Casino dell'Aurora. La collezione formata dal cardinal Lazzaro s'era accresciuta di vari dipinti acquistati da Maria Camilla, tra cui il *Peccato originale* del Domenichino, *Nature morte* di Varelli e Vogelaer, cui si aggiungevano disegni di Bernini e *Paesaggi* di Claude Lorrain eseguiti per papa Clemente IX Rospigliosi.

Nel 1816 don Giuseppe Rospigliosi-P acquistò la *Derelitta* (attribuita a Botticelli o a Filippino Lippi) e, piú tardi, l'*Allegoria della Castità* di Lorenzo Lotto. Il figlio aveva sposato Margherita Colonna, e la collezione si accrebbe, così, con 130-150 dipinti di casa Colonna, tra cui la *Rissa* attribuita a Velázquez, il *Tempio di Venere* del Lorrain, il *Ratto di Ganimede*, il *Ratto d'Europa*, il *Ratto di Proserpina* di Mattia Preti. In seguito alla nascita di due figli da questo matrimonio, le collezioni dovettero dividersi; difficoltà finanziarie costrinsero i Rospigliosi a separarsi dai loro quadri, che andarono parzialmente dispersi nel corso

di due vendite nel 1931-32. Ciò che resta della quadreria Rospigliosi è conservato all'interno del palazzo, negli uffici della Federconsorzi; comprende dipinti di Guercino (*Flora*), Pietro da Cortona, Domenichino (*Santa Cecilia*), Andrea Sacchi, Luca Cambiaso, disegni di Claude Lorrain e di Bernini e una bella serie di paesaggi e vedute (Codazzi, van Bloemen) e di bamboccianti. Ma la Galleria **P** non ha abbandonato i luoghi in cui è stata esposta per più di tre secoli e si è ulteriormente arricchita di un blocco di dipinti piemontesi (Defendente Ferrari) apportati dalla principessa Elvina, nata Medici del Vascello originaria di Genova. (gb).

### **Pallucchini, Rodolfo**

(Milano 1908 - Venezia 1989). **P** studia all'Università di Padova, dove è allievo di Giuseppe Fiocco. Veneziano di elezione dedica tutta la sua attività di studioso ai problemi dell'arte veneta. Dal 1935 dirige la Galleria Estense di Modena per passare in seguito alla direzione Belle Arti del Comune di Venezia dove organizza nel 1939 la mostra di Paolo Veronese, nel 1945 quella dei *Cinque secoli di pittura veneta* e nel 1949 quella di Giovanni Bellini. Come segretario generale organizza le prime cinque Biennali veneziane del dopoguerra e nel 1950 viene chiamato alla cattedra di Storia dell'Arte Moderna all'Università di Bologna per passare poi, dal 1956 al 1979, a quella dell'Università di Padova. Direttore della rivista «Arte Veneta» dal 1947, nel 1961 l'Accademia dei Lincei gli attribuisce il premio della critica del Ministero della Pubblica Istruzione e dal 1973 dirige l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini di Venezia. Nel 1981 progetta la mostra *Da Tiziano a El Greco*. Tra le sue numerose pubblicazioni sono da ricordare le monografie su *Piazzetta* (1934, 1956), *Bellini* (1959), *Vivarini* (1962), *Tiziano* (1969) e *Cariani* (1983) e le sintesi storiche sulla *Pittura veneziana del Settecento* (1960), del *Trecento* (1964) e del *Seicento* (1981). (apa).

### **Palma, Antonio**

(Serina (Bergamo) 1515 ca. - Venezia? post 1575). Nipote di Palma il Vecchio nonché padre di Palma il Giovane, è stato soltanto recentemente oggetto di studi che hanno consentito una migliore conoscenza della sua pro-

duzione, piú volte confusa con quella del maestro Bonifacio Veronese a cui affidò la direzione della bottega lasciatagli in eredità dal celebre zio. Ricondata all'artista bergamasco, dopo essere stata a lungo considerata di Bonifacio, è l'*Ultima cena*, già a Roma in Palazzo Patrizi. Al periodo giovanile, per gli evidenti richiami al Carpaccio, è collegata la *Resurrezione* della sg di Stoccarda, seconda opera finora conosciuta recante la firma del **P**, mentre la maggior parte della critica è concorde nell'assegnargli il *Figliol Prodigo* della Galleria Borghese di Roma, dipinto entro il 1533, che rivela i caratteri della produzione centrale del **P**. Alla *Regina di Saba* e all'*Adorazione dei Magi* dipinte rispettivamente nel 1556 e nel 1558, entrambe conservate all'Accademia di Venezia, sono state avvicinate come pendants due tele dello stesso soggetto databili tra il 1557 (*L'adorazione dei Magi*) e il 1559-60 (*La regina di Saba*) attualmente nella sacrestia della chiesa veneziana di Santa Maria dei Frari. La tela raffigurante *Ester davanti ad Assuero* datata 1574, ora al Ringling Museum di Sarasota, è concordemente ritenuta l'ultima opera conosciuta della produzione palmesca a cui è stato recentemente riferito, pur con qualche riserva, anche un quaderno di schizzi conservato al Cabinet des dessins del Louvre. (fl).

### **Palma di Maiorca**

La città, situata sulla costa meridionale dell'isola di Maiorca, nell'arcipelago delle Baleari, fu colonia romana (123), possedimento del regno dei Vandali (455), dell'impero bizantino (sec. VI) e dell'emirato di Cordova (798). Resasi indipendente cadde nelle mani della Repubblica di Pisa (1123). Giacomo I d'Aragona nel 1229 conquistò **P** e tutta l'isola e dette inizio alla politica di espansione nel Mediterraneo della sua dinastia. La corona di Aragona nei secoli successivi realizzò la costituzione di una vasta confederazione di stati mediterranei, comprendente il Principato di Catalogna, il Regno di Aragona, Valencia e Maiorca, la Sicilia, la Sardegna e il Regno di Napoli.

La pittura di **P** si sviluppò tra il XIV e il XV secolo. Le opere, in prevalenza politiche, sono andate in gran parte perdute. Il nucleo superstite è oggi conservato nei siti originali o custodito nei principali musei di **P**. La maggior parte delle opere rimane anonima: la scarsità e la problematicità dei dati documentari, recentemente pubblicati



(Llompert, 1978), non consente in genere l'identificazione dei diversi maestri.

**XIV secolo** La produzione rivela una forte influenza della cultura figurativa senese: Duccio, i Lorenzetti e Simone Martini; la presenza nell'isola di opere italiane, importate o eseguite da maestri itineranti ne consentì una conoscenza diretta. La tavola di *Santa Chiara* (1300 ca.: P, convento di Santa Chiara) ha rivelato nell'ultimo restauro tecniche di preparazione del supporto proprie delle botteghe italiane; il *Retablo della Passione* (inizi sec. XIV: P, Museo diocesano), che presenta stringenti analogie con la *Maestà* di Duccio a Siena, fu probabilmente importato. La Catalogna svolse un ruolo di primo piano nella diffusione a P dell'arte protoumanistica italiana. Il catalano Destorrentes realizzò nel 1353 per la cappella reale della Almudayna, residenza della corte a P, il *Retablo di sant'Anna*, oggi smembrato tra il MAA di Lisbona e il Museo di P. Tra il terzo e il quarto decennio operò a P una bottega che produsse polittici e manoscritti miniati. Il *Libro de los Privilegios* (1334: P, Archivio storico), il *Retablo di santa Quitèria* (P, Museo di Maiorca), il *Retablo di santa Eulalia* (1349 ca.: P, Museo della Cattedrale) rivelano soprattutto la mano di un maestro anonimo ipoteticamente ritenuto o Joan Loert, attivo a P nel secondo quarto del secolo, o Romeo des Poal da Manresa, pittore miniaturista catalano. L'autore, di discendenza senese, dimostra però di non avere compreso le nuove conquiste prospettive fiorentine assimilate invece, seppur con voluto distacco, dai maestri senesi.

Nella seconda metà del secolo alcuni autori, come il Maestro del Vescovo Galiana, approfondirono le ricerche di resa unitaria, tridimensionale e realistica dello spazio; altri, ad esempio Joan Daurer, si irrigidirono in formule convenzionali.

**XV secolo** Nella prima metà si affermò lo stile internazionale: la ricchezza degli effetti decorativi prevalse nettamente sulle ricerche di tridimensionalità e unità dello spazio, la cui fisicità restò confinata al naturalismo del dettaglio. Francesco Comes e il Maestro di Montesión, attivi nel primo decennio, uguagliarono i più brillanti risultati europei. Il *San Giorgio* di Pedro Nisart (post 1468: P, Museo diocesano) riproduce sul fondo con una discreta fedeltà la città di P al momento della conquista aragonesa. La supposta derivazione iconografica da un quadro

perduto di van Eyck, la tecnica ad olio, l'interesse per il dettaglio e le qualità tattili, le forme plastiche documentano la conoscenza della cultura fiamminga, penetrata a P nella seconda metà del secolo attraverso le correnti spagnole e il Regno di Napoli (annesso nel 1442). Il *San Sebastiano* di Pedro Terrenes (1488: P, Cattedrale) rivela l'influenza, seppure assai limitata, di Antonello da Messina; la prevalenza dell'unità compositiva sulla molteplicità miniaturistica, la funzione strutturante dei corpi nello spazio risentono della nuova visione italiana e dimostrano l'intensità e la circolarità dei rapporti che legarono le culture iberica, fiamminga e italiana. (ath).

### **Palma il Giovane (Jacopo Negretti, detto)**

(Venezia 1548 ca. - 1628). Al soggiorno romano, che secondo le fonti si protrae dal 1567 al 1576-78, non corrispondono allo stato attuale delle conoscenze, le opere ricordate da Baglioni e da Ridolfi nella Galleria e nelle Logge Vaticane, oltre a una *Gloria di Angeli in adorazione del Sacramento* nella chiesa dei Crociferi, cioè Santa Maria in Trivio, e ad un affresco con la Vergine ai Santi Vincenzo e Anastasio. L'unica opera, riferita al 1568, ancora conservata risulta un disegno raffigurante Matteo da Lecce della PML di New York, influenzato dallo stile grafico di Taddeo e Federico Zuccari. Proprio alla cultura pittorica dei due fratelli è legata, infatti, la prima committenza pubblica al rientro a Venezia: la decorazione del soffitto della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale del 1578-79 raffigurante *Venezia coronata dalla Vittoria*, dove i caratteri del disegno e l'illusionismo prospettico testimoniano la conoscenza della pittura manieristica dell'Italia centrale. Ai primi anni veneziani appartiene anche il suo primo *Autoritratto* (1580 ca.) conservato alla Pinacoteca di Brera. Tra il 1583 e il 1590 si dedicò alla decorazione dell'Ospedale dei Crociferi con l'*Adorazione dei Magi*, oggi perduta, il *Doge Renier Zeno benedetto dal Redentore*, del 1585, i tre teleri dedicati a Pasquale Cicogna realizzati nel 1586-87, le tele laterali con le *Storie dei Crociferi* e infine, tra il 1589 e il 1590, con l'affresco del soffitto raffigurante il *Compianto del Cristo morto, l'Assunta e angeli musicanti*. Pittore in linea con istanze iconografiche della Controriforma, realizzò un notevole numero di opere religiose come il *Giudizio Universale* del 1594-95 per la Sala dello Scrutinio in *Palazzo Ducale* e i due pendants firmati

e datati al 1599 ora a Palazzo Bianco di Genova con *Cristo e l'adultera* e *Cristo e la samaritana al pozzo*, già apertamente seicentesche nell'impostazione e nel forte patetismo delle figure. La coeva *Salomè con la testa del Battista*, conservata al KM di Vienna, mostra un sapiente uso del colore, come nel *Ritratto di Alessandro Vittoria* (1600-605, ivi), nel quale la pressoché totale fusione della veste nera dell'artista ritratto con lo sfondo del dipinto aumenta quel senso di profonda interiorizzazione filtrato dai ritratti del Tintoretto. Chiamato alla corte mirandolese da Alessandro I Pico per una serie di tele ispirate al mito di Psiche, oggi disperse, rimane attualmente nel Palazzo Ducale di Mantova l'*Età del ferro* dipinta nel 1609-10, con evidenti richiami al Tintoretto, come nel *Compianto sul Cristo morto* della Cattedrale di Reggio Emilia (1612) dalla composizione piramidale drammaticamente avvolta nelle tenebre. Due opere, quest'ultime, interrotte nel 1610 dalla decorazione del soffitto della Sala terrena dell'Ateneo Veneto, già Scuola di Santa Maria della Giustizia e San Gerolamo, con scene illustranti il Purgatorio, e, l'anno seguente, dall'esecuzione della tela con le *Tre Grazie* (Roma, Accademia di San Luca), mentre il *Cristo morto sostenuto da un angelo* della coll. Rossi a Venezia riferito all'ultima fase della sua attività, rivela lo stesso magistero nell'effetto notturno e nella pennellata larga, appena abbozzata, memore dell'ultimo Tiziano. Rilevanti sono, inoltre, i libri di disegni del P, tra cui i due volumi posseduti da Anton Maria Zanetti, collezionista veneziano del Settecento: il primo attualmente conservato al BM di Londra, il secondo recentemente acquistato dal Comune di Venezia da una collezione privata inglese. Il successo quasi universale dell'opera matura del P in tutta l'Italia settentrionale e lungo l'Adriatico fino alla Puglia si deve soprattutto alla sua figura di ultimo erede della grande tradizione cinquecentesca veneta e all'accorta interpretazione che egli seppe offrirne. (fl).

### **Palma il Vecchio (Jacopo Negretti, detto)**

(Serina (Bergamo) 1480 ca. - Venezia 1528). Documentato a Venezia fin dal 1510, ottenne presto largo consenso fra i contemporanei soprattutto grazie alle numerose opere di carattere religioso e ad una prolifica attività ritrattistica. Se la prima pala d'altare considerata ormai sicura in base a recenti indagini documentarie è l'*Assunzio-*

*ne della Madonna* (1513: Venezia, Accademia), nella *Sacra Conversazione* di Rovigo del 1512 ca. (Pinacoteca dei Concordi), pur manifestando apertamente il legame con la cultura pittorica dell'ultimo Bellini (per esempio nella posizione eretta del Bambino Gesù e nel san Gerolamo) **P** abbandonò quell'atteggiamento meditativo e distaccato delle figure belliniane a favore di una maggiore forza espressiva. Un'evoluzione ravvisabile anche nella *Madonna in trono con santi* dipinta nel 1518-20 per la chiesa di Sant'Elena a Zerman (Treviso) ancora fortemente legata all'opera belliniana nella struttura compositiva e nella figura del Battista: lo sguardo della Vergine oltrepassa, però, la superficie del dipinto accentuando il rapporto diretto con lo spettatore e creando un effetto di maggiore tensione e movimento. L'influenza di Tiziano si rivelò comunque molto presto nell'opera palmesca, sia nella Vergine della *Sacra Conversazione* della GG di Dresda (1520 ca.), la cui posizione richiama effettivamente la Madonna tizianesca conservata all'AP di Monaco, sia con la coeva tela dello stesso soggetto, conservata alla coll. Thyssen-Bornemisza, già Lugano, Castagnola, dove emerge l'estrema serenità dell'evento narrato e del paesaggio circostante, grazie al sapiente uso di una tavolozza tenue e morbida, memore certamente anche della lezione giorgionesca. Una volta trasferitosi a Venezia, il **P** intensificò il tributo a Tiziano nella *Sacra Conversazione e donatori* della Galleria Borghese di Roma, sensibile anche alla linea cui appartiene Lorenzo Lotto. Anche il genere del ritratto lo affascinò fin dagli anni giovanili, come prova il *Ritratto virile* della Galleria Borghese datato 1510 che nella struttura compositiva riflette ancora le opere del Vivarini, del Bellini e del Previtali, mentre i due ritratti femminili conservati al KM di Vienna (la *Donna in verde* e la *Donna in blu*, riferibili al 1512-14) lo avvicinarono al ritratto a mezzo busto secondo uno schema già avviato a Venezia da Tiziano, Giorgione e Sebastiano del Piombo. Sempre nel museo viennese è esposta la *Violante* dipinta tra il 1516 e il 1518, dove emerge la sua maestria nel trattamento puramente pittorico di particolari come l'ornamento in pizzo della camicia e la straordinaria chioma. Nel successivo *Ritratto di giovane donna* (1518-20) della coll. Thyssen-Bornemisza, a lungo attribuito alla mano di Tiziano, la camicia aperta sul seno e la nuda spalla lasciata libera dalla veste plasticamente lumeggiata esemplifica, inoltre, quella

idealizzazione della bellezza femminile costante nell'opera pittorica del **P**. Restarono incompiuti a causa della sua morte i due ritratti Querini-Priuli della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia. (*fl*).

### **Palmer, Samuel**

(Newington 1805 - Red Hill 1881). Appena quattordicenne espone le sue prime opere all'Accademia reale, una produzione giovanile che verrà in larga parte distrutta dal figlio. Nel 1822 conosce il pittore J. Linnel (1792-1882) che lo introduce all'opera di A. Dürer e N. van Leyden nonché, più in generale, alla pittura primitiva fiamminga e tedesca, loro facilmente accessibile grazie alla collezione raccolta dal mercante C. Aders. Nel 1824, ancora grazie a Linnel, **P** entra in contatto con W. Blake, incontro decisivo per l'evolversi della sua ricerca artistica. Da non dimenticare è anche l'influenza esercitata su **P** da John Verley (1778-1842), maestro dello stesso Linnel, amico di Blake e fondatore della Società dei Pittori Acquerellisti (Old Watercolour Society). Nel 1827 **P** si stabilisce a Shoreham, nel Kent, dove vivrà per nove anni realizzando, tra il 1827 e il 1832, le sue opere più significative. Durante questo periodo si riunisce intorno a **P** un circolo di artisti (C. Calvert, G. Richmond) che, probabilmente sul modello della Confraternita di San Luca fondata dai Nazareni, si attribuisce il nome di Ancients. Per tutti i componenti del gruppo e per **P** in particolare, il principale punto di riferimento resta comunque l'opera di Blake, soprattutto le illustrazioni per le *Bucoliche* virgiliane dell'edizione Thornton e le immagini ispirate al *Libro di Giobbe*. Le opere di **P** sono infatti per la maggior parte paesaggi che egli realizza secondo i criteri del figuralismo vittoriano, ovvero considerando la realtà naturale come luogo di esplicita manifestazione divina, composto in eguali misura di naturale e soprannaturale, di temporalità ed eternità. Nelle parole dello stesso **P** il paesaggio, che l'artista deve studiare con massima attenzione in ogni suo dettaglio, diventa «il velo dell'eterno attraverso il quale i suoi lineamenti ci sorridono lievemente» e quindi «il proscenio dell'eternità». **P** appartiene dunque a una scuola di paesaggisti inglesi facenti capo alla Old Water Colour Society che, utilizzando appunto il disegno e l'acquerello, muovono da una rappresentazione iperrealistica del paesaggio naturale e se ne distaccano progressivamente nella



ricerca di leggi compositive piú profonde e meno immediatamente visibili per giungere, infine, a risultati al limite dell'«astrattismo» preannunciati da Cozens e pienamente espressi dal Turner ultima maniera.

Nel 1837 **P** sposa la figlia di Linnel ed ha ormai avviato una produzione artistica di minore interesse in cui l'attenzione per il mercato prende il posto della ricerca. Da ricordare l'influsso esercitato da **P** su A. Tagore e, per il suo tramite, sulla moderna pittura indiana. (*gil*).

### **Palmerucci, Guiduccio**

(Gubbio, documentato tra il 1315 e il 1349). I documenti eugubini ricordano la sua attività per il Palazzo del Popolo e per la Confraternita dei Bianchi, di cui era membro anche il padre, Palmerino di Guido. Sia le ipotesi tradizionali, sia una recente ricostruzione della sua opera, che ruotava intorno alla *Madonna in trono* della pieve di Agnano, sono venute a cadere con la scoperta su questa pala della firma di Mello da Gubbio. Le piú recenti interpretazioni, ipotizzando l'identificazione del Maestro Espressionista di Santa Chiara con il padre di **P**, tendono a considerare la sua opera legata alla tarda attività di quello. Su questa traccia, si tende a ricostruire l'attività di **P** a Gubbio attraverso opere come la *Maestà* già sulla facciata della chiesetta di Santa Maria dei Laici (o dei Bianchi), la decorazione della cappella Marzolini in San Francesco e la *Cassa di sant'Ubaldo* in Santa Maria Nuova. (*sba*).

### **Palmezzano, Marco**

(Forlì 1459 ca. - 1539). Dopo la formazione in patria avvenuta nell'ambito di Melozzo, **P** segue il maestro e insieme ad altri allievi e collaboratori, quali Giovanni Santi e Antoniazio Romano, partecipa alla decorazione della cappella del Tesoro nella Santa Casa di Loreto (*Entrata di Cristo in Gerusalemme*) e a quella dell'abside di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Nelle prime opere sono già evidenti le componenti della sua cultura che, oltre ad assumere come modello Melozzo, risente soprattutto dell'influenza di Antoniazio Romano. A questo primo periodo si riconducono la *Crocifissione* della Pinacoteca di Forlì, la *Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Margherita* (1492: Dozza, parrocchiale), l'*Incoronazione della Vergine* (1493: Milano, Brera) e l'*Annunciazione*

(Forlì, PC). Nel 1493 **P** collabora ancora con Melozzo alla decorazione della cappella Feo in San Biagio a Forlì (lunetta con il *Miracolo di san Giacomo*). Le opere degli anni successivi rivelano l'importanza dell'incontro con la grande pittura veneziana e con i maestri ferraresi. È documentata la sua presenza a Venezia nel 1495. A questa fase appartengono: *Madonna col Bambino e i santi Giacomo e Michele* (post 1497: Faenza, Pinacoteca); *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Caterina* (1501: Matelica, San Francesco); *Gesù crocifisso fra i santi Gualberto e Maddalena* (Forlì, San Mercuriale). A partire dalla *Comunione degli apostoli* del 1506 (Forlì, PC e lunetta alla NG di Londra) la pittura di **P** si apre alternativamente agli influssi veneti e a quelli ferraresi ma si accosta anche all'opera del Francia. Documentata ma non conservata è anche la sua attività di architetto: nel 1506 fornisce i disegni di tre cappelle da erigersi nella chiesa di San Francesco e nel 1517 progetta l'ospedale dei Battuti entrambi a Forlì. (*apa*).

### **Palmieri, Giuseppe**

(Genova 1674-1740). Apprezzato da Luigi Lanzi, opera con successo principalmente in Liguria anche se sono documentati i suoi soggiorni a Parigi e in Sicilia. Perfettamente inserito nella cultura pittorica genovese, il **P** rivela anche accenti di diversa provenienza come l'accuratezza del disegno che sembra rimandare a una tradizione più propriamente toscana. Autore di opere di indubbia ricercatezza formale nelle quali i modelli di primo Seicento paiono tradotti in chiave maggiormente decorativa, come è evidente negli affreschi dell'Oratorio di Nostra Signora di Coronata e nel *San Sebastiano* della sagrestia di Santa Maria di Castello, entrambi a Genova, **P** si rivela pienamente partecipe della tradizione genovese: gli affreschi eseguiti a Genova nella chiesa di San Francesco di Paola, in quella di Santa Maddalena (1717) e nel Palazzo Saluzzo-Granello, e il *Sant'Antonio che umilia Ezzelino* nella chiesa dell'Annunziata a Portofino. (*apa*).

### **Palomino y Velasco, Acisclo Antonio**

(Bujalanca (Cordova) 1653 - Madrid 1726). Formatosi a Cordova sui testi di Antonio del Castillo, entrò in contatto con Valdés Leal, ma ben presto si trasferì a Madrid,

dove sotto la guida di Claudio Coello, che gli aprirà le porte dell'Alcazar e delle collezioni reali, otterrà commissioni per il Palazzo Reale. Nel 1688 venne nominato pittore del re; amico di Luca Giordano, sin dall'arrivo di quest'ultimo a Madrid (1692), sarà debitore del prepotente influsso dell'italiano, evidente in modo particolare nella sua produzione a fresco piú importante: la volta della chiesa di Los Santos Juanes di Valenza (1699), quella dei Desamparados della stessa città (1701), il *Trionfo della Chiesa* a San Esteban di Salamanca e le cappelle del Tabernacolo delle Certose di Granada (1712) e del Paular (1723). In alcuni dipinti d'altare, il pittore mostra invece una maggior fedeltà alla tradizione madrilená: *Immacolata Concezione* (Madrid, Prado). Piú che come pittore **P** è noto per la sua attività come storico e teorico della pittura. Il *Museo Pletorico y Escala Optica* (pubblicato a Madrid in 2 tomi nel 1715 e nel 1724) comprende una serie di biografie di artisti spagnoli di diverso valore – le notizie piú preziose sono contenute nelle «vite» di artisti conosciuti personalmente da **P** –, che in molti casi costituiscono la piú antica, e quasi unica, fonte di informazione su di essi e che per l'importanza storico-documentaria dell'opera è valsa all'artista il soprannome di «Vasari spagnolo». (*aeps*).

### **Palumbo, Onofrio**

(attivo a Napoli nella prima metà del Seicento). Della formazione, compiuta secondo le fonti presso Battistello Caracciolo, non rimangono opere. La sua produzione nota si collega soprattutto al classicismo di Massimo Stanzione, come nel *San Gennaro che intercede per la città di Napoli*, dove la veduta della città è attribuita a Didier Barra (verso il 1652: Napoli, Trinità dei Pellegrini); nelle due tele con l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei pastori* (Napoli, Santa Maria della Salute) l'influsso di Paolo Finoglia e di Francesco Guarino è arricchito da riferimenti piú naturalistici, tratti da Ribera, presenti anche nella *Madonna con Bambino e santi* e nella *Sacra Famiglia* (Napoli, Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone), o nel *San Filippo Neri che presenta alla Trinità i confratelli* (Napoli, Trinità dei Pellegrini). (*rla*).

### **Pamphilos**

(sec. IV a. C.). Nato ad Anfipoli e stabilitosi a Sicione, è

noto soprattutto come teorico e storico della pittura. Maestro di Pausias e di Apelle, diffuse l'insegnamento del disegno e sembra fosse il primo a dipingere a encausto; non si conosce alcuna opera di sua mano. (*mfb*).

## **Pamplona**

Di fondazione romana (70 a. C.), dal 905 al 1517 fu capitale del regno di Navarra; la città, situata ai piedi dei Pirenei occidentali (Spagna settentrionale) ebbe fin dalle origini ruolo importante come centro di scambi commerciali e culturali e, più tardi, per la sua posizione centrale sulla strada che conduceva al Santuario di San Giacomo di Compostella. La storia pittorica della città è ben documentata dal complesso monumentale della Cattedrale, ricca di sculture e interessanti opere pittoriche come le tavole con la *Crocifissione* del sec. XIV o il retablo di Caparoso del sec. XV oltre che dalle raccolte contenute nel Museo della Navarra. Questo venne istituito nel 1955 e collocato nell'antico edificio dell'ospedale medievale con facciata plateresca del 1556, uno dei migliori esempi di riutilizzo di edifici monumentali per scopo museale oltre ad essere un esempio di organizzazione espositiva come pochi nella Spagna. Vi sono conservate le principali pitture murali del gotico navarrese trasportate su supporto di tela; opere di notevole interesse sono quelle appartenenti al sec. XIV, l'età d'oro del regno di Navarra, che offrono esempi della circolazione di modelli francesi come nella monumentale composizione a più registri con la *Passione*. L'opera datata 1330 e firmata: Juan Oliver – probabile deformazione del francese Olivier – era fino a tempi recenti situata nel refettorio dei canonici, annesso alla Cattedrale. L'eleganza lineare e il vigore espressivo dell'opera, trovano riscontri nel Paramento di Narbona, che però è più tardo. Un altro gruppo di dipinti murali di qualità eccellente, all'incirca dello stesso periodo (1350 ca.), dimostrano la discendenza locale nella loro fattura più rozza e rustica: ciclo della chiesa di Artajona (*Cristo in trono; Angeli; Apostoli*), il ciclo di San Pedro di Olite, il *Giudizio Universale* proveniente dal chiostro della Cattedrale di P. Vanno ancora segnalate le raccolte di opere pittoriche più recenti quali i curiosi dipinti murali del palazzo di Oriz, minuziose raffigurazioni della campagna di Carlo V contro i protestanti sassoni; numerose tavole del sec. XVI attribuite a Cosida, Becerra, Morales e due ri-

tratti del sec. XVIII: F. *de Moratin* di Paret y Alcazar e il *Marchese di San Adrian* di Goya. (pg).

### **Panainos**

(metà del sec. V a. C.). Pittore greco, figlio di Carmide e fratello di Fidia, ebbe importanti incarichi nell'Atene di Pericle, subentrando tra l'altro a Micone nella rappresentazione della *Battaglia di Maratona* per il Pecile. Collaborò con Fidia alla realizzazione dello *Zeus* di Olimpia, dipingendo i quadri che decoravano il trono della statua. Nessuna sua opera originale è oggi nota. Fu probabilmente suo figlio quel Panainos che Strabone dice nipote di Fidia, autore anch'egli di pitture nel santuario di Olimpia, dove forse si recò al seguito del padre. (mlg).

### **Pandolfi, Giovanni Antonio**

(Pesaro 1540 ca. - Perugia 1581 o 1582). Dell'attività in patria è nota soltanto la *Madonna e santi* per il Palazzo del Popolo (1566: Pesaro, MC), sono perdute infatti le opere ricordate dalle fonti che danno notizia anche della sua collaborazione con Mascherino e Zuccari agli apparati per le nozze di Francesco Maria II della Rovere (1571). Dal '73 è a Perugia dove, a testimonianza della sua attività, resta soltanto la decorazione della sagrestia del Duomo (1573-75), impresa destinata ad avere un notevole ruolo negli sviluppi della pittura locale. Nella scenografica composizione, gremita di figure, storie e ornamenti, il **P** dà prova delle fluide qualità di decoratore e della sua composita cultura, con suggestioni da Barocci, Zuccari e Circignani, ma con un gusto per il caricato e il bizzarro che richiama i contemporanei affreschi del parmense Cesare Baglione nel Palazzo Vitelli a Sant'Egidio a Città di Castello. Di diretti rapporti con il Circignani sono testimonianza una *Adorazione dei Magi* (Foligno, raccolta vescovile) e la collaborazione agli affreschi del Palazzo Della Corgna a Castiglione del Lago.

Il figlio **Giovan Giacomo** (Pesaro 1567 - post 1636), anch'egli pittore, fu attivo a Rieti e in patria. La sua opera principale è la decorazione dell'Oratorio del Nome di Dio a Pesaro (1617-36). (gsa).

### **Panetti, Domenico**

(Ferrara 1470 ca. - ante 1513). La sua data di nascita, in-



dicata dalle fonti intorno al 1460, è stata spostata in avanti di un decennio dalla critica piú recente. Secondo Vasari **P** sarebbe stato il primo Maestro del Garofalo. Sembra ormai certa, sia pure in assenza di conferme documentarie, la sua presenza nella decorazione dell'Oratorio della Concezione di Ferrara (post 1498-1504), impresa in cui sono coinvolti diversi artisti, tra cui Baldassare d'Este e Boccaccio Boccaccino: al **P** dovrebbe spettare la *Pentecoste* (ora Ferrara, PN). Per la chiesa di San Giobbe esegue una *Madonna in trono e santi* (firmato e datato 1503: Ferrara, Cassa di Risparmio, in deposito alla Pinacoteca), dove compaiono chiari riferimenti sia alla pittura dell'Italia centrale (Perugino), nota attraverso le opere di L. Costa e del Francia, sia agli esempi di B. Boccaccino. Nel 1505-507 è impegnato, insieme a Mazzolino, negli affreschi (perduti) dell'appartamento di Lucrezia Borgia al Castello di Ferrara. A questo periodo, al piú tardi, va assegnato il *Compianto sul Cristo morto* di Berlino (SM, GG), che segna il definitivo avvicinamento ai modi del Costa, anche se l'iconografia risente della *Pietà* di G. Mazzoni del 1485. Perduti gli affreschi del 1509 nella chiesa di San Giorgio, di lui restano, oltre ad opere minori e non sempre di certa attribuzione, come il *Ritratto di giovanetta* della Pinacoteca Capitolina di Roma o la *Madonna con il Bambino* della Galleria Estense di Modena, dipinti devozionali e spesso privi di innovazioni linguistiche, quali l'*Annunciazione* firmata della PN di Ferrara o la *Madonna con il Bambino* del Museo della Cattedrale. La sua opera estrema è l'affresco datato 1512 per la chiesa dell'Ospedale dei Battuti di Cento (oggi alla PC) con la *Madonna con il Bambino in trono e un gruppo di oranti*, dove compaiono accenti di monumentalità piú arcaica. (sgu).

## **Panico**

Il movimento **P**, creato in Francia negli anni Sessanta del Novecento, non si configura in alcun caso come un movimento istituzionalizzato: senza un programma teorico origina dall'amichevole unione del disegnatore Topor con personalità dell'ambiente teatrale come Arrabal e Jodorowsky. Questi artisti prendono ben presto le distanze dal surrealismo: «Noi non vogliamo delle gerarchie, dei capi, delle esclusioni. Tutti possono o non possono essere panici. Noi non vogliamo una morale, ma tutte le morali». Pratica della provocazione per mezzo di *happenings* e ani-

mazioni, affermazione dell'individualità, potere assoluto del gioco come mezzo di comunicazione e di liberazione, derisione e utopia sembrano le caratteristiche essenziali dell'attitudine panica già comparse nel gruppo di disegni *Panic?* eseguiti da Roland Topor (1965: San Francisco) e definite nell'opera *Le Panique* apparsa nel 1973 a Parigi a cura di Topor, Arrabal e Jodorowsky che si rifanno spesso ad André Ruellan, Gaston Bachelard e allo spagnolo Balthasar Garcian. Per Arrabal, il ruolo dell'artista «panico» è essenzialmente quello di creare l'inatteso e dichiara: «piú l'opera dell'artista sarà sostenuta dall'azzardo, dalla confusione e dall'imprevisto e piú questa sarà ricca, stimolante e affascinante». Secondo Topor: «*Le Panique* è una garanzia contro la sconfitta», la menzogna e la mancanza di onestà. Il gruppo **P** espone alla Galleria Aurora di Ginevra nel maggio del 1973 (Topor, Olinero Olivier, Christian Zeimert) e a Parigi nel giugno del 1974 (Galleria Messidor; Topor, Zeimert, Olivier O. Olivier, Arrabal, Jodorowsky) ottenendo l'attenzione di un vasto pubblico. Nello stesso periodo il film *La montagna sacra* di Jodorowsky viene proiettato al festival di Cannes mentre *Il pianeta selvaggio*, realizzato da una équipe cecoslovacca guidata da Topor, riceve il premio speciale della giuria di Cannes. (*alb*).

### **Paniker**

(Coimbatore (India meridionale) 1911). Ha studiato a Madras. Nel 1938 ottenne il premio per la pittura ad acquerello dell'Accademia di Calcutta, viaggiò in seguito in Europa ed espone a Parigi e a Londra. Fu direttore (1957) della Scuola d'arte di Madras e anima del gruppo dei «pittori d'avanguardia». Il suo universo è particolarissimo: le sue tele sono abitate da esseri somiglianti a feti con enormi teste, trascinati da un movimento generale della composizione, turbinoso e colorato in modo vivacissimo. (*iff*).

### **Panini → Pannini, Giovanni Paolo**

### **Pankiewicz, Jozef**

(Lublino 1866 - Marsiglia 1940). Cominciò gli studi a Varsavia nel 1884, presso W. Gerson, e li proseguí a San Pietroburgo nel 1885. Tra il 1897 e il 1906 effettuò nu-

merosi viaggi in Olanda, Belgio, Italia, Inghilterra, Francia. Membro della società «Sztuka», venne nominato nel 1906 docente presso l'Accademia di belle arti di Cracovia. Soggiornò in Spagna durante la prima guerra mondiale e si stabilì a Parigi nel 1925, dirigendovi la filiale parigina dell'Accademia di belle arti di Cracovia. La sua pittura, che conobbe diverse fasi e seguì varie tendenze, manifesta sempre grande cultura. Ammiratore, agli inizi, della pittura realista di Aleksander Gierymski, venne influenzato a Parigi (1889) dall'impressionismo (*Mercato dei fiori presso la Madeleine a Parigi*, 1890: Museo di Poznań), che introdusse in Polonia unitamente all'amico W. Podkowinski. Le sue tele «notturne» (*Cigni nel Giardino di Sassonia*, 1896: Museo di Cracovia) ne tradiscono la predilezione simbolista. **P** è noto anche come ritrattista e pittore di scene d'interni: *Visita* (Museo di Varsavia). La sua opera incisa, soprattutto ad acquaforte, è di qualità. L'artista si legò a Bonnard (dal 1906), Delaunay e Fénéon, che ne presentò l'opera nel catalogo della mostra presso Bernheim-Jeune nel 1922. Eccellente insegnante – i «kapisti» erano suoi allievi – esercitò notevole influenza sull'evoluzione del post-impressionismo in Polonia. (*wj*).

### **Pannaggi, Ivo**

(Macerata 1901-81). Architetto, pittore, grafico e scenografo, esponente del futurismo romano. Laureatosi alla Scuola di architettura di Firenze, inizia a dipingere verso la fine degli anni Venti, guadagnando, fin dalle sue prime opere, l'attenzione di Balla e Marinetti. Nel 1921 partecipa a Roma alla collettiva di giovani pittori futuristi alla Casa d'arte Bragaglia e, nello stesso anno, in seguito al successo ottenuto, è invitato ad esporre a Praga alla Mostra d'Arte Italiana d'Avanguardia organizzata da Prampolini. Il 1922 è teatro di importanti avvenimenti: la partecipazione alla Grande Esposizione Futurista Internazionale di Berlino; la pubblicazione su «Lacerba» del *Manifesto dell'Arte Meccanica Futurista* firmato insieme a Vinicio Paladini e successivamente sottoscritto da Prampolini il quale ne darà una versione ampliata; l'organizzazione della I Esposizione Futurista a Macerata, alla quale egli stesso partecipa. Sempre nel '22, la sera del 2 giugno, ha luogo presso il Circolo delle Cronache dell'Attualità di Bragaglia il *Ballo Meccanico Futurista* ideato da **P** ancora in collaborazione con Paladini.

L'opera di **P**, dopo una prima fase di dinamismo plastico legato alle tematiche macchinistiche futuriste, subisce una correzione in senso costruttivista. Al primo periodo appartengono dipinti come *Mia madre legge il giornale* del 1919, presentato nel '21 da Bragaglia, *Studio di testa*, 1921, pubblicato su «Noi» nell'aprile del '23, *Treno in corsa*, 1922, esposto da Bragaglia alla personale del '23 e ora alla Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata.

La svolta costruttivista di **P**, maturata accanto a Paladini, attento divulgatore in Italia delle esperienze del costruttivismo sovietico, si approfondisce con la conoscenza delle opere degli artisti russi presenti alla Biennale di Venezia del 1924. Tale orientamento è evidente nei lavori presentati da **P** alla successiva edizione della Biennale dove espone insieme al gruppo futurista. Si tratta di una serie di opere, per lo più tempere, intitolate «Funzioni architettoniche» e «Funzioni Elementari», tra le quali *Funzione Architettonica HO<sub>3</sub>* del 1923, ora alla GNAM di Roma.

La stessa matrice costruttivista connota l'attività grafica e pubblicitaria a cui **P** si dedica durante gli anni Venti. Cartelloni pubblicitari – come quelli per Zampini e Campari realizzati insieme a Depero e Paladini – copertine di libri e riviste, manifesti, denunciano derivazioni dal costruttivismo russo-tedesco nelle geometrizzazioni della figura umana e nelle versioni tridimensionali del *lettering*. Negli stessi anni si intensifica la sua attività di scenografo. Anton Giulio Bragaglia lo chiama, insieme agli altri «scenarchitetti» Prampolini e Paladini, presso il Teatro degli Indipendenti di Roma. Come architetto **P** realizza tra il '25 e il '26 l'arredo di Casa Zampini a Esanotaglia; l'ambientazione, ora smembrata, è riprodotta al MC di Macerata.

Trasferitosi in Germania nel 1931, prende parte all'attività dell'ultima Bauhaus e segue le vicende del rinnovamento architettonico tedesco scrivendone su riviste italiane. Dopo la chiusura della Bauhaus si stabilisce in Norvegia, abbandonando quasi del tutto la sua attività.

Rientrato in Italia all'inizio degli anni Settanta, è invitato ad esporre alla Biennale di Venezia del '76 l'anticamera di casa Zampini. (*mu*).

### **Pannini (Panini), Giovanni Paolo**

(Piacenza 1691 - Roma 1765). Dalla sua prima formazio-

ne, avvenuta nella città natale nell'ambiente dei Bibbiena, conservò il gusto per la scenografia che ne caratterizzò l'intera carriera a Roma, dove si stabilì dal 1711. Qui fu dapprima allievo di Benedetto Luti, il cui elegante classicismo arcadico lo influenzò soprattutto nei dipinti di soggetto religioso (*Cristo caccia i mercanti dal Tempio* e la *Piscina probatica*: Parigi, Louvre). La sua prima affermazione romana è costituita dalla perduta decorazione a fresco di Villa Patrizi (1718-25) e dai suoi lavori in vari palazzi, come il Quirinale (del quale decorò i mezzanini nel 1722) e Palazzo Alberoni (1725-26; una parte della decorazione è stata staccata e trasferita in Palazzo Madama). Qui, come nella volta della Biblioteca dei Cistercensi a Santa Croce in Gerusalemme (1724) e in altre imprese analoghe (Gallerie di Palazzo Albani a Roma e di Villa Montalto Grazioli a Frascati) è evidente la sua abilità di scenografo della quale è perduta ogni documentazione diretta, essendo andato distrutto il teatro del Seminario dei Gesuiti (1721-22). Ma acquistò rapidamente rinomanza internazionale come principale illustratore dei monumenti e della vita di Roma, nel suo duplice aspetto antico e moderno. La sua attività può perciò solo parzialmente classificarsi entro quella dei «vedutisti» romani del sec. XVIII perché egli superò in realtà i limiti di tale genere, per ricollegarsi da un lato alla libertà di visione che aveva caratterizzato i precursori della «veduta» nel secolo precedente, e per partecipare, dall'altro, a quelle primizie «protoromantiche» che dovevano condurre all'opera di Piranesi. Erede di Codazzi nelle sue «rovine ideate», composizioni che accostavano arbitrariamente, unificate dalla resa ottica e fedele degli elementi luministici e dall'esattezza prospettica, rovine antiche diverse (animate da figure di piccole dimensioni, di una grazia tutta rococò), non fu meno sensibile, nel taglio largo e aperto dell'impianto, alle suggestioni da paesaggisti come van Bloemen e Locatelli; e, nella precisione analitica delle sue veridiche vedute (*Castel Sant'Angelo*, 1744: Potsdam, Sans-Souci), alle esperienze di van Wittel. Inventate o riprese dal vero, le sue composizioni, talora immense, hanno spesso il valore di vere e proprie *tranches de vie* ambientate nella cornice dei monumenti antichi e moderni di Roma (*Piazza del Quirinale*, 1742 e *Piazza di Santa Maria Maggiore*, 1733: Roma, Quirinale) e restano tra le più affascinanti testimonianze dell'epoca. Dotato di eccezionali capacità nel-



l'orchestrazione dei diversi elementi, **P** conferì sempre alle sue rappresentazioni un grandioso senso dello spazio; raggiunse effetti monumentali, a contrasto col brio dispiegato nella descrizione delle figurine che popolano le sue scene, quando registrò la cronaca della corte pontificia (*Visita di Carlo III in San Pietro*, 1745: Napoli, Capodimonte; *Visita di Carlo III al Quirinale*, 1746: ivi), feste (*Festa in piazza Navona*, 1729: Parigi, Louvre) o scene di teatro (*Concerto in occasione delle nozze del Delfino*, 1747: ivi). Giustamente celebri le sue «gallerie», sia reali (*Galleria del cardinal Valenti Gonzaga*: Hartford, Wadsworth Atheneum) che immaginarie (*Roma antica* e *Roma moderna*: Parigi, Louvre), nelle quali la vasta definizione dello spazio si accompagna a una documentazione fedele degli stili dei dipinti rappresentati e degli oggetti.

L'opera di **P**, assai cospicua (quadri suoi sono ospitati in numerosi musei europei e americani) ebbe vasta diffusione, soprattutto in Francia, paese col quale l'artista fu particolarmente in rapporto a causa della protezione del cardinale de Polignac e del matrimonio con la sorella di Nicolas Vleughels, direttore dell'Accademia di Francia a Roma. Fu membro dell'Accademia francese (1732); dal 1718 faceva parte della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon e dal 1719 dell'Accademia di San Luca, dove insegnò prospettiva e della quale fu eletto principe nel 1759. Era inoltre membro dell'Arcadia (1743). Il suo migliore continuatore fu un francese, Hubert Robert, che ne ereditò soprattutto l'interesse per le rovine antiche, in lui però animato da uno spirito «visionario» che al lucido **P** restò sostanzialmente estraneo. (*grc + sr*).

Dei due figli, **Giuseppe** (Roma 1720-1812) e **Francesco** (Roma 1725 ca. - post 1794), il primo fu architetto e archeologo, il secondo collaboratore nei dipinti paterni, ma soprattutto autore di importanti serie di disegni di veduta, per lo più preparatori per incisioni. Mariette lo definì «pittore mediocre, ma molto abile nella prospettiva»; è probabile che a lui spettino molti dei dipinti di Giovan Paolo ritenuti di bottega. I disegni di Francesco **P** furono tradotti su lastra da Giovanni Volpato, Giuseppe Vasi, Francesco Barbazza, Giovanni Ottaviani. (*sr*).

### **Pannonio, Michele**

(notizie tra il 1415 e il 1459). Proveniente dalla Pannonia, la sua presenza è documentata a Ferrara dal 1415;

qui lavorò per Lionello e Borso d'Este, di cui divenne pittore di corte nel 1456, succedendo ad Angelo Maccagnino. Nel 1423 un Michele d'Ungheria è citato come collaboratore di Gentile da Fabriano nella sacrestia di Santa Trinita a Firenze. Verso la fine del 1458 l'incarico cui attendeva nella Cattedrale di Ferrara (*Adamo ed Eva*, perduto) lo costrinse a rifiutare l'invito di Luigi Gonzaga che lo chiamava alla corte di Mantova. Esso venne così offerto al Mantegna, mentre a Ferrara gli succedeva Cosme Tura. L'unica opera attribuibile con certezza a **P**, che si trova a Budapest (SZM), venne identificata come *Cerere* o *Estate*, ma è ormai assodato che si tratta della *Musa Talia*, eseguita per lo studiolo del castello di Belfiore tra 1456 e 1459, che doveva far parte di un complesso decorativo compiuto tra il 1450 e il 1460, cui lavorò anche Tura, realizzando una composizione simile a quella di **P**. Secondo le fonti (Ciriaco d'Ancona e Lodovico Carbone) lo studiolo doveva costituire una sorta di sacrario delle Muse; esiste inoltre una lettera inviata a Lionello d'Este da Guarino da Verona, che è la più probabile fonte del programma iconografico, in cui si delineano le caratteristiche delle Muse: nel caso di Talia, sia l'iscrizione che l'iconografia suggerite da Guarino corrispondono a quelle della cosiddetta *Cerere*. Il dipinto presenta ancora un carattere tardogotico nella ricchezza dei dettagli e nella posizione della figura, mentre il trono su cui siede la musa è decisamente rinascimentale. Un dualismo che riflette la formazione di **P**, senz'altro da collegare all'ambiente padovano e all'espressionismo squarcionesco in particolare (non a caso si sono talvolta confuse le opere di **P** con quelle di Liberale da Verona), innestatasi poi sugli echi di cultura pierfranceschiana presenti non solo a Ferrara, ma anche nella stessa Padova. La raffinata cultura umanista della corte estense deve sicuramente aver contato per l'artista, impegnato in uno sforzo di aggiornamento, ma certo a sua volta esemplare per quella corrente ferrarese più attenta all'incisività della linea e all'exasperazione formale. La struttura della *Musa Talia* e il trattamento delicato e smaltato dei colori rivelano la qualità di questo artista sulla cui vita e attività si hanno pochissime notizie. Longhi (1934), confermando un'indicazione di Gombosi, attribuì a **P** un *San Luigi di Tolosa* e un *San Bernardino da Siena* della PN di Ferrara. (vc).

## Panofsky, Erwin

(Hannover 1892 - Princeton 1968). Allievo dello Joachimsthalsches Gymnasium a Berlino e delle università di Friburgo (Baden), Monaco e Berlino, si laureò a Friburgo nel 1914, con una tesi sugli scritti teorici di Dürer, pubblicata l'anno seguente (*Dürers Kunsttheorie*, Berlin 1915), primo contatto con un tema che riprenderà in seguito più volte da vari punti di vista e che sfocerà nella monografia del 1943 (*Albrecht Dürer*, Princeton 1943, 1945, 1948; ed. ridotta, senza il catalogo delle opere, 1955, 1965; trad. it. *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967). Dal 1921 al 1926 fu libero docente all'Università di Amburgo, intrattenendo i rapporti più stretti con Aby Warburg e Fritz Saxl, con il quale pubblicò nel 1923 *Dürers «Melencolia I». Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung* (*Studien der Bibliothek Warburg*, II, Leipzig-Berlin). Un anno dopo pubblicava *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* (München 1924; trad. it. *La scultura tedesca dall'XI al XIII secolo*, Milano 1937), e *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (*Studien der Bibliothek Warburg*, V, Leipzig-Berlin 1924; trad. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952); studio magistrale che, partendo da una conferenza di E. Cassirer sull'idea del bello nei *Dialoghi* di Platone, analizza le variazioni della concezione idealistica platonica nei teorici delle arti figurative, dall'Antichità classica a Giovanni Pietro Bellori. Nominato professore di storia dell'arte presso l'Università di Amburgo nel 1926, vi insegnò fino al 1933, anno in cui le persecuzioni naziste lo obbligarono a lasciare la Germania. A questi anni risalgono: il saggio fondamentale, benché assai discusso, sulla storia della prospettiva (*Die Perspektive als «symbolische Form»*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin 1927 (trad. it. *La prospettiva come forma simbolica*, Milano 1961, 1976); lo studio sulla concezione dello stile gotico durante il rinascimento italiano, uno dei problemi essenziali della storia dell'arte occidentale (*Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*, in «Stadel-Jahrbuch», VI, 1930); e quella, sempre negli *Studien der Bibliothek Warburg*, sull'interpretazione del tema di «Ercole tra il Vizio e la Virtù» nell'arte (*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin 1930).

Rifugiatosi negli Stati Uniti, dove fin dal 1931 aveva insegnato a semestri alterni, **P** insegnò alle università di New York e di Princeton, ove rimase presso l'Institute for Advanced Study dal '35 fino alla morte. In questo periodo si nota nelle sue ricerche un mutamento di orientamento piuttosto sensibile. Tuttavia gli *Studies in Iconology*, New York 1939 (2<sup>a</sup> ed. 1962; trad. it. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975), appaiono ancor oggi una sintesi e una conclusione del periodo tedesco, quasi un'esposizione al pubblico americano dei metodi che l'autore e Fritz Saxl avevano appreso in comune dal «prof. Aby Warburg oggi scomparso», e che avevano «tentato di mettere in pratica nel corso della loro lunga collaborazione». Di fatto, la fama «mondana» di **P** nel mondo anglosassone e, con notevole ritardo, nei paesi latini, è dovuta soprattutto all'introduzione di quest'opera (ripresa e riassunta in un articolo del 1932: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in «Logos», XXI). In questo studio, riedito come primo capitolo in *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, Garden City, New York 1955, 1957 (trad. it. *Il significato delle arti visive*, Torino 1962), **P** espone il suo tentativo – fondato sulla teoria delle «forme simboliche» di Ernst Cassirer – di fondare un'*iconologia* come scienza del «contenuto supremo ed essenziale dell'opera d'arte», distinta dall'iconografia, che deve porsi rispetto ad essa nella stessa posizione dell'etnologia rispetto all'etnografia. Il termine *iconologia* (ripreso dal celebre repertorio di Cesare Ripa, Siena 1613, sia da Warburg al congresso di Roma nel 1912, sia da Hoogewerff in quello di Oslo nel 1928) ha avuto grande fortuna, tendendo a sostituirsi a poco a poco a quello di *iconografia*; ma le implicazioni di tali teorie, per quanto riguarda l'interpretazione generale del processo storico, venendo in «contatto (o persino in conflitto) col positivismo anglosassone, che, per principio diffida di ogni speculazione astratta», non hanno avuto seguito. Lo stesso **P** non ha proseguito il tentativo e, nei suoi più recenti studi è tornato a forme più tradizionali ed accessibili di ricerca tematica erudita (*Galileo as a Critic of Arts*, L'Aja 1954; trad. it. *Galileo critico delle arti*, Venezia 1985; *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, in collaborazione con Dora Panofsky, Princeton 1956, 1962; New York 1965; *The Iconography of Cor-*



reggio's Camera di San Paolo, London 1961; *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, London 1969; trad. it. Tiziano, Venezia 1992).

I lavori importanti nei quali **P**, ancora in America, ha continuato con esemplare ampiezza di vedute e rigore di metodo le sue ricerche sull'arte tedesca (l'*Albrecht Dürer* già citato), sul gotico (*Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*, Princeton 1946; *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1950; New York 1951, 1957; trad. it. *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Napoli 1986), sulla pittura dei Paesi Bassi (*Early Netherlandish Painting, its Origin and Character*, Cambridge, Mass., 1953) e sui vari «rinascimenti» dell'arte occidentale (*Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, 1965; trad. it. *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971), hanno fondamentale interesse storico. (gp).

## **Panorama**

Il termine *panorama* è stato coniato alla fine del Settecento per definire un nuovo tipo di pittura, spettacolare e illusionistico, basato su specifiche forme di esecuzione, di esposizione e di visione, inventato e brevettato a Londra nel 1787 da Robert Barker, e ben presto largamente diffuso in Europa e in America. La pittura del **p** o veduta della totalità, dal greco *pan oraw*, rielaborava insieme il virtuosismo prospettico delle scenografie delle grandi decorazioni barocche, la tradizione topografica e vedutistica radicata in Inghilterra da olandesi e italiani, e una moderna attenzione alla psicologia della percezione visiva. Il **p** era costituito da un dipinto di grandissime dimensioni disposto a trecentosessanta gradi, i cui limiti fisici coincidevano con l'orizzonte visivo degli osservatori da un punto centrale. La tela, che arrivò verso la metà dell'Ottocento a 120 m di lunghezza per 14-15 di altezza, era collocata sulla parete interna di una rotonda ed era illuminata dall'alto attraverso un anello di vetrate aperte nel tetto dell'edificio. Gli spettatori – poiché il **p** era frequentato da un pubblico pagante, a orari fissi – si trovavano al centro di questo spazio definito dall'immagine, su una piattaforma sopraelevata. Da qui l'immensa distesa pittorica si poneva come oggetto esclusivo della percezione visiva; anche lo spazio intermedio tra il pubblico e la tela era occupato da oggetti e forme che si riferivano



illusionisticamente al dipinto con abili artifici prospettici. Si veniva a costituire un campo visivo amplissimo, senza inizio né fine, artificialmente costruito come reale, liberato dai limiti convenzionali che tradizionalmente indicavano i confini tra vero e apparenza nel linguaggio simbolico della pittura; inserendo lo sguardo dei visitatori all'interno dello scenario dipinto si toglieva loro ogni possibilità di confronto tra realtà e finzione, e si suscitava l'impressione di avere davanti agli occhi non una riproduzione ma l'oggetto reale, nella sua fisica presenza (come chiarí L. Dufourny nel suo *Rapport sur le Panorama*, nel 1800). Lo scopo dichiarato del **p** infatti era quello di fornire una raffigurazione illusionistica, quanto piú possibile simile al vero, fino a un coinvolgimento percettivo mai prima raggiunto. Coloro che guardavano un **p**, aveva specificato Barker nel brevetto, dovevano avere la sensazione di trovarsi nel luogo stesso in cui il pittore aveva ripreso, dal vero, le sue immagini.

Concorreva alla realizzazione di questo gioco di scambio tra realtà e apparenza sia la scelta dei soggetti sia la tecnica di raffigurazione; la pittura del **p** doveva conformarsi a un'estrema e precisa verosimiglianza ottica, assumendo un carattere oggettivo e al limite scientifico, decifrabile e verificabile dall'insieme ai piú minuti particolari nell'intento di realizzare sulla tela un'immagine identica a quella che «si dipingeva sulla retina», come scrisse Miel in una sua recensione del 1817; infatti ai disegni preparatori e agli elaborati studi prospettici dei **p** si affiancarono presto le fotografie.

I soggetti del **p** si orientavano sempre su temi legati piú o meno direttamente all'esperienza del pubblico cui erano destinati, attraverso un'attenta scelta di luoghi ed eventi di grande attualità; soggetti vicini, noti e controllabili, oppure mai visti e solo immaginati, ma comunque famosi e coinvolgenti per la loro pregnanza nel mondo contemporaneo, e identificabili con sicurezza. Numerosissimi furono i **p** dedicati ai grandi avvenimenti storici, come i campi delle battaglie napoleoniche o piú tardi la guerra di Crimea, o episodi del risorgimento, o della guerra franco-prussiana (con evidenti risvolti ideologici). Altrettanto frequenti le raffigurazioni di città famose antiche e moderne o dei luoghi canonici del *grand tour* rivisitati dalla pittura panoramica in una sorta di immaginario viaggio dello sguardo (Roma, Londra, Parigi, San Pietroburgo,

Vienna, Berlino, New York, Atene, Pompei, Napoli, Venezia).

Per accentuare l'illusionismo dei dipinti e il coinvolgimento degli spettatori furono sperimentati vari sistemi capaci di suggerire e infine di rappresentare il movimento delle immagini, sia mediante espedienti di immedesimazione (come nel **p** *Le Vengeur* di T. Poilpot del 1892, in cui era la piattaforma centrale a muoversi), sia mediante proiezioni di lastre fotografiche (*Cyclorama di Chicago* del 1896 di Chase) o cinematografiche (*Cinéorama Ballon* all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, antesignano del moderno cinerama), sia mediante congegni scenografici (*Maréorama*, *Steréorama*, *Transsibérien*, sempre all'Esposizione di Parigi 1900). Diffusi in Europa e in America in decine e decine di esemplari, i **p** ebbero un momento di grande fortuna popolare anche nell'ambito delle Esposizioni universali e nazionali del secondo Ottocento, spesso per il tramite di Società per azioni a carattere internazionale che gestivano l'attività di équipes di pittori e organizzavano l'aspetto commerciale. Proprio attraverso le Esposizioni il genere della pittura circolare si diffuse anche in Italia, dopo alcune isolate esperienze della prima metà del secolo. Vari pittori di **p** raggiunsero all'epoca una notevole celebrità come L. J. M. Daguerre, P. Prévost, C. Langlois, R. Burford, E. Détaille, A. Werner, ma in genere scarsa fu la partecipazione di artisti di fama (con alcune significative ma occasionali eccezioni, per esempio da parte di T. Girtin, del giovane F. Schinkel, di A. Stevens e di H. Gervex). In generale ostile fu la critica «colta», che espresse disinteresse o diffidenza per il carattere di rappresentazione popolare del **p**, troppo basato su abili artifici tecnici, sulla forzatura di regole e codici, sull'adozione di nuove tecnologie, finalizzati tutti a ottenere i più stupefacenti effetti di somiglianza e di illusionismo, in contrasto con le tradizionali concezioni dell'arte. Tuttavia gli spettacoli pittorici del **p** avevano dato l'avvio a una serie di ipotesi nuove nel campo del rapporto tra apparenza e realtà, e tra opera e pubblico, in un periodo di profonde trasformazioni culturali; tanto che l'esperienza e l'esigenza di una visione collettiva, simultanea, ideologizzata, l'ampliamento degli spazi tradizionali della comunicazione per immagini, il desiderio di realtà e di immaginario di un pubblico di massa, che avevano preso corpo in tanti **p**, confluirono poi negli sviluppi del cinema.

Malgrado la grande diffusione del **p** nel corso dell'Ottocento ben pochi esemplari sono sopravvissuti all'obsolescenza e quasi alla rimozione del genere dalla memoria storica; recente è la ripresa di studi (per esempio nei libri di H. Buddemeier, 1970, S. Oettermann, 1980, S. Bordini, 1984, e nella mostra di Londra *Panoramania*, 1988-1989), accompagnata da restauri e da recuperi espositivi (tra gli ultimi quello del piccolo ma significativo *Panorama di Roma dal Palatino* di Ludovico Caracciolo al VAM di Londra). (*sbo*).

### **Panselinos, Manuìl**

(attivo nella prima metà del sec. XIV). Figura semileggendaria di pittore, sotto il cui nome va un testo del sec. XVII ricco di notizie riguardanti l'attività dell'iconografo bizantino (preziose quelle sulle proporzioni delle figure). Su tale testo, per esplicita confessione dell'autore, è basata la *Guida della pratica pittorica* (redatta tra il 1729 e il 1733) del monaco attonita Dionigi di Furnà. Una tradizione orale attribuisce alla mano del **P** gli affreschi della chiesa del Protaton presso Karyes, nel Monte Athos: questi ultimi sono attualmente collocati dalla critica nella prima metà del sec. XIV; si tratta di opere ben rappresentative della corrente pittorica macedone di età paleologa, che trova alcuni dei suoi esempi più significativi negli affreschi di Veria, di Ayios Nikolaos Orphanos a Salonicco e nella cappella di Ayios Efthimios (1303) nella Basilica di San Demetrio della stessa città, ai quali il ciclo del Protaton è stato avvicinato. Questo fa sì che ritrovi una sua consistenza storica la notizia riferita da Dionigi di Furnà sull'origine tessalonicense del **P**. (*mba*).

### **«Pantheon»**

Fu pubblicata a partire dal 1928, avendo come sottotitolo «*Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst*» (Mensile degli amici dell'arte e dei collezionisti) e venne edita presso Bruckmann a Monaco, sotto la direzione di Otto von Falke e di August L. Mayer. Grazie a una formula particolarmente accurata, superò le pubblicazioni precedenti del medesimo tipo, che non si indirizzarono esclusivamente agli storici dell'arte. Gli articoli trattavano soprattutto problemi attuali della ricerca, nonché nuove scoperte di opere d'arte e le acquisizioni dei musei

in pittura, scultura, incisione, disegno ed arte decorativa. Le epoche interessate andavano dalle origini all'impressionismo e non riguardavano la sola Europa. Inoltre la rivista conteneva rendiconti di mostre e recensioni di libri. Nel 1944, a causa della guerra, cessò le pubblicazioni. Esse vennero riprese nel 1960, col sottotitolo «Internationale Zeitschrift für Kunst», Il carattere della rivista, oggi bimestrale, per questo stesso fatto si è modificato, e sono ormai più importanti gli articoli di valore scientifico, nonché i contributi stranieri. Attualmente, essa è l'unica rivista tedesca, il cui ambito vada dai periodi antichi all'inizio del sec. xx compreso, che abbia intenti scientifici e che si rivolga, più in generale, al pubblico colto. (*hbs*).

### **Pantoja de la Cruz, Juan**

(Madrid 1553-1608). Fu allievo di Sánchez Coello, ed è arduo distinguere le sue opere, per esplicita confessione dell'autore, da quelle del maestro. Pittore di corte di Filippo II e di Filippo III, già nei suoi primi lavori si dimostrò libero dalle convenzioni del ritratto ufficiale: *Filippo III* (1592-94: Vienna, KM), *Isabella Clara Eugenia* (1599: Monaco, NP), *Anna d'Austria* (1602: Madrid, Museo delle Descalzas Reales). Gli si attribuisce il penetrante *Filippo II anziano* conservato nella Biblioteca dell'Escorial. La maggior parte della sua opera fu dipinta durante il regno di Filippo III. L'attenzione per la resa minuziosa dei ricchi tessuti ricorda lo stile di Anthonis Mor, riflettendo d'altro canto il lusso sovraccarico che improntava la moda del regno di Filippo III. Ma **P** ritrattista si rivela molto più libero, vivace e spontaneo in alcuni ritratti «non ufficiali» come quello di *Fra Hernando de Rojas* (Madrid, coll. della duchessa di Valenza). Un'acuta regia degli effetti di luce caratterizza teatralmente i quadri religiosi eseguiti negli ultimi cinque anni di vita, che trascorse a Valladolid, residenza della corte: *Natività della Vergine* (1603: Madrid, Prado), *Natività* (1605: ivi). Il chiaroscuro e gli scorci tradiscono l'influsso tenebrista nella *Resurrezione* (1605: ospedale di Valladolid); la differenza stilistica tra il *Sant'Agostino* del Prado (1601) e quello della Cattedrale di Toledo (1606) rivela una netta evoluzione verso il realismo tenebrista sviluppatosi poi con la pittura del sec. xvii. (*ac*).

## **Panza di Biumo, Giuseppe**

(Milano 1923). Creatore di una delle piú rappresentative raccolte d'arte contemporanea del dopoguerra, **PdB** ha iniziato la propria attività di collezionista verso la metà degli anni Cinquanta acquistando opere di Tapiés, Kline e Fautrier. Se queste prime scelte rispecchiano il generale interesse dimostrato allora dalla critica per i maestri dell'arte informale, è con le successive che la collezione assume una configurazione piú personale. Con una lungimiranza eccezionale **PdB** scopre l'arte americana: nel 1959 entrano a far parte della collezione i primi Rauschenberg e Rothko, in seguito – attraverso la mediazione di importanti galleristi come Leo Castelli – gli Oldenburg, i Lichtenstein e Rosenquist. **PdB** segue con sistematicità lo sviluppo delle nuove tendenze e cosí, dopo la stagione dell'espressionismo astratto e della Pop Art, da poco esplosa in Italia, già alla metà degli anni Sessanta inizia a ricercare opere degli artisti minimal, dei concettuali e degli esponenti della Land Art: vengono cosí rappresentati i nomi di R. Morris, D. Judd, D. Flavin, V. Ryman, R. Serra, R. Kosuth, Barry Bruce, V. Nauman, R. Long, Sol Lewitt, V. Flavin, J. Dibbets. Gli acquisti recenti (esposti nel 1992 presso il Museo Cantonale d'Arte di Lugano) oltre a rispondere all'aspirazione di colmare le eventuali lacune della collezione ne rimarcano il carattere prevalentemente americano e sperimentale, orientandosi tuttora verso i giovani artisti.

La collezione, dapprima collocata presso la Villa Litta di Varese, nonostante le proposte e le agevolazioni offerte a numerosi enti museali italiani, è stata in parte divisa tra il MOCA di Los Angeles (a cui sono toccate le opere degli anni Cinquanta e la Pop Art) e la Guggenheim Foundation di New York (opere minimaliste, concettuali e ambientali); l'archivio che documenta la fitta rete di relazioni che il collezionista ha intrattenuto nel tempo con i singoli artisti, i galleristi e i musei è ora custodito presso il Getty Trust di Los Angeles. (*mal*).

## **Paoletti, Pietro**

(Belluno 1801-47). Insieme al suo maestro De Min e al cugino Ippolito Caffi è tra i massimi rappresentanti dell'Ottocento bellunese. Tra Belluno, Padova e Venezia, dove entra nelle grazie del Cicognara, muove i primi



passi della sua formazione artistica copiando le pale del Quattrocento veneto. Nel 1826 lega il suo nome agli affreschi di Villa Crotta - De Manzoni ad Agordo con scene tratte dall'*Orlando Furioso* di chiaro stampo neoclassico. L'anno dopo è a Roma, sempre al seguito del De Min, dove affresca Palazzo Lucernari. Lavora in quegli anni anche a Rieti, a Montecassino, all'Aquila e in Sicilia. Nel 1831 viene eletto papa il bellunese Bartolomeo Alberto Cappellari Della Colomba con il nome di Gregorio XVI per il quale ritrae la delegazione gratulatoria inviata dal Comune di Belluno. Ritorna in patria nel 1837 per lavorare insieme al De Min a Villa De Manzoni ai Patt di Sedico. Nel 1842 terminerà gli affreschi con *Le storie di Telemaco* a Villa Torlonia a Roma. Da qui manterrà contatti con tutta Italia, spostandosi a Padova per il Caffè Pedrocchi e a Vicenza per il Palazzo Thiene. Nel 1843, malato, torna a Belluno allontanandosi solo brevemente per gli affreschi di Santa Maria Formosa a Venezia distrutti da una bomba siriana nel 1918. Notizie delle sue opere, molte ancora da rintracciare, si traggono dall'epistolario con Antonio Tessari. Fedele ai modi appresi nella giovinezza, osteggiò il nuovo primitivismo dei preraffaelliti. Fece parte piena della nuova stagione di gusto purista apparentemente con poche aperture al romanticismo nascente. (cbmg).

### **Paolini, Giulio**

(Genova 1940). «**P** si contraddistingue per il rispetto che porta alla pittura, per la fedeltà al mestiere di pittore nei suoi più umili elementi, per la modestia e insieme per la sicurezza con cui allinea nuove opere nel margine strettissimo che resta a un'attività creativa ridotta all'analisi di se stessa», spiegava nel '75 Italo Calvino nello stimolante confronto tra lo scrittore e il pittore. Aveva esordito quindici anni prima a Torino nel fertile clima post-informale: *Disegno geometrico* del '60 come pure i *Senza titolo* che esporrà nella prima personale alla Galleria La Salita di Roma, si limitano infatti a presentare gli elementi costitutivi del quadro, il disegno preparatorio sulla tela bianca, pennelli, barattoli di colore, scale cromatiche, quella prospettiva in legno. Anziché preludio e condizione dell'opera, però, essi ne costituiscono l'oggetto, una presenza muta incapace di convertirsi in immagine. «Dar forma all'opera senza la mortificazione di ve-

derla compiuta» o, ancora, «non essere comunicativo ma porre l'accento sulla bellezza del comunicato» ribadiscono un assunto poetico che rimarrà coerente. Nelle opere esposte nel '65 alla Galleria Notizie di Torino e presentate da Carla Lonzi, protagonista è l'artista. Fotografa infatti lo studio dove si accatastano: *Delfo*, con la sagoma di **P** a mani conserte davanti alla tela che volge a noi il retro, e *Monogramma* dove la stessa sagoma che brandisce il pennello è rivestita di tela bianca. Se **P** rifiuta dell'avanguardia la ricerca affannosa di novità, è perché «è inutile e vano inventare qualcosa di proprio se possiamo scoprirlo nel passato». *Lo spazio del tempo* è il titolo attribuito dallo stesso artista al ciclo di lavori iniziato nel '67 e incentrato su tale identità spazio-temporale. *D867* è la sua fotografia che regge una tela sulla quale è ripreso lui stesso mentre regge un'altra o, forse, la stessa tela. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* o *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* ripropongono quel quadro di Lotto e i reali di Spagna riflessi nello specchio in fondo a *Las Meninas*. L'attualità di quei testi consiste, nell'immutabilità iconografica, nell'aggiornarsi dello spettatore nello stesso spazio. In *Qui*, *Lo spazio* e *Una poesia*, invece, la parola diventa l'immagine di se stessa: le lettere si sovrappongono impresse su supporti trasparenti, si distribuiscono sulle facce di un cubo o sulla superficie di una pagina. Nei primi anni Settanta, agli strumenti del pittore già esposti negli esordi, aggiunge quello principe della rappresentazione. La prospettiva non è però la gabbia destinata a scomparire per lasciar posto all'immagine; al pari di *Disegno geometrico*, essa è ostentata come tracciato e finalizzata «ad allargare il palcoscenico della rappresentazione oltre i limiti del quadro, per allontanare la scena dal suo sipario», l'opera dal suo compimento. In *La Doublure* del '72 sono messe in fuga le sagome di ventotto tele, ognuna delle quali riproduce dunque la finzione di se stessa. Dello stesso timbro e dello stesso anno sono anche *Nove quadri datati dal 1967 al 1971* mentre già nel '69 **P** aveva disposto sulle pareti di un ambiente *Quattro immagini uguali*, quattro tele che riferivano ognuna di se stessa in relazione alle altre. In *De pictura* del '79, omaggio al trattato albertiano, non è solo il sipario, ma l'intero palcoscenico a essere delineato. Costruisce il cubo prospettico, ma nel centro, nel fulcro compositivo, appende una tela vuota rovesciata che affaccia sullo stesso

palcoscenico. Con il *Trionfo della rappresentazione* dell'83, quello scenario si popola con i valletti di scena, silhouettes in controluce i cui raggi ottici raggiungono tele vuote o carte strappate e la cui funzione è quella di dar corpo all'assenza dell'opera. «Il momento della verità dell'opera coincide con la sua esposizione. Il suo disegno originale si compie nel luogo che l'accoglie. Un'esposizione è anche un'immagine, una cornice di tempo e di luogo che delimita, senza prescrizione ma attuando invece la messa in scena dell'opera». Dalla prima mostra nel '64 a oggi, attraverso un percorso che registra tappe salienti alle gallerie Notizie, dell'Ariete, Stein, Toselli, Pieroni e Bonomo e, all'estero, gallerie e KH a Berna e Colonia come pure a Lucerna, Münster, Lione e New York, ogni esposizione, anziché organizzare le singole opere in percorso museale, dilata nello spazio la vertigine di vuoto e di attesa dei singoli lavori. Un confronto eloquente tra le due versioni di *Mnemosine*. Nella prima, dell'80, un cono ottico tracciato a matita è scandito in verticale da intervalli nominati dalle nove lettere che strutturano il nome. Un nome impronunciabile per il rimpiccolirsi, fino a farsi illeggibile, della scrittura con il procedere verso il vertice del triangolo. In occasione dell'antologica alla GNAM di Roma nell'88, invece, *Mnemosine* è culmine del percorso espositivo e si sviluppa lungo un'intera parete, messa in prospettiva, guardata a vista dai valletti e dove nove tele rovesciate vi si accostano e sovrappongono. Ogni mostra, dunque, assume un carattere non finito, di allestimento sempre in fieri, di cantiere ancora aperto: tele bianche, dritte o rovesciate, sono appese sbilenche alle pareti o franano al suolo; ovunque frammenti di gessi, statue mutili, sagome che pendono capovolte dal soffitto, pagine strappate e sparpagliate. Dove il repertorio classico, quintessenza di bellezza e compiutezza, partecipa della stessa condizione di precarietà e impossibilità. Nei lavori più recenti, come i sette studi per *Contemplator enim* del '91, quella spinta centrifuga, quella deflagrazione nello spazio sembra cedere il passo a una maggiore concentrazione «nella stanza che custodisce la stessa possibilità di manifestarsi dell'opera», cioè lo studio dell'artista. Anche qui, però nell'atrio del pavimento a scacchiera che conduce verso due porte aperte, compaiono impalcature, sbucano tele immacolate, foto strappate, servi di scena. Un diverso lessico, dunque, per una stessa sintassi. E P,

del resto, ad affacciare l'ipotesi «di non aver potuto far nulla oltre il primo quadro». (az).

### **Paolini, Pietro**

(Lucca 1603-81). Un soggiorno molto precoce a Roma, tra il 1619 e il 1629, gli consentì di superare la tradizione manierista toscana e affrontare direttamente lo studio delle opere di Caravaggio. Ma il suo caravaggismo si riflette essenzialmente nelle scelte tematiche (*Concerto*: Malibu, J. P. Getty Museum; *Suonatore di liuto*: Ponce, Museo): lo stile infatti segue piuttosto la *manfrediana methodus* e le caratterizzazioni fisiognomiche che, talvolta rasentando il grottesco, rinviano ad Angelo Caroselli, del quale il **P** era stato allievo. La quasi totale mancanza di dati cronologici non agevola la definizione del suo pur ricco catalogo. Al decennio romano dovrebbero risalire il *Martirio di san Bartolomeo* e il *Martirio di san Ponziano* (entrambi a Lucca, Villa Guinigi), il primo dei quali appare chiaramente condotto sotto l'impressione delle tele caravaggesche di San Luigi dei Francesi. Tra il 1632 e il 1634 fu a Venezia; trasse da questo soggiorno, non più di qualche suggestione dal colorismo veronesiano (*Madonna e santi*: Lucca, PN; *Martirio di sant'Andrea*: Lucca, San Michele in Foro). Il suo percorso si svolse infatti prevalentemente in sintonia con i caravaggeschi Borgianni, Serodine, Saraceni, Leclerc (*Uccisione di Wallenstein*: Lucca, Palazzo Orsetti). Insensibile al diffondersi del barocco, tentò piuttosto di conciliare il proprio «credo» naturalista con la più antica tradizione locale. (*Trinità e santi*: Lucca, Trinità). Il tentativo è evidente anche nei suoi pochi ma notevoli ritratti (*Donna con bambina*: Ajaccio, Musée Fesch; *Ritratto virile*: Roma, coll. priv.; *Attore*: Roma, PV) e nelle sue nature morte (di recente M. Gregori ha proposto di identificare nel **P** il Maestro di Palazzo San Gervasio, autore di alcuni tra i maggiori risultati del genere). Nel 1652 il **P** aprì a Lucca un'Accademia del nudo, nella quale si formarono, tra gli altri, Giuseppe Coli e Filippo Gherardi. (grc + sr).

### **Paolo da Brescia (Paolo Caylina)**

(Brescia 1420/30 - fine sec. xv). La scarsità di fonti documentarie limita ancora oggi il catalogo dell'artista alle uniche due opere finora accertate: il polittico nella Galleria

Sabauda di Torino, già in un primo tempo nella chiesa di Sant'Albino e in seguito trasferito in quella di San Lorenzo a Mortara, raffigurante la *Madonna in trono tra i santi Amelio, Lorenzo, Albino e Amico*, firmata e datata 1458; gli affreschi realizzati nel 1486 per la cappella della Vergine in San Giovanni Evangelista a Brescia con un *Santo vescovo*, un *San Sebastiano* e due *Madonne in trono col Bambino*. In entrambe, i caratteri stilistici sono fermamente legati alle ascendenze lombarde del Moretti nelle tipologie delle figure e del Foppa, a **P** d'altronde legato da vincoli di parentela, per il cromatismo chiaroscurale dei volti. Così come evidenti sono i riferimenti alla scuola padovana nella resa pittorica delle architetture prospettiche. Parte della critica tende a fare una sola persona di **P** e di un gruppo di anonimi come il Maestro di San Felice autore di una serie di affreschi nella chiesa del Carmine a San Felice del Benaco e in San Rocco a Concesio; il frescante di Santa Maria della Rosa a Calvisano; il Maestro di Nave artefice degli affreschi in Santa Maria della Mitra a Nave; l'autore della decorazione dell'abside di Santo Stefano a Rovato e, infine, il frescante della chiesa del Santissimo Corpo di Cristo a Brescia a cui spetta una *Madonna e santi*. (fl).

### **Paolo da Visso**

(Marche, documentato 1431-81). Attende ancora una sistemazione critica definitiva il catalogo delle opere di **P**. Vengono infatti riuniti sotto il suo nome numerosi dipinti, quasi tutti nelle valli del visano, caratterizzati da un'adesione piena ai modi della pittura umbra, con tratti senesizzanti derivati principalmente da Sassetta; ma la maggior parte di questi ha caratteri più corsivi, meno colti di quelli che appaiono nelle opere documentate di **P**, che sono due: la prima è la *Madonna col Bambino* del Petit Palais di Avignone (firmata) proveniente dal convento francescano di Santa Maria de l'Oro (presso Terni), che doveva, ai lati, contemplare almeno due altre figure di santi, oggi identificate nel *San Bartolomeo e San Giovanni Battista* di Praga (NG); la seconda è la *Madonna col Bambino* della Sala consiliare del Comune di Visso. In esse il pittore appare particolarmente interessato a Bartolomeo di Tommaso da Foligno, dal quale mutuò probabilmente l'influenza senese, ma anche sensibile alla cultura marchigiana dei camerinesi. Un certo distacco dal gotico Bar-



tolomeo in direzione di piú aggiornate soluzioni rinascimentali si ravvisa in opere successive a queste, come nelle *Nozze mistiche di santa Caterina* (Ascoli Piceno, PC), dal delicato e raffinato cromatismo. (rmv + sr).

## Paolo di Giovanni → Fei, Paolo di Giovanni

### Paolo Fiammingo (o dei Franceschi, Franck Pauwels, detto)

(Anversa 1540 ca. - Venezia 1596). Maestro ad Anversa nel 1561. Nel 1573 è in Italia, in contatto sia con l'ambiente romano che con quello fiorentino, e dal 1584 a Venezia, iscritto alla fraglia dei pittori. Di qualche anno prima deve essere la sua collaborazione con il Tintoretto (paesaggio nel *San Rocco nel deserto*: Venezia, San Rocco) e l'esecuzione di un gruppo di tele con gli *Elementi* per Hans Fugger (castello di Kirchheim in Svevia, per il quale lavorò anche il Pozzoserrato, un altro fiammingo di stanza nel Veneto). Per il Fugger **P** eseguirà numerose altre opere (*Età del mondo*, le *Quattro parti del mondo*: Kirchheim; i *Pianeti*: Monaco, SB). A Venezia ottenne le maggiori commissioni, dalla *Pietà con i santi Andrea e Niccolò* per San Niccolò della Lattuga (Venezia, Accademia) alla grande tela con il *Papa Alessandro III benedice il doge Ziani* (Venezia, Palazzo Ducale). All'ultima fase appartengono opere di soggetto allegorico (Madrid, Prado) e mitologico (Kirchheim; Berlino, SM, GG), notevoli anche per l'importanza dei brani paesistici. La tradizione anversese, la familiarità con modelli veneziani cinquecenteschi, e in particolare con Tintoretto e Bassano, la conoscenza degli sviluppi della pittura tardocinquecentesca dell'Italia centrale sono i dati culturali presenti sia nella formazione sia nella evoluzione di **P**, la cui personalità ci appare tra quelle in cui l'origine nordica e gli apporti italiani risultano piú felicemente composti. I suoi aerei paesaggi popolati di eleganti figure (*Paesaggio con re Mida*, *Paesaggio con Diana e le ninfe*: Berlino, SM, GG; *Fuga in Egitto*: Praga, Pinacoteca del castello) ebbero una grande influenza sia in Italia che nel nord Europa. (sr).

### Paolo I Petrovič

(San Pietroburgo 1754-1801). Imperatore di Russia dal 1796 al 1801. Nel 1781 si recò in Occidente con lo pseudonimo di «Conte del Nord» ed essendo amante di pittu-

ra, in occasione di questo viaggio incontrò Greuze, Hubert Robert e Joseph Vernet, le cui opere ornarono i suoi palazzi di Pavlovsk, Gatchina e San Pietroburgo. I ritrattisti di **P** I furono Eriksen, Sušcin, Borovikovskij e Lampi (palazzi e musei di San Pietroburgo e di Mosca). (bl).

### **Paolo III (Alessandro Farnese)**

(papa dal 1534 al 1549). Le diverse imprese pittoriche di cui **P** è promotore vanno interpretate nel contesto di una articolata politica artistica che presenta, insieme a motivi dichiaratamente celebrativi e destinati a creare consenso sia nei riguardi del papato sia verso la famiglia Farnese, forti richiami ideologici, dove convergono la formazione umanistica del pontefice e in particolare l'esigenza di rinnovamento della dottrina cattolica di fronte alla riforma protestante. Uno dei suoi primi atti, in parallelo con la nomina di Latino Giovenale Manetti a commissario delle antichità, è la conferma a Michelangelo della commissione di Clemente VII per il *Giudizio Universale* (poi eseguito nel 1536-41), un'opera che **P** interpreta in chiave politica in vista dell'imminente Concilio. In seguito affida al Buonarroti, oltre ad imprese architettoniche e urbanistiche, la decorazione ad affresco della Cappella Paolina in Vaticano, con la *Caduta di Saulo* (1542-45), e la *Crocifissione di Pietro* (1546-49). Ma il pittore che **P** giudica più in sintonia con i propri intenti è Perino del Vaga, in particolare per la sua capacità (derivata all'artista sia dal discepolato raffaellesco sia dalla sintesi del linguaggio pittorico di Michelangelo) di organizzare grandiosi e spettacolari impianti decorativi. L'attività di Perino, al quale **P** assegnerà uno stipendio mensile, spazia tra diverse iniziative (affreschi del basamento della Stanza della Segnatura, la «spalliera» – non realizzata – da collocare sotto il *Giudizio Universale*, stucchi nella Sala regia e nella Cappella Paolina, interventi nelle Logge di Raffaello, 1546-47) e culmina nella direzione della seconda fase della decorazione pittorica dell'appartamento di **P** a Castel Sant'Angelo, 1545-47 (nel 1543-45 i lavori erano stati diretti da Luzio Romano, e saranno poi conclusi, dopo la morte di Perino nel 1547, da Domenico Zaga). Qui, nella Sala Paolina, dove diversi artisti collaborano con Perino, viene raffigurata una articolata esaltazione di **P** tramite le storie di Alessandro Magno e di san Paolo, chiari riferimenti al duplice nome del pontefice; l'enfasi è ripetuta nella variega-

ta decorazione emblematica. È proprio la presenza di simili emblemi a far riferire a **P**, sia pure in mancanza di documenti, la commissione della decorazione di tre ambienti del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio (in quelli dalla Sala del Trono compare la data 1544) con affreschi relativi a storie dell'antica Roma, da riferire a C. Gherardi e ad un artista toscano. In campo miniatorio va ricordata la commissione al francese Vincent Raymond del *Salterio* (1542) ora nella BN di Parigi. L'intervento di **P** è da riscontrare anche in iniziative ufficialmente assunte da altri, e di chiaro intento celebrativo, in chiave di politica dinastica, come nel caso della *Sala dei Cento Giorni* di Giorgio Vasari nel Palazzo della Cancelleria, commissionata nel 1546 dal nipote cardinal Alessandro Farnese, e dei numerosi ritratti – tra i quali spicca il *Ritratto di Paolo III con due nipoti*, di Tiziano (1546: ora Napoli, Capodimonte) – ordinati dallo stesso cardinal Alessandro e da altri membri della famiglia Farnese. (*sgu*).

### **Paolo Uccello (Paolo di Dono, detto)**

(Firenze 1397-1475). Una grave carenza d'informazioni storico-documentarie ostacola ancor oggi la ricostruzione del percorso formativo dell'autore, conclusosi con l'iscrizione alla Compagnia di San Luca (1414) e con la successiva immatricolazione nell'Arte dei Medici e Speziali (1415). Prima di queste date il nome di **PU** appare nella lista degli aiuti di Lorenzo Ghiberti nei lavori per la Porta nord del Battistero (1407): come si evince dagli aumenti salariali registrati a suo favore, dovette trattarsi di un impegno duraturo, secondo alcuni proseguito sin dopo l'acquisita emancipazione giuridica per altri invece terminato poco prima del conseguimento dell'indipendenza. Si ignorano gli incarichi svolti da **PU** nel cantiere del maestro, mentre in rapporto alla possibile incidenza avuta dal grande scultore sulla formazione del suo stile le considerazioni critiche, causa l'assenza di sicure prove giovanili, si limitano a registrare l'esistenza di una piattaforma ghibertiana di partenza, ipotizzando inoltre l'eventualità di occasioni di lavoro procurate dal Ghiberti al promettente allievo. La rarità dei dati biografici procede di pari passo con l'assenza di elementi utili a ricostruire la produzione degli esordi, cui non a caso vengono correlate opere di malsicura attribuzione o di molto oscillante datazione. È sintomatico, al riguardo, il caso del *Tabernacolo di Lippi e*

*Macia* (Firenze, Santa Maria Mater Dei a Lippi), che l'iscrizione apposta l'anno 1716, in occasione delle operazioni di restauro, dice eseguito da **PU** nel 1416: poiché nel sec. XVIII la fama del pittore era oramai quasi del tutto tramontata, è possibile secondo alcuni critici che ricalchi una perduta scritta originaria; a giudizio di altri invece i caratteri stilistici del *Tabernacolo* appaiono assolutamente incompatibili con il percorso di **PU** e alludono piuttosto ai modi dell'anonimo Maestro di Santa Verdiana o a quelli del modesto Pietro Nelli, situandosi perciò tra la fine del sec. XIV e i primissimi anni del XV. Diversa ancora la vicenda della *Madonna con Bambino* proveniente da una delle abitazioni appartenute alla famiglia della madre del pittore (Firenze, Museo di San Marco): per questo affresco infatti la paternità di **PU** viene unanimamente accettata, ma mentre alcuni vi intravedono una chiara impronta ghibertiana e lo ritengono eseguito nella fase dell'iniziale attività, prima della lunga permanenza veneziana (1425-31), altri lo giudicano eseguito dopo il ritorno a Firenze, scorgendo, nei complessi panneggi del mantello di Maria, l'eco delle sinuosità del gotico lagunare. Senza dubbio la scarsa conoscenza delle opere eseguite da **PU** a Venezia ha ostacolato i tentativi di ricostruzione del suo itinerario giovanile: è andata distrutta, infatti, l'immagine musiva di *San Pietro* (Venezia, San Marco), che costituiva peraltro l'unica opera riferibile al maestro su solide basi storiche, mentre per alcune *Figure di santi* (Venezia, San Leonardo) l'opinione espressa da Ragghianti, secondo cui si tratta di mosaici realizzati su cartoni di **PU**, resta purtroppo priva dei necessari supporti documentari; lo stesso dicasi in rapporto a certe *Teste di guerriero* (Venezia, Museo Marciano) e ad una serie di *Decorazioni geometriche* (Venezia, San Marco), in relazione alle quali l'attribuzione appare dettata, più che da indizi concreti, dalla consapevolezza delle forti passioni matematico-geometriche coltivate dall'autore nell'arco intero della sua carriera. E tuttavia, indipendentemente dalle scarse conoscenze disponibili, nella ricostruzione della biografia di **PU** il tempo della permanenza veneziana è stato interpretato spesso come un vero e proprio spartiacque, valevole a differenziare nettamente gli avvisi del suo percorso dall'epoca della maturità. Circa gli affreschi realizzati nel Chiostro Verde della chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, per esempio, è sintomatico osservare come nelle

scene iniziali la persistenza di elementi tardogotici abbia indotto alcuni critici a collocarne la realizzazione nel periodo antecedente la partenza per Venezia (A. Parronchi, 1974), mentre le storie conclusive vengono costantemente riferite al tempo del ritorno in patria. Non esistono in realtà fattori storici o stilistici che impongano, per i primi affreschi, una collocazione cronologica al terzo decennio, mentre vanno segnalate alcune fonti utilizzate da PU come nel *Peccato originale* dove mostra di aver guardato a Masolino, esemplando invece la *Creazione di Adamo* sulla formella della *Porta del Paradiso* (Firenze, Battistero) dedicata dal Ghiberti a questo stesso tema. Diverso invece il caso delle raffigurazioni terminali, per le quali è dall'esame iconografico che giunge la conferma necessaria ad avvalorare la teoria di una piú tarda datazione: la scena col *Diluvio universale*, infatti, si configura come un vero e proprio *hapax*, essendo dominata, contro ogni tradizione, dalla mole di due arche; poiché vari fattori inducono ad interpretare questa anomalia come allusione alle due chiese, quella di Oriente e quella di Occidente, protagoniste al tempo del Concilio di Firenze di una memorabile riunificazione (1438), appare logico supporre, per l'insolita immagine, una valenza evocativa e insieme celebrativa, con conseguente posticipazione della collocazione cronologica rispetto al tempo dell'evento ricordato.

Analogamente è sulla base di motivazioni di natura storica e di particolarità di tipo iconografico che si è tentato di circoscrivere la data di un secondo ciclo di affreschi (*Storie della vita della Vergine* e di *Santo Stefano, Virtú e Santi*: Prato, Duomo, cappella dell'Assunta). Originariamente la sequenza comprendeva infatti anche la figura del *Beato Jacopone da Todi* (Prato, Museo dell'Opera del Duomo), ed è plausibile supporre che questa insolita presenza si colleghi all'intensificarsi dell'interesse verso il fraticello in relazione con il rinvenimento, nel '43, delle sue spoglie mortali; in quello stesso anno, inoltre, a Prato soggiornò S. Bernardino, che fu fervente ammiratore tanto di Jacopone quanto degli altri santi raffigurati nella cappella, così che sembra lecito intravedere nella selezione effettuata l'indizio di una possibile commemorazione della permanenza *in loco* del predicatore senese. Da segnalare ancora, tra le opere del medesimo decennio, il frammentario affresco con l'*Adorazione del Bambino* (Bologna, chiesa di San Martino Maggiore), sulla cui superficie è stata



rintracciata una data graffita, interpretata da taluni come 1437, da altri invece letta come un 1431 (C. Volpe, 1980); all'attuale stato delle conoscenze l'assenza di notizie sul soggiorno bolognese del pittore non offre alcun appiglio alla soluzione del problema: meglio pertanto limitarsi a riaffermare l'autografia del pezzo, che nel dettaglio della cornice a punte di diamante attentamente scorciate e nel vivo naturalismo a cui s'improntano le immagini dell'asino e del bue attesta l'alto livello ormai raggiunto dal maestro.

Di fronte a tante ambiguità e a tanto continuative oscillazioni di cronologia, la data certa del *Monumento a Giovanni Acuto* (Firenze, Duomo), commissionato il 30 maggio 1436 e terminato nell'agosto di quell'anno, si configura come uno dei rari punti fermi della biografia di **PU** esplicitandone peraltro gli interessi di carattere prospettico, evidentissimi nell'impostazione in scorcio del complesso basamento e nell'effetto stereometrico d'insieme; quanto all'impiego della terra verde, da cui deriva la caratteristica cromia del pezzo, è stato ipotizzato che il suo uso fosse finalizzato al conseguimento di un effetto illusionistico mirante a simulare la colorazione tipica del bronzo, in una sorta di adesione reverente alla tradizione classica del monumento equestre in metallo. Il personaggio immortalato è il mercenario inglese John Hawkwood, il quale, pur essendo ormai morto da tempo (1394) continuava a godere in Firenze di un diffuso apprezzamento, causa i servizi militari lungamente resi alla città. Non si può escludere, d'altronde, che la scelta di raffigurare l'eroe della passata età subito dopo la definitiva affermazione di Cosimo il Vecchio (1434), preferendolo a più moderni personaggi dell'*entourage* mediceo, abbia nascosto l'intenzione di trasmettere, agli occhi dei concittadini, una sensazione di forte continuità tra gli ideali civici passati e quelli della nuova età, implicitamente legittimando la nuova fase della supremazia medicea. Furono invece destinate allo spazio squisitamente privato dell'abitazione Medici le tre tavole illustranti la *Rotta di San Romano* (Londra, NG Firenze, Uffizi; Parigi, Louvre), commemoranti un fatto storico e un personaggio, Niccolò da Tolentino, palesemente collegati alle fortune della casa: fu infatti grazie a Cosimo che i fiorentini, in guerra contro Siena, poterono assoldare il capitano Niccolò, il quale sconfisse gli avversari a San Romano (1432). Sul fronte interno la vittoria provocò un raffor-

zamento del partito filomediceo ed è sicuramente per la consapevolezza dell'importante contributo offerto dal capitano di ventura al consolidarsi del proprio potere che il nuovo signore di Firenze, subito dopo il suo rientro dall'esilio, volle dedicare al Tolentino, ucciso su mandato della fazione antimedicca (1434), solenni esequie pubbliche (1435), ufficialmente celebrandolo come un eroe civico e come un martire medicco: logico dunque intravedere anche nell'opera di **PU** una precisa intenzionalità encomiastica, mirante ad esaltare gli albori dell'ascesa Medici e uno dei suoi grandi promotori (G. Griffiths, 1978). È invece tuttora fortemente dibattuta la datazione della *Rotta*, che per un lungo tempo, e per motivazioni differenti, è stata da più parti collocata intorno alla metà del secolo; l'esame delle innumerevoli armature riprodotte sui pannelli, tuttavia, consiglia di anticiparne la collocazione a un periodo incluso tra il 1435 e il '40 ca., e il risultato, oltre a produrre un cambiamento di grande rilievo nella ricostruzione del catalogo del maestro, provoca come sua diretta conseguenza la necessità di una globale rivisitazione cronologica della pittura fiorentina di *Battaglia*, spesso esemplata sul prototipo uccellesco.

Per il quinto decennio l'attività di **PU** appare contraddistinta da un'intensa attività compiuta per la Cattedrale di Santa Maria del Fiore: risalgono infatti al 1443 i disegni per le due vetrate rispettivamente dedicate alla *Resurrezione* e alla *Natività* (Firenze, Duomo), mentre nell'anno successivo fu eseguito quello per la vetrata dell'*Annunciazione*, oggi perduta; ancora nel '43, **PU** dipinse l'*Orologio* di controfacciata, ornato agli angoli da teste maschili; possibile, ma non del tutto certa, la datazione a questo stesso decennio degli affreschi con le *Storie dei santi Padri* (Firenze, San Miniato al Monte, chiostro), purtroppo pervenuti in misero stato di conservazione; sono del tutto perse, invece, le figure di *Giganti* che egli eseguì, a qualche anno di distanza (1445-46 ca.) per casa Vitaliani a Padova. Non mancano, ovviamente, anche in rapporto a questa fase, proposte di collocazione cronologica fondate su sole ragioni di carattere stilistico e pertanto fortemente dibattute: nella *Predella di Quarata*, con, da sinistra a destra, *San Giovanni in Patmos*, l'*Adorazione dei Magi*, i *Santi Giacomo ed Ansano* (Firenze, Museo diocesano), la tavolozza di colori vividi e squillanti e le sinuosità della grafia nervosa sono state di recente interpretate co-

me l'effetto del rinnovato contatto con la corrente artistica settentrionale, già conosciuta al tempo del soggiorno veneziano e poi rivisitata a Padova; questa proposta, al solito, si scontra con un'opinione di tutt'altro segno, secondo cui il dipinto è da considerarsi giovanile, prossimo all'esecuzione dell'*Adorazione del Bambino con i santi Gerolamo, Maria Maddalena ed Eustachio* (Karlsruhe, Staatliche KH), la cui attribuzione a **PU** è stata peraltro variamente contestata.

Risultano purtroppo perdute le opere eseguite con certezza negli anni '50, mentre si colloca nel decennio successivo la predella col *Miracolo dell'Ostia profanata* (Urbino, Palazzo Ducale, GN delle Marche), dipinta per la Compagnia del Corpus Domini di Urbino, che liquidò il pittore tra il '67 e il '68; alcuni studiosi, inoltre, ritengono di poter riferire al tempo della permanenza urbinata anche la celebre *Caccia* (Oxford, Ashmolean Museum), ove si muovono, con assoluta eleganza, frotte di cavalieri, battitori e mute di cani in corsa. Sulla base di una plausibile correlazione documentaria sembra potere essere datato a questo stesso arco temporale il *San Giorgio e il drago* (Parigi, Musée Jacquemart-André), quasi sicuramente realizzato nel '65 per il fiorentino Lorenzo di Matteo Morelli, mentre risulta discutibile il tentativo di colmare col rimando a un altro *San Giorgio e il drago* (Londra, NG) il vuoto di notizie circa gli ultimi anni della vita del pittore: la datazione, infatti, si basa sul rilevamento di una maggior complessità dell'impaginazione scenica e sulla maggior concitazione del dipinto londinese rispetto a quello di Parigi e pone in campo, dunque, un semplicistico criterio evolutivo, secondo cui il maggiore dinamismo e un più elaborato senso dello spazio costituirebbero la prova certa di una datazione più matura.

In ultimo qualche rapido cenno sulla produzione grafica di **PU**: il cartone preparatorio per il monumento equestre a Giovanni Acuto (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe) riveste una particolare importanza storica, poiché costituisce il primo esempio noto di disegno realizzato sullo sfondo di una griglia preparatoria; di notevole rilievo, inoltre, il foglio in carta verde ove compare la figura di un *Guerriero a cavallo* (ivi), che pur non trovando alcuna puntuale rispondenza nelle opere dipinte, evoca ottimamente uno dei temi tipici del repertorio del maestro, mentre gli *Studi per mazzocchio* e il *Disegno prospettivi-*

co di un calice (ivi), tutti ossessivamente sfaccettati, mirabilmente attestano la sua acribia prospettica. (gla).

## Paolo Veneziano

(Venezia, nato forse prima del 1300 - morto tra il 1358 e il 1362). Figlio di un Martino pittore, questo artista dominante a Venezia nella prima metà del Trecento e che si impone, in tutta la sua importanza, come il vero iniziatore della pittura veneziana, è personalità originale, complessa, per certi aspetti problematica. Dai caratteri di un numero di opere che, nonostante qualche opinione discordante, spettano alla sua prima attività, è evidente che quel marcato bizantinismo, sotto il cui segno, generalmente, si considera Maestro Paolo – in stretto rapporto cioè con il maggiore sviluppo a Venezia della ‘maniera greca’, introdotta nella prima metà del secolo con l’arte matura del periodo del Paleologi – non si manifesta che in una fase più matura. E pertanto improntano i suoi esordi modi linguistici più propriamente ‘continentali’, non ignari dell’apporto padovano di Giotto, mediato dall’interpretazione dei ‘riminesi’ o comunque, per certa coscienza plastica e ambientale, venati di una sensibilità ‘occidentale’ di tipo ‘romanico’. Tali modi che si annunciano nelle parti pittoriche dell’ancona lignea di San Donato a Murano (1310), emergono in tutta evidenza nel *Paliotto*, oggi a Vodnjan (Dignano) con le *Storie del beato Bembo*, datato 1321, vivo di una modellazione energica, di un colore vibrante, di osservazioni pungenti, icastiche, di precisi tentativi spaziali. Subentra nell’evoluzione stilistica di **P** una fase di particolare mobilità nelle sue componenti culturali, duplicemente compenstrate di ‘occidente’ e di ‘oriente’, che conta l’*Incoronazione della Vergine* di Washington (NG), datata 1324, le portelle del *Trittico di santa Chiara* (1328-30: Museo di Trieste), la *Madonna* delle Gallerie veneziane, schematizzata nella canonica iconografica bizantina, ma con impianto largo, monumentale e una raffinata ritmica lineare di sentore già gotico, e il *Paliotto di santa Lucia*, nel vescovado di Krk (Veglia), che traduce un repertorio orientaleggiante in linguaggio dinamico, a intenti narrativi. Da questa sorta di «bizantinismo in chiave romanica» (Pallucchini), **P** non esce che all’inizio del quarto decennio, stabilendo nel grande *Polittico* già nella chiesa vicentina francescana di San Lorenzo, oggi in resti al Museo di Vicenza, la sua prima opera firmata e datata

1333 nella tavola centrale con la *Dormitio Virginis*, il primo vero incontro con la cultura 'paleologa' e il suo pieno accoglimento. In questo caposaldo dell'attività del pittore, che solo oggi si considera opera già matura, la formula bizantina non preclude il manifestarsi di preziosismi disegnativi goticizzanti e l'affiorare, nella severità agrottata dei volti, di una partecipazione affettiva. Altrettanto si caratterizza una produzione di altaroli portatili, cui collabora la bottega (*Trittichetto* della GN di Parma e del City Museum di Worcester, che ha occupato la critica - Pallucchini, Laclotte - nella sua ricostruzione) e che si risolve in motivazioni iterate, come pure il maggiore *Polittico* della Galleria di Tbilissi (Lazareff), da comprendersi nel quarto decennio. Tutto un gruppo di *Madonne col Bambino* si configura, con poche varianti, sul prototipo, firmato e datato agosto 1340 di collezione Crespi a Milano, altro caposaldo nobilissimo nella cronologia dell'artista. Con questi raggiungimenti **P** si era imposto nell'ambiente veneziano, come provano le commissioni ufficiali per la Basilica di San Marco e per Palazzo Ducale del doge Andrea Dandolo (per la cui tomba, nella sacrestia dei Frari, **P** dipinse la lunetta). Con la Pala feriale marcianna (cosiddetta per la sua funzione di copertura, nei giorni feriali, della Pala d'Oro a San Marco) datata 22 aprile 1345 e firmata da **P** con i figli Luca e Giovanni, si inizia quella pratica di collaborazione familiare che sarà propria di tutta l'arte veneta e che si identifica in una vera comunanza di interessi figurativi, tanto che, come in quest'opera, si rivela inutile il tentativo di discernere le varie partecipazioni. Che possano spettare a un figlio i brani briosi della parte inferiore con *Episodi della vita di san Marco*, di un'icasticità di sapore emiliano e con largo uso di architetture, in contrapposizione al conformismo bizantino dei *Santi* nella zona superiore, è contraddetto, d'altronde, dalle precedenti simili soluzioni nelle suaccennate prime pitture paolesche. E nello stesso modo si qualificano le due gustosissime tavolette con *Episodi della vita di san Nicola* (Firenze, coll. Contini Bonaccossi), probabili frammenti superstiti dell'ancona eseguita da **P** nel 1346 (*more Veneto*: e cioè 1347) per la cappella di San Nicola a Palazzo Ducale, che andò bruciata nel 1483. Un processo di goticizzazione si ravvisa nella *Madonna* della parrocchiale di Carpineta (Cesena, firmata e datata 1347 e oggi nel Palazzo Vescovile) e nel *Polittico* di San Giacomo a



Bologna (che proverebbe un rapporto del Maestro con la città emiliana) nel quale alcuni riquadri minori (*San Giorgio che uccide il drago*) costituiscono autentici vertici espressivi e stilistici, e che si accosta per la vivacità degli episodi e la tipologia dei santi, delineati con agile e ondulato linearismo – secondo uno schema iconografico che diverrà abituale per tutta la produzione successiva –, al *Polittico* di San Martino a Chioggia, datato luglio 1349 (Oratorio di San Martino: il complesso è stato raffazzonato con tavole di diversa provenienza). Una ripresa di bizantinismo, acuitizzata sulla metà del secolo, tanto da aver fatto ipotizzare (Fiocco, Bettini) un viaggio a Costantinopoli del Maestro, si manifesta marcatamente nel polittico di *San Francesco e santa Chiara* (Venezia, Accademia), opera complessa ed esemplare, dove la ritmica compositiva, il fastoso decorativismo di gusto orientale, convivono con elementi di lessico continentale e inflessioni bolognesi. Questo neobizantinismo tutto particolare, in cui si misura la statura artistica di **P**, si ripropone, ma assopito nel suo potenziale poetico, in una sorta di accademizzazione dovuta, in parte, all'intervento sempre più frequente della scuola, impegnata a sopperire il numero sempre crescente di commissioni, come il *Polittico* già nel Duomo di Pirano, 1354, già attribuito a un «Maestro di Pirano», poi identificato dalla Sanberg-Vavalà con **P** ed il *Polittico*, ora risarcito, a Raab (Arbe). Ma nel *Polittico* di San Severino (PC), recentemente restituito all'artista (Pallucchini), la 'maniera greca', aulica, contegnosa, astrattizzante, si qualifica ancora per una raffinatissima stilizzazione, per gotiche preziosità e la grazia pungente di alcune immagini squisite. Nell'*Incoronazione della Vergine* (New York, coll. Frick) che **P** data al 1358, firmandosi col figlio Giovanni, opera nobilissima nel rinnovato, profondo respiro gotico, nel cromatismo schiarito e brillante, nell'equilibrio mirabile dello stile, si conclude la parabola del Maestro, che, conciliando in originale visione poetica Oriente e Occidente, segna la prima tappa gloriosa della pittura veneziana. (fzb).

### **Papeleu de Poelvoorde, Victor de**

(Gand 1811-81). Amico di Corot, Daubigny, Dupré e Rousseau, fu assiduo a Barbizon, integrandosi con il gruppo dei paesaggisti. Alla fine della sua vita si stabilì a Saint-Raphaël, realizzando vedute del litorale mediterraneo.

neo con luci sottili e modulate che aveva appreso nell'atmosfera dell'Île de-France: *Cacciatore nell'Estere* (Museo di Reims), *Marina* (Marsiglia, MBA), *Marina: effetto mattutino* (Museo di Gand). (ht).

### **Papety, Dominique**

(Marsiglia 1815-49). Allievo di Léon Cogniet, vinse il prix de Rome nel 1836 (*Mosè fa scaturire l'acqua dalle rocce*). A Roma soggiornò dal 1836 al 1841, fruendo dei consigli di Ingres, che lo condizionarono durevolmente. Viaggiò in Grecia, Siria e Palestina (numerosi disegni del viaggio in Grecia al Louvre, in particolare una bella serie di acquerelli dagli affreschi del monte Athos). Dipinse per Versailles (*Guglielmo de Clermont difende Tolemaide*, *Giovanna d'Arco dinanzi a Carlo VII*) e nel 1848 fu aiuto di Chenavard nell'esecuzione delle grisailles del Panthéon. Suoi quadri, notevoli per il gusto dell'archeologia antica e l'intelligente assimilazione della lezione di Ingres, si trovano al Museo di Marsiglia (*Consolatrix Afflictorum*, *Il Passato, il Presente e il Futuro*), di Nantes (*Preghiera alla Madonna*) e di Compiègne (il *Sogno della felicità*, 1843). Vittima ancor giovane di un'epidemia di colera, **P** resta soprattutto uno dei grandi disegnatori del secolo, vario, delicato e insieme potente (bella collezione di disegni, specie del soggiorno italiano, al Museo di Montpellier). (sr).

**papier collée** → collage

### **Paracas**

Località del Perú meridionale (dipartimento di Ica) dove si sviluppò una civiltà precolombiana (sec. v a. C. - sec. III d. C.), dominante l'intera costa sud per oltre dieci secoli, che fu tra le più raffinate dell'antico Perú, particolarmente per quanto riguarda la decorazione dei tessuti di lana e soprattutto di cotone, ricamati a mano e scoperti in buono stato di conservazione, negli ambienti secchi delle tombe scavate sotto la sabbia del litorale. La varietà della decorazione è dovuta alla grande libertà con cui gli artisti utilizzarono gran numero di piccoli motivi complessi per coprire l'intera superficie di ogni pezzo (alcuni mantelli ne contano fino a 250). Disposti a uguale distanza gli uni dagli altri, tali motivi formano grandi fasce orizzontali o trasversali, oppure sono collocati entro forme rettangolari o quadrate di

bellissimo effetto decorativo. La decorazione geometrica è costituita da greche, *zigzag*, losanghe e da numerose figure schematizzate di felini, serpenti ed esseri umani. Gli elementi naturalistici, uccelli, pesci, rapaci, felini, rettili, decorano gli stretti bordi di mantiglie, cappe, sottovesti; adornano anche perizoma, turbanti, tuniche e grandi coperte-sudari; nulla, però, supera in bellezza e ricchezza le rappresentazioni mitologiche di divinità zoomorfe. Un gran numero di raffigurazioni antropomorfe recano gli emblemi e gli attributi del potere di queste divinità. La grande abilità tecnica dei tessitori raggiunse un'estrema raffinatezza nell'uso dei colori – bianco, bruno, blu verdastro, rosso – ciascuno dei quali doveva avere il suo significato: un tessuto comprende da 4 a 6 varietà di colori, ripetuti a seconda delle esigenze decorative ed alcuni tessuti raggiungono 22 tinte e 86 sfumature diverse.

Il vasellame – scodelle, vasi globulari a due anse con frutta, figure antropomorfe modellate e figurine ornate da incisioni – presenta grande unità stilistica. La decorazione è costituita da linee incise in cui sono dipinti vari disegni geometrici e animali di vario colore: giallo canarino, verde, rosso e nero. Alcuni vasi e coppe globulari, ornate con stilizzazioni feline, lasciano trasparire un tardo influsso della civiltà di Chavín. Era frequente, per completare la decorazione di tessuti e acconciature, l'uso di piume multicolori, procacciate mediante scambi con popolazioni amazzoniche. Dopo una fase arcaica ancora confusa e poco conosciuta, la civiltà di **P** ebbe un momento di massimo sviluppo a partire dal sec. IV a. C. fino all'inizio del sec. I a. C. Durante i primi secoli d. C., le forme e la decorazione si modificarono, prefigurando lo stile della civiltà nazca. Esempi dell'arte di **P** si trovano a Lima (MA), New York (American Museum of Natural History) e Monaco (Museum für Völkerkunde). (*sls*).

### **paradiso**

Tema iconografico della pittura buddista. Corrisponde alle credenze relative alle rinascite successive (*samsāra*), le cui condizioni vengono determinate dal valore delle azioni compiute nel corso delle diverse esistenze terrestri (legge del *karma*). In base a questa legge, gli esseri possono, a seconda dei loro meriti, essere chiamati a soggiornare temporaneamente in un **p** come in un inferno buddista; l'uno e l'altro sono stati, d'altra parte, oggetto di rappre-

sentazioni dipinte o scolpite, piú o meno numerose in vari paesi ed epoche. Nella pittura, il tema del **p** è stato sfruttato nelle arti legate a forme evolute del buddismo (*mahāyāna*, tantrismo, lamaismo, amidismo), sviluppando nozioni di benevolenza e di protezione accordata agli umani dai buddha supremi (Dhyāni-Buddha) e dai *bodhisattva*-salvatori, nonché l'aspirazione dei fedeli a pervenire un giorno in uno dei **p** presieduti da cinque buddha supremi; tra essi quello dell'Ovest (Sukhāvati), nel quale regna Amitābha (in Giappone Amida), il piú ambito. Nel lamaismo tibetano, le forme femminili dei *bodhisattva* compassionevoli, le *tārā* tutelari, possedevano anch'esse il loro **p**, al centro del quale venivano raffigurate. Nelle ricche e complesse rappresentazioni di questi nirvana si trovano in generale composizioni e dettagli molto simili, se non identici. Una decorazione architettonica convenzionale serve a cornice del consesso delle divinità, di musicisti celesti e di danzatori, distribuita attorno al signore del **p**, di piú grandi proporzioni. Egli può essere Ćākyamuni (fondatore della religione), uno dei Dhyāni-Buddha, il Buddha del futuro Maitreya, una *tārā* – verde o bianca – o persino il dio della Medicina, la composizione comunque non varia. Nella zona inferiore dell'insieme è raffigurato uno specchio d'acqua coperto di fiori di loto, dal quale emergono le anime degli eletti, rappresentate come bambini, simboleggiando la purezza del loro nuovo stato dopo la nuova nascita. Nel tema principale sono inserite talvolta scene secondarie.

Con la preminenza assunta dal *mahāyāna* verso il sec. VIII, le rappresentazioni del **p** cominciarono a circolare nelle regioni dell'Asia centrale e della Cina. Le vestigia di pitture murali ritrovate nella regione di Turfan in Serindia devono essere tra le piú antiche dedicate a questo tema, illustrato durante le epoche dei Tang (VII-X secolo) e dei Song (X-XIII secolo). In Giappone al fervore degli adepti di Amida e al quietismo religioso è legata la rivalutazione di raffigurazioni degli splendori della Terra pura (Jōdō), soggiorno della beatitudine eterna. Nel Tibet, il tema del **p** ha subito numerose varianti iconografiche. Nelle bandiere dipinte, o *thangka*, la decorazione comporta inoltre architetture cui talvolta si mescolano altri elementi (fiori, montagne); Amitābha può venir sostituito da una delle forme femminili del *bodhisattva*-salvatore, come Avalokiteśvara (una delle *tārā*, verde o bianca), oppure da uno dei

maestri spirituali, come Padmasambhava, introduttore del buddismo tantrico nella seconda metà del sec. VIII.

Esistono d'altra parte rappresentazioni dei Cieli in regioni in cui le credenze del buddismo *hinayāna* si erano conservate, ma non hanno né la stessa importanza né il medesimo impianto. Associate spesso a raffigurazioni degli Inferni, quelle dei Cieli – mescolate talvolta a soggetti narrativi – contrappongono la felicità degli eletti nei palazzi celesti alle torture dei dannati (cfr. esempi nelle miniature di manoscritti siamesi o birmani, come il *Nimijātaka* del Museo Guimet a Parigi). (*mha*).

### «Paragone»

La rivista fu fondata nel 1950 da Roberto Longhi, a quel tempo direttore anche di «Proporzioni», come «mensile di arte figurativa e letteraria». Alterna numeri di argomento storico artistico a numeri dedicati alla letteratura. Al momento della sua nascita ne erano redattori, per la sezione artistica, oltre a Longhi, Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna, Giuliano Briganti e Federico Zeri. Si unirono ad essi, nel 1954, Raffaello Causa, Mina Gregori, Ilaria Toesca e Carlo Volpe, cui si aggiungeranno in seguito altri studiosi, non solo italiani, di area longhiana. Gli intenti e l'impostazione critico-metodologica della rivista, delineati dal suo fondatore nell'editoriale di apertura del primo numero, *Proposte per una critica d'arte*, si possono riassumere nella propensione a una lettura contestualizzata del testo figurativo, interpretato nei suoi molteplici rapporti culturali e formali, antitetica al mito del capolavoro, di derivazione idealista. Si affianca a questo impegno l'orientamento (riscontrabile soprattutto nelle prime annate della rivista) verso un linguaggio evocativo, nel quale la componente letteraria diviene spesso lo strumento per adeguare il tono del testo al tema esaminato. Tutti intenti che saranno ribaditi in un editoriale del 1962 che segna la nascita della «Nuova serie di P». Se da un lato, in linea con gli interessi del suo fondatore, la rivista ha accolto piuttosto raramente interventi di carattere iconografico e iconologico, fin dai primi numeri le pagine di «P» hanno invece visto affiancarsi ai contributi dedicati all'arte antica, articoli riguardanti l'arte moderna e studi su artisti contemporanei. Questo indirizzo più esplicitamente militante (della rivista) trova espressione anche nei numerosi editoriali dedicati a vari temi di attualità e



di politica culturale (*Il livello medio della nostra cultura artistica*, 1951; *I cataloghi dei musei*, 1952; *Firenze diminuita*, 1967; ecc.), redatti in gran parte da Longhi stesso. Ogni numero prevede una distinzione dei contributi in precise sezioni: i saggi, nei quali piú evidente, specie nei numeri dei primi anni, appare l'adesione all'impostazione critica longhiana; l'antologia dei critici che raccoglie la presentazione e l'analisi di testi storico artistici; l'antologia degli artisti, all'interno della quale confluiscono i contributi di carattere piú propriamente filologico. Tuttora punto di riferimento fondamentale per gli studiosi della scuola longhiana, «P» stimolò e fiancheggiò con i suoi articoli l'ideazione e l'elaborazione di mostre di grande rilevanza come la *Pittura bolognese del Trecento* (1950), *Caravaggio e i caravaggeschi* (1951), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (1953), *Pittura della realtà in Lombardia* (1958), ecc. (cfr).

### **paragone (tra pittura e scultura)**

All'interno della piú vasta e articolata problematica della disputa sul *primato delle arti* si apre con Leonardo una questione piú specifica, ovvero il **p** tra pittura e scultura. I suoi appunti per il *Trattato della pittura*, dimostrano la superiorità di questa arte rispetto a tutte le altre, e in particolare alla poesia, alla musica e, appunto, alla scultura «non scienza, ma arte meccanicissima, perché genera sudore e fatica corporale al suo operatore». Ciononostante il salernitano Pomponio Gaurico (1504, formatosi in ambito padovano, proporrà in modo neppur troppo timido che la scultura, non la pittura, debba essere considerata ottava arte liberale. Ma, al di là della riflessione eccezionale di Leonardo, destinata ad avere una straordinaria fortuna in Padania per tutto il Cinquecento, la pittura, sull'onda delle testimonianze letterarie pliniane già sfruttate dall'Alberti, si afferma come componente essenziale dell'educazione del gentiluomo (Castiglione, Speroni), acquisendo anche valenze puramente dilettevoli. Tuttavia, le arti figurative, proprio perché divenute appannaggio delle discettazioni letterarie, accademiche o meno, trovano un nuovo equilibrio di mutui a rapporti grazie alle *Lezioni* tenute da Benedetto Varchi nell'Accademia Fiorentina (1547, pubblicate a stampa nel 1549). Nell'ambito di una rapida riorganizzazione sociale in chiave neofeudale e signorile, il tema della nobiltà delle arti, ormai già ri-

soltanto positivamente nella coscienza degli artisti, assume un impatto civile diverso (favorendo la dequalificazione e discriminazione delle attività artistiche meno intellettualizzate, più prettamente banausiche) nonché un interesse teorico nuovo e si presta a una dotta analisi nei termini di un neoaristotelismo platonizzante che costituisce una sorta di koinè intellettuale tra Padova (dove il fuoriuscito fiorentino Varchi si è formato) e Firenze (dove torna nel 1543 col perdono ducale). La rigorosa categorizzazione delle arti in una perfetta gerarchia che identifica il grado della loro nobiltà con quello della nobiltà del loro fine riassume sinteticamente e sistematicamente lo svolgimento tre-quattrocentesco del dibattito tomistico-universitario-figurativo. Accertato che «per la nobiltà del suo fine e la dignità del suo subbietto [...] l'architettura è nobilissima di tutte l'altre arti» con la sola eccezione della medicina, resta da chiarire, a un grado inferiore, quale sia, tra pittura e scultura, quella che ha diritto alla precedenza. Riassunte le argomentazioni dell'antichità e degli artisti contemporanei fiorentini tra cui ha condotto un'inchiesta puntuale, egli giunge alla conclusione indipendente e innovativa che «la pittura e la scultura siano una arte sola, e conseguentemente tanto nobile l'una quanto l'altra», dato che «l'arti si conoscono dai fini e che tutte quell'arti c'hanno il medesimo fine siano una sola e la medesima essenzialmente, se bene negli accidenti possono essere differenti». È, questa, la traduzione filosofico-letteraria del sardonico e laconico parere dato privatamente a Vasari da Michelangelo in persona («La scultura e pittura hanno un fine medesimo, difficilmente operato da una parte e dall'altra»). Ma, aggiunge Varchi, «non solamente il fine è il medesimo, cioè una artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè il disegno»: si fonda così teoricamente, in un senso di approfondimento neoghibertiano più che neoalbertiano, quel sistema trinitario delle arti del disegno che Vasari diffonderà, come s'è detto, con le sue *Vite*, sviluppandolo nel *Proemio* dell'opera. Eppure, all'inchiesta del Varchi egli aveva dato altra risposta, sostenendo, come tutti i pittori (Bronzino, Pontormo) la superiorità della propria arte, ma con argomentazione originale, che Varchi volgerà ai propri fini: «E perché il disegno è madre di ognuna di queste arte, essendo il dipignere disegnare, è più nostro che loro, atteso che molti scoltori eccellentemente operano che non

disegnano in carta niente». Può parere uno sviluppo di implicazioni albertiane, ma in realtà Vasari pensa piuttosto a Leonardo, di cui parafrasa attentamente il passo dianzi riportato sull'universalità mimetica della pittura aggiungendovi concrete esemplificazioni di timbro realistico fiammingheggiante, quale è dato in seguito trovare nel manierismo padano di un Passerotti o di un Campi, per arrivare fino al *Mangiafagioli* di Annibale Carracci: «Figuratemi in scoltura una figura che, mangiando, in su'n cucchiaino abbia un boccon caldo: il fummo di quello et il soffiare del fiato ch'esca di bocca di quell'altro per freddarlo non faranno mai torcere il fumo della caldezza dal soffio freddo in alcuna parte». Le argomentazioni degli scultori (Tasso, Tribolo, Francesco da Sangallo, Cellini) viceversa si appuntano sulla maggior difficoltà, durezza e, soprattutto, onestà, veridicità della loro arte (per dirla col Tribolo, «mi pare a me che la scoltura sia, nel concetto de l'operatore, dimostrare manualmente quello ch'è el vero e none ingannare la natura [...] a me mi pare la scoltura sia la cosa propio, e la pittura sia la bugia»): insomma, viene disprezzato in nome di una superiore coerenza etica l'artificio ottico-prospettico che proietta su un piano la realtà tridimensionale e che costituisce il fondamento stesso della pittura. La mimesi perfetta si trova nella riproduzione tridimensionale della realtà, che viene così offerta in tutta la sua pressoché infinita varietà di vedute. Michelangelo, somma autorità, richiesto di un intervento ufficiale, si pone ancora una volta su un piano di ironico e insofferente distacco, anche rispetto al parere già dato al Vasari e che Varchi si è sforzato di tradurre «filosoficamente»: «Io dico che la pittura mi par più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo et il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura; e però a me soleva parere che la scoltura fossi la lanterna della pittura e che da l'una e l'altra fussi quella differenza che è dal sole alla luna. Ora, poi che io ho letto nel vostro libretto dove dite che, parlando filosoficamente, quelle cose che hanno un medesimo fine sono una medesima cosa, io mi son mutato d'opinionone e dico che, se maggiore giudizio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà, che la pittura e scoltura è una medesima cosa [...] Basta che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scoltura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute, per-

ché vi va piú tempo che a far le figure». Se Anton Francesco Doni (1549), trasferitosi in area veneta, provvide a esplicitare la perdurante propensione di Michelangelo per la scultura che affiora, nemmeno tanto velatamente, nella lettera succitata al Varchi, i rappresentanti della cultura ufficiale fiorentina (Varchi, Vasari e Vincenzo Borghini) non se ne diedero per intesi e si divisero tra quanti cercavano di fare del divino Michelangelo pittore, scultore e architetto il simbolo vivente della nuova trinità artistica e quanti (Borghini) approfittarono delle esequie michelangiolesche (1564) per ribadire, nella progettazione dell'apparato, la propria convinzione nella superiorità della pittura, eccitando così le giuste ire del Cellini e una pericolosa divisione entro la neonata (1563) Accademia del disegno.

Fuori di Firenze, l'insofferenza michelangiolesca per i grovigli teorici trova echi precisi in Pino («mi riservo a intendervi nell'operare, perché le parole paiono molto difficili») e poi nella celebre esclamazione di Annibale Carracci: «Noi altri dipintori abbiamo da parlar con le mani». Eppure il paragone tra scultura e pittura continuò indefessamente, ma anche sempre piú stancamente, per tutto il secolo, coinvolgendo artisti, scienziati e letterati. Straordinaria, nella sua arretratezza, è l'affermazione di G. Cardano (1550): «Est enim pittura mechanicarum omnium subtilissima». Uno degli ultimi contributi realmente interessanti da parte di un artista è proprio quello di Pino (1548), legato a una ripresa antimanagerista del leonardismo settentrionale cui, da un punto di vista strettamente figurativo, egli si ricollega per il tramite di Savoldo e Giorgione. Proprio la descrizione di un perduto quadro del Giorgione raffigurante un san Giorgio armato la cui immagine veniva riflessa da una sorgente e da uno specchio in modo da moltiplicarne i punti di veduta serve a togliere alla scultura uno dei motivi di superiorità rispetto alla pittura. L'espedito, già noto alla pittura fiamminga del Quattrocento (come attesta Bartolomeo Facio a proposito di un altro quadro di van Eyck e come dimostra comunque lo specchio nel *Ritratto dei coniugi Arnolfini*), diventa frequente nel Cinquecento italiano (si pensi al *Ritratto di Eleonora Sanvitale* di Girolamo Mazzola Bedoli, 1562, che pare quasi una risposta alla lettera del 1549 di Leone Leoni a Ferrante Gonzaga sulla superiorità della scultura), mentre in Toscana la risposta figurativa dei pit-

tori alla sfida degli scultori si esplicita col *Ritratto del nano Morgante* dipinto da Bronzino su entrambe le facce di una tela e raffigurante il personaggio di fronte e di spalle, o con l'analoga soluzione adottata da Daniele da Volterra per il *David e Golia* ora a Fontainebleau dipinti ricordati, entrambi, da Vasari. «In seguito la vittoria ideologica e pratica della pittura appare scontata ovunque, in Padania non meno che a Roma o a Firenze. La nuova temperie controriformata impone la subordinazione della pittura come della scultura e di tutte le arti ai fini all'otri, ma superiori, della propaganda religiosa, dell'edificazione e dell'istruzione popolare, riconvogliando così la questione del **p** nell'alveo più ampio di quella disputa sul *primato delle arti* stancamente continuata nell'ambito delle accademie sei e settecentesche europee e di cui il **p** costituisce il capitolo centrale». (*gpe*).

### **paraloid**

(acryloid negli Usa). Marchio registrato di una vasta gamma di polimeri acrilici prodotti dalla Rohm and Haas Co. (Usa). Le caratteristiche di ciascuna di queste resine della serie **p** variano in funzione della composizione chimica dei monomeri di partenza e delle modalità del processo di polimerizzazione. Le prime sperimentazioni per l'impiego delle resine acriliche nel settore della conservazione hanno inizio negli Stati Uniti durante gli anni Trenta; tra i prodotti ritenuti idonei quello che per le sue notevoli proprietà ha conquistato un posto di rilievo assoluto è il **p** B-72. Segnalato nel 1961 da Feller, esso è stato da allora così estesamente adottato da venire spesso erroneamente indicato solo col termine *paraloid*. Il **p** B-72 è un copolimero costituito da etilmetacrilato e metilacrilato e viene fornito come solido in grani da sciogliere nei solventi appropriati all'uso che si intende farne. Altamente affidabile per la sua stabilità foto chimica, trasparenza e reversibilità, questa versatile resina termoplastica viene impiegata come: adesivo, consolidante, protettivo superficiale, *priming* (strato preparatorio all'incollaggio nel caso di materiali molto porosi), strato isolante e di intervento, legante dei pigmenti per la reintegrazione pittorica, vernice, ecc; e viene utilizzata su una serie ampia e diversificata di materiali e manufatti: dipinti murali e da cavalletto, pietra, ceramica, metalli, vetro, osso, avorio, legno, tessuti, cera, ecc.



I prodotti di sintesi hanno ormai sostituito in gran numero quelli naturali sia per la loro durabilità che per la costanza delle caratteristiche chimico-fisiche. È bene però ricordare che, trattandosi di prodotti industriali, essi vanno periodicamente controllati in quanto suscettibili di modifiche nella formulazione – per lo più segreta – non sempre rese note dalla casa produttrice. Ad esempio, alla fine degli anni Settanta, riscontrata una variazione nell'aspetto del p B-72, da indagini di laboratorio risultò che era stata lievemente modificata la composizione chimica del prodotto alterandone, sia pure entro limiti ancora accettabili, due parametri dell'importanza dell'indice di rifrazione e del grado di viscosità (de Witte et Al.). (*mmi*).

### **parati**

Addobbi decorativi in tessuto o simulanti stoffe e drappeggi. Il tema della *camera picta*, già di età classica, si attualizza alla fine del Quattrocento in saloni, studioli e *chamere* affrescate. In questo tipo di decorazione si misura con attenzione il rapporto vano-dipinto in relazione anche agli elementi architettonici interni (finestre, porte, camini). La fortuna delle pitture murali è favorita dall'introduzione di nuovi metodi compositivi, come lo spolvero e il cartone, che consentono veloci sistemi di riporto. Le decorazioni pittoriche fisse rivestono valore strutturale, ornamentale o celebrativo e talora sono ripartite da motivi simulanti in maniera illusionistica tende o parati. Nella Sala dei papagalli di Palazzo Davanzati a Firenze, ad esempio, compare una decorazione parietale che rappresenta una tappezzeria a tendaggio, mentre per il motivo delle grottesche sopra uno zoccolo suddiviso in grandi riquadri si ricorda la loggetta dell'Appartamento delle Grotte (1530 ca.) nel Palazzo Te a Mantova e per i brani paesistici lo studio di Casa Vasari ad Arezzo (1548). La decorazione a finti drappeggi, di cui si ha un bell'esempio nel Salottino di Villa d'Este a Tivoli, della scuola di Federico Zuccari, si ritrova anche in ambienti seicenteschi come nella Camera da letto di Villa Cicogna Mozzoni a Bisuschio presso Varese, per quanto il gusto barocco prediliga altri generi decorativi basati sull'impiego dei legni dorati, degli stucchi e delle stoffe e il Settecento si rivolga piuttosto alle *boiseries*, alle lacche e alle specchiere, sia pure nel recupero del repertorio figurativo pompeiano. (*svr*).

### **paravento**

Tipo particolare di supporto usato dai pittori dell'Estremo Oriente.

Il ruolo importantissimo svolto dal **p** (*byōbu*) come supporto per la pittura giapponese corrisponde alle tendenze decorative di quest'arte. I **p** erano schermi pieghevoli in seta o piú spesso in carta, che andavano a coppie, in sei o otto fogli misuranti in media m 1,60 x 0,40 ciascuno. Consentivano di modificare la disposizione interna delle sale e, come i tramezzi scorrevoli (*fusuma*), vennero decorati sin dall'epoca di Heian. Erano coperti, agli inizi, da pitture «alla cinese» (*karae*), con paesaggi fiabeschi e personaggi del tipo del *senzui byōbu*; su di essi apparvero i primi dipinti in stile nazionale, *yamatōe*. Il **p** è legato tanto intimamente all'arredo della casa giapponese che non esiste artista nipponico che non ne abbia eseguiti, in tutti gli stili e in tutte le epoche. (*ol*).

### **parchettatura**

Intelaiatura costituita da elementi sia fissi che scorrevoli applicata sul verso delle tavole dipinte per contenere sul piano i naturali movimenti del supporto. Per l'igroscopicità del legno, un dipinto su tavola al variare delle condizioni termo igrometriche assume o cede umidità, dilatandosi o contraendosi e sviluppando nel tempo deformazioni permanenti – convessità e concavità, simmetriche (imbarcamento) o meno (svergolatura) –, determinate dalle caratteristiche delle singole assi di cui è composto. Nel contempo, gli strati preparatori e la pellicola pittorica, stentando ad assecondare i movimenti del supporto, si fessurano o, per variazioni termoigrometriche repentine, si distaccano e cadono. Da sempre si è tentato di bloccare o di contenere sul piano i movimenti del supporto ligneo modificandone la struttura per mezzo di apparati stabili o mobili. Esiti negativi ebbero sia i primi dispositivi rigidi (telai perimetrali; robuste spranghe lignee variamente incrociate e inchiodate sul tergo della tavola), sia quelli ritenuti scorrevoli (traverse lignee giustapposte o incassate nello spessore della tavola), piú che altro capaci di generare contrasti di forze tali da accelerare il degrado del dipinto. È nella seconda metà del Settecento che in Francia, per merito, sembra, di Louis Haquin, si iniziano ad adottare «parquets qui jouent et préviennent les accidents du

bois» (documento del 1770, in Marijnissen). Nell'Ottocento i dipinti su tavola vennero sistematicamente muniti di **p** anche a scopo preventivo, e, dalla descrizione che nel 1851 Déon fa del *parquetage*, risulta già messo a punto in Francia il tradizionale sistema ad attrito radente consistente in una sorta di fitta rete di elementi lignei incollati nel senso della venatura del supporto, nello spessore dei quali, entro sedi ricavate a intervalli regolari, sono inseriti gli elementi lignei trasversali scorrevoli. Con poche varianti (Secco Suardo; Rapporto ICOM in Museum VIII, 1955) piú o meno funzionali, quali l'adozione di elementi metallici, tese soprattutto ad ovviare ai notevoli inconvenienti determinati dal fortissimo attrito che è alla base della scarsa scorrevolezza del sistema, questo tipo di **p**, nonostante la sua limitata affidabilità, è stato ininterrottamente usato fino ai giorni nostri. Unica radicale innovazione quella introdotta negli anni '50 dall'I.C.R. (R. Carità): essa riduce l'attrito a valori trascurabili, trasformandolo da radente a volvente per mezzo di cuscinetti a sfere o di rulli interposti tra gli elementi fissi e quelli scorrevoli. (*mni*).

### **Parentani, Antonino**

(Bresse 1570 ca. – documentato in Piemonte sino al 1622). Trasferitosi in Piemonte dalla Savoia, **P** è attivo a Torino per il duca Carlo Emanuele I come documentano i numerosi pagamenti che si scalano tra il 1599 e il 1622. La sua prima opera nota, datata e firmata, è il dipinto con un *Ritratto di bambino con la sua guardiana* (1597), già di proprietà del conte Venceslao Martinengo, ma l'artista si occupa anche di allestimenti funerari come quello che esegue per la cerimonia funebre della duchessa Caterina d'Austria. È documentato che il pittore, nel 1603, esegue lavori di pittura nella «cassina» di Viboccone mentre in seguito entra a far parte della cerchia di pittori che, sotto la direzione dello Zuccari, attendono alla decorazione della Galleria del Palazzo Reale torinese. L'attività di **P**, che risente in modo evidente dell'influenza dello Zuccari, prosegue dipingendo soffitti e fregi in Palazzo Madama, nella «Vigna di Madama Reale» (1621, camera della duchessa e volta della cappella) e in numerose residenze private. A questa attività di decoratore l'artista alterna quella di esecutore di apparati per festeggiamenti, stemmi gentilizi e dipinti sacri (*Trinità*, 1600: Duomo di Torino,

già nel Santuario della Consolata; *Annunciazione* e *Visita-zione*: Santuario della Consolata). Al **P** sono state anche attribuite le decorazioni del coro e del presbiterio nella chiesa della Certosa di Chiusa Pesio, mentre le fonti documentano una serie di opere raffiguranti gli *Apostoli*, *San Paolo*, *La Vergine* e *Il Cristo* eseguite per San Giovanni a Saluzzo. (*apa*).

### **Parente di Giotto**

(attivo nei primi decenni del Trecento). Con questa denominazione Previtali ha contrassegnato una personalità che mostra strette attinenze con lo stile del Giotto postpadovano, quale si presenta ad Assisi e a Firenze e che ricopriva un ruolo di spicco all'interno della bottega del Maestro, il quale gli affidò spesso commissioni che non era in grado di condurre personalmente in modo completo. Proprio ad Assisi si ha la più vasta impresa del **P** nel ciclo d'affreschi con *Storie dell'Infanzia di Cristo* e *Miracoli di san Francesco* nella chiesa inferiore di San Francesco, 1310-18 ca., in cui a un forte interesse narrativo e ad una sicura impostazione spaziale fa riscontro un brillante colorito. Per affinità stilistiche con questi affreschi può spettargli il polittico per l'altar maggiore di santa Reparata (1310 ca.: Firenze, Duomo), mentre il suo intervento è stato riconosciuto anche in altre opere della bottega giottesca (*Crocefisso*: Firenze, Ognissanti; *Polittico Stefaneschi*: Roma, pv). Recentemente (Volpe, 1983) è stata avanzata la proposta di identificare nel **P** l'attività iniziale di Stefano fiorentino. (*en*).

### **Parentino, Bernardo (Parenzano, Bernardino; Bernardino da Parenzo)**

(attivo a Mantova e Padova nella seconda metà del sec. xv). Originario di Parenzo, in Istria, dove era nato presumibilmente intorno alla metà del secolo, ricevette la sua prima formazione nell'ambiente dalmata dominato da Giorgio Schiavone. La ricerca di tipo antiquario che lo caratterizza al suo esordio, documentata nelle sue opere successive da citazioni di lapidi e iscrizioni della sua terra natale, proseguirà in Veneto nell'orbita della bottega squarcionesca, cui è stato spesso accostato. Negli anni '80 è documentato a Mantova, al servizio di Francesco II Gonzaga. In seguito, dopo un breve sog-

giorno veneziano, circa il 1490, è ricordato dai documenti a Padova, dove tra il 1492 e il 1496 è alloggiato nel monastero di Santa Giustina. Nel chiostro maggiore del monastero padovano **P** eseguì la decorazione di dieci arcate con *Storie di san Benedetto*. In quest'opera ricca di grottesche e monocromi di gusto antiquario, egli si dimostra dipendente dalla lezione mantegnesca dei *Trionfi di Cesare*, dai cui disegni preparatori si è in qualche caso rintracciata una diretta citazione. Nel rapporto complesso del **P** con la cultura antiquaria vicina a Mantegna – cui si aggiunge l'influenza dell'ambiente bolognese e di Marco Zoppo – si pone anche il problema dell'autografia del cosiddetto *Taccuino di disegni del Mantegna* (Berlino, SM, Kunstbibliothek), vicino ad alcuni disegni attribuiti al pittore istriano (due *Fantasie antiquarie*: a Londra, BM e nella Christ Church di Oxford, dove è conservato anche un *Ercole al bivio*). A documentare la fama raggiunta dal **P** concorre la chiamata a Mantova nel 1496 da parte di Isabella d'Este per la decorazione del suo studiolo. Accanto agli affreschi padovani e al *Cristo portacroce tra i santi Agostino e Gemiano*, che reca la firma «Bernardin Parenzan» (Modena, Galleria Estense), considerato ad essi cronologicamente vicino, sono stati attribuiti al **P** alcuni dipinti, la cui datazione attende però una più stabile definizione. Si tratta tra gli altri di due piccole tele raffiguranti scene di genere (i cosiddetti *Concerti*: Berlino, SM), una *Adorazione dei Magi* (Parigi, Louvre), un *San Sebastiano* (Londra, coll. reali di Hampton Court) e la *Preghiera di un benedettino a santa Giustina* (Madison, Wisc., Elvehjem Art Center). (sba).

## **Parenzo**

Il tema centrale della decorazione musiva della Basilica di **P** (Poreč, cittadina situata sulla costa occidentale della penisola istriana, in Croazia), ampliata e in parte ricostruita dal vescovo Eufrazio attorno alla metà del sec. VI, è quello dell'*Incarrazione* che riflette le teorie teologiche sull'incarnazione del Logos sviluppate dal coevo concilio. Nel catino dell'abside la Vergine (in trono con Bambino tra angeli e santi e con Eufrazio che le porta l'offerta della sua chiesa) è incoronata dalla mano di Dio che esce dalle nuvole. L'*Arcangelo Michele*, *Zaccaria* e *San Giovanni Battista* sono rappresentati tra le finestre dell'abside; l'*Annunciazione* e la *Visitazione* sui comparti laterali. Il ciclo



musivo si collega stilisticamente allo stile costantinopolitano, anche nell'impiego dei ricchi intarsi dove marmi screziati giocano con la madreperla e pietre preziose in intrecci cromaticamente accesi. Le proporzioni dei personaggi, dal portamento maestoso, sono un poco grevi. Il *Cristo tra gli apostoli*, sull'arco trionfale, e i medaglioni delle sante sull'intradosso dell'arco, sono stati restaurati; e così pure i mosaici esterni, che rappresentavano sulla facciata est la *Trasfigurazione*, su quella ovest i *Sette candelabri dell'Apocalisse*. (sdn).

### **Paresce, Renato**

(Carouge (Svizzera) 1886 - Parigi 1937). Gli studi scientifici, il giornalismo e la pittura sono stati i tre campi di azione di P. Laureatosi in fisica all'Università di Palermo, approfitta di un'offerta di lavoro come assistente al Bureau International de poids et mesures e si trasferisce a Parigi (1912), dove coltiva quella precoce passione per le arti che lo aveva, giovanissimo, iniziato alla pittura. Durante la guerra si trasferisce a Londra, dove lavora al National Physical Laboratory; torna quindi a Parigi per abbandonare definitivamente la fisica e dedicarsi esclusivamente alla pittura, alla critica d'arte e al giornalismo, divenendo corrispondente di diverse testate. A Parigi conosce gli artisti della cosiddetta «Ecole de Paris» ed entra in contatto con il gruppo degli artisti italiani, in particolare con Mario Tozzi, che fungeva da tramite fra l'ambiente artistico parigino e quello milanese. Come altri «Italiens de Paris», P partecipa alla I e alla II Mostra del Novecento italiano (1926 e 1929), e a molte delle iniziative organizzate da Margherita Sarfatti in Svizzera, in Olanda, in Inghilterra e in Argentina, per propagandare l'arte italiana all'estero. Espone quindi alle Biennali di Venezia del 1930, '32 e '34. Convinto assertore dell'indipendenza dell'arte dal dato reale, considera la fotografia un insostituibile mezzo di riproduzione, mentre l'arte deve essere creatrice di nuove forme e di nuovi colori. Partendo da questa asserzione, la sua pittura si muove attraverso un percorso che tocca quelle correnti artistiche che si erano in qualche modo dichiarate antirealiste, senza tuttavia mai approdare a una vera e propria astrazione non-figurativa. Dai primi paesaggi, costruiti volumetricamente, che risentono molto di Cézanne (*Case e Alberi*, 1917), P sceglie poi la strada della composizione cubista, filtrata, at-

traverso le esperienze di Braque e dell'amico Severini (*Fruttiera*, 1925). Dalla seconda metà degli anni '20, quando, attraverso Tozzi, si fa più intenso il dialogo con il Novecento italiano, **P** si avvicina a una sorta di realismo magico con chiari riferimenti alla metafisica dechirichiana (*Donna dietro la tenda*, 1933) e con analogie con l'opera di Tozzi e di Campigli. Il colore spento e opaco che esprime, indipendentemente dal dato reale, la visione personale dell'artista, negli ultimi anni si addolcisce tendendo verso i toni del blu e del rosa, accompagnando così, in perfetta armonia, quel mondo di sogni, abitato da ombre galleggianti che caratterizza il suo ultimo periodo (*Cosmo*, 1932). (*et*).

### **Paret y Alcázar, Luis**

(Madrid 1746-99). Apprese i primi rudimenti del disegno presso l'orafo francese Duclos che viveva a Madrid; nato da padre originario del Delfinato e da madre spagnola, fu poi allievo di González Velázquez all'Accademia di San Fernando. Grazie alla protezione dell'Infante don Luis, poté permettersi un viaggio in Italia dove soggiornò per tre anni; tornato a Madrid nel 1766 partecipò a numerosi concorsi accademici ottenendovi vari riconoscimenti e studiò con il pittore francese Charles de La Traverse, discepolo di Boucher. Benché non documentato, è possibile che il pittore abbia compiuto anche un viaggio a Parigi.

I suoi primi quadri riscossero un notevole successo di pubblico; il *Ballo in maschera* (1766: Madrid, Prado) e *La bottega dell'antiquario* (1772: Madrid, Museo Lázaro Galdiano), che sembra ricalcare il modello dell'*Insegna di Gersaint* di Watteau, rivelano entrambi una notevole capacità nel tradurre in una fattura vivace l'atmosfera resa con spontaneo e libero cromatismo. Mentre lavorava per la corte nel 1770 (il *Pranzo di Carlo III, Carosello reale*: Madrid, Prado), un incidente diplomatico capitato al suo protettore compromise la sua carriera a corte e **PyA** fu esiliato a Puerto Rico (1775-1778), poi a Bilbao dove si sposò (1780). A quest'epoca risale il ritratto di sua moglie (*Maria de las Nieves Micaela Fourdinies*: *ivi*).

Con la morte di don Luis e la commissione ufficiale da parte del principe delle Asturie di una serie di vedute di porti cantabrici, che calcano quelle dipinte da Vernet, per le quali ottenne un riconoscimento ufficiale da Carlo III nel 1786 (*Veduta di Fontarabie*: Caen, MBA; *Veduta*

dell' *Arsenale di Bilbao*, 1784: Londra, NG), PyA poté rientrare nel 1787 a Madrid dopo aver decorato (tele e affreschi) la cappella di Saint-Jean-Baptiste della chiesa parrocchiale di Viana (Navarra).

Eletto vice-segretario dell'Accademia di San Fernando, riprese a dipingere soggetti ispirati agli avvenimenti quotidiani tra i quali è da citare l'unico quadro ufficiale, il *Giuramento della corte al principe delle Asturie* (1791: Madrid, Prado), mentre il resto della sua produzione sarà dedicato a piccole scene di genere sul tipo del *Rosario* (Madrid, Palazzo Reale).

Ceán Bermúdez, deplorandone la morte relativamente prematura, deprecò «lo scarso partito che si è tratto dalla sua abilità». In effetti PyA fu personaggio di non comune cultura (oltre al francese e all'inglese conobbe il greco e tradusse Luciano) e pittore capace di affrontare in modo convincente diversi generi pittorici, comprese le sue illustrazioni di Cervantes e Quevedo. Rispetto al suo contemporaneo Goya PyA dimostra un più incisivo influsso francese tanto da essere considerato una sorta di Saint-Aubin spagnolo. (*acl + pg*).

## Parigi

XIII secolo → vetrate

XIV e XV secolo Già a partire dal regno di san Luigi l'importanza delle università e della corte parigina fece sí che intorno ad esse si venisse a creare un'importante produzione miniaturistica, che per oltre un secolo coincise con la pittura.

All'inizio del sec. XIV la produzione del Maestro Honoré caratterizza lo stile gotico parigino. Sotto i primi Valois l'arte francese si apre all'influsso senese e dei Paesi Bassi con Jean Pucelle che aveva frequentato la corte angioina di Napoli e quella di Avignone. Durante la metà del secolo si assiste al formarsi di un nuovo stile, meno prezioso e più attento all'osservazione della realtà la cui impronta è chiaramente settentrionale. Artisti come Jean Bondol, dimostrano un nuovo interesse per il «ritratto dal vero» testimoniato dal *Ritratto di Jean le Bon* (Parigi, Louvre) e dalle numerose rappresentazioni di Carlo V nei manoscritti da lui commissionati, o dalla galleria di ritratti del duca di Berry nel suo castello di Bicêtre; gli artisti si interessarono alla natura sia nelle decorazioni murali («verzure» del municipio di Saint-Pol) che nelle miniature, nelle quali

la rappresentazione caratteristica di elementi naturalistici, valse ai pittori di Carlo V il nome di «Maîtres aux Boqueteaux». L'attività dei miniatori venne incoraggiata dal colto sovrano cui si deve la creazione della «libreria» del Louvre.

La guerra dei Cent'Anni causò una battuta d'arresto, ma dopo la morte di Carlo V (1380) il mecenatismo proseguì con i suoi due fratelli: il duca di Borgogna, possessore delle Fiandre, e il duca di Berry.

All'inizio del sec. xv **P** assunse il ruolo di capitale artistica richiamando artisti fiamminghi, mosani e lombardi protagonisti del clima gotico internazionale, che fuse le correnti francesi, fiamminghe e italiane. Si prenda ad esempio l'arrivo da Bologna del Maestro delle Ore di Charles le Noble o dalla Lombardia del Maestro dell'Épître d'Othéa, riconducibili stilisticamente alla cerchia di Giovannino de' Grassi o la presenza di artisti attivi nelle corti ducali come Beaumetz o Malouel, Beauneveu o i Limbourg.

Certamente l'occupazione inglese ostacolò lo sviluppo della pittura, causando un'ulteriore diffusione e ripresa del libro miniato, più facilmente trasportabile e che, non a caso, sviluppò temi quali la Fortuna e il Trionfo della Morte. Fenomeno particolare è anche l'illustrazione dei testi di Christine de Pisan, in relazione con la cultura italiana e in particolare con Boccaccio (*De Mulieribus claris*) al quale sembrano ispirarsi i suoi scritti come il *Libro de la Cité des Dames* le cui illustrazioni non sono tra l'altro esenti dall'influsso della pittura italiana.

La produzione artistica venne alimentata dal mecenatismo di corte, ad esempio Jean Bondol ricevette da Luigi I d'Angiò la commissione per i cartoni della *Tenture dell'Apocalisse d'Angers*, tessuta a **P**, prosecuzione ideale del *Paramento di Narbona* (Louvre), commissionato da Carlo V e Giovanna di Borbone verso il 1375.

Jean de Berry fu certamente il mecenate più illuminato del suo tempo, facendo appello ad artisti che rinnovarono profondamente la miniatura francese del sec. xiv: il Maestro del Paramento di Narbona, André Beauneveu e Jacquemart de Hesdin. Nel 1388 egli commissionò al suo protetto Jean de Beaumetz ventisei pannelli per le celle delle certose, di cui ne sussistono due: un'*Annunciazione* (Museo di Cleveland) e una *Crocifissione* (Louvre). La grande *Pietà Ronde* (Louvre), che reca sul verso le armi di

Filippo l'Ardito, è opera probabilmente di Jean Malouel, zio dei fratelli Limbourg; gli succederà Henri Bellechose che a sua volta diventerà pittore del duca Giovanni Senza Paura, realizzando altresì *Il Martirio ai Saint Denis* (Louvre) verso il 1416.

Nella seconda metà del sec. xv, la corte, abbandonata P, si stabilì nella regione della Loira: fu in questo contesto che emersero le figure di Jean Fouquet, Jean Colombe, Jean Bourdichon; in area provenzale quelle di Enguerrand Quarton e Barthélémy d'Eyck; di Jean Hey, recentemente identificato con il Maestro de Moulins, presso la corte dei duchi di Borbone; o ancora alcuni miniatori quali André Beauneveu e i fratelli di Limbourg presso il duca di Berry.

La produzione del centro parigino sarà tenuta in vita, come documentano gli inventari, dai membri del parlamento e funzionari dell'amministrazione reale che commissionarono piccole tavole devozionali di gusto ormai pienamente fiammingo.

Per ciò che concerne la pittura murale parigina siamo purtroppo di fronte a una totale assenza di testimonianze dirette, ma possiamo farcene un'idea tramite quelle in generale di area francese o ancora dalle fonti scritte quali racconti e descrizioni antiche, e in ultimo da qualche raro disegno o incisione.

Alla corte di Francesco I saranno ancora attivi i vecchi maestri, come Perréal e Bourdichon, sebbene il sovrano si rivolga anche al fiammingo Jean Clouet e mostri interesse per la produzione italiana. (*nr + sr*).

**XVI secolo** Gran parte delle decorazioni monumentali del sec. xvi è andata perduta. Cantieri importanti furono quelli legati alla committenza reale tra cui quello di Fontainebleau (→) che ha definito due correnti artistiche. Una prima scuola di Fontainebleau va dal 1530 al 1570-71, in breve dall'arrivo di Rosso Fiorentino alla morte di Primaticcio e Niccolò Dell'Abate, e copre i regni di Francesco I, Enrico II, Francesco II e Carlo IX. Un evidente rallentamento dell'impulso artistico è riscontrabile durante il regno di Enrico III a causa delle lotte politiche e religiose, cui seguirà un rinnovamento caratterizzato da una seconda generazione di artisti detti della seconda scuola di Fontainebleau. Le decorazioni delle dimore principesche del tempo, come a Ecoen quella del Conestabile di Montmorency, ad Anet quella di Diana di Poitiers o



anche ad Anci-le-Frane di Antoine de Clermont, testimoniano la grande diffusione di questa tendenza dominante che certamente doveva essere in voga anche nella capitale. Purtroppo ignoriamo quali siano state le decorazioni dell'Hôtel de Tournelles, le prime decorazioni del Louvre delle Tuileries o dell'Hôtel de Soisson. Con ogni probabilità gli artisti del grande cantiere di Fontainebleau lavorarono ugualmente a P. I maestri della cosiddetta prima scuola di Fontainebleau decorarono le gallerie del Conestabile di Montmorecy in rue Sainte-Avoye, di cui resta un disegno di Niccolò dell'Abate (Louvre, Gabinetto dei disegni). Ulteriore testimonianza sono i disegni di van Thulden anche per le decorazioni dell'Hôtel Du Faur in rue des Bernardins, di cui fu autore Niccolò dell'Abate (benché lo storico Sauvai attribuisca le seconda al Primaticcio). Dai disegni di Primaticcio conosciamo la decorazione della volta della cappella dell'Hôtel de Guise, sebbene l'esecutore sia stato Niccolò. Sempre Sauvai ci informa che una decorazione a grisaille ornava la galleria bassa dell'Hôtel Carnavalet.

La prima impresa parigina nota fu la decorazione della Petite Galerie del Louvre, completata sotto Enrico IV. La presenza di Dubreuil, morto nel 1602, indica come data probabile dei lavori l'inizio del sec. XVII.

I ritratti dei re di Francia e di uomini illustri dipinti da Jacob Bunel e sua moglie Marguerite Bahuche, artisti celebri al tempo, sono andati distrutti nell'incendio del 1661. Rimane solo il ritratto della regina dipinto da Frans II Pourbus (Louvre).

Maria de' Medici si rivolse ancora ad artisti di Fontainebleau per decorare il suo appartamento del Louvre; Bunel, Ambroise Dubois, Guillaume Dumée e Gabriel Honet vi dipinsero scene della *Gerusalemme Liberata*. Di alcune di queste composizioni perdute restano alcuni disegni che ne documentano la discendenza dai modelli di Fontainebleau. Secondo quanto riporta Sauvai vi sarebbe stato attivo anche Fréminet.

Anche dei dipinti di genere religioso rimangono poche tracce, tra cui un contratto con il quale un ricco farmacista Nicolas Houel ordinava nel 1554 a Jean Cousin una *Resurrezione di Lazzaro* con i ritratti dei donatori «simile alla *Predicazione di san Giovanni Battista* di Saint-André-Arcs», dipinto da Luca Penni (perduto).

Sono andate perdute le decorazioni di Bunel nel coro e

nella navata di Saint-Séverin (profeti, sibille e apostoli), e la sua *Assunzione* per i frati foggianti o la *Pentecoste* per gli agostiniani.

Tra le opere di sicura provenienza possono esser citate l'*Adorazione dei pastori* commissionata nel 1585 da Christophe de Thou per l'altare dei Cordeliers (oggi a Notre-Dame), e la *Deposizione dalla Croce* di Charles Dorigny, collaboratore di Rosso, dipinta per i celestini.

Va ricordata poi la diffusione della pittura di genere allegorico interpretata da una figura come quella di Antoine Caron che dal 1561 avrà un ruolo essenziale nell'organizzazione e ideazione dell'architettura effimera delle feste reali, in relazione con l'Accademia di poesia e musica fondata da Antoine de Baïf. Caron dipinse anche pale d'altare e fornì al ricco farmacista e umanista Nicolas Houel i disegni per una *Tenture* avente per soggetto la *Storia della regina Artemisia*, raffinata allegoria di Caterina de' Medici.

Sempre Caron e la cerchia di Niccolò dell'Abate diffusero il tema del *Massacro del Triumvirato*, tema ripreso dal testo di Appiano sulle *Guerre dei Romani*, riferito allegoricamente alle lotte religiose.

L'illustrazione di avvenimenti contemporanei è poi documentata da tre dipinti, anch'essi perduti, di Nicolas Bolley, conosciuti da incisioni ed illustranti episodi dell'entrata di Enrico IV a Parigi, oltre ad alcuni dipinti di pittori fiamminghi anonimi che rappresentano il re a cavallo sullo sfondo della città (P, Musée Carnavalet e castello di Pau). Di François Quesnel si conoscono, da incisioni, dipinti di soggetto simile con scene della vita di Enrico IV e Maria de' Medici.

Lo sviluppo della pittura di ritratto prevalentemente legata all'ambiente di corte, come documentato dalle raccolte di disegni e dai dipinti, raffigura personalità illustri del tempo, scrivani ed artisti favoriti a corte. Principali ritrattisti furono Jean Clouet, cui si deve il *Ritratto del botanico Pierre Quthe*, suo figlio François e Corneille de Lyon. Grazie a F. Clouet verranno introdotti moduli fiorentini, ma fino alla fine del secolo sarà forte l'influsso fiammingo nell'opera di pittori come Jean Decourt, Benjamin Foulon, Marc Duval, F. Quesnel, Etienne e Pierre Dumontier. È documentato anche l'uso del ritratto collettivo dei membri del corpo della municipalità: quello del 1565 (Dublino, NG), forse dovuto ad artista fiammingo, mostra inginocchiati ai piedi di un Cristo in croce, alcuni ricchi

borghesi parigini. È probabile del resto che fosse già in uso commissionare ritratti di gruppo per le sale del municipio.

**Il XVII secolo** L'ambiente artistico mantiene il suo carattere cosmopolita annoverando tra gli stranieri numerosi artisti fiamminghi aggiornati sulla cultura italiana.

Il richiamo del centro parigino favorisce l'arrivo di artisti dalla provincia i quali trovano un ambiente fortemente concorrenziale e regalato dalla corporazione di pittori e scultori della città che non accetta di buon grado l'inserimento di 'stranieri'. Le possibilità offerte sono quelle dell'apprendistato o di una lunga attività come aiuto prima di poter essere ammessi nella corporazione cittadina come maestri eseguendo un'opera di ammissione e pagando una pesante tassa per l'accettazione.

Per ottenere il titolo di maestri gli artisti si presentavano alla corporazione di Saint-Germain-des-Prés, che godeva delle franchigie estese a tutto questo *faubourg*, territorio dell'abbazia. Un Jean Michelin venne ricevuto come maestro nel 1623; Antoine le Nain, piccardo, nel 1629. Lo stesso anno, tornato da Roma, Lubin Baugine venne ammesso «in virtù del capolavoro da lui fatto». Tutti gli artisti di talento potevano essere accolti come maestri direttamente e vendere le loro opere nei domini dell'abbazia, in particolare durante la fiera di Saint-Germain, alla quale partecipavano anche artisti stranieri. Della numerosa colonia di pittori fiamminghi e olandesi, stabilitisi durante i loro soggiorni parigini in rue du Vieux-Colombier, rue du Sépulcre (ora rue Dragon), o rue de Princesse, vanno ricordati: van Mol, Bernaerts, Stockade, van Boucle, Fouquières, Asselijn, Kalf, van Plattenberg (detto Plattemontagne) e P. Vleughels. È in quest'ambiente che avrà fortuna la bambocciata e lo sviluppo della pittura di genere, nature morte, vedute urbane e paesaggi. Gli artisti olandesi come A. de Verwer e R. Nooms, pittori di marine, o P. Wouwerman, divulgheranno sotto il regno di Luigi XIII uno stile attento all'osservazione del reale.

Gli stranieri poi si dividevano tra protestanti come Isaac Moillon, Jean Petitot e Jacques Bordier, miniaturisti e smaltatori, e la confraternita dei cattolici fiamminghi stabilitasi prima nella chiesa di Saint-Hippolyte presso i Gobelins, e poi, nel 1630, a Saint-Germain-des-Prés attirati dalla «moltitudine di stranieri che abitano il bel quartiere

di Saint-Germain». Numerosi furono gli artisti fiamminghi attivi ai Gobelins, divenuta poi nel 1662 manifattura reale. Prima di questa data la loro presenza è documentata anche in rue de la Chaise, alla manifattura di arazzi di Raphaël de la Planche, denominata la «corte dei fiamminghi». Altre zone franche furono quelle del priorato di Temple, dell'ospizio dei Quinze-Vingts, del priorato di Saint-Jean-de-Latran, degli ospedali della Trinité e del Saint-Esprit, ed infine l'università che occupava tutto il nucleo urbano sulla riva sinistra della Senna, dove si stabilì al suo arrivo a P nel 1621 il giovane Philippe de Champaigne. La corporazione dei pittori e scultori di P dovette combattere la concorrenza degli artisti di Saint-Germain-des-Prés e dei pittori dei «luoghi privilegiati» attivi a corte come *valets de chambre* del re, o come pittori e artigiani. Titoli questi che li mettevano al riparo dalla persecuzione della corporazione, tanto più che la protezione della corte comportava spesso anche l'alloggio in qualche dimora del sovrano o dei suoi familiari. Ad esempio sotto la galleria del Bord-de-Eau, che collegava il Louvre alle Tuileries, il piano terra e il primo piano erano assegnati dal 1608 ai laboratori ed agli alloggi di 32 artisti e artigiani attivi per la corte. Tra questi vanno citati Jacob Bunel e Marin Bourgeois, poi sotto Luigi XIII Vouet, D. Dumonstier, Torteбат; sotto Luigi XIV Errard, A. Stella, Nocret, Noël Coypel, Blain de Fontenay, Antoine Coypel figlio, Jean Bérain. Vanno poi ricordati gli studi alle Tuileries, tra cui quello di Poussin. Nel 1648 venne fondata l'Accademia reale di pittura e scultura, intitolata a san Luca sull'esempio di quella romana; tra i suoi fondatori figurano Bourdon, Perrier, Le Sueur, La Hyre e Charles Le Brun.

Con l'Accademia venne arginato il potere della corporazione cittadina cui rimasero legati ancora per qualche tempo Vouet e Mignard. Il regno di Luigi XIII e la reggenza di Anna d'Austria sono caratterizzati da una straordinaria apertura di nuovi cantieri promossi dalla committenza aristocratica e chiesastica. Dopo la morte di Fréminet (1619) pochi erano gli artisti disponibili e adatti a intraprendere le decorazioni delle grandi dimore, tanto che ci si rivolgerà a Rubens per la decorazione delle Gallerie del palazzo del Luxembourg (1621-25) con 24 tele allegoriche della *Vita di Maria de' Medici*.

Con il ritorno di Vouet dall'Italia giunge a P l'eco delle

grandi decorazioni del barocco romano e bolognese. Ma di queste importanti imprese decorative e di quelle dei suoi emuli Perrier, Le Sueur, Blanchard, La Hyre e Bourdon rimangono scarse tracce. Nonostante la distruzione del patrimonio ecclesiastico e la sua dispersione sotto la rivoluzione francese è nota l'attività di pittori accademici per confraternite e chiese parigine ed alcune di queste opere oggi sono conservate al Louvre.

A Notre-Dame i rivestimenti lignei della cappella di Sant'Anna furono dipinti da Lallemant e Vignon, le pale d'altare da Vouet, i dipinti per la cappella Saint-Ferréol da Champaigne; per i carmelitani di rue Saint-Jacques Le Brun dipinse i quadri della cappella Sainte-Madeleine e la pala d'altare (*Santa Maddalena*). Ai Le Nain è dovuto il ciclo della *Vita della Vergine* per i Piccoli agostiniani ed ancora Champaigne, La Hyre, Stella, Le Brun dipinsero *Storie della vita di Cristo e della Vergine* per la navata della chiesa dei Carmelitani. Tutti gli altari del sec. xvii (salvo quello di Saint-Nicolas-des-Champs) ed alcuni del sec. xviii (quello della casa professa dei Gesuiti), sono andati perduti.

Alle grandi decorazioni religiose (Le Brun, volta di Saint-Sulpice; Champaigne la cupola della Sorbonne; Mignard del Valde-Grace), fanno riscontro i cantieri civili. Luigi XIII richiamò Poussin da Roma nel 1640, per le decorazioni della Grande Galerie del Louvre. Della risistemazione ordinata da Anna d'Austria nel 1653 dei suoi appartamenti estivi si conservano ancora le volte dipinte a fresco da Romanelli e i pilastri decorati a grottesche da Errard (ora al Luxembourg). Il palazzo delle Tuileries ampliato nel sec. xvii, venne decorato da Nicolas Covi, Jean Nocret, Berthollet Flémalle, Nicolas Mignard, gli Champaigne e Noël Coypel: l'incendio del 1871 distrusse quanto ancora rimaneva di queste decorazioni.

Il Palais-Royal dato a Richelieu dal re aveva gallerie dipinte da Champaigne e da Vouet; Anna d'Austria che in seguito vi sistemò il suo appartamento fece ornare gli interni con grottesche. La decorazione divulgata dalle incisioni ispirò l'appartamento della duchessa de La Meilleraye all'Arsenal e il gabinetto dell'hôtel Colbert de Villacert (P, Museo Carnavalet). Per le decorazioni del palazzo di Giustizia vennero chiamati Vouet, Blanchard, Bourdon e le Brun; nel 1684 Bon Boullogne ricevette l'incarico per gli affreschi allegorici del soffitto (perduti).



Va ricordata la committenza della municipalità di **P** che in occasione della nomina del nuovo preposto ordinato ogni due anni, richiedeva un dipinto celebrativo a un pittore rinomato. Gli imponenti dipinti, che era d'uso ordinare già sotto il regno di Enrico IV, rappresentavano gli otto membri del «Bureau de la Ville», inginocchiati davanti a un'immagine sacra e in seguito davanti al re. Sotto Luigi XIV questi ritratti di gruppo vennero interpretati come dipinti allegorici e di storia. Nel sec. XVII ne furono autori Dumée, d'Hoey, Louis Beaubrun, Pourbus, Champaigne, Le Brun, Mignard, Largillière.

**Il XVIII secolo** L'Accademia acquistò sempre più potere e prestigio, cosicché molti pittori si recarono nella capitale per seguirne i corsi e tentare in seguito il prix de Rome. La condizione sociale degli stessi pittori membri dell'Accademia si elevò offrendo loro la possibilità di entrare negli ambienti colti della capitale o in salotti come quello di M.me Geoffrin i cui lunedì erano dedicati all'arte. La stessa M.me Vigée-Lebrun apriva il suo rinomato salotto alla più alta nobiltà. Rispetto al secolo precedente la presenza di artisti stranieri nella capitale è assai minore anche perché **P** ha ormai artisti locali capaci di soddisfare le richieste della committenza. Se i fiamminghi e gli olandesi non ottengono più il favore di un tempo, profonda è l'influenza della pittura nordica del sec. XVII sulla produzione pittorica e i dipinti fiamminghi e olandesi sono i più ricercati sul mercato d'arte parigino. Le vedute urbane ad esempio sono riprese da Ragenet con una sensibilità analitica che ricorda gli specialisti olandesi del sec. XVII. De Machy e Hubert Robert renderanno celebri i dipinti di «rovine» guardando a Pannini. Pittori come Noël o Genillon, specialisti di marine, allievi di Joseph Vernet ritrarranno con insistenza le rive della Senna. Il passaggio di artisti italiani, come R. Carriera, lascia un'impronta soprattutto nella grande decorazione con Ricci, accolto nell'Accademia, e Pellegrini.

Va ricordato il passaggio dei tedeschi Wille e Schenau o di svedesi quali Lundberg, Roslin, Wertmuller.

Il mercato dell'arte parigina aveva attirato ormai moltissimi amatori d'arte e conoscitori provenienti da tutta l'Europa. Costoro frequentavano il Salon del Louvre ma anche botteghe, chiese e gallerie private per aggiornarsi e fare acquisti. L'ambasciatore Tessin frequentava Boucher e Chardin, ordinando loro dipinti per sé e per il re di Sve-

zia. Federico II fece acquistare molti dipinti di Watteau, Lancret, Pater, Chardin e van Loo. Diderot, corrispondente di Caterina II, acquistò per suo conto la collezione Crozat. Il granduca Paolo, il principe Jossupov e il conte Stroganoff nei loro soggiorni acquisteranno numerose opere di contemporanei che arricchiranno le loro collezioni.

Il gusto parigino è ormai diffuso in tutte le corti e le figure di Watteau, Chardin, Boucher e Fragonard dominano la scena europea. Notevole importanza assunse anche la pittura di storia; i pittori ricevettero numerosi incarichi tanto dalla committenza civile che da quella religiosa. Un avvenimento di rilievo fu la trasformazione del coro di Notre-Dame sotto il regno di Luigi XIV che comprendeva otto tele con *Storie della vita della Vergine* ad opera di La Fosse, Jouvenet, Hollé, Boullogne e A. Coypel; di queste ne rimangono sei realizzate tra il 1715 e il 1717, l'*Annunciazione* di Claude Guy Halle (Louvre), il *Magnificat* di Jouvenet (Notre-Dame), la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* di Charles de La Fosse (Louvre), la *Presentazione al Tempio* e il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Louis de Boullogne (Louvre e Museo d'Arras). Dispersi sono invece i due dipinti di Antoine Coypel (*Gesù fra i dottori* e l'*Assunzione*).

L'esempio del rinnovamento del coro di Notre-Dame spinse le monache dell'Assunzione, in rue Saint-Honoré a commissionare a B. Boullogne, A. Coypel, Lemoyne e Bouzonnet-Stella sei grandi tele con la *Vita della Vergine*. Il coro di Notre-Dame-dés-Victoires fu decorato da Carle van Loo con tele sulla *Vita di sant'Agostino*, complesso fortunatamente conservatosi. I Lazzariti commissionarono a Restout, J. F. de Troy e altri, il ciclo della *Vita di san Vincenzo*. Si diffusero così i cicli della *Vita di san Giovanni*, le *Storie di Esther*, e soprattutto il ciclo della *Vita della Vergine* cui ad esempio lavorò Restout (refettorio dei Foglianti; cappella del seminario di Saint-Sulpice; per l'abbazia di Saint-Victor); purtroppo gran parte di questi complessi monumentali per i quali lavorarono pittori come Restout, è andata distrutta. La decorazione delle cupole e dei soffitti dipinti nelle chiese non ha riscontro con quanto avvenne per gli edifici privati. F. Lemoyne realizzò nel 1723-24 una *Trasfigurazione* nel coro dei religiosi del noviziato dei Giacobiti e nel 1731 ricevette l'incarico di un'*Assunzione* per la cupola della cappella della Vergine di

Saint-Sulpice, che Carle van Loo decorò poi con quattro tele della *Vita della Vergine*. L'insieme ci è pervenuto; perduta è invece la cupola dipinta da Noël-Nicolas Coypel per la chiesa, anch'essa distrutta, di Saint-Sauveur. Delle due cupole di J. B. Pierre a Saint-Roch resta visibile solo la piú grande.

Per alcune nuove decorazioni, ispirate alle scenografie teatrali, si ricorse ad artisti italiani come i Brunetti nel 1749 per la cappella degli Enfants-Trouvés, intorno alla quale Natoire dispiegò cortei di magi, pastori e gruppi di bambini. La cappella venne distrutta, resta invece visibile quella della chiesa di Sainte-Marguerite, dipinta sempre dai Brunetti. La celebrazione della storia nazionale sotto il Re Sole trova un tema adatto nelle storie della *Vita di san Luigi*, commissionate a vari pittori per la cappella dell'Ecole Militaire. La campagna d'Angiviller giocò a favore della pittura di storia e consentí di affidare a Dura-meau, Taraval, Lagenée e Callet quattro grandi riquadri ancora disadorni nella Galleria di Apollo del Louvre. È infatti verso il 1760 che i soffitti dipinti ricompaiono nelle dimore parigine. Uno dei primi è quello eseguito da Pierre nel nuovo salone del Palais Royal, rappresentante il *Trionfo di Psiche*. Le Lorrain, Hallé, Briard e i quattro artisti sopra citati sono i principali decoratori di soffitti della seconda metà del sec. XVIII; le loro opere risalgono quasi tutte al regno di Luigi XVI e sono purtroppo quasi tutte scomparse. L'uso di decorare le dimore parigine con pannelli scolpiti o dipinti provoca le proteste di Natoire il quale nota che ormai la pittura di storia è ridotta a «farsi forzosamente sentire dalle porte» e al di sopra degli specchi. Pittori di storia, paesaggisti e pittori di nature morte ne trassero vantaggio. Bérain e Claude III Audran, ma anche Gillaut, Watteau, Lancret e soprattutto Christophe Huet dipinsero molti pannelli e soffitti, talvolta anche clavicembali, mescolando grottesche a *chinoiseries* e *singeries* destinate a piccoli ambienti. I quadraturisti Brunetti decorarono vestiboli e scaloni dei Palazzi Luynes, Soubise, Richelieu. Lo stesso tipo di decorazione ornava lo scalone dell'hôtel Crozat de Thiers; Lajoue dipinse una «prospettiva» per la Biblioteca di Sainte-Geneviève, e un'altra nel convento dei Petits-Pères. Tuttavia i generi che il gusto ufficiale e la critica consideravano minori, ottennero crescente favore presso il pubblico amatoriale, e nelle collezioni accanto ad interni olandesi e bambocciate

fiamminghe, entrarono quelle scene di vita quotidiana della piccola borghesia dipinte da Chardin. Anche il ritratto ottenne notevole successo impegnando in questo genere numerosi pittori accademici che dovettero soddisfare le crescenti richieste del pubblico.

**XIX secolo** La rivoluzione costituí un elemento destabilizzante anche per la vita artistica della capitale sopprimendo l'Accademia reale, trascurando gli edifici religiosi e i palazzi reali e aprendo i *salons* a tutti i pittori. Gli artisti compromessi da troppo stretti legami con l'Ancien Regime vennero imprigionati. David, membro della Convenzione, tradusse l'ideologia rivoluzionaria nel *Giuramento del Jeu de Paume* (incompiuto, Versailles) e nei ritratti furbeschi di *Marat* e di *Le Peletier*.

La maggior parte degli artisti alloggiati al Louvre sotto Luigi XVI vi rimase e altri ancora riuscirono a introdursi nel palazzo abbandonato. L'Institut de France, fondato dalla Convenzione, ebbe sede al Louvre accogliendo al suo interno i vecchi maestri accademici dei beaux-arts. I corsi ripresero e nel 1798 venne istituita al *salon* una giuria di ammissione che divenne sempre piú severa nel corso del secolo. La fondazione del Museum, dove si accalcavano le opere sottratte agli edifici religiosi, alle collezioni reali e a quelle dei paesi conquistati dagli eserciti della Repubblica, forní agli artisti una gran quantità di modelli ed esempi, ma nel 1801 il primo Console, temendo rischi di incendio, ordinò di abbandonare gli alloggi e gli studi, cosa che avvenne solo nel 1807. Gli insegnanti e gli allievi dell'Ecole des beaux-arts coabitavano dunque nell'antico collegio delle Quattro Nazioni. La cappella della Sorbona venne suddivisa in studi, ma i pittori occuparono anche i conventi dei Carmelitani, dei Piccoli Agostiniani, i collegi di Navarra e dei Grassin. David disponeva della cappella del collegio di Cluny e di uno studio nel collegio delle Quattro Nazioni aperto sin dal 1781 ai suoi numerosi allievi; in trent'anni il pittore ebbe oltre quattrocento discepoli. Una volta esiliato David, anche Gros, che ne prese il posto all'Ecole des beaux-arts, ebbe centinaia di allievi. Il corso di Carle Vernet, pittore di cavalli, era anch'esso assai frequentato e Géricault vi entrò nel 1808. Sotto il primo Impero **P** fu senza dubbio il centro della grande pittura. Il primo Console, poi Imperatore, comprese l'importanza dell'arte encomiastica e fece dunque illustrare su tele immense le

grandi imprese del suo regno. David, Gros, Girodet, Regnault, Meynier, Lejeune ne furono gli interpreti piú brillanti. Gérard, dal 1796 al 1836, data della sua morte, fu il ritrattista ufficiale dei piú celebri personaggi. Dallo studio di Guérin uscirono molti giovani pittori romantici. I pittori di storia durante la restaurazione e poi sotto il regno di Luigi Filippo si unirono a quelli romantici per la decorazione della Galleria delle Battaglie (Museo di Versailles) e in genere fino alla caduta del secondo Impero la pittura di soggetti militari ebbe larga fortuna con Horace Vernet, Alphonse de Neuville, Messonier, Yvon, Aime Morot. Quanto ai cicli decorativi si riscontra solo qualche commissione per le Tuileries o per la cupola del Panthéon, dipinta da Gros, qualche soffitto del Louvre e alcune tele commissionate a Prud'hon, Girodet e Gerard per alcune dimore parigine.

Moltissimi artisti, sotto il regno di Luigi Filippo e Napoleone III, si divisero importanti incarichi di decorazioni monumentali degli edifici parigini, sia religiosi che civili. Chassériau dipinse alcune cappelle a Saint-Merry e a Saint-Roch, mentre a Saint-Philippe-du-Roule eseguì la parte alta della parete dell'emiciclo retrostante il coro e ancora alcune pitture murali della scala della corte dei Conti, purtroppo distrutti, di cui resta qualche frammento al Louvre. Delacroix, sotto il regno di Luigi Filippo, decorò le volte delle biblioteche della Camera dei deputati e del Senato nonché una cappella a Saint-Sulpice e infine il riquadro centrale della Galleria di Apollo (*Apollo vince il serpente Python*, 1848). Durante il secondo Impero eseguì nel municipio il soffitto del Salone della Pace, cui il comune aggiunse, in corrispondenza, il Salone dell'Imperatore dove al soffitto lavorò Ingres.

Le chiese costruite durante la restaurazione esigevano nuove decorazioni, Notre-Dame-de-Lorette fu affidata a Picot, Hesse e Dejuinne; Saint-Vincent-de-Paul fu ornata da Flandrin, mentre numerosi pittori d'Accademia si esercitarono a Saint-Germain-des-Prés, Saint-Severin e Saint-Sulpice. Puvis de Chavannes eseguì scene della *Vita di sainte-Geneviève* all'interno del Panthéon, ormai restituito al culto.

Già ai tempi di Delacroix, ma soprattutto a partire dal secondo Impero, la vita artistica francese si divise tra pittori che seguivano il gusto ufficiale ed artisti indipendenti che contestavano l'indirizzo del *salon*. Gli incarichi veni-



vano commissionati soltanto ai pittori premiati (*médailleurs*) dal *salon*. Il Padiglione del realismo, organizzato da Courbet nel 1855, fu anche un tentativo d'accomodamento voluto dall'Imperatore, cui seguì il Salon des Refusés, nel 1863. Gli impressionisti risposero alla censura del *salon* ufficiale, organizzando una serie di mostre presso il fotografo Nadar e nelle gallerie private della riva destra della Senna. Il genere del paesaggio ebbe uno sviluppo prodigioso nel sec. XIX, in gran parte per l'influsso degli artisti inglesi, specie Bonington, che dopo aver visitato la Normandia, giunse nel 1818 a P e frequentò il corso di Gros; dipinse però i suoi acquerelli «dal vero», su un carrozzino preso in affitto. Venne presto imitato da moltissimi artisti inglesi, alcuni dei quali risiedettero a lungo a P (Callow fu addirittura maestro dei figli di Luigi Filippo), Edrige, Boys, Cox, Poynter, Turner, Nash, Davis, Holland, Richardson lasciarono numerosi acquerelli di P; Parrott, Stanley e Old Crome persino tele illustranti i più diversi aspetti della città. A parte Bouhot e alcuni altri pittori romantici francesi come Villeret, Huet, Goblain o Cicéri, il migliore interprete dei paesaggi urbani fu l'italiano Canella. I paesaggisti francesi non si interessarono alla rappresentazione della città; Corot dipinse solo cinque vedute, Rousseau e Daubigny due ciascuno. A un olandese, Jongkind, si devono una serie di vedute della Senna e dei quartieri della riva sinistra.

Sin dall'inizio del secolo George Michel, Géricault e Th. Rousseau si erano ritirati in un vecchio villaggio in prossimità dell'aperta campagna: Montmartre. Durante il secondo Impero la maggior parte degli artisti abitarono la riva destra. Le Esposizioni Universali richiamarono pubblico dalla provincia e dall'estero. Tutta la zona dal boulevard des Italiens a sud fino alla Butte a nord, dalla stazione di Saint-Lazare e place de Clichy, fino al boulevard de Roche-chouart, divenne dal tempo di Manet a quello di Bonnard il quartiere dei pittori. Lo studio di Cormon era in boulevard de Clichy, quello di Degas in place Blanche, quello di Manet in rue d'Amsterdam. Horace Vernet e Paul Delaroche abitavano in rue de la Tour-des-Dames. La birreria dei Martyrs accolse, nell'omonima strada, pittori di tutte le tendenze, ma il caffè Guerbois, in avenue de Clichy, e dal 1875 il caffè della Nouvelle-Athènes a place Pigalle divennero i luoghi d'incontro favoriti dagli impressionisti. Renoir, van Gogh e Lautrec quando erano

a **P**, alloggiavano sulla Butte. Il Moulin de la Galette, la sala da ballo dell'Elysée-Montmartre, il cabaret Chat-noir, il circo Fernando, il Moulin-rouge e ancora il cabaret di papà Lathuile procuravano agli artisti tanto distrazioni quanto soggetti per i loro dipinti. Temi prescelti erano la vita moderna e il suo contesto urbano: (Monet), i boulevards affollati (Pissarro) e le viuzze di Montmartre. Quasi tutti i mercanti d'arte erano raggruppati in rue Lafitte, vicino alla sala vendite e all'antica Opera dove Degas dipinse moltissime scene. Fu sempre in questa zona di **P** che Lautrec trovò i suoi soggetti nei bar e nelle case chiuse.

**XX secolo: l'Ecole de Paris** Si suole designare col nome d'école de Paris un insieme di artisti d'origine straniera che all'inizio del secolo affluirono nella capitale cercando condizioni favorevoli al loro talento e una rara libertà d'espressione. Vi furono tre grandi movimenti, il primo in direzione della periferia della butte Montmartre e verso l'alto Vaugirard dominante Montparnasse. Fu qui appunto che si stabilì un gruppo di pittori, in gran parte d'origine ebraica, venuti dall'Europa centrale ma soprattutto orientale per sfuggire a insostenibili condizioni sociali e artistiche. Il polacco Eugène Zak dopo un primo soggiorno nel 1900-901, si stabilisce definitivamente a **P** nel 1904. Seguiranno rapidamente gli arrivi del tedesco Julius Pascin (1905), del livornese Amedeo Modigliani (1906), di Leopold Gottlieb (1908); di Marc Chagall e di Moïse Kisling (1910) provenienti rispettivamente da San Pietroburgo e da Cracovia. Seguiranno ancora Pinchus Krémègne e Michel Kikoïne, allievi della Scuola di belle arti di Vilna (1912) e il loro collega Chaïm Soutine (1913) cui si aggiungerà il giapponese Foujita. Questo gruppo di artisti si stabilirà soprattutto a Montparnasse negli ateliers della Ruche, poiché Montmartre era stata precedentemente occupata dai cubisti e dal gruppo intorno a Picasso, installatosi al Bateau-Lavoir nel 1904. I rapporti fra i cubisti e i nuovi arrivati saranno tuttavia forieri di influenze reciproche. La prima guerra mondiale disperderà questo primo gruppo; resteranno tuttavia in Francia: Modigliani, Soutine, Krémègne, Kisling e Kikoïne. Il rinnovamento dell'Ecole de Paris fra le due guerre e dopo la morte di Modigliani (1920), avverrà all'insegna di condizioni materiali più favorevoli anche riguardo al mercato: ad esempio il dottor Barnes acquistò molti Soutine nel 1923. Dalla

Russia soprattutto affluirono alcuni pittori ebrei, spinti dalla difficile situazione politica. Molti di loro avevano già fatto tappa a Berlino, ma la situazione economica tedesca non permise loro di potervi rimanere. Giunsero dunque a **P**: Mané-Katz (1921), Zygmund Menkès e Max Band (1923), Chagall vi fece pure ritorno (1923). Questo gruppo troverà più facile integrazione grazie al sostegno della comunità ebraica di cui facevano parte critici e galleristi. La loro arte, segnata dal neorealismo del dopo guerra ma anche da intenti simbolici, nacque dal desiderio di mantenere viva la cultura ebraica, fatto più evidente in Mané-Katz, Menkès e Max Band.

Un altro gruppo di pittori di origine russa rimase in Francia: Costantin Terečkovitč, André Lanskov, Serge Charchoune, Jean Pougny, Serge Poliakoff, Philippe Hosiasson, e ancora Chapoval, Josef Pressmane e Maurice Blond; tutti arrivati nell'arco degli anni Venti. Essi in genere si volsero all'astrazione così come altri artisti venuti dal Belgio (Lacasse, van Tongerloo), dall'Olanda (Geer e Bram van Velde), dalla Germania (Hartung), dal Portogallo (Viera da Silva) e ancora dalla Spagna (Bores).

In seguito alla liberazione, il concetto d'Ecole de Paris si estese a dismisura, arricchendosi di apporti diversi dove difficile è a tal punto stabilirne le frontiere. Non tutti gli artisti adottarono la nazionalità francese come invece fecero Zao Wou-ki, Vasarely, Nicolas De Staël, residenti privilegiati, la maggior parte di loro infatti rimase in contatto con i propri paesi d'origine. Fu il caso del belga Alechinsky ed Hecq, degli olandesi Appel, Corneille, Lataster e Bogart, del danese Jorn, del greco Prassinou, dei polacchi Lebenstein e Maryan ma anche degli jugoslavi Music e Veličković, del canadese Riopelle e ancora degli spagnoli Ubeda, Clavé, Arroyo ed Hernandez, del tedesco Klasen.

Tutto ciò fu il frutto della rapida espansione dei Media ma anche dell'incremento della clientela americana che fece spostare il mercato dall'altra parte dell'Oceano, anche se questi artisti avevano già acquisito notorietà a **P**. **Archives Nationales (Hôtel de Soubise)** L'hôtel de Soubise, costruito da Delamair alla fine del sec. XVII, è sede attuale degli Archives Nationales. Venne trasformato dal suo proprietario, Hercule Mériadec principe di Rohan, in occasione delle sue seconde nozze (1732). Questi incaricò Boffrand di modificarne la decorazione, cosicché tra il 1736 e il 1738 vi operò una nuova generazione di pittori:

Trémollières, Carle van Loo e Restout, autori dei sovrapposte; Boucher vi dipinse sette soggetti mitologici, Natoire ebbe la parte piú importante dell'incarico poiché decorò il *salon* ovale della principessa con una *Storia di Psiche*. Il palazzo costituisce un insieme unico e completo di decorazioni del sec. xvii. Dopo il 1808 grazie ad acquisizioni successive ha inglobato anche l'hôtel de Rohan (dove Christophe Huet eseguì nel 1745 una serie di *singeries*), d'Assy, di Breteuil, di Fontenay e di Jacourt.

**Museo des Arts Décoratifs** Nel 1863 alcuni artisti, artigiani e industriali, ma anche eruditi e appassionati si riunirono per fondare l'«Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie». Il fine era di «favorire in Francia la cultura delle arti perseguendo la realizzazione del bello nell'utile». Si mirava cioè a stimolare la produzione contemporanea, offrendo a produttori e consumatori un panorama delle opere del passato, non come modelli da copiare o imitare, bensí come testimonianza di una qualità tecnica unita a un'autenticità estetica, volta a rendere piú esigenti il pubblico e i produttori.

Il MAD si aprí al Pavillon de Flore del Louvre nel 1877; fu poi trasferito nel Palazzo dell'Industria e nel 1905 si trasferí definitivamente nel Pavillon de Marsan.

Le collezioni del museo sono sostanzialmente dovute a varie donazioni: Peyre, Koechlin, Vever, Moreau-Nélaton, Martin-le-Roy, Perrin, Maçiet e ancora Duseigneur, Carnot, David-Weil e altre. È senza dubbio il museo francese piú ricco d'oggetti d'arte; destinato inizialmente a illustrare i *decors* delle dimore è andato via via arricchendosi di quadri, acquerelli e disegni. È cosí che in un vario percorso museografico si incrociano ad esempio il *Ritratto della baronessa Gourgaud*, che fece grandi donazioni ai musei francesi, dipinto da Matisse (1924) o anche il dipinto di La Fresnaye, *Officina alla Ferté-sous-Jouarre* (1911), che fu presentato al Salon d'Automne del 1912. Sono presenti altri dipinti di Valtat, Vera, Domerque e l'importante composizione nabis di Maurice Denis, *Donna seduta alla terrazza* (1891). In un impianto volto a dare l'immagine di ciò che potevano essere gli appartamenti del tempo sono esposti alcuni polittici e retabli di stile gotico internazionale (Maestro della Maddalena, Maestro del Trittico di Imola, scuola di Ferrara, Toscana e del nord Italia). Sono pure presenti un soffitto dipinto a grottesche e *singeries* attribuito a Claude III Audran, cosí

come alcuni bozzetti di La Fosse, Lemoyne e Tiepolo. Inoltre pitture di genere (J. B. Oudry) e nature morte (F. Desportes); numerosi disegni ornamentali (Ranson, Cauvet, Pajou, Delafosse, Lalonde, Pineau, Chalgrin e altri). Sono invece inserite nella ricostruzione degli interni parigini della fine del sec. XVIII le sei tele decorative di H. Robert, quelle di Lagrenée le Jeune e un *Ritratto di Sofia Muller* attribuito a Tischbein. Altri disegni d'architettura e di decorazione di David, Vaudoyer, Saint-Ange e Bertrand testimoniano la cultura decorativa del sec. XIX insieme a uno dei rari paesaggi di Ingres: il *Casino di Raffaello a Roma* (1807), alcuni schizzi di Delacroix oltre all'*Imperatore Giustiniano in atto di comporre le sue Istituzioni*, progetti e acquerelli di Chenavard, Lami, Raffet e Viollet-le-Duc.

Nel 1919 il collezionista Jacques Doucet, in stretto contatto con i teatri contemporanei, offrì al museo molti disegni di scenografie e costumi di Piot, Maxime Dethomas e Leon Bakst. Gli inventari del museo sono ricchissimi, spiccano anche alcune collezioni giapponesi e miniature islamiche, dell'India e dell'Iran.

Di particolare è ancora il grande disegno di E. Muller, *Il giardino di Armida*, concepito, per la manifattura Desfosse e Karth, come opera monumentale capace di rivaleggiare con la pittura.

Va ancora ricordata la donazione Dubuffet, entrata nel 1967 e comprendente molte sue opere che vanno dal 1942 al 1967.

**Museo nazionale d'Arte moderna: Centro nazionale d'Arte e Cultura Georges Pompidou** Il centro, nato al fine di diffondere la cultura moderna, concepito come luogo di scambi, di incontri, piattaforma per molteplici attività in un mondo in evoluzione, riunisce le collezioni del vecchio Museo d'Arte Moderna creato nel 1937 ed installato nel 1947 al Palais de Tokyo, e quelle del Centro nazionale d'Arte contemporanea nato nel 1967. Importanti donazioni avevano già contribuito alla creazione del precedente museo: Paul Rosenberg, André Lefèvre, Eva Gourgand, Marie Cutolli, Henri Laugier, Georges Salles, Raoul Laroche, Sonia Delaunay, Brancusi. Altre donazioni hanno arricchito il nuovo museo: Nina Kandinsky, la Fondazione de Menil, Michel Leiris. Un'intensa politica d'acquisizioni ha infine alleggerito le lacune che riguardavano le scuole straniere.



Il centro, apertosi nel febbraio del 1977, ha come contenitore un edificio progettato da Piano e Rogers in seguito a un concorso internazionale che il presidente Georges Pompidou bandì nel 1969. Un primo progetto che era stato affidato dal ministro Malreaux a Le Corbusier non andò in porto. All'interno si trovano dunque una pubblica biblioteca d'informazione, un centro di design, un istituto di ricerca e comunicazione acustica e musicale e il MNAM, rinnovato da Gae Aulenti, che si propone di riunire i maggiori esempi di tutte le forme d'arte francesi e straniere che datano dall'inizio del sec. xx in poi.

Il fondo iniziale del museo era costituito da opere piuttosto tradizionali; mancavano tutti i movimenti d'avanguardia dell'inizio del secolo, persino una figura come Picasso era rappresentata da una sola opera: *Ritratto di Gustave Coquirot* (1901 ca.). Matisse compariva solo con due opere (l'*Odalisca dai pantaloni rossi* del 1922 e il *Buffet* del 1928). Si dovettero attendere profondi mutamenti perché i cubisti venissero infine ammessi e riconosciuti. Si poterono così costituire complessi coerenti, che illustrassero l'evoluzione dei principali artisti della fine del sec. xix e del sec. xx appartenenti all'Ecole de Paris. Seguirono anche regolari acquisti: Dalí (*Allucinazione parziale: sei immagini di Lenin su un pianoforte*, 1931); Matisse (il *Lusso*, 1907; *Il Pittore e la modella*, 1917; *Natura morta con magnolia*, 1941; *Grande interno rosso*, 1948); Picabia (*Udnie*, 1913); R. Delaunay (*Una finestra*, 1912-13); Duchamp (*Giocatori di scacchi*, 1911) e ancora S. Delaunay (*Prismi elettrici*, 1914); Klee (*Ville fiorentine*, 1926); Dix (*Ritratto di Sylvia von Harden*, 1926); Derain (*Due chiatte*, 1904-906 ca.). Le donazioni e i lasciti sopra citati hanno enormemente accresciuto il fondo, ma soprattutto donazioni prestigiose di pittori quali quella di Picasso nel 1947 (dieci dipinti tra cui il *Laboratorio della modista*, 1925; l'*Aubade*, 1942), di Chagall nel 1947 (quattro dipinti, in particolare *Alla Russia agli asini e agli altri*, 190; il *Doppio ritratto col bicchiere di vino*, 1917). Altrettanto importanti furono le donazioni di Rouault dal 1947 al 1964 (181 dipinti); di Léger nel 1950 (*Composizione con due pappagalli*, 1935-39); di Robert e Sonia Delaunay nel 1963 (177 dipinti tra cui *Carosello di porci*, 1913-22); di Kupka nel 1963 (139 dipinti); di Braque nel 1965 (14 dipinti, in particolare *Composizione con violino*, 1910-11); di Pougny nel 1959 e nel 1966 (66 dipinti).

Il nuovo impianto museografico per il plateau Beaubourg del

1977 fu impostato secondo un percorso che iniziando col fauvisme (1905) termina con l'arte contemporanea. La presentazione è ordinata secondo uno schema cronologico suddiviso in tre grandi complessi: dal 1905 alla prima guerra mondiale; il periodo tra le due guerre; dal 1945 ai nostri giorni. Le opere della fine del sec. XIX e dell'inizio del sec. XX (simbolismo, scuola di Pont-Aven, pointillisme e nabis) passarono nel 1977 al Palais de Tokyo e quindi definitivamente al Museo d'Orsay nel 1986. Gli artisti nati dopo il 1870 compaiono, tranne alcune eccezioni come Bonnard e Matisse, i cui dipinti sono suddivisi tra i due musei. Il museo ha annesso anche alcune donazioni, tra cui le più significative sono quelle di Laurens, Braque, Rouault e Brauner.

Un gabinetto d'arte grafica è stato aperto nel museo dopo il 1977 ed è stato oggetto di cure particolari per cui la collezione si è notevolmente accresciuta intorno a un fondo preesistente.

### **Museo d'Arte moderna della Ville de Paris**

Occupava l'ala ovest del palazzo eretto in occasione dell'Esposizione internazionale dell'arte e della tecnica del 1937. È costituito dalle collezioni d'arte contemporanea un tempo conservate al Petit Palais, il cui nucleo principale era costituito dal lascito del dott. Girardin, completato dalla donazione Ambroise Vollard e dagli acquisti della città di P.

Le prime sale vennero aperte al pubblico nel 1961. Le collezioni sono state recentemente arricchite dai lasciti di M.me Amos. Tali collezioni sono dedicate in particolare ai pittori dell'Ecole de Paris. Sono dunque presenti gli artisti stranieri che contribuirono alla ricchezza di questo periodo: Chagall, Picasso, Pascin, Modigliani, Soutine. Dufy e Rouault sono rappresentati da complessi particolarmente importanti. Sono presenti molti fauves (Vlaminck, Othon Friesz, Marquet, Utrillo, Suzanne Valadon) e cubisti (Gleize, Metzinger, Leger, Braque). È conservata anche gran parte dell'opera di Gromaire, proveniente dal lascito Girardin. Infine il museo conserva la prima e mirabile versione della *Danza* di Matisse dipinta per il dott. Barnes, oltre a un'opera eccezionale per le dimensioni ma anche per il soggetto e l'originalità: *Fata elettricità*, realizzata da Dufy per il padiglione della luce in occasione dell'Esposizione internazionale del 1937.

### **Biblioteca Nazionale**

□ *Dipartimento stampe e fotografia* Fu creato nel 1667 da

Luigi XIV che aveva acquisito le 184 000 stampe, già classificate per autore e per soggetto, della collezione Michel de Marolles; venne trasformato in dipartimento nel 1720. È il più antico Gabinetto di stampe del mondo e senz'altro anche il più ricco: dodici milioni di incisioni, due milioni di fotografie, manifesti, carte postali e da gioco. Nel 1976 ha assunto la denominazione attuale; il fondo ha beneficiato dell'apporto successivo di grandi collezioni: gouaches e disegni di scienze naturali di Gaston d'Orléans nel 1718; fondi d'opere di maestri di Beringhen nel 1731; collezioni di disegni e acquerelli di Roger de Gaignières nel 1740. Altri acquisti furono fatti dal 1750 al 1792; altri apporti vennero dalle confische rivoluzionarie e sotto il secondo Impero e dalle collezioni delle biblioteche dell'Arsenal e di Sainte-Geneviève. Seguirono la collezione storica del barone Vinck nel 1906, il fondo di carte da gioco di Georges e Paul Marteau; le stampe dei pittori-incisori impressionisti di Moreau-Nélaton nel 1923; disegni e incisioni di maestri del sec. XIX, libri e stampe dell'estremo oriente di Curtis nel 1943. Infine le recenti importantissime donazioni, come quella di M.me Duchamp-Villon nel 1976 e di Sonia Delaunay nel 1977. Nella riserva del Dipartimento fra le opere più salienti e conosciute sono: incunaboli, disegni e incisioni di Dürer, Rembrandt, dei ritrattisti del sec. XVI, di Seghers, Goya, Fragonard, Saint-Aubin, Corot, Degas, Manet, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Picasso, Matisse, Villon. La collezione Marolles già prevedeva il deposito legale di due esemplari per ogni incisione. L'interesse del Dipartimento sta nel fatto di costituire un complesso pressoché completo di tutto ciò che è stato prodotto in materia di stampe, illustrazioni, manifesti e fotografie d'arte in Francia. Fin dal sec. XVIII, ma ancor oggi, si è voluto un accumulo di materiale internazionale, cosicché un gran numero di lettori proviene da musei e università di tutto il mondo.

□ *Dipartimento manoscritti* La straordinaria ed eccezionale ricchezza delle collezioni di manoscritti della BN ne fa uno dei centri privilegiati per lo studio della miniatura medievale e, per suo tramite, delle origini della pittura occidentale. L'Alto Medioevo è rappresentato dal *Pentateuco di Tour* (sec. VII) e dai *Vangeli d'Echternach* (fine sec. VII) in relazione con la miniatura irlandese. L'epoca carolingia è rappresentata da una serie di manoscritti quali: l'*Evangelario di Carlo Magno*, i *Vangeli di san Medar-*

do di Soissons, i Vangeli di Lotario, la Bibbia e i Vangeli di Carlo il Calvo, il Sacramentario di Drogon. L'arte ottomana e inglese del sec. x si avvale di testimonianze quali: il Sacramentario di san Gereone di Colonia, i Vangeli della Sainte-Chapelle, il Pontificale di Sherborne. L'originalità degli *scriptoria* monastici francesi del periodo romanico è testimoniata dall'*Apocalisse di san Severo*, dalle *Bibbie di san Marziale di Limoges*, dal *Lezionario di Montmajour*, di Cluny e dal *Salterio di Saint-Germain-des-Prés*.

Sono pure presenti importanti manoscritti provenienti dagli *scriptoria* di Moissac e Saint-Martial de Limoges. Sono inoltre conservati alcuni capolavori d'epoca gotica (*Evangelario della Sainte-Chapelle*, *Salterio di san Luigi*, *Breviario di Filippo il Bello*) e del sec. xiv (*Manoscritti di Jean Pucelle* e della sua scuola, *Bibbia di Robert de Billyng*, *Breviario di Belleville*, il *Libro d'ore di Giovanna di Navarra*, il *Breviario di Carlo V*). Il gotico internazionale è rappresentato da prestigiose opere dei piú famosi artisti del tempo: Jacquemar de Hesdin e i suoi allievi, i fratelli di Limbourg, ma anche il Maestro di Boucicaut, il Maestro del Duca di Bedford e il Maestro di Rohan, Jean Fouquet (*Grande Cronaca della Francia*, *Antichità Giudaiche*) e i suoi epigoni Jean Colombe e Jean Bourdichon. Non mancano alcune miniature del pieno sec. xvi (*Commentario della guerra gallica di Godefroid la Batave*; il *Libro d'ore di Enrico II*). Vi sono conservati manoscritti d'italiani provenienti dalla corte aragonese di Napoli e del duca di Milano, entrati nella collezione della biblioteca in seguito alle campagne d'Italia. Ricordiamo inoltre la collezione di Louis de Gruthuyse e alcune opere che appartenevano al duca di Borgogna sotto il regno di Luigi XV; alcune confiscate rivoluzionarie hanno arricchito la biblioteca di opere fiamminghe della fine del sec. xv. Assai ricco è il fondo di manoscritti greci, risultato di acquisizioni iniziate già sotto il regno di Francesco I: i *Vangeli di Sinope*, le *Omellerie di san Gregorio Nazianzeno*, il *Salterio detto di Parigi*, la *Teriaca di Nicandro* e le *Omellerie del monaco Giacomo*.

**Museo Carnavalet** È dedicato interamente alla storia della capitale, occupa dal 1880 l'hôtel da cui prende il nome, cui dal 1989 è stato aggiunto l'hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau. Le sue ricche collezioni, formatesi mediante acquisti, donazioni e lasciti, illustrano la storia di P dalle origini ai nostri giorni. L'iconografia, abbondante a partire dal rinascimento, documenta lo sviluppo della città nel



corso dei secoli, i principali personaggi che vi vissero e gli avvenimenti che si svolsero, in un quadro museografico volto a dare anche un'idea dell'evoluzione delle dimore parigine. Una sezione speciale è dedicata all'antica municipalità con grandi ritratti collettivi che ornavano l'Hôtel de Ville prima della rivoluzione cui si aggiungono schizzi e opere di G. Lallemand, Noël Coypel, J. F. de Troy, Largillière, Dumont le Romain, Vien, N. Halle, Ménageot. Sono presenti molte vedute di P del sec. XVII spesso anonime, altre firmate come quelle di Abraham de Verwer, Francisque II Millet e Pierre-Denis Martin. Di grande interesse sono anche il *Ritratto di Madame de Sévigné*, che abitò l'hôtel Carnavalet, eseguito da Claude Lefebvre, e quello di sua figlia, *Madame de Grignan*, attribuito a P. Mignard. Le decorazioni della stessa epoca sono ben rappresentate da due soffitti (*l'Alba* e *Storia di Psiche*) commissionati a Le Brun nel 1652, per l'hôtel de l'abbé de La Rivière. Molti sono i ritratti del sec. XVIII, cui si affiancano due presunte opere di Watteau tra cui gli *Enfants comédiens*, *La partita di biliardo* di Chardin, e un insieme di tele decorative dipinte da Boucher e aiuti con la probabile collaborazione di Fragonard, che costituivano il salone dell'incisore Demarteau. Molte sono le scene di vita cittadina dell'epoca (Nicolas Raguenet, Etienne Jeaurat, Demachy, Alexandre Noël, Hubert Robert, Debucourt). L'iconografia rivoluzionaria è ampiamente rappresentata anche coi celebri dipinti di H. Robert: *Presa della Bastiglia* e *Veduta della Prigione di Saint-Lazare*. Del periodo imperiale celebre è il *Ritratto di Madame Récamier* eseguito da Gérard e quello di *Talleyrand* opera di Prud'hon. Molteplici sono anche i progetti di decorazioni per gli edifici parigini, eseguiti da Gros, Ingres, Delacroix e Chassériau. Famosi anche i ritratti della *Malibran*, di *Liszt* e *Jules Vallès*, opere rispettivamente di Decaisne, Lehmann e Courbet. Numerose sono inoltre le vedute romantiche di P (Etienne Bouhot, G. Michel, Canella) tra cui il *Quai des Orfèvres* di Corot. Il periodo impressionista è inoltre rappresentato da alcuni Lépine, dalla *Veduta di Saint-Severin* di Jongkind e da un'opera giovanile di Signac: i *Mulini di Montmartre*. Infine l'immagine di P Belle Époque è rappresentata da una serie di dipinti di Jean Béraud.

**Museo Cognac-Jay** Recentemente trasferito all'hotel Donon, da poco restaurato, presenta l'importante collezione d'opere d'arte del sec. XVIII di Ernest Cognac e sua



moglie Louise Jay, fondatori dei grandi magazzini della Samaritaine, e lasciata in eredità alla città nel 1929. L'intento dei coniugi era quello di confermare il proprio successo sociale mediante la fondazione di un museo. Assistiti dunque dall'antiquario Edouard Jonas e dal direttore del Petit Palais Camille Gronkowski, raccolsero interessanti dipinti di Largillière, Lèpide, Chardin, Drouais e Hubert Robert. Sono ben rappresentati Boucher (*Ritorno di Diana dalla caccia*, 1745) e Fragonard (*Perette e la brocca di latte*). Non mancano alcuni italiani come Guardi, Canaletto e Tiepolo (*Festino di Cleopatra*), un'opera giovanile di Rembrandt (*L'asina di Balaam*, 1626) e molti disegni di Fragonard e Watteau.

**Scuola nazionale superiore des Beaux-Arts. Biblioteca** È l'erede della scuola annessa all'Accademia di pittura e scultura fondata nel 1648. Il decreto del 18 agosto 1793 sopprime l'Accademia ma non la scuola che presto fu unita a quella d'architettura prendendo il nome di Ecole des beaux-arts. Collocata al Louvre vi rimase fino al 1807, venne poi provvisoriamente trasferita nel Palazzo dell'Industria e occupò infine i nuovi edifici costruiti da Duret e Duban sul sito del Museo des Monuments français. Quest'ultimo era stato fondato nel 1795 da Alexandre Lenoir ma soppresso nel 1816. Il sito era quello del convento degli Agostiniani minori, la cui fondazione della cappella risale a Margherita di Navarra. La scuola fu ampliata nel 1884, aggregandovi l'hôtel de Chimay. Il nucleo originario dei dipinti conservati è costituito dalla collezione dell'antica Accademia. Rimangono anche alcuni «lavori di ammissione» presentati dai candidati alla giuria dell'Accademia in vista della propria elezione.

Vi si trovano tutt'ora ritratti di artisti e docenti (*Sébastien Bourdon, Charles Le Brun, J. H. Mansart*); alcuni esempi del «grand prix de Rome» eseguiti sin dal 1688, e ancora un grandissimo numero di copie di maestri antichi, specie italiani. Va infine segnalato il grande dipinto dell'emiclo, opera di Paul Delaroche: *Il genio delle arti distribuisce corone* (1837-41), ove sono rappresentati numerosissimi artisti di tutti i tempi.

Una sezione considerevole è costituita dai disegni conservati nella biblioteca. Dall'antica Accademia provengono molti disegni d'architettura e rilievi di monumenti antichi eseguiti dai convittori della scuola di Roma. Questo primo fondo si è in seguito arricchito grazie a molte dona-

zioni (His de La Salle, Gatteaux, Jean Gigoux, Alexandre Hasse, Armand Vallon, Jean Masson). Il Gabinetto dei disegni dell'Ecole des beaux-arts è dunque secondo solo a quello del Louvre. La scuola francese è ben rappresentata da parecchi disegni di Poussin, da molti paesaggi di Lorrain ma anche da Watteau, Ingres, Géricault e Carpeaux. La scuola italiana comporta opere preziose quali ad esempio studi di Raffaello, Leonardo, Michelangelo, ma anche disegni di Niccolò dell'Abate, Pontormo, Primaticcio, Rosso, Giulio Romano. I disegni tedeschi e fiamminghi sono meno numerosi, tuttavia non mancano studi di Dürer, Altdorfer, Bril, Gossaert, De Vos, Bruegel e vari fogli di Rembrandt.

**Museo Gustave Moreau** Situato nell'hôtel di rue Rochefoucauld, fu donato dal pittore al momento della sua morte (1898) allo Stato. Ha mantenuto un carattere privato; tra le opere conservate, *La sera e il dolore* (1870 ca.), *L'Apparizione* (1874-76), *Fiore mistico* (1890), *Salomè* (1874-76), *Galatea* (1895 ca.), *Orfeo sulla tomba di Euridice* (1890), *Giove e Semele* (1895), *Le lire morte* (1897).

**Museo Jacquemart-André** Costituito dalle collezioni di Edouard André e Nélie Jacquemart sua moglie, pittrice ella stessa, morta nel 1912, ha mantenuto un carattere romantico quanto al gusto e al modo di esporre le opere d'arte. Una cospicua parte è costituita da numerose e importanti opere del rinascimento italiano ma anche del sec. XVIII francese e della pittura fiamminga.

Numerosi sono i dipinti di Chardin e di Fragonard, i ritratti di Nattier (*Ritratto della marchesa d'Antin*), di Greuze (*Ritratto dell'incisore Wille*), Perroneau, Prud'hon, Drouais, Vigée-Lebrun, David (*Ritratto del conte François de Nantes*). Numerosi sono anche i disegni di Watteau, Pater, Boucher. Non mancano alcuni ritratti inglesi (Gainsborough, Hoppner, Romney, Lawrence). L'insieme è presentato in un contesto tendente a ricostruire gli ambienti dell'epoca. Il museo possiede anche un affresco staccato di Tiepolo proveniente da Villa Contarini a Venezia: *Enrico III ricevuto da Federico Contarini*. I dipinti del rinascimento italiano comprendono molti pannelli fiorentini e senesi del sec. XV, si pensi al famoso *San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello. Ma sono rappresentati anche Mantegna (*Madonna con tre santi*), Carpaccio (*Ambasciata della regina delle Amazzoni*), Botticini, Crivelli (*San Bonaventura*), Cima da Conegliano; particolarmente pregevole

una serie di «cassoni». Le scuole nordiche sono meno ampiamente rappresentate, tuttavia vi sono alcuni Rembrandt (*I Pellegrini in Emmaus*, 1630), cui si aggiungono alcune opere di Quentin Metsys, Frans Hals, van Dyck.

### **Museo del Louvre**

□ *Dipartimento di Pittura* Le collezioni della corona costituiscono il fondo originario del Dipartimento di pittura del Louvre. Francesco I, acquistando i capolavori del rinascimento italiano, creò a Fontainebleau il primo Gabinetto di quadri. E a lui che si deve in parte il complesso eccezionale di opere di Leonardo posseduto dal Louvre, tra cui il quadro senza dubbio piú celebre: il *Ritratto di Monna Lisa*, detta *La Gioconda*. Vanno aggiunte a tale complesso opere di Andrea del Sarto (*Sacra Famiglia*, *La Carità*), Raffaello (*Grande Sacra Famiglia*) e della sua bottega (*Ritratto di Giovanna d'Aragona*), Sebastiano del Piombo (*Visitazione*). Tale raccolta venne poco accresciuta fino al regno di Luigi XIV che, riprendendo la politica artistica di Francesco I, arricchí prodigiosamente il Gabinetto reale. Colbert fu lo strumento di tale politica; egli infatti, realizzando gli intenti del sovrano, creò definitivamente le raccolte della corona, che all'inizio del regno contavano duecento dipinti, e alla fine 2500. Due notevoli acquisti dovevano farvi entrare alcune opere ancor oggi fra le piú preziose conservate al Louvre. Nel 1661 il re acquistò dagli eredi di Mazzarino la maggior parte dei dipinti del cardinale; nel 1671 Colbert negoziò l'acquisto del Gabinetto del banchiere Jabach. La corona si arricchí cosí di opere insigni, in gran parte provenienti dalla raccolta di Carlo I d'Inghilterra e del duca di Mantova. Possono citarsi: *Baldassare Castiglione* di Raffaello, *Antiope* e le *Nozze di santa Caterina* del Correggio, il *Concerto campestre* di Giorgione, i Tiziano piú belli (*l'Uomo col guanto*, la *Deposizione*, i *Pellegrini in Emmaus*, l'*Allegoria di Alfonso d'Avalos*), la *Morte della Vergine* di Caravaggio, molti Holbein e alcuni dipinti di scuola bolognese che tanto influenzeranno la pittura francese.

Nel 1665 il duca di Richelieu vendeva al re numerosi dipinti tra i quali tredici Poussin; gli incarichi e gli acquisti dai pittori francesi contemporanei non furono di secondo piano. Alla fine del suo regno Luigi XIV possedeva trentadue Poussin, undici Lorrain, ventisei Le Brun, diciassette Mignard. Benché il gusto fosse nettamente orientato verso la pittura italiana e francese, alcune opere delle

scuole nordiche cominciarono a penetrare nelle collezioni reali, in particolare quelle di van Dyck e di Rubens (*Vergine con i santi Innocenti, Tomiri, la Kermesse*); va pure segnalato l'ingresso del primo Rembrandt (*Autoritratto*). Già da molti anni i quadri erano stati trasferiti da Fontainebleau al Louvre ma dal 1690 la maggior parte fu dispersa e i piú preziosi furono spostati a Versailles, gli altri nelle varie dimore reali. Durante il regno di Luigi XV, che non fu un grande collezionista, la decorazione dei piccoli appartamenti di Versailles e di altre residenze amate dal re, continuamente trasformate, fu il principale impegno artistico che coinvolse Boucher, Lancret, de Troy, Carle van Loo. La passione di Luigi XV per la caccia lo indusse a dare incarichi a Desportes e Oudry; Nattier era invece il ritrattista ufficiale di corte. Vanno aggiunti i cartoni per arazzi e l'incarico dei *Porti di Francia* a Josef Vernet. Non si acquistarono né Chardin né Watteau. Un importante acquisto presso il principe di Carignano arricchí però il Gabinetto di quadri di Rembrandt (*Tobia e l'angelo*), Rubens (il *Torneo, la Fuga di Lot*) e di dipinti italiani dal xvi al xvii secolo. Fu allora che nacque comunque l'idea di un museo aperto al pubblico che consentisse agli artisti lo studio dei capolavori. Si fece un primo tentativo nel 1750 esponendo in una galleria del Luxembourg un centinaio di quadri provenienti dalle raccolte reali. Tale esposizione temporanea durò fino al 1778, quando il palazzo passò al conte di Provenza. La costituzione di un museo permanente divenne allora la principale idea del conte d'Angivillier, ministro di Luigi XVI, nominato direttore dei *bâtimens* nel 1775. Egli infatti mediante metodici acquisti si sforzò di colmare le lacune del Gabinetto reale. Fu in particolare attento alle scuole settentrionali, rappresentate in modo incompleto nelle raccolte e che ormai godevano immenso favore tra il pubblico degli amatori e dei collezionisti. Gran parte dei dipinti fiamminghi e olandesi del Louvre vennero acquisiti in questo periodo; possono citarsi tra le opere piú celebri: *I Pellegrini in Emmaus* ed *Hendrickje Stoffel* di Rembrandt, gli *Evangelisti* di Jordaens, *Hélène Fourment* di Rubens, il *Ritratto di Carlo I* di van Dyck e ancora quadri di Wouwerman, Cuyp, Teniers, Metsu, Ter Borch (il *Militare galante*). D'altro canto gli acquisti e gli incarichi per opere francesi, sempre numerosi, riflettevano lo spirito del tempo (Greuze, *La Promessa sposa di paese*), e anche il ritorno all'antico e alla pittura di



storia; uno degli ultimi acquisti del conte d'Angivillier fu infatti, nel 1789, il *Giuramento degli Orazi* di David. In questo periodo il direttore dei *bâtiments*, con l'aiuto di Hubert Robert, si preoccupò del rinnovamento, della decorazione e dell'illuminazione della Grande Galerie, che doveva ospitare il futuro museo. Le difficoltà finanziarie dell'Ancien Régime al tramonto non consentirono il completamento dei lavori. Il progetto del conte d'Angivillier fu dunque realizzato dalla Convenzione col decreto del 27 luglio del 1793, fondando il Muséum central des arts, aperto il 10 agosto dello stesso anno.

Da quel momento cominciò per il Louvre una fase di attività prodigiosa; il museo si arricchì in proporzioni tali che il sovrappiù poté costituire quindici musei dipartimentali fondati dal Direttorio. Alle collezioni reali riportate da Versailles si aggiunsero le requisizioni d'opere d'arte presso le chiese e le comunità religiose, ma soprattutto le requisizioni che seguirono alle conquiste militari della Repubblica e poi dell'Impero. I capolavori dei Paesi Bassi, dell'Italia, della Germania e dell'Austria affluirono al Louvre che nel 1803 era divenuto Musée Napoleon e il cui direttore era Vivant Denon. Questi si era recato personalmente in Italia riportandone una serie di dipinti da Cimabue a Fra Angelico. Nel 1815 le potenze alleate ripresero i propri quadri; rimasero però le *Nozze di Cana* di Veronese, scambiate contro un Le Brun con l'approvazione dell'imperatore d'Austria, e tutti quelli che non vennero reclamati dai commissari alleati, tra i quali molti primitivi italiani lasciati volontariamente al museo dai commissari fiorentini. Vi erano tra questi opere quali: la *Vergine in trono* di Cimabue, il *San Francesco* di Giotto, l'*Incoronazione della Vergine* dell'Angelico. I vuoti lasciati dalle rivendicazioni degli alleati vennero in parte colmati con sorprendente rapidità. Luigi XVII fece ritornare dal Luxembourg il ciclo della *Vita di san Brunone* di Lesueur, e soprattutto la *Storia di Maria de' Medici* di Rubens. Le grandi composizioni commissionate da Napoleone rimasero al Louvre (l'*Incoronazione* di David, gli *Appetati di Giuffa* e la *Battaglia di Eylau* di Gros).

La restaurazione si mostrò generosa verso gli artisti contemporanei, acquistando: il *Massacro di Scio* di Delacroix, *Leonida*, il *Ratto delle Sabine* e il *Ritratto di Madame Recamier* di David, la *Zattera della Medusa* di Géricault, e ancora *Omero* e *Ruggero che libera Angelica* di Ingres.



Luigi Filippo si dedicò piuttosto al Museo di Versailles dedicato «alle glorie di tutta la Francia». Un periodo d'intensa attività per il Louvre si aprì invece col regno di Napoleone III, si pensi all'acquisto della collezione Campana che fece entrare al Louvre quadri quali la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, opere di Cosmé Tura, Signorelli, Sano di Pietro. Nel 1869 il lascito La Caze arricchì le collezioni di una serie incomparabile di quadri francesi del sec. XVIII, tra cui una quindicina di Chardin, otto Watteau (*Gilles*), e alcuni Fragonard. Il lascito comprendeva anche alcuni capolavori olandesi e fiamminghi tra cui la *Betsabea* di Rembrandt, la *Zingara* di Franz Hals, la *Lezione di lettura* di Ter Borch, i bozzetti per il soffitto dei Gesuiti ad Anversa di Rubens. Eccellenti acquisti apportarono quadri preziosi come la *Merlettaia* di Vermeer e tutta una serie di tele spagnole (Herrera, Zurbarán). Le raccolte del Louvre, divenuto museo nazionale dopo il 1870, non cessarono di accrescersi con regolari acquisti destinati a colmare le lacune dei primitivi fiamminghi (*Dittico Braque* di van der Weyden, *Ritratto di donna anziana*, di Memling), o francesi (*Pietà di Avignone* acquistata dalla Société des amis du Louvre), ma anche qualche opera inglese del sec. XVIII.

Un arricchimento notevole fu anche dovuto ai dipinti di scuola francese del sec. XIX. Le tele di Ingres e Delacroix che si trovavano ancora nell'antico museo del Luxembourg furono infatti riportate al Louvre. Tre grandi donazioni dell'inizio del secolo hanno compensato le insufficienze relative a personalità quali Courbet, Millet e Daumier; esse sono: la Thomy Thiéry (1902) con la scuola di Barbizon, la Moreau-Nélaton (1927) e la Chauchard (1909) di cui faceva parte *L'Angelus* di Millet; *L'Atelier* di Courbet sarà invece acquistato nel 1920, ma questi ultimi due dipinti appartengono ormai al Museo d'Orsay dove sono esposte, salvo eccezioni, le opere degli artisti nati dopo il 1820. Il museo beneficiò persino della generosità degli stranieri: Percy Moore Turner (*San Giuseppe falegname* di Georges de La Tour), Carlos de Beistegui (ritratti del sec. XIX, *La Solana* di Goya). Infine le donazioni Caillebotte (1896), Moreau-Nélaton (1906), Camondo (1911), Personnaz, dotarono il Louvre del più bel complesso di opere impressioniste che costituirono dal 1947 il museo del Jeu de Paume e sono oggi visibili al Museo d'Orsay.

Tra gli acquisti recenti del Louvre si possono citare im-

portanti quadri del xiv, xv e xvi secolo italiani (Sassetta, Bellini, Guido da Siena, Barnaba da Modena, Piero della Francesca), spagnoli (J. Huguet), nordici (M. Sittow), tedeschi (Maestro di Saint-Severin, W. Huber) e francesi (J. de Beaumetz, J. Lieferinxe). Per il sec. xvii tele olandesi (Ter Brugghen, Sweerts, Pieter de Hooch), spagnole (Carreño de Miranda, Murillo, A. Cano) ma soprattutto francesi (Fragonard, Watteau, H. Robert), italiane (Tiepolo, Guardi, Canaletto, G. M. Crespi) e inglesi (Gainsborough, Wright, Zoffany).

Tele rappresentative delle scuole pittoriche europee sono state acquistate di recente (Turner, Friedrich, Böcklin, Thomas Cole). La nuova legislazione che autorizza il pagamento delle tasse mediante opere d'arte (dazione) ha portato al Louvre alcuni capolavori (Filippino Lippi, Fragonard, Goya, Rubens). Fra le ultime acquisizioni del Louvre possiamo menzionare: nel 1978 una *Deposizione* di Andrea Solario; nel 1983 l'*Astronomo* di Vermeer; nel 1988 il *San Tommaso* di Georges de La Tour, insieme alla *Dannazione dell'anima dell'avarò di Citerna* di Sassetta, a una scena notturna detta il *Sogno del mendicante* di Fragonard e ancora un *Ritratto dell'abate de Bonalo* di Ingres, oltre alla *Lettura del breviario la sera* di Carl Spitz Weg.

Quanto alle decorazioni interne bisogna ancora ricordare l'*Apoteosi di Omero* dipinta da Ingres per il salone detto Museo di Carlo X, e tre composizioni di Braque che nel 1953 hanno sostituito tre tele di Joseph-Merry Blondel nella Sala detta degli Etruschi.

□ *Dipartimento delle arti grafiche* Conserva l'insieme delle opere eseguite su carta, meno conosciute perché meno si prestano ad essere esposte vista la loro fragilità. Il Gabinetto reale dei disegni fu creato, per volere di Luigi XIV, nel 1671 in seguito all'acquisizione della collezione del banchiere Eberhardt Jabach che comprendeva essenzialmente disegni di scuole straniere. Jabach prediligeva i bolognesi, e la quantità di opere dei Carracci era considerevole. Spiccavano anche i nomi di Raffaello, del Verrocchio, Andrea del Sarto, Michelangelo, Leonardo, nonché un certo numero di opere di scuola nordica, tra cui molti disegni di Holbein. Questo primo fondo venne completato da disegni francesi di Le Brun (1690), Mignard (1695) e Coypel (1722), acquisiti dal re alla loro morte essendo stati pittori al suo servizio. La politica di acquisizione fu meno intensa durante il sec. xviii. Dispersa la collezione

Crozat, si riparò con l'acquisizione parziale della collezione Mariette nel 1775. La scuola italiana era preponderante ma quelle francesi e nordiche erano anch'esse ampiamente rappresentate. In seguito alla rivoluzione il Gabinetto dei disegni venne integrato nel Muséum central des arts, arricchendosi delle requisizioni rivoluzionarie. Entrarono così a far parte del Gabinetto: la collezione del conte d'Orsay, del conte di Saint-Morys, e nel 1797 della collezione modenese ricca di disegni di Carlo Maratta, data in cui fu anche organizzata una mostra nella galleria d'Apollo.

Dominique Vivant Denon, direttore del Museo Imperiale, riuscì ad acquisire a Firenze nel 1806 la collezione dell'erudito Filippo Baldinucci; Reiset nel 1856 fece invece entrare il famoso *Codex Vallardi*. Durante la seconda metà del sec. XIX il dipartimento si arricchì incredibilmente grazie a una serie di lasciti e donazioni prestigiose: His de la Salle (1851, 1878), Gatteaux (1881), Léon Bonnat (1912, 1919, 1923), Etienne Moreau-Nélaton (1907, 1927) e ancora Doistau (1919) e David-Weill (1947) venute a integrare la collezione reale e dell'Accademia. Un acquisto importante fu anche nel 1884 quello del *Libro di disegni di Jacopo Bellini*. È impossibile citare tutto ma si devono menzionare i pastelli che costituiscono un elemento importante del Gabinetto dei disegni, specie i ritratti del sec. XVIII (De La Tour: *Ritratto della marchesa di Pompadour*; Chardin: *Autoritratto*; Perroneau). I pastelli del sec. XIX sono esposti al Museo d'Orsay. Non si deve dimenticare la collezione di incisioni e disegni che il barone Edmond de Rothschild aveva riunito e che fu offerta dai suoi figli al Louvre nel 1936, comprendente più di 40 000 stampe, circa 3000 disegni e 500 libri illustrati.

Il «Gabinetto del re», fondato da Colbert che nel 1667 fece stabilire alla Manifattura di Gobelins un laboratorio d'incisione, destinato ad eseguire gli incarichi reali, è all'origine della Calcografia del Louvre. Un vasto programma venne affidato agli incisori del re che abitavano ed operavano al Gobelins. Il re volle far incidere i fasti del suo regno (*Vedute delle dimore reali*, *Vedute di città e fortezze* recentemente conquistate, cartoni per arazzi, le *Storie di Alessandro* di Le Brun, le feste delle Tuileries (*Carosello* del 1662) e di Versailles (*I Piaceri dell'isola incantata*). Egli intendeva inoltre far riprodurre i quadri e gli oggetti della sua collezione oltre a una serie di figure

di piante e animali di ogni specie (*Storia delle piante* di Nicolas Robert). Alla morte di Luigi XIV il Gabinetto del re contava 337 lastre conservate nella biblioteca del re in rue Vivienne. Le collezioni attuali della calcografia si estendono oggi su cinque secoli, dal rinascimento ai contemporanei, illustrando un gran numero di soggetti.

Fu infatti nel 1792, in seguito alle requisizioni rivoluzionarie, che le lastre del Gabinetto del re e dell'Accademia di pittura e scultura, oltre a quelle provenienti da istituti scientifici o religiosi, vennero concentrate nei locali della Biblioteca in rue Richelieu. Da questo complesso doveva nascere la Calchographie française, fondata nel 1797 su iniziativa del generale Pommereu. Le lastre erano state depositate al Louvre, che ne assicurava la protezione, l'accrescimento, la stampa e la vendita. Da quel momento la Calcografia si accrebbe più o meno regolarmente a seconda dei vari governi che si succedettero.

Il soffitto della sala di consultazione fu dipinto da Cabanel.

**Museo Marmottan** Fu creato nel 1934 da Paul Marmottan, storico dell'arte e collezionista appassionato del primo Impero, che aveva ugualmente ereditato la collezione di suo padre Jules, costituita soprattutto da primitivi fiamminghi e italiani. Si è arricchito in seguito di ulteriori donazioni: Donop de Monchy e Michel Monet, che ne fecero uno dei più importanti luoghi dedicati all'impressionismo.

Tra i dipinti si notano grandi pannelli decorativi eseguiti da Carle Vernet in collaborazione con Bidault, illustranti varie *Scene della vita di Napoleone e di Maria Luisa*, alcuni gouaches di Carmontelle rappresentanti il *Castello e il Parco del Raincy*, un importante complesso di dipinti di Louis Boilly (*Madame Chenard*, 1813), numerosi ritratti e scene di genere, nonché disegni, studi e parecchi ritratti di membri della famiglia imperiale e personaggi d'epoca eseguiti da Gérard, Robert Lefèvre, Laneuville e Mallet. Marmottan nutrì pure un certo interesse per gli artisti francesi che soggiornarono in Italia e in particolare a Firenze (Sablet, Fabre, Gauffier). Le collezioni di primitivi di Jules Marmottan, che raggruppavano alcune opere di Roger van der Weyden e Martin Schongauer, si andarono arricchendo grazie alla straordinaria collezione Wildenstein ricca di miniature di diverse scuole europee dal XIII al XVI secolo. Quanto alle opere impressioniste figurano



nella collezione celebri dipinti di Claude Monet, primo fra tutti *Impressione, levar del sole* (*Impression, soleil levant*) (1872), rubato nel 1985 ma recentemente ritrovato. Sono pure presenti: *Il Ponte dell'Europa* (1877), una *Cattedrale di Rouen* (1894) o *Il Parlamento di Londra* (1905) così come un'importante serie delle *Ninfee*, oltre a innumerevoli e altrettanto importanti suoi dipinti. Non mancano anche opere di Caillebotte, Pissarro, Berthe Morisot, Jonkind, Boudin, ma soprattutto i ritratti eseguiti da Renoir, nel 1872, *Claude Monet e Madame Monet*.

**Museo dell'Orangerie** Concepito in coppia con il Museo di Jeu de Paume, ormai luogo destinato a mostre temporanee, è diventato un museo autonomo famoso soprattutto per la celebre collezione Walter-Guillaume costituita dalle *Ninfee* di Claude Monet, installate nel museo nel 1927, da lui eseguite durante la guerra del 1914 nel suo giardino di Giverny. Costituisce un vero testamento spirituale dell'artista che personalmente diede direttive per l'installazione che è ancor oggi la stessa; Monet infatti ne fece dono allo Stato.

La collezione comprende anche numerosi capolavori dell'Ecole de Paris, e cronologicamente si estende dall'impressionismo al 1930: Chaim Soutine, Cézanne (*Frutta, tovagliolo e brocca di latte*, 1880; il *Ritratto del figlio dell'artista* e quello di *Madame Cézanne*, 1885; *Il parco di Château Noir*, 1900), Renoir (*Bambine al pianoforte*, 1890), Picasso (*Baigneuses*, 1921-23; *l'Entreinte*, 1903), André Derain (*Arlecchino e Pierrot*, 1924), Modigliani (*Ritratto di Paul Guillaume*, 1915; *Ritratto di Derain*, 1919; il *Giovane apprendista*, 1917), Matisse (*Serie di Odalische*, 1924-25), Rousseau (*Le nozze*, 1908; *La carriola di papa Junier*, 1910), Utrillo (*La casa di Berlioz*, 1914).

**Museo d'Orsay** Nel 1977 si decise di creare un museo dedicato alla seconda metà del sec. XIX nella stazione, ormai in disuso, di Orsay, costruita nel 1898 sul progetto dell'architetto Victor Laloux, al fine di darne una visione organica.

Dal 1986 il museo ospita le opere d'arte della seconda metà del XIX e degli inizi del sec. XX sistemate museograficamente da Gae Aulenti.

Alcuni artisti, nati alla fine del sec. XVIII come Delacroix, Ingres e Corot, sono rappresentati tramite le loro opere tarde, per evitare tagli netti, anche se la maggior parte della loro produzione si trova al Louvre. Cronologicamen-



te si è voluta rappresentare l'evoluzione di tutte le forme d'espressione artistica che vanno dal 1848 circa al 1914, tranne la pittura che si ferma intorno al 1905, ad eccezione di artisti quali Bonnard e Vuillard. Il percorso è in genere cronologico anche se a volte si è mantenuta l'integrità di alcune collezioni come la Chauchard, la Moreau-Nélaton, Personnaz, Cachet, Kaganovitch. Le collezioni del Museo d'Orsay raggruppano essenzialmente quelle dell'antico Museo del Luxembourg che accoglieva opere contemporanee alla sua fondazione, avvenuta nel 1818 per volere di Luigi XVIII. Il Museo del Luxembourg rimase attivo fino al 1937, data in cui fu aperto il Museo Nazionale d'Arte Moderna al Palais de Tokyo. Sono pervenuti così molti acquisti precedentemente fatti nei salons, riflesso del gusto ufficiale. È al Louvre che in realtà si deve l'entrata, anche se tarda di pittori come Corot, Courbet (*Funerale a Ornans*), Millet (*La Primavera*, *Le Spigolatrici*, *L'Angelus*), e della scuola di Barbizon, fra gli anni Ottanta del sec. XIX, il 1902 (coll. Thomy Thiéry) e il 1907 (coll. Chauchard). Si è preferito lasciare per lo più intatta al Louvre la collezione Thomy Thiéry (1902), ricca di dipinti della scuola di Barbizon, Corot e Delacroix per non spezzarne l'unità.

Al Museo del Luxembourg appartenevano anche l'*Olimpia* di Manet, la *Madre* di Whistler, le *Ragazze al piano* di Renoir, e l'*Atelier aux Batignolles* di Fantin-Latour, ma anche il *Balcone* di Manet, il *Moulin de la Galette* di Renoir (questi ultimi dovuti al lascito Caillebotte, insieme a sei Sisley e sette Pissarro). Sempre il Museo del Luxembourg aveva acquisito dipinti di: Fantin-Latour, Puvis de Chavanne, Carrière, ma anche della Bande noire dell'ultimo trentennio del sec. XIX. Si cominciò anche a nutrire interesse per le scuole straniere (Winslow Homer, Pellizza da Volpedo) e in seguito alla donazione Edmund Davis (1915) si decise di aprire, nel 1922, il Museo di Jeu de Paume. Al Louvre erano invece affluite le collezioni Moreau-Nélaton (1859-1927) che comprendevano moltissimi disegni di Corot, Delacroix, Millet, oltre a molti dipinti di Corot, Delacroix e maestri della scuola del 1830. Gran parte della collezione è rimasta al Louvre, mentre l'*Ommaggio a Delacroix* di Fantin-Latour, importanti opere di Monet, Sisley, Pissarro e Manet, con in testa *Le déjeuner sur l'herbe* sono infine pervenuti a Orsay.

Importante fu anche il lascito Camondo (1911) che ag-

giunse molti Degas, Monet, Cézanne e introdusse al Louvre anche Toulouse-Lautrec e van Gogh. Le collezioni continuarono ad accrescersi (Caillebotte, 1894; Toulouse-Lautrec, 1902; Renoir, 1923; Bazille, 1924; Monet, 1930; Pissarro, 1930) e non mancarono anche doni da parte dei modelli (*Dihau* di Degas, *Zola* di Manet). In ogni caso, l'entrata nel 1929 degli impressionisti al Louvre fu un vero trionfo. Si acquistò anche qualche opera di Degas nel 1818 (*Semiramide*, *La famiglia Belelli*), di Monet nel 1921 (*Donne in giardino*) e di Gauguin nel 1927; importante fu anche l'acquisizione nel 1920 dello *Studio dell'artista* (*l'Atelier de l'artiste*) di Courbet.

Nel 1937, scomparso il Museo del Luxembourg, fu il Museo Nazionale d'Arte Moderna al Palais de Tokyo che andò arricchendo le sue collezioni anche durante la guerra, con un panorama che andava dal 1890 con il neo-impressionismo alla scuola di Pont-Aven, ai Nabis, per finire con alcuni pittori della *vie parisienne* e alcuni intimisti simbolisti; mancavano però figure quali Seurat e Gauguin. La risistemazione del Louvre, iniziata nel 1946, diede luogo alla creazione del Museo Jeu de Paume che accolse le collezioni impressioniste che comprendevano Boudin, Jongkind, Guigou, fino a Seurat, Toulouse-Lautrec e Rousseau il Doganiere. Ancora altre collezioni si aggiunsero come quella Personnaz (1937), ricca di Monet, Pissarro e Toulouse-Lautrec, così come Madame Golschmidt-Rothschild donò *L'Arlesiana* di van Gogh. L'associazione degli Amici del Louvre continuò ad adoperarsi per ulteriori acquisti; la donazione Polignac fece entrare (1943) molti Manet e Monet. Furono in seguito fatti acquisti indispensabili (Seurat, Cézanne, Redon), cui si aggiunsero le donazioni di molti collezionisti (J. Laroche, 1947; Charpentier, 1951; Lung, 1961; Gourgaud, 1965). Nel 1959 fu acquisita anche una parte della collezione Matsukata e infine entrarono al Jeu de Paume la collezione del dottor Gachet con otto van Gogh (1949-54), Mollard (1961) e Kaganovitch (1973) che comprendeva da Daumier fino a Derain. Il Museo d'Orsay ha dunque raggruppato la collezione del Jeu de Paume, quelle del MNAM e quelle del Louvre della seconda metà del sec. XIX che non erano esposte al Jeu de Paume. Certamente un posto predominante hanno l'impressionismo e il postimpressionismo ma si è anche operata una piena rivalutazione storica del simbolismo, dell'Art Nouveau, di una serie di arti-

sti che erano stati precedentemente classificati come *pompier* o di altri, europei e americani che erano stati un po' schiacciati dalla predominanza della scuola francese. Già dal 1978 si è cercato di condurre una politica di acquisizioni volta ad equilibrare le collezioni, recuperando quelli già appartenenti allo stato, provenienti da vari luoghi pubblici, dove giacevano in deposito anche in seguito a dispersioni come quella del Museo del Luxembourg. Si è cercato dunque di rinforzare il realismo del 1848-60 (Breton, Antigna, Pils, Jacque, Troyon, Vollon); parte dell'ecllettismo del Secondo Impero (Tissot, Legros, Cabanel) e l'arte ufficiale della Terza Repubblica (Lhermitte, Grevex, Alphonse de Neuville, Weerts, Henri Martin). I musei nazionali hanno pure contribuito e quello di Versailles ha donato molti ritratti (Hippolyte Flandrin, Baudry, Bonnat, Sargent, Meissonier, Forain). Il MAD ha invece ceduto i dipinti di Maurice Denis; si sono anche recuperati due cicli pittorici, quello ideato da Luc-Olivier Merson per la scala di una palazzina e il ciclo mitologico realizzato da René Ménard per la facoltà di Giurisprudenza di P. Il lascito Boutaric ha apportato molte opere di Sérusier, si sono aggiunte: la donazione Mucha (1979), Capiello (1981), di Ari e Suzanne Redon (1984). Già dal 1904 erano stati fatti acquisti quali Vuillard (*Colazione del mattino*), ed altre donazioni (Vuillard, 1941) arricchirono il MNAM. I Nabis sono ormai ampiamente rappresentati grazie a una serie di donazioni, cosicché sono presenti opere quali: *La partita di croquet* e *Donne in giardino* di Bonnard o i *Giardini pubblici* di Vuillard. Una serie di donazioni hanno inoltre apportato opere di Courbet (*La trota*, *La signora col cane*), Matisse (*Lusso*, *calma e voluttà*), Manet (*Combattimento di tori*, *Evasione da Rochefort*), Monet (*la Rue Montorgueil*, *il Giardino a Giverny*), Pissarro, Renoir (*Ballo in città*, *Ballo in campagna*), Redon (*Eva*, *Vetrata*, *il Carro di Apollo*). Cinque Cézanne della collezione Pellerin (1982) si sono aggiunti a quella precedentemente donata che comprendeva tre nature morte (1929), la *Donna con caffettiera* (1956), *Achille Emperaire* (1964). È stata anche acquistata *La gazza* di Monet e un certo sforzo è stato impiegato per colmare le insufficienze riguardo le scuole straniere (Klimt, Munch, Böcklin, Burnes-Jones, Khnopff, Strimberg, Stück, Breitner ecc.). Infine si è voluto far pervenire dal Louvre opere come la *Venere* di Ingres e la *Caccia al Leone* di Delacroix,

alcuni dipinti di Huet e Isabey (*Sant'Antonio*). Sono state pure sviluppate alcune sezioni come quella del neoimpressionismo e della scuola di Pont-Aven grazie alla donazione Ginette Signac (Signac, Cross, Théo van Rysselberghe) e ad altri acquisti (Signac, Luce, Théo van Rysselberghe, Lemmen) tra cui spiccano la *Maddalena nel bosco dell'Amore* di Bernard e il *Talismano* di Sérusier.

**Museo del Petit Palais** Il Museo des beaux-arts della città di P, comunemente chiamato Museo del Petit Palais, venne inaugurato l'11 dicembre 1902 nel palazzo costruito dall'architetto Ch. Giraud, per ospitare la retrospettiva d'arte francese presentata all'Esposizione Universale del 1900. Il nucleo iniziale del museo era costituito da un certo numero di opere francesi provenienti dai magazzini municipali e dalle ricche collezioni formate dai fratelli Dutuit, lasciate alla città nel 1890. Esso comprendeva opere assai varie, dipinti di tutte le scuole, molti disegni francesi e italiani del sec. XVIII, nonché un prezioso Gabinetto di stampe e incisioni francesi, italiane e tedesche (Rembrandt, Luca di Leida, Dürer, Schongauer).

Questo primo fondo si sviluppò rapidamente grazie a donazioni e lasciti considerevoli ma anche a una politica d'acquisti della città di P. La decorazione interna si avvale di cicli tipici dell'Ottocento: pittura di storia, allegorie delle arti, celebrazione degli artisti considerati come grandi maestri. Artefici ne furono A. Besnard, F. Cormon, Laporte-Blairisy, Convers, Champigny, Malric, Fix-Masseau, Mengue, Berthet, F. Humber, A. Roll, G. Picard (*Trionfo della donna*), M. Denis, A. Baudoüin. La pittura, parte importante di queste collezioni sottolinea alcuni aspetti o maestri di determinati periodi. È in tal senso che Courbet occupa un posto di primo piano, grazie anche alla donazione di Juliette Courbet, sorella dell'artista (*Le Demoiselles des bord de Seine, Autoritatto, Il Sonno, Ritratto di Proudhon e dei suoi figli*). La pittura «ufficiale» della fine del sec. XIX è ben rappresentata, dando un'idea della società del tempo, con opere di: Durand, Clairin (*Ritratto di Sarah Bernhardt*), Ricard, Roll, Bonnat, Puvis de Chavannes. Bisogna anche segnalare alcuni dipinti italiani del sec. XV (Vincenzo Foppa, Cima da Conegliano), un ricco insieme di opere nederlandesi del sec. XVII (Ruyssdael, Steen, Wouwerman), ma anche francesi sempre del sec. XVII (Vouet, Poussin), del XVIII (Lépicié, Fragonard, David) e del sec. XIX (Géricault, Dedreux, Daumier, Car-



peaux). Non manca la grande pittura dell'Ottocento (Manet, Cézanne, Pissarro, Renoir), si pensi alle *Tre bagnanti* e al *Ritratto d'Ambroise Vollard* eseguiti da Cézanne. Il museo offre anche un esauriente panorama della pittura religiosa e di storia della fine del sec. XIX (Gustave Doré), oltre a una serie di opere simboliste.

Importanti donazioni furono anche quelle di Edmond e Julia Tuck nel 1929 e degli Ocampo nel 1930-31.

Il museo in continua trasformazione dal 1983, organizza e ospita parecchie mostre.

**Museo Picasso** Ricostruisce la prodigiosa carriera di Picasso ed è stato recentemente costituito nei locali dell'hôtel de Salé, grazie a una legge eccezionale (*dation*), per cui il pagamento della tassa di successione è stato convertito in donazione da parte degli eredi, aggiungendosi così alle collezioni nazionali e a quella personale del pittore che era esposta dal 1978 al Louvre.

L'ordinamento delle opere cerca di seguire un percorso cronologico che inizia con gli *Autoritratti* del 1901 e del 1906, prosegue con numerosi studi per le *Demoiselles d'Avignon*, riunisce ancora le sue opere cubiste fra il 1910-17, come *L'Homme à la guitare*, e la *Natura morta à la chaise canée* del 1912. La fase sintetica del cubismo è ben rappresentata dal suo *Homme à la pipe* e dal *Ritratto di Olga*. Sono pure presenti alcuni dipinti di grandi maestri che Picasso possedeva: Chardin, Corot, Cézanne, Matisse, Derain.

Ritroviamo anche il famoso *Flauto di Pan* (1923), progetti di scenografie e costumi, *Il Bacio* (1925), l'importante serie dei *Tableaux Reliefs*, *Le donne alla toilette* (1938), il *Ritratto di Marie-Thérèse* e quello di *Dora Maar*. Seguono una serie di illustrazioni di varie opere poetiche (Max Jacob, René Char, Tristan Tzara, Pierre Reverdy), il suo *Studio californiano* (1955) e la versione del *Bacio* del 1969.

**Museo Rodin** Il museo, già hôtel Biron, ospita oltre alle opere, studi e disegni dello scultore la collezione di quadri da lui raccolta. Spiccano alcuni van Gogh, tra cui uno dei tre ritratti di *Papà Tanguy* (1886-88) comperato da Rodin alla figlia del modello, ma anche i *Mietitori* e il *Viadotto di Arles* (1888). Di Monet, amico dell'artista, vi è anche *La Belle-Isle*, le *Rocce a Port Coton* (1886) e infine di Renoir il *Nudo di giovane donna* che Rodin acquistò sebbene disprezzato dai suoi contemporanei.

**Museo Victor Hugo** Ricostruisce la vita dello scrittore nel



suo appartamento di place des Vosges, ma presenta anche i disegni da lui eseguiti (ve ne sono 600 ma ne eseguì 3000): architetture, marine e caricature, che furono particolarmente apprezzati da Baudelaire. (*pal*).

### **Paris, Matthew**

(Saint Albans 1217-59). Monaco nel monastero benedettino di Saint Albans, operò in esso e a Londra; si recò in Norvegia nel 1248-49. Nel 1235 succedette a Roger di Wendover nella veste di storiografo di Saint Albans. È noto come autore, scriba e artista; le *Gesta abbatum* ne fanno l'elogio come operatore in ferro battuto, scultore e pittore, benché di tali ultime attività non rimanga alcuna testimonianza. Scrisse i *Flores historiarum*, una *Chronica major* (Cambridge, Corpus Christi College) e una *Historia Anglorum* (Londra, BM), nonché le *Vite degli Offa*, la *Vita di sant' Eduardo* (Cambridge, University Library) e le *Vite dei santi Albano e Amfilabo* (Dublino, Trinity College Library). I suoi manoscritti sono illustrati da disegni lineari, taluni a tutta pagina e altri nei margini; contengono pure carte geografiche, emblemi araldici e diagrammi, a testimonianza dell'ecllettismo di **P**. (*mast*).

### **Pâris, Pierre-Adrien**

(Besançon 1745-1819). Sin dall'infanzia, che trascorse in Svizzera, ebbe lezioni di disegno dal padre, architetto, intendente per le costruzioni del principe-vescovo di Basilea. Nel 1760 partì per Parigi, onde proseguirvi gli studi di architettura. Benché respinto al concorso per il grand prix, grazie al favore reale fu ammesso all'Accademia di Francia a Roma. Nel 1773 fu designato a fare da cicerone al finanziere Bergeret de Grancourt, che venne a Roma accompagnato da Fragonard, di cui **P** divenne ammiratore e amico. Tornato in Francia nel 1774, si legò all'abate de Saint-Non e collaborò all'opera che questi preparava: *Le Voyage pittoresque, ou description du royaume de Naples e de Sicile*. Da lui comperò più tardi i disegni di Fragonard e di Hubert Robert eseguiti nel 1760-61, quando i due artisti, convittori dell'Accademia di Francia a Roma, erano ospiti di Villa d'Este a Tivoli; e alla vendita seguita alla morte di Bergeret acquistò ancora disegni di Fragonard e altre opere del sec. XVIII, disegni e dipinti, tra cui la serie delle nove *Cineserie* di Boucher. Nel 1778 ottenne

la carica di disegnatore del gabinetto del re, e nel 1784 quella di architetto dei «Menus plaisirs»; divenne inoltre scenografo delle feste di Marly e di Trianon. Nel 1783, durante un secondo viaggio in Italia, tornò a Roma, poi a Napoli; si appassionò per l'antichità, visitò gli scavi di Ercolano e Pompei ed eseguì numerosi disegni di rovine. Fedele alla causa realista, dopo la caduta di Luigi XVI si ritirò e visse in campagna fino al 1806, quando, nel corso di un nuovo viaggio in Italia, accettò, ma non senza reticenza, la carica di direttore *ad interim* dell'Accademia di Francia a Roma. Tornò a Besançon nel 1817; e con testamento del 4 maggio 1818 legò alla biblioteca della città natale tutte le sue collezioni, comprendenti non soltanto dipinti e disegni, tra cui i propri disegni di architettura (rimasti nella biblioteca), ma anche antichità, oggetti d'arte e libri. Nel 1843, quando il Museo di Besançon venne definitivamente collocato negli antichi mercati, vi furono trasferiti i quadri e i disegni incorniciati; e nel 1919, per commemorare l'anniversario del lascito, un lotto importante conservato nelle sue raccolte lo arricchì ulteriormente. La collezione di dipinti e disegni si compone esclusivamente di opere di artisti che P conobbe, e la scelta riflette il fine gusto dell'appassionato; alcuni di essi sono ispirati all'Italia, come le celebri sanguigne di Fragonard rappresentanti varie vedute di *Villa d'Este*, i disegni di Hubert Robert e quelli di Pérignon. Ma vi trovano anche composizione: il *Letto* di Fragonard, *Madame Hubert Robert mentre suona la ghironda* di Hubert Robert, e disegni di autori meno noti (La Traverse, Desprez, Deshays, Durameau, Houel, La Rue, Vincent). Tra i dipinti, oltre alle nove *Cineserie* di Boucher, citiamo opere di Barbault (*Mascherata del 1748*), Vincent (*Ritratto di Bergeret*), Suvée (*Ritratto di Trouard*). (gb).

## Parma

**Dal XIII all'inizio del XIV secolo** A partire dal sec. XII, la rinascita economica della città si accompagna a una significativa ripresa in campo architettonico, iniziata con la ricostruzione del Duomo romanico, danneggiato dal terremoto del 1117. Per ciò che riguarda la pittura, le testimonianze superstiti risalgono, tuttavia, soltanto al secolo successivo. Della decorazione duecentesca del Duomo rimane un affresco frammentario di impronta bizantineggiante (*San Pietro benedice un diacono*: Parma, GN), mentre

nel Battistero, progettato da Benedetto Antelami – ideatore anche della decorazione scultorea – è conservato il ciclo pittorico piú ricco e integro di tutto il Duecento emiliano. Gli affreschi decorano l'intera volta e sono suddivisi in riquadri dove, a partire dall'alto, sono raffigurati su fasce sovrapposte gli *Apostoli*, gli *Evangelisti*, i *Profeti* e i *Santi* dell'Antico Testamento e le *Storie del Battista*. Dopo il giudizio negativo espresso da Longhi (1948) – che sottolinea il ritardo della pittura rispetto ai piú maturi risultati della scultura coeva – studi recenti hanno rivalutato l'importanza di un simile ciclo e riconosciuto altre opere eseguite dal medesimo atelier: gli affreschi di Saint-Martin di Aime in Savoia, quelli sulla facciata dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso nel Piemonte occidentale e due dipinti su tavola (la *Madonna* di San Luca a Bologna e quella proveniente dalla chiesa bolognese di San Francesco, attualmente in coll. priv.). La bottega itinerante dei maestri del Battistero di P attivi nella seconda metà del Duecento, attesta quindi la diffusione e la rinnovata fortuna, dall'Emilia alla Savoia, della «maniera bizantineggiante», caratterizzata da stretti legami con la produzione miniatoria. La decorazione pittorica delle pareti del Battistero viene continuata nel corso del Trecento. Un artista emerge tra gli altri, il Maestro del 1302, cosí denominato poich  l'affresco che gli viene assegnato raffigura, accanto alla *Madonna col Bambino in trono tra un angelo e il Battista*, il vescovo Gerardo de' Bianchi, morto in quell'anno. Prontamente reattivo rispetto alle novit  assisiati di Giotto, come avviene per altri pittori attivi negli stessi anni a Ferrara in Sant'Antonio in Polesine e a Rimini in Sant'Agostino, il Maestro del 1302   inoltre influenzato dalla produzione lombarda, in particolare sembra conoscere il Maestro che dipinge a Como le storie delle sante Faustina e Liberata. Stilisticamente affini, il *San Giorgio e il drago* e la *Santa Caterina*, sempre all'interno del Battistero, sono stati avvicinati agli affreschi del Camposanto di Pisa e attribuiti a un ipotizzato soggiorno emiliano di Buffalmacco (Bellosi).

**La pittura tardogotica** Dalla met  del Trecento, per circa un secolo, P dipende dai Visconti. Questa circostanza storica contribuisce a chiarire gli accenti lombardi riscontrabili nella produzione figurativa dell'epoca. Ma non   questa l'unica componente stilistica «esterna» a confluire nel linguaggio dei pittori parmensi. La decorazione di una

serie di cappelle del Duomo, eseguite all'inizio del Quattrocento, consente infatti di individuare l'intrecciarsi di molteplici correnti stilistiche (bolognesi, lombarde, ferraresi) che determinano la formazione di una cultura locale con caratteri peculiari e riconoscibili. Se gli affreschi della cappella di Giovanni Rusconi (morto nel 1412) sono di stretta derivazione lombarda, come mette in evidenza il rapporto con la decorazione pittorica di Santa Maria in Selva a Locarno, una variegata cultura caratterizza invece lo stile del maestro a cui sono attribuiti gli affreschi della Cappella Valeri e di quella detta «del Comune». La decorazione della prima cappella veniva tradizionalmente assegnata a Bartolino de' Grossi, artista parmense documentato tra il 1425 e il 1462, di cui non si conoscono opere certe. In realtà i dipinti appaiono leggermente piú antichi, verosimilmente eseguiti a ridosso degli affreschi di Giovanni da Modena per la Cappella Bolognini in San Petronio a Bologna. Una datazione entro il secondo decennio del secolo ben si accorda, tra l'altro, alla vicenda del committente, Cristoforo Valeri, esiliato dalla città nel 1418. Oltre all'influenza del ciclo pittorico bolognese, altre componenti culturali fanno del Maestro della Cappella Valeri una figura originale che si riconosce in un'altra cappella del Duomo, quella dei Ravalcaldi, dove egli era verosimilmente affiancato da un pittore lombardo.

**La seconda metà del Quattrocento** Dopo un breve periodo di autonomia, **P** appartiene nuovamente, durante la dominazione sforzesca, al Ducato milanese (1449-1500). L'adesione al linguaggio pittorico lombardo, che continua cosí anche nella seconda metà del secolo, è evidente nelle opere del pittore locale Jacopo Loschi. La pala del 1471 (**P**, GN), oltre a precisi contatti con le opere di Benedetto Bembo, presuppone però, specie nell'impianto spaziale, la conoscenza delle soluzioni prospettiche adottate da Cristoforo e Bernardino da Lendinara. I due celebri intagliatori sono infatti le presenze piú innovative operanti a **P** in quegli anni, responsabili della diffusione del linguaggio pierfrancescano. A **P** Cristoforo da Lendinara, con la collaborazione del figlio Bernardino, esegue le tarsie per il coro del Duomo (1473) e, a partire dal 1488, quelle per la sacrestia dei Consorziati. Bernardino, personalità divenuta autonoma soltanto dopo la scomparsa del padre, è l'autore di due tronetti per il Battistero della stessa città (1494: **P**, GN). Verso la fine del secolo sia ad opera di pit-

tori locali, sia per l'arrivo di importanti pale d'altare, penetrano a **P** le novità della pittura veneta. Da un lato abbiamo infatti le opere di Cristoforo Caselli – come la pala del 1499 (ivi) ricca di rimandi a Bellini e a Carpaccio – e quelle di Filippo Mazzola, padre del Parmigianino, dall'altro la presenza di tre pale di Cima da Conegliano, a partire dalla *Madonna e i santi Michele Arcangelo e Andrea*, databile agli anni Novanta (ivi).

Alla fine del secolo non mancano riferimenti alla cultura di Zenale e di Bramante, la cui lezione giunge in Emilia attraverso gli affreschi della Cappella Pallavicino in San Francesco a Cortemaggiore (Piacenza). Un riflesso di tale linguaggio è stato individuato nell'affresco con la *Sacra famiglia e un donatore* sulla controfacciata del Duomo, tradizionalmente ritenuto dell'Araldi. Al parmense Marmitta, conosciuto essenzialmente come miniatore, è concordemente assegnata la pala del Louvre già in San Quintino a **P**. Il dipinto, secondo una recente proposta, si inserisce nella complessa vicenda pittorica cittadina, poiché sembra nascere dall'intrecciarsi dell'influenza emiliana (in particolare Ercole de' Roberti) con quella lombarda (Boccaccino, Giovanni Agostino da Lodi).

**Il Cinquecento: Correggio e Parmigianino** I significativi arrivi di inizio secolo, in particolare le opere di Cima da Conegliano e del Francia appaiono all'improvviso desueti per l'affacciarsi sulla scena di Antonio Allegri, detto il Correggio. Il superamento della cultura vigente in quegli anni, di sapore ancora pienamente quattrocentesco, si coglie confrontando gli affreschi di Alessandro Araldi con quelli del Correggio, eseguiti in ambienti attigui nel monastero benedettino di San Paolo. Rispetto alla cultura archeologica di ascendenza mantegnesca dell'Araldi, la decorazione raffigurante il mito di Diana cacciatrice di Correggio presuppone un viaggio romano, come nuovamente argomentato in tempi moderni da Longhi. La festosa composizione ha infatti come indispensabile precedente l'ambientazione profana degli affreschi della Farnesina, ideati da Raffaello. La peculiarità dello stile del pittore sta nel suo modo di ritrarre le cose come le rivela la luce vera, caratteristica che ritorna ancor più accentuata negli affreschi in San Giovanni Evangelista, eseguiti anch'essi per l'ordine benedettino, tra il 1520 e il 1522. Nello stesso edificio esordisce Parmigianino che però, fin dalla giovinezza, mantiene un linguaggio autonomo rispetto al



maestro piú anziano, con scelte alternative, fortemente debitrice della lezione del Pordenone attivo a Cremona e Cortemaggiore. La rivalità tra i due maestri segnerà in modo determinante il corso della pittura parmense del Cinquecento. Il 1530 è un anno decisivo a questo proposito poiché, rientrato Parmigianino da Roma, inizia una sorta di duello tra i due artisti, destinato a delineare opinioni e tendenze di grande importanza per l'arte italiana ed europea. Nel 1528 Correggio colloca sull'altare di Sant'Antonio la *Madonna di san Gerolamo*, attualmente in pinacoteca. L'anno successivo la pala sull'altare delle monache di Santa Margherita di Bologna è la polemica risposta del Parmigianino (Bologna, PN). Il suo virtuosismo grafico, lontano dalla grazia soffusa del Correggio, ritorna negli affreschi della Steccata, eseguiti nel quarto decennio del secolo. Se la pittura di Correggio assumerà un ruolo determinante dal Seicento in poi, nella seconda metà del Cinquecento il vincitore indiscusso sarà Parmigianino, come attestato dalla fortuna goduta dai suoi allievi piú fedeli. Scomparso il Parmigianino sarà infatti Gerolamo Bedoli cugino dell'artista, a continuarne la lezione e a dominare la scena locale. A questo predominio si oppone, senza fortuna, una corrente correggesca (Francesco Maria Rondani, Bernardino Gatti detto il Sojaro, Giorgio Gandini del Grano) che propone soluzioni alternative rispetto al classicismo erudito del Bedoli (*L'Immacolata Concezione*: P, GN). Tra i «forestieri» va ricordato Michelangelo Anselmi artista di formazione toscana aggiornato sulle novità introdotte da Beccafumi, che lavora in San Giovanni Evangelista a stretto contatto con Correggio e Parmigianino. Altro episodio peculiare è la presenza a P del bresciano Lattanzio Gambara, autore delle *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento* lungo la navata del Duomo, strettamente collegati agli affreschi piacentini del Pordenone. Lontano dalla tradizione locale, il bolognese Orazio Samacchini introduce in città la maniera tosco-romana di Tibaldi e Vasari. Toccherà così a Jacopo Zanguidi detto il Bertoja il compito di ristabilire un legame con la tradizione parmigianesca, sebbene nel caso degli affreschi per il Palazzo del Giardino, dove egli lavora con il bolognese Girolamo Mirola, il suo stile sia piuttosto connesso all'ambiente romano.

**Il Seicento e la fortuna del Correggio** Nell'ultimo ventennio del secolo la pittura di Correggio viene riscoperta e

reinterpretata dai Carracci. La «riforma» attuata dai pittori bolognesi, ispirata alla ricerca del «vero», trova proprio a **P** una risposta efficace per le nuove soluzioni figurative. Senza l'entusiastico soggiorno in città di Annibale, documentato dalle lettere del 1584-85, non si spiegano i migliori esiti della pittura barocca, non soltanto emiliana. Che la pittura dei Carracci fosse apprezzata dai Farnese, è provato dall'arrivo a **P** come pittore di corte, di Agostino, a cui viene affidato il completamento della decorazione del Palazzo del Giardino. Sebbene questa non venisse compiuta, a causa della morte del pittore, la sua presenza fu determinante per la pittura locale, si pensi in particolare a Giovanni Lanfranco, Sisto Badalocchio e Giulio Cesare Amidano. Bartolomeo Schedoni, di nascita modenese, lascerà a **P** opere di grande impatto (*Le Marie al sepolcro* e *La deposizione di Cristo*: **P**, GN) dove alla lezione carraccesca si accompagna una personale interpretazione di Correggio.

Se nel Seicento l'adesione ai modi del Correggio ha un ruolo dominante, soltanto col Settecento questa situazione viene in certo modo «istituzionalizzata» con l'ingresso (1759) alla Accademia di belle arti della *Madonna di san Gerolamo*, destinata a diventare un modello normativo per la pittura italiana ed europea dei secoli XVIII e XIX. Inoltre la presenza di artisti stranieri a **P** lungo tutto il secolo e ancora nell'Ottocento, è dovuta principalmente alla volontà di studiare i capolavori dell'artista, come avviene per Mengs e Fragonard. Anche all'interno del panorama locale continua, ininterrotta nei secoli, un'attenzione nei confronti delle sue opere, che nel Settecento si riscontra soprattutto in Callani. Nel secolo successivo si passa a un diverso apprezzamento dell'artista, in chiave decisamente romantica, con l'accentuazione dell'aspetto sensuale e ambiguo della sua pittura.

**Il Settecento** La presenza nel Ducato di Ferdinando Bibiena, pittore e scenografo di corte dal 1687 al 1708, è determinante per la successiva attività dei quadraturisti nelle residenze dei Farnese. In questo clima culturale si forma il giovane Pannini, trasferitosi a Roma nel 1711. La prima metà del secolo è tuttavia caratterizzata dalle scelte aggiornate di cui si fa interprete la committenza ecclesiastica. In particolare i cappuccini di **P** ordinano le loro pale d'altare a Pittoni, Tiepolo e Piazzetta e la chiesa di San Rocco avrà opere del Crespi e del Rotari. L'am-

biente pittorico locale si mostra però indifferente rispetto ad arrivi di tale prestigio, rimanendo ancorato a modelli tradizionali, come nel caso di Clemente Ruta, artista alla ricerca di una grazia classicista frutto di una rimediatazione del Parmigianino. Egli va piuttosto ricordato come autore della prima guida di **P** edita nel 1739, prima testimonianza della nascente coscienza pubblica del patrimonio artistico locale. Sarà proprio Ruta ad accompagnare nel 1729 Montesquieu, spettatore ammirato degli affreschi di Correggio, degli appartamenti ducali, della biblioteca e della galleria. Vent'anni dopo, quando Charles de Brosses, giunse in città, era già avvenuta la perdita più grave subita dalle collezioni ducali. Nel 1734, infatti, Carlo di Borbone portò con sé a Napoli le opere d'arte della collezione Farnese, che andarono a confluire nelle raccolte del Museo di Capodimonte.

Nella seconda metà del secolo, con l'avvento di Filippo di Borbone, avviene un radicale cambiamento di gusto nel campo delle arti figurative, che contribuisce a fare di **P** una cittadina filofrancese per eccellenza. Il duca, figlio di Filippo V di Spagna, e la moglie Louise Elisabeth, figlia del re di Francia Luigi XV, diedero infatti alla corte un nuovo volto sia dal punto di vista politico che culturale. Le idee progressiste del ministro Du Tillot, la presenza del filosofo Condillac e i progetti urbanistici dell'architetto Petitot trasformarono in breve la città. La predilezione per l'arte francese è attestata dalle continue richieste della corte agli artisti Nattier, Liotard, van Loo, le cui opere vanno ad abbellire la reggia di Colorno, esemplata sul modello di Versailles. In pittura gli ideali illuministici si riflettono in un'inedita ricerca di verità, nella predilezione di temi profani e nella resa delle sensazioni ottiche, qualità che caratterizzano le opere di Giuseppe Baldryghi, autore soprattutto di ritratti dei personaggi di corte (*Don Filippo di Borbone con la famiglia*: **P**, GN). Rispecchiano gli ideali illuministi anche le opere di altri pittori di corte come il ritrattista Zoffany e l'allievo di Baldryghi, Pietro Melchiorre Ferrari. Nel 1752, per intervento di Filippo di Borbone, viene istituita l'Accademia di belle arti, destinata ad avere un gran peso per gli sviluppi della scuola pittorica locale e inoltre a favorire l'inserimento di **P** in un circuito internazionale, grazie all'istituzione di concorsi cui partecipano artisti di svariate nazionalità.

Alla morte di Filippo (1765) ha fine il predominio del gusto di ispirazione francese e torna a dominare la scena la pittura a carattere religioso esemplata dalla copiosa attività di Gaetano Callani.

**L'Ottocento** Durante il periodo della restaurazione, la gestione del patrimonio artistico comportava un difficile confronto con l'epoca borbonica, che aveva fatto di **P** uno dei principali centri artistici d'Italia. Maria Luigia d'Austria, durante il suo regno durato dal 1816 al 1847, fu un'impegnata protettrice delle arti, viste come strumento di affermazione dinastica. La sovrana viene raffigurata come *Concordia* da Canova (1809-14), immagine che verrà largamente diffusa dalle stampe di Paolo Toschi, direttore dell'Accademia. In pittura il *Ritratto di Maria Luigia* di Giovan Battista Borghesi, rimanda al gusto napoleonico tra Prud'hon e Girodet. Alla dimensione pubblica si affiancano soggetti a carattere intimistico, come il *Ritratto della figlia* di Toschi e la *Sala di studio dei figli di Maria Luigia* di Naudin, entrambi al Museo Glauco Lombardi di **P**. Tra i paesaggisti, Giuseppe Boccaccio si distingue per il recupero delle invenzioni di Salvator Rosa, mentre Alinovi, Naudin e Drugman sono legati al vedutismo mitteleuropeo, con rimandi alla produzione romana e francese. Negli stessi anni avviene un mutamento di gusto che porta all'affermazione del purismo di ascendenza romana che, a **P**, ha il suo principale interprete in Francesco Scaramuzza. Il suo stile oltre a evidenti richiami al Correggio (*Amore e Psiche*: **P**, GN), riprende atmosfere tipicamente hayeziane (*Consolazione degli afflitti*: **P**, Museo Lombardi).

Nella seconda metà del secolo, grazie all'inserimento dei pittori parmensi in un circuito europeo, la città è ancora un centro artistico di notevole vitalità. Guido Carmignani, figlio di Giulio, aggiornerà l'insegnamento del padre durante il soggiorno parigino. I suoi paesaggi riflettono l'apprendistato presso Gérôme e Decamps e l'accostamento alla scuola di Barbizon. Anche Alberto Pasini, nativo di Busseto, dopo una formazione legata al vedutismo locale, si trasferirà a Parigi e poi a Torino, acquisendo caratteri originali sia nello stile che nei soggetti, tra i quali vanno ricordate le scene tratte dal mondo orientale. Grazie all'infaticabile lavoro del collezionista locale Glauco Lombardi è stato possibile recuperare parte del patrimonio artistico cittadino dei secoli XVIII e XIX, soggetto a

spogliazioni e dispersioni dopo l'Unità d'Italia. Nel museo che porta il suo nome, sono infatti numerose le opere di Petitot, Toschi, Naudin, Alinovi, Drugman, Carmignani e Pasini.

**La Galleria nazionale** Nonostante le gravi perdite subite dalle collezioni ducali tra i secoli XVIII e XIX, la galleria, divenuta nazionale nel 1945, rimane un luogo fondamentale per lo studio della storia pittorica cittadina, apprezzabile sia nelle opere dei protagonisti locali, sia negli apporti dei pittori forestieri (Cima da Conegliano, Francia, Piazzetta, Ricci). Dopo la perdita della straordinaria raccolta Farnese, passata a Napoli nel 1734 (comprendente capolavori di Correggio, Parmigianino, Tiziano, Raffaello, Lanfranco), sarà Filippo di Borbone a dare un nuovo impulso alla collezione con l'istituzione sia dell'Accademia di belle arti che di una quadreria, con fini educativi nei confronti dei giovani artisti. Durante il regno di Ferdinando, la galleria acquisisce l'importante collezione di primitivi toscani (Bernardo Daddi, Bicci di Lorenzo, Puccio di Simone) raccolta dal marchese Tacoli Canacci, che purtroppo ha subito anch'essa vistose perdite. Un ulteriore incremento delle collezioni si ebbe sotto il governo di Maria Luigia (1816-47), che incaricò inoltre Paolo Toschi di intraprendere una risistemazione generale delle sale espositive. Tra i successivi riordini va almeno ricordato quello deciso da Corrado Ricci, che fu inoltre l'autore di un esaustivo catalogo (1896), il primo che consente di verificare con precisione la consistenza patrimoniale della galleria. La storia novecentesca della galleria vede ulteriori trasformazioni. A partire dal 1967, trent'anni circa dopo il riordino del 1938-39, per volere di Augusta Ghidiglia Quintavalle inizia una radicale risistemazione del materiale in vista dell'allestimento di un più ampio museo-galleria. Nel 1986 è stato inaugurato il nuovo allestimento e nel 1991 è stato riaperto il salone ottocentesco di Maria Luigia, ripristinato secondo criteri rigorosamente filologici.

**Pinacoteca Giuseppe Stuard** Raccolta dall'ecclesiastico Giuseppe Stuard, questa importante collezione privata ha sede nel Palazzo della Congregazione di Carità di San Filippo Neri, a cui venne legata per testamento nel 1834. Oltre a un gruppo di opere di primitivi toscani, vi sono conservate preziose testimonianze della pittura tra Sei e Settecento (Schedoni, Lanfranco, Ricci, Bellotto). (*cp*).



**Palazzo del Giardino** La costruzione del Palazzo del Giardino iniziò per volontà di Ottavio Farnese nel 1561, probabilmente su progetto del Vignola, ampliato con aggiunte del Moschino e del Rainaldi. In origine era ornato da una grandiosa fontana disegnata dal Boscoli. L'edificio attuale appare modificato dall'intervento dell'architetto Petitot, verso il 1760, e dai danni subiti durante l'ultima guerra. Della decorazione cinquecentesca oggi rimane traccia soltanto nelle Sale di Orfeo e del Bacio, le cui pareti e il soffitto sono ricoperte di scene tratte dalle storie di Ruggero e Alcina dell'*Orlando Furioso*; da episodi di Ovidio, e dell'*Orlando Innamorato*. Questi dipinti fin qui attribuiti a Bertoaia, vengono oggi assegnati, dalla De Grazia, al Mirola. La recente scoperta di due ambienti affrescati nell'ala sud-occidentale del palazzo permette alla studiosa di puntualizzare lo stile del Bertoaia, a cui gli affreschi appartenerebbero e di distinguere dalla sua, la personalità del Mirola. La tematica dell'amore tratta da miti classici e da poemi cavallereschi, si ritrova in un piccolo ambiente, il cui soffitto venne dipinto con allegorie da Agostino Carracci nel 1601, rimanendo incompiuto per la sua morte nel 1602. Completata con gli stucchi di Luca Reti negli angoli della volta con la serie degli amori di Giove; e nel 1680 con gli affreschi con il *Trionfo di Venere*, e *Bacco e Arianna* del Cignani. Sono invece completamente scomparse le opere di Angelo Michele Colonna, di Camillo Gavasetti, di Sigismondo Caula, del Chenda; rimangono i dipinti con *Storie di Ulisse* e di *Admeto e Alceste*, molto restaurate nel secolo scorso, di G. B. Trotti detto il Malosso; e resti di quelli in un altro ambiente, con *Storie di Erminia e Tancredi* del Tiarini. Gli eleganti stucchi eseguiti da Benigno Bossi nel salone a nord-ovest e sulla volta del salone di ingresso appartengono alla fase settecentesca della decorazione, come i dipinti murali monocromi dello stesso autore provenienti dalla Sala dei giochi, oggi staccati e conservati, notevolmente deperiti, nella GN, con scene tratte dal quinto libro dell'*Eneide*, di sapore neoclassico. Alcuni di questi erano stati ricoperti per ordine del bigotto duca Ferdinando di Borbone e vennero riportati alla luce durante i lavori diretti dall'architetto Bettoli a partire dal 1838. (pcl).

**Collezione Magnani** Le collezioni della Fondazione Magnani Rocca, istituita nel 1977 da Luigi Magnani in memoria del padre Giuseppe e della madre Eugenia Rocca,

sono stabilmente esposte nella residenza di Corte di Mamiano, dopo essere state in parte mostrate nel 1984 a Reggio Emilia. Il musicologo e saggista Luigi Magnani (Reggio Emilia 1906 - Corte di Mamiano, Traversetolo di Parma, 1984) studioso di Beethoven, Stendhal, Proust e Morandi fondò la sua raccolta di dipinti sulla ricerca costante della qualità e insieme della eccezionalità delle origini e delle vicende collezionistiche di ogni opera. Le prime acquisizioni, tra cui ricordiamo il trittico di Giovanni del Biondo, il polittico di Mello da Gubbio, la *Sacra Conversazione* di Tiziano, furono seguite da capolavori quali *San Francesco che riceve le stimmate* di Gentile da Fabriano, *San Sebastiano* di Lorenzo Costa, la *Madonna del Patrocinio* di Dürer, la *Madonna col Bambino* di Filippo Lippi, il *Ritratto equestre di Giovanni Paolo Balbi* di van Dyck e *La famiglia dell'Infante Don Luis* di Goya. La raccolta dei moderni, che annovera cinque acquerelli di Cézanne e opere di Monet, De Chirico, De Pisis, de Staël, Wols, si incentra intorno al nucleo dei Morandi; creata nella sua integrità nel corso della lunga amicizia che legò il collezionista al pittore, questa sezione della raccolta consente di scandire momenti e temi del percorso artistico dell'artista bolognese, a partire dalla *Natura morta metafisica* del '18. (mtr).

### **Parmeggiani, Tancredi**

(Feltre 1927 - Roma 1964). La primissima educazione artistico-culturale di **P** ha luogo tra Belluno e Venezia. Nell'isolamento della provincia veneta, in un ambito reso difficoltoso dalla mancanza di relazioni, e aperture culturali saranno estremamente importanti l'incontro con Emilio Vedova, rifugiato clandestino nella zona e la frequentazione dello studio di Romano Conversano, dove ha modo di leggere Montale, Quasimodo, Saba, il proibito García Lorca, e il libro cardine, *Dello spirituale nell'arte* di Kandinsky. Nel 1946, si iscrive all'Accademia di belle arti di Venezia. Un breve soggiorno a Parigi, alla fine del '47, gli permette di confrontarsi con le opere dei protagonisti delle avanguardie: il cubismo di Picasso, i fauves, Ensor, Matisse.

Nel maggio del '49, tornato a Venezia, tiene la prima personale alla Galleria Sandri, presentato da Virgilio Guidi. La tappa seguente, nel 1950 è Roma, dove rimarrà per quasi un anno. Conosce Turcato e poi Dorazio, Guerrini,

Perilli, il gruppo della Galleria dell'Age d'Or. Con una tecnica vicina al dripping pollockiano realizza le prime opere informali (1951: *Luca n. 1, n. 2, n. 3*). In questi mesi romani arriva a compimento l'itinerario formativo di **P**, un percorso che ha le sue premesse in Venezia, nella grande tradizione pittorica veneziana, ma anche nelle coeve ricerche di Guidi e De Luigi, e piú evidentemente, nelle sollecitazioni del gestualismo di Vedova.

Il ritorno a Venezia nel '51 è teatro di episodi determinanti: l'incontro e il sodalizio con Peggy Guggenheim, che gli offre come studio una stanza a Ca' Venier dei Leoni, e la conoscenza diretta delle opere di Pollock e Tobey. Inizia il ciclo delle cosiddette *Primavere*, una delle quali (del '51) è conservata al MOMA di New York. «Piccole pennellate incontrollate e mosse» come le ha definite **P** – generate da un'unica pulsione, esplodono, creano movimento, lo accelerano in vortici sulla superficie in una tessitura cromatica vibrante. Per le *Primavere* si è parlato di esiti analoghi a quelli dell'Action Painting americana. Bisogna comunque rilevare il segno diversissimo dell'automatismo e del dinamismo segnico della pittura di **P** nella quale un controllato rigore strutturale governa le superfici. Segno e gesto concorrono ad esprimere un difficile equilibrio tra le forze in campo, tra il punto e il vuoto che lo circonda, tra l'individuo e l'altro da sé. Nel 1952 firma il IV Manifesto del movimento spaziale per la televisione, sottoscritto tra gli altri anche da Fontana. L'adesione di **P** al gruppo spazialista, piú che partecipazione concreta a un programma, si configura come una piú generica vicinanza tematica, avvertibile, ad esempio, in una serie di lavori intitolata *Natura-spazio*, esposta nel maggio del '53 alla Galleria milanese del Naviglio. Sempre nel '53, in gennaio, una sua personale era stata presentata da V. Guidi e Peggy Guggenheim alla Galleria del Cavallino di Venezia. La Guggenheim, nella cui Fondazione veneziana sono conservate un certo numero di sue opere, opera per il lancio di **P** nel mercato statunitense, attraverso contatti con facoltosi collezionisti e donazioni a musei. Nelle opere di questo periodo compaiono, a sostegno di tessiture calligrafiche mobilissime, strutture modulari geometriche. Nel 1955 è presente alla Biennale di Venezia; il Museo d'arte moderna Ca' Pesaro di Venezia acquista *Soggiorno a Venezia* (1955). Questo stesso anno segna la definitiva separazione da Peggy Guggenheim e un nuovo viaggio a Parigi,

dove espone alla Galleria Stadler. Nel 1958 espone a New York e Londra. Nel novembre dello stesso anno sposa la norvegese Tove Dietrichson e si stabilisce a Milano, dove, l'anno successivo, presenta alla Galleria L'Ariete la serie *A proposito di Venezia*. La sua opera si avvia a una progressiva drammatizzazione, sia attraverso un piú diretto automatismo del segno, che un uso piú intenso ed espressivo del colore che si fa allusivo e rimanda alla materia dei muri e dell'acqua. La «scoperta» dell'espressionismo munchiano – nel 1960 è ad Oslo – si traduce in **P** in un'ulteriore accentuazione della dimensione drammatica. La serie *Facezie*, dipinta dal 1959 al 1961, rappresenta una svolta decisiva. Alcune di queste prove denunciano la matrice surrealista, confermata anche dall'adesione di **P** all'«Anti-Proces», in una precisa presa di posizione contro l'accademismo astratto.

Nel 1961 è a Milano. Si dedica soprattutto alla grafica – disegni, pastelli, acquerelli – riempiendo centinaia di fogli con tematiche sempre piú allusive alla condizione di alienazione dell'individuo, alla follia collettiva, al moralismo e alla retorica imperanti. Tra il '61 e il '62 **P** disegna la serie dei *Matti* dove il tema dell'alienato è espresso in termini di sempre piú atroce e disperante urgenza. L'ultima produzione di **P** continua a proporre con accanimento contenuti figurativi, mentre si approfondisce la sua crisi esistenziale che, dopo alcuni ricoveri in casa di cura, lo porterà al suicidio nelle acque del Tevere. (*mu*).

### **Parmiggiani, Claudio**

(Luzzara (Reggio Emilia) 1943). Si forma presso l'Istituto d'arte di Modena (1957-61) e instaura un rapporto di profonda amicizia con Morandi, maestro che lo influenzerà piú in senso etico che stilistico, trasmettendogli (come accadrà in seguito con il poeta Emilio Villa), il proprio modo di concepire l'arte nel suo rapporto con la vita. La prima vera esposizione di **P** è del 1965, alla libreria Feltrinelli di Bologna: con «oggetti parasurrealisti», associati in metafore visive. Sono gli anni in cui a Bologna si coagula il gruppo 63, a cui appartengono i poeti radunatisi attorno a Luciano Anceschi e alla rivista «Il Verri» (ma anche al piú sperimentale, ed effimero, «Malebolge»); Nanni Balestrini, Corrado Costa, Adriano Spatola, Giuseppe Guglielmi. A questi, **P** sarà molto vicino contribuendo a realizzare quel clima, proprio del periodo, di intensa colla-

borazione tra arti visive e poesia. Verso il 1967-68 incontra Villa e con Agnetti divide lo studio milanese e auto-produce il libro *Tavole temporali* (1968). Come l'*Atlante* (1970, ed. Scheiwiller, con testi di Balestrini e Villa), si inserisce tra i lavori di «misurazione» eseguiti tra il 1967 e il 1970: carte geografiche, mappamondi schiacciati e ridotti in barattoli di vetro, «impronte» delle proprie scarpe su fogli di carta, nati dal desiderio di contravvenire alle certezze del nostro mondo fisico. Uno spirito iconoclasta e neodadaista sottende altre realizzazioni come gli interventi su riproduzioni di opere del passato, o lo *Zoo-geometrico*. Del 1970 sono le *Delocazioni*: impronte lasciate dalle tele rimosse dalle pareti, realizzate con polvere e fumo, riflessione sul tema dell'assenza (proseguita con *Versunkenheit* – mostra del 1975 alla Galleria Schema di Firenze – e *Liber Mutus* – 1976, GAM di Bologna). Dalla metà degli anni Settanta P ritorna a lavorare con i calchi dipinti. Il suo rapporto con la classicità si definisce non tanto come speculativo, quanto umanistico: le statue, i frammenti, le rovine sono oggettivazione di una memoria perduta, reliquie melanconiche del passato; il colore che le accompagna, tramite simbolico con lo spettatore più che presenza pittorica.

Tra gli ultimi lavori sono le *Barche*, l'*Iconostasi* di statue e tele velate (presentate nel 1989 alla Galleria Stein di Milano), e la sfera di terracotta con le impronte delle proprie mani (*Terra*, 1988): espressione della natura spirituale dell'opera d'arte, tale anche quando invisibile, luogo di dialogo con la sua essenza. Presente più volte alla Biennale, nel '92 i MAM di Darmstadt e di Praga hanno allestito due antologiche. (*mal*).

### **Parmigianino (Francesco Mazzola, detto il)**

(Parma 1503 - Casalmaggiore 1540). Figlio di un pittore molto apprezzato, Filippo Mazzola, alla morte di lui (1503) venne accolto dagli zii Michele e Pier Ilario Mazzola, pittori anch'essi. Manifestando assai presto una straordinaria precocità, dipinse la prima opera nel 1519; un *Battesimo di Cristo* (probabilmente il quadro del Bode Museum di Berlino), ricordato da Vasari come «Un san Giovanni che battezza Cristo; il quale condusse di maniera, che ancora chi la vede resta meravigliato che da un putto fosse condotto sì bene una simile cosa». Circa il 1521, l'artista cerca di sfuggire alla guerra rifugiandosi,



insieme con il cugino Girolamo Bedoli, a Viadana, dove esegue per la chiesa di San Pietro uno *Sposalizio di santa Caterina con i due san Giovanni*, ora conservato nella chiesa di Santa Maria a Bardi, di un'eleganza di linee e insieme di una calcolata, non convenzionale composizione che ne dimostrano il prodigioso talento.

La chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma ne conserva i primi affreschi (quarta cappella a sinistra, *San Nicola* e *Sant'Ilario* – da alcuni ora attribuito all'Anselmi –; prima cappella, *Martirio di sant'Agata* e le *Sante Lucia e Apollonia*, 1522 ca.; seconda cappella, *San Vitale*, *Due diaconi*, 1523 ca.), influenzati dal Correggio, ma che nel colore e nella ricerca di movimento testimoniano del rapporto con altre fonti (Anselmi, Pordenone).

Su richiesta del conte Galeazzo Sanvitale, che gli ispirò un magnifico ritratto (Napoli, Capodimonte), il P decorò a fresco verso il 1523-24 nella rocca di Fontanellato una piccola sala per la moglie Paola Gonzaga, in cui dialoga con il Correggio della Camera di San Paolo nell'invenzione complessiva, ma se ne distacca per il lirismo raffinato e sensuale con cui rivive la tragica favola di Diana e Atteone.

Nel 1524, lasciando incompiute le portelle d'organo della chiesa della Steccata, partì per Roma portando con sé alcune opere come l'*Autoritratto allo specchio* (Vienna, KM), apice di virtuosismo prospettico di spirito essenzialmente manierista. Poco si conosce su questo importante soggiorno, durante il quale copiò le opere dell'antichità, poté conoscere e ammirare Michelangelo e soprattutto Raffaello, «lo spirito del qual Raffaello – secondo le parole di Vasari – si diceva poi esser passato nel corpo di Francesco», e incontrò Perino, Sebastiano del Piombo e Rosso (insieme al quale, secondo Vasari, dipinse in un palazzo di via Giulia). Eseguì allora dei raffinati dipinti di piccolo formato (*Sposalizio mistico di santa Caterina*: Londra, NG; *Riposo nella fuga in Egitto*: Roma, Palazzo Doria), probabilmente alcuni ritratti (*Lorenzo Cybo*: Copenhagen, SMFK) e la monumentale *Visione di san Gemiano* (Londra, NG), commissionata da Maria Bufalini per la chiesa di San Salvatore in Lauro (ma dalla fine del Cinquecento alla fine del Settecento a Città di Castello), opera capitale per l'incontro delle sovrane eleganze parmensi e la Roma di Michelangelo e di Raffaello. Il Sacco di Roma l'obbligò a rifugiarsi a Bologna, ove svolgerà (1527-30) un'intensa atti-

vità: il *San Rocco* (Basilica di San Petronio), da Vasari portato come esempio sia di venustà che di espressività, preannuncia composizioni piú complesse, come la maestosa *Madonna con santa Margherita* (Bologna, PN), o ricercate, come la *Visione di san Zaccaria* (Firenze, Uffizi), dal fantastico paesaggio, o di un fascino raffinato e singolarmente sensuale come la *Madonna della rosa* (Dresda, GG), dipinta per Pietro Aretino ma donata dal pittore a Clemente VII. Dipinse inoltre una *Conversione di san Paolo* (Vienna, KM), capolavoro permeato di una fremente animazione. Nel 1530 partecipò alle feste per l'incoronazione di Carlo V a Bologna e, secondo Vasari, ne dipinse a memoria il ritratto sulla cui identificazione con il dipinto oggi in America (New York, Rosenberg & Stiebel Inc.) non esiste un completo accordo fra gli studiosi. A questo periodo risale, d'altronde, una nutrita serie di ritratti (Firenze, Uffizi; Roma, Gall. Borghese; Napoli, Capodimonte; Parma, GN; Vienna, KM; Hampton Court). Nel 1530, apprendendo la partenza da Parma del Correggio, tornò nella sua città natale quand'era al vertice della sua creatività. Disegnatore meraviglioso, raffinato colorista, spirito originale, sembrava predestinato a svolgervi un ruolo da protagonista. Ma una infrenabile inquietudine, una ricerca febbrile di perfezione formale (*l'Amore*: Vienna, KM) determinarono in lui un senso di insoddisfazione anche per le opere piú belle, talvolta lasciate incompiute, come la *Madonna dal collo lungo* (Firenze, Uffizi). Questo atteggiamento spiega in parte i contrasti col capitolo della chiesa della Steccata: lavorò per molti anni (1531-39), come attestano numerosi disegni, alla impresa della decorazione della volta, alle cui imposte collocò grandiose figure femminili (identificate come Vergini sagge e Vergini folli) che si snodano, recando anfore e lampade, in larghi ritmi quasi di danza. Nella volta, il superbo cassettonato, rievocato dalla Roma imperiale, si popola però di frutti, fiori e animali di sensuale evidenza.

I ritratti di questo periodo riflettono questa tensione spirituale e formale (*Conte di San Secondo*, 1532-35: Madrid, Prado, e soprattutto la misteriosa *Antea*, 1535-37: Napoli, Capodimonte). Per sfuggire ai rappresentanti del capitolo della Steccata, che lo perseguivano per il mancato completamento della decorazione, si rifugiò a Casalmaggiore, instancabile nelle sue ricerche che lo condussero allo stile stranamente spoglio della *Madonna con i santi Stefano e*

*Giovanni Battista* (Dresda, GG). Qui, prematuramente, morì.

Il suo influsso fu enorme; vi contribuì il grande successo dei suoi straordinari disegni (il Louvre ne possiede una splendida serie; se ne conservano inoltre nella GN di Parma, nella coll. Devonshire a Chatsworth, nel BM di Londra, negli Uffizi, nell'Albertina, nel castello di Windsor e nel SZM di Budapest), generosamente diffusi attraverso le incisioni. (*sb*).

### **Parodi, Domenico**

(Genova 1668-1740). Figlio dello scultore Filippo, trasferitosi a Roma dopo la metà dell'ottavo decennio del Seicento, per perfezionarsi presso Carlo Maratta, svolgerà la sua esistenza e l'attività di pittore tra Roma e Genova. Al periodo giovanile è stato riferito l'affresco con la *Favola di Apollo e Arianna* (Genova, Palazzo Pallavicini Podestà). Nel 1700 a Roma compie due dipinti per Santa Maria in Vallicella e tra la fine del sec. XVII e i primi del XVIII a Genova l'affresco con la *Gloria dei Negroni* (Genova, Palazzo Negroni), dove la maggiore finitezza e una certa rigidità delle figure sono da collegare agli esiti classicisti dell'estremo barocco romano. Tra le opere datate a Genova, si ricorderanno gli affreschi con *Storie della Vergine* (1712: Genova, Santa Maria Maddalena), i disegni per gli apparati decorativi in onore del principe di Baviera (1716). Nel 1717 il **P** esegue i monocromi per la Sala del Minor Consiglio (Genova, Palazzo Ducale), nel 1736 lavora alla volta raffigurante la *Gioventù in cimento* (Genova, Palazzo Brignole-Rosso). (*agc*).

### **Parodi, Giovanni Battista**

(Genova 1674 - Milano 1730). Figlio dello scultore Filippo e fratello di Domenico, dopo avere compiuto la formazione a Venezia presso S. Bombelli, dal 1704 risulta a Roma, impegnato in affreschi per San Pietro in Vincoli (1704) e Santa Maria dell'Orto (1705). Al ritorno a Genova, dipinge la pala rappresentante la *Madonna del Rosario tra i santi Domenico e Francesco* (già Genova-Quarto, San Girolamo), lavora per la chiesa di San Domenico ed esegue l'affresco raffigurante *Cristo e la Vergine che porgono la stola vescovile a san Nicola di Mira* per la cappella di San Nicolò e Santa Maria Maddalena nella chiesa di

Santa Maria delle Vigne, terminato poco prima della fine del primo decennio del Settecento. A partire da quest'epoca è attivo soprattutto in Lombardia: a Milano dipinge affreschi in Santa Maria Pedone e nell'Oratorio di San Fedele, a Bergamo nel 1719 esegue un *Ratto di Proserpina* per i Mazzoleni. La sua pittura, nella quale prevalgono le tonalità calde e un'invenzione magniloquente, riflette la suggestione di diverse esperienze, quella romana innanzitutto – da Gaulli a Maratta – dando luogo a una libera sintassi decorativa, in cui è sempre presente, a fianco dell'originaria radice genovese, la lezione veneta. (*agc*),

### **Parpalló**

Nella grotta del **P** (località spagnola nella provincia di Valenza, presso Gandá) sono venuti alla luce serie di livelli archeologici. Centinaia di placchette incise o dipinte con cavalli, capridi dalla piccola testa e bovini compaiono sin dal Gravettiano, tracciate a incisione leggera. Queste prime figurazioni, risalenti secondo Leroi-Gourhan allo stile II, appartengono a un santuario utilizzato durante tutto il Solutreano, fino al Maddaleniano medio. In effetti ciascun livello presenta un insieme di placchette con il tema cavallo-bue e cerbiatta. La celebre scena della *Cerva che allatta il cerbiatto* appartiene al Solutreano medio. La maggior parte degli animali incisi è accompagnata da linee parallele sinuose, rettangoli, cerchi concentrici sbarrati e segni seghettati che ricordano le decorazioni parietali. Va notata una persistenza dello stile arcaico, che fa pensare a una certa parentela col complesso di grotte ornate dell'Ardèche. La grotta del **P** è di particolare importanza, in quanto documenta l'influsso franco-cantabrico nell'estremo meridione, e soprattutto perché dimostra l'esistenza di un'arte paleolitica spagnola totalmente diversa da quella del Levante, che pertanto non potrà che esserle posteriore. (*yt*).

### **Parrasio**

(seconda metà del sec. v a. C.). Pittore greco, originario di Efeso, operò prevalentemente ad Atene. La sua produzione, caratterizzata da una spiccata impronta disegnativa, fu abbondante e varia, ma nulla resta dei suoi soggetti mitologici, dei ritratti, delle scene di genere, in cui particolarmente curata era la simmetria delle figure. Studiò

l'espressione pittorica di caratteri e sentimenti: la sua opera piú celebre fu infatti la raffigurazione del *Demos ateniese*, in cui seppe manifestare tutta la mutevolezza di esso. (mlg).

## Parrocel

**Joseph** (Brignoles 1646 - Parigi 1704), dopo aver studiato col fratello Louis e poi a Parigi, intorno al 1667 partí per l'Italia. Qui subí l'influsso di Jacques Courtois, principale specialista europeo della pittura di battaglie, e di Salvator Rosa. Tornò in Francia in possesso di una tecnica individualissima e innovativa: persino nel suo saggio di ammissione all'Accademia (*Assedio di Masstricht*, 1676: Draguignan, MM), la cui organizzazione ricorda van der Meulen, il *ductus* vorticoso e la densa materia-pittorica, il gusto dei colori intensi e brillanti si distaccano vigorosamente rispetto all'arte dei contemporanei. Tra il 1685 e il 1688 realizzò per la sala da pranzo del re a Versailles una serie di undici dipinti di soggetto militare (nove ancora *in loco*; gli altri ai musei di Digione e di Tours); nel 1699 eseguì un *Passaggio del Reno* per il castello di Marly (Parigi, Louvre); verso il 1700 una *Fiera di Bezons* (Tours, MBA), donde ebbe inizio la voga delle «feste galanti». Dipinse inoltre tele di soggetto religioso (*Predicazione di san Giovanni Battista*, 1694: Arras, Musée d'Arras; *Sant'Agostino soccorre gli infermi*: Nantes, MBA), cacce (Aix-en-Provence, Museo Granet), scene di vita militare, incisioni. Tutta la sua opera si distingue per la fattura libera e per un impeto «romantico» che può far pensare a Delacroix. (as).

**Charles** (Parigi 1688-1752). Figlio di Joseph, entrò nella bottega di La Fosse, dedicandosi alla pittura di cavalli (1705) e alle scene militari: fu *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma (1712-21), dove studiò Giulio Romano e Tempesta, e divenne accademico nel 1721 (*Combattimento tra fanteria e cavalleria*). Ottenne allora importanti incarichi ufficiali: nel 1721 dipinse l'*Ingresso* e la *Partenza dell'ambasciatore di Turchia* (Versailles); dal 1736 al 1738 operò per la Petite Galerie di Versailles: *Caccia all'elefante* e *Caccia al toro* (Museo di Amiens, con i relativi bozzetti); nel 1744-45 seguì le campagne degli eserciti reali, riportandone la composizione della battaglia di Fontenoy per Choisy e il disegno di dieci soggetti della campagna di Fiandra, destinati all'arazzeria di Gobelins. Pur non perdendo d'occhio i fiamminghi del sec. XVII, egli è colorista



meno brillante del padre e non ne possiede la vigorosa pennellata; ma un fluido mestiere (bozzetti per l'*Ingresso dell'ambasciatore di Turchia*: coll. priv.), una distribuzione equilibrata dei gruppi e i limpidi paesaggi fanno della sua opera la grande cronaca delle imprese militari del re, tra quella di van der Meulen e quella di Lenfant (*Ingresso di Luigi XV a Tournai*, 1745: Versailles), anche se la sua produzione non raggiunge mai la forza di quella del padre (*Sosta di granatieri a cavallo della casa del re*, 1737: Parigi, Louvre).

**Ignace-Jacques** (Avignone 1667 - Mons 1722), nipote e allievo di Joseph, compì il viaggio in Italia, poi risiedette ad Avignone (verso il 1687-170), in seguito fu a Livorno, Lucca, Firenze, Vienna e Mons. Come lo zio, dipinse quadri di battaglie (di cui sei a Versailles); ma, come già osservò Manette, non ne eguagliò mai il talento. Rappresentò le *Imprese militari del principe Eugenio di Savoia* nel Palazzo del Belvedere a Vienna. Gli si debbono inoltre composizioni religiose, tra le quali gli affreschi (*Adorazione dei Magi*; *Nozze di Cana*, 1712) nella chiesa di San Marco a Firenze.

**Pierre** (Avignone 1670 - Parigi 1739) fu allievo dello zio Joseph. Soggiornò a Venezia e in seguito a Roma, dove frequentò la bottega di Maratta. Tornato in Francia venne accolto nell'Accademia nel 1730. Pittore di storia e ritrattista, produsse molte opere per località del Midi, ove esse tuttora si trovano (Avignone, Béziers, Carpentras, Marsiglia, Nîmes ecc.). Tra i suoi migliori quadri religiosi, segnaliamo la *Pesca miracolosa*, la *Resurrezione* e l'*Ascensione di Cristo*, dipinti per la cappella dei Penitenti bianchi di Avignone. Il MBA di Marsiglia conserva i sedici quadri della *Storia di Tobia* eseguiti per la galleria dell'hôtel de Noailles a Saint-Germain-en-Laye (1723), e una *Vergine incoronata dal Bambino Gesù*, ritenuta il suo capolavoro. Un *Autoritratto* (Avignone, Museo Calvet), e ritratti ufficiali (il *Cardinal Corsini*, il *Cardinal Aldobrandini*: Museo di Carpentras) attestano il suo talento in questo campo specifico, nel quale seppe fondere la tradizione francese (Ph. de Champaigne) con l'incisività marattesca.

**Joseph-François** (Avignone 1704 - Parigi 1781), allievo del padre Pierre, soggiornò brevemente a Roma (1736). Al suo ritorno a Parigi, venne accolto nell'Accademia nel 1753; proseguì la tradizione familiare dei quadri di battaglie (*Assedi di Tournai*, di *Audenarde*, di *Charleroi*: Museo

di Versailles). Espose regolarmente al Salon dal 1755 al 1781 e divenne amico di Diderot. La sua produzione conta anche dipinti sacri (*Adorazione dei Magi*, 1750: Cattedrale di Amiens; *Battesimo di san Giovanni*: Parigi, chiesa di Saint-Sulpice). (cc).

**Etienne** (Avignone 1696 - Roma 1774). Figlio di Ignace, fu allievo di Pierre con il quale venne a Roma nel 1717, dove si stabilì e operò fino alla morte (venne detto infatti «il romano»). Dal 1734 al 1762 fu accademico di San Luca. Trasse probabilmente dalla sua cultura d'origine l'inclinazione a un classicismo che, pur nel dialettico confronto con i maggiori esponenti della scena romana (dapprima l'eredità ancor viva di Maratta, poi Masucci e Bantoni), avrebbe conservato sempre una riconoscibile connotazione francese.

La tela con *San Gregorio alla mensa dei poveri* (1727-29: Roma, San Gregorio ai quattro Capi), e più ancora il *San Carlo in preghiera per la cessazione della peste* (1739: Roma, Santa Prassede) e la *Sacra Famiglia* per la chiesa della Consolazione a Bevagna (1738) affiancano alla salda impalcatura di matrice poussiniana e a sottigliezze cromatiche che evocano Le Sueur, una nettezza di visione e una ricerca luministica di efficacia non inferiore alle coeve prove del più giovane (e più celebrato) Subleyras, a Roma dal 1728. Una gamma di tenui colori pastello, di gusto lievemente rococò, caratterizza invece l'*Assunzione* in Santa Maria del Monte a Bevagna e la *Santa Giovanna di Valois trasportata dagli angeli* (Roma, San Luigi dei Francesi), così come l'affresco della Biblioteca Corsiniana (1748: *Allegoria delle lettere umane*); mentre nella cupola e nei pennacchi di Santa Maria Maddalena (1739) il ricorso a un luminismo «lanfranchiano» e la sapiente organizzazione delle masse e degli spazi li impongono come l'ultima grande decorazione barocca a Roma.

Il suo capolavoro – e insieme uno dei maggiori esiti della pittura settecentesca religiosa – è costituito dalla *Vergine che dà lo scapolare a santa Francesca Romana con i santi Paolo, Benedetto e Maddalena* (1749: Roma, Santa Maria Liberatrice, ora monastero delle oblate di Tor de' Specchi). Altre opere di Etienne sono in Roma (*Madonna in trono con angeli e santi*: Santa Maria in Monticelli) e in altre località (Ancona, Monte Giorgio, Narni, Spoleto, Marsiglia). (Iba).

## **Pars, William**

(Londra 1742 - Roma 1782). Formatosi presso la Saint Martin's Lane Academy, espose nel 1760 alla Society of Artists divenendo nel 1761 membro della Free Society of Artists. Visitò l'Europa, la Grecia e Roma, e fu nominato membro associato della Royal Academy nel 1770. Realizzò piccoli ritratti a figura intera, nonché disegni e acquerelli ispirati ai suoi viaggi, con templi dell'Asia Minore e della Grecia: il *Tempio di Atena a Sunion* (Londra, BM). (jms).

## **Parsons**

(Gall. Betty Parsons). Prima di aprire una galleria in proprio a New York nel 1947, Betty P (New York 1900) svolse un ruolo importante come direttrice della Gall. Wakefield poi della Gall. Mortimer Brandt. Sin dal 1940 osò esporre, tra l'ostilità del pubblico e della critica, artisti originali come Walter Murch (1940), Alfonso Ossorio (1941, 1943), Theodoros Stamos (1943), A. Gottlieb (1944). Dal 1944 al 1946, fornì ad espressionisti astratti come Hans Hofmann, Mark Rothko e Ad Reinhardt l'occasione di usufruire di uno spazio espositivo e di incontrarsi con il pubblico. A questi nomi B. P aggiunse, quando aprì la propria galleria, quelli di Clifford Still, Walter Bradley Tomlin, Barnett Newman (del quale difese strenuamente l'opera), Ellsworth Kelly; riconobbe per prima il messaggio insito nell'opera di Rauschenberg, che espose nel 1951. Sempre attiva e animata dal desiderio profondo di scoprire giovani talenti, non ha mai fatto propria un'estetica precisa, accogliendo anche artisti come Nelson e Okada, Paul Feeley e Jack Youngerman. (jpm).

## **Parth (Part), Michael**

(Brunico, notizie 1510-59/60). Nativo di una località della Baviera (forse della stessa Monaco), P trovò a Brunico una situazione favorevole, creatasi con il vuoto di presenze artistiche ingeneratosi con la morte dei principali protagonisti del secondo Quattrocento (Michael Pacher nel 1498, Friedrich Pacher, Hans Pacher e Simon von Taisten attorno al 1510) in Val Pusteria. Dal 1513 al '19 P è impegnato nella creazione del grande *Altare della Vergine* per la parrocchiale di Brunico (perduto). Questa com-

missione si dimostra feconda di nuove commesse dalla vicina Carnia friulana. Al 1524 risale l'altare di Sauri di Sotto; del 1534 quello per San Canziano e Sebastiano di Canale di Pesariis (perduto) e quello per Prato Carnico; del 1541 gli altari per la chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore, per Povolaro e per Priuso. Attribuibili per via stilistica sono quelli della parrocchiale di Dobbiaco (1520: ora Bressanone, Museo diocesano), di Lorenzago (1523-1525 ca.) e altri.

Michael **P** era *in primis* un intagliatore e uno scultore, cosicché le parti dipinte degli altari forniti dalla sua bottega erano affidate a un pittore suo collaboratore. Se fino al 1524 i documenti rammentano il pittore Lorenz Guetl, restano poi muti sul lungo periodo successivo.

Tuttavia, molti indizi, non solo stilistici, porterebbero ad identificare l'artista che collaborò con **P** dopo il '24 con il Maestro Nikolaus von Bruneck, pittore di indubbio talento, ma di non forte inventiva, considerata la sua costante dipendenza dai modelli incisori piú in voga del momento, tratti, cioè, dal repertorio della scuola danubiana o da quello della cerchia dei seguaci di Dürer operanti nel Tirolo meridionale. Non sembra che Maestro Nikolaus sia stato alle strette dipendenze di **P**, bensí, impiegato di volta in volta da vari scultori, come nel caso dell'altare di Hofern, presso Kiens, del Maestro di Heiligenblut, nel quale Maestro Nikolaus dipinse le portelle. (*scas*).

### **Pascali, Pino**

(Bari 1935 – Roma 1968). «Nel pezzo anatomico ingrandito e ostentato come un trofeo di caccia **P** aveva conquistato il senso della dimensione monumentale», spiegava Cesare Brandi a proposito dei «Quadri oggetto» esposti nella prima personale del '65 alla Galleria La Tartaruga. A Roma da dieci anni, **P** si era diplomato nel '59 all'Accademia di belle arti, dove aveva studiato scenografia alla scuola di Toti Scialoja. Con lui aveva visto a La Tartaruga la mostra di Rauschenberg: una scoperta se, dal '60 al '64, licenzia opere new dada distrutte poi dal padre per sua volontà. Lavora intanto con irruenza e vulcanica creatività come scenografo e grafico pubblicitario inventando personaggi e sperimentando tecniche, come provano le due mostre dell'83 alla Pinacoteca di Bari e del '91 alla Galleria Arco d'Alibert di Roma. *Seni, Labbra rosse, Torso*

*negro di donna* sono dunque pezzi anatomici a scala scenica; dipinti a smalto su tela centinata, si protendono, insofferenti alla parete, nello spazio, memori dei *Gobbi* di Burri e delle *Superfici a rilievo* di Castellani. La loro rivisitazione di miti arcaici con spirito nello stesso tempo ludico ed evocativo li distanziano, a detta di Vivaldi, dai «fumettoni brutali» della coeva tendenza Pop. «Per 'gioco' io non intendo qualcosa di frivolo ma piuttosto l'attività normale dell'uomo. Se si riesce a vivere come si vuole – come i bambini che sono felici quando vanno a scuola – allora si sta giocando». Ed è proprio ai giochi dell'infanzia a Polignano, a quei giocattoli costruiti con oggetti trovati che si riconduce la serie delle *Armi* presentate nel '66 alla Galleria Sperone di Torino. I cannoni, le mitragliatrici, i missili e le bombe a mano simulano quelli veri grazie alla vernice verde di copertura che riconduce ad unità l'assemblaggio di frammenti disparati. «Sostanzialmente tutti i miei oggetti sono rivolti all'esterno, mai all'interno. Questo vale anche per i cannoni, l'importante per me è che sembrino cannoni», conferma, a ribadire proprio lo scarto, come nella finzione scenica, tra realtà e rappresentazione. E questo vale anche per le successive «finte sculture» ospitate, mutuando ancora la prassi teatrale, in due atti alla Galleria L'Attico di Roma.

I primi ad entrare in scena sono i *Dinosauri*, *I Quattro trofei di caccia*, *Il serpente* e *Il Grande Rettile*: sculture mutile, caduche ed anticelebrative, come testimonia proprio la loro decapitazione. Diversi ma uniformati dal biancore della tela che avvolge le centine, gli abitanti di questo zoo immaginario invadono prepotentemente lo spazio, sbucando dalle pareti o giacendo al suolo come reperti. Nel secondo atto della mostra, insieme a *La Scogliera*, *La Barca* e *Due Balene*, appare il *Mare*, le cui onde, fluide come quelle reali, sono però immobili, raggelate nel bianco, aggregabili all'infinito. Se queste opere rievocano uno stato naturale e irrimediabilmente perduto, esse sono potentemente ancorate al presente, allo spazio ove appaiono come pure ai procedimenti industriali in serie o alle poetiche, come la minimalista, fondate su principî di aggregazione e ripetizione. Il '67 è un anno cruciale, scandito da esposizioni decisive che annoverano tutte la presenza inquietante e sobillatrice di P. A L'Attico, per *Fuoco immagine acqua terra*, espone «Elementi della natura» come *Pozzanghere*, *1 metro cubo e 2 metri cubi di terra*, *il Mare*. Que-



st'ultimo non è piú costruito in legno centinato ma è fatto di acqua vera, colorata all'anilina, raccolta entro contenitori. Vittorio Rubiu coglie la differenza tra i due esiti: «Nel mare in prima versione il movimento delle onde si sviluppava nel modo piú giocoso e arbitrario in relazione all'artificialità del materiale usato. Ma ora che si trova a realizzare il mare direttamente con l'acqua, l'idea del mare gli si precisa in funzione della sua materia prima. La 'vera' acqua di **P** è come un pensiero impresso sulla materia, è un'acqua interpretata nella sua sostanza plastica e cromatica, geometricamente modellata e sottilmente variata nei toni, senza profondità ottica, moltiplicata e insieme delimitata dai suoi contenitori di alluminio zincato». Non c'è chi non colga, come Boatto e Calvesi, la differenza tra la «vera» acqua di **P**, il vero fuoco di Kounellis e la natura artificiale dei tappeti-natura di Gilardi. Le preoccupazioni formali sulle quali insiste Calvesi emarginano **P** dal gruppo dei «poveristi» che esordiscono nello stesso anno nella mostra *Arte povera. In spazio* a Genova, dove pure l'artista partecipa con *1 metro cubo e 2 metri cubi di terra*. E, ancora, a Foligno per la mostra *Lo spazio dell'immagine*, rende impraticabile l'ambiente con *32 metri quadri di mare circa*. A San Marino, invece, per la VI Biennale, complica il sistema idrico con le *Confluenze* mentre i *Canali di irrigazione* dove l'acqua e la terra si coniugano, aprono la collaborazione con il gallerista Jolas, a Milano prima, a Parigi poi. «La spazzola di plastica colorata non è esibita né utilizzata come spazzola ma assunta come forma o struttura sapendo che la struttura non è altro che un'intuizione di spazio e di tempo», precisa Argan per distanziare il prossimo ciclo della «Ricostruzione della natura», esposto nel '68 in due tempi a L'Attico, dalla coeva poetica del «nouveau réalisme». *Bachi da setola* dove il «gioco di parole è l'oggetto e l'oggetto il gioco di parole», sono in effetti spazzoloni di nylon policromi che si assemblano a mimare serpenti intimidatori che strisciano per terra o si arrampicano lungo pareti ed angoli. A proposito di *Ponte*, *Trappole* e *Botole*, esposte nel secondo atto Rubiu parla di «ambientazione scenica del sogno», quello del ritorno alla natura, alla condizione del selvaggio. Con l'invito alla XXXIV Biennale di Venezia si consuma l'ultimo episodio della vita artistica di questo ingegno esplosivo e vulcanico inventore. È il '68: **P** condivide le ragioni della contestazione ma rifiuta di delegarne la so-

luzione; è infatti l'ultimo a lasciare la sala dove aveva allestito *Le penne di Esopo, L'Arco di Ulisse, La tela di Penelope*. Opere esposte, a un anno dalla sua tragica e prematura scomparsa, nella grande antologica curata nel '69 da Palma Bucarelli alla GNAM di Roma. Tra le tante che seguono segnaliamo quella dell'88 al PAC di Milano e quelle del '91 al MAMV di Parigi e al Kröller-Müller di Otterlo. (az).

### **Pasch, Lorens il Giovane**

(Stoccolma 1733-1805). Appartenne a una famiglia di noti pittori di Stoccolma. Si formò sotto la guida di Carl Gustav Pilo a Copenhagen dal 1752 al 1757, poi a Parigi presso Boucher e Roslin. Tornato a Stoccolma nel 1766 divenne rapidamente il miglior ritrattista di corte e dell'aristocrazia. Nel 1773 fu nominato docente nell'Accademia di belle arti, di cui divenne direttore nel 1793. I suoi ritratti, molto imitati durante il periodo gustavino, partecipano dell'eleganza del rococò e della sua freschezza di toni, benché il disegno sia più severo, e più ricercata l'accentuazione psicologica. Tra le sue opere più note citiamo la graziosa tela dei *Bambini che danzano* (verso il 1760: Stoccolma, NM), i ritratti della *Principessa Sofia Albertina* (verso il 1768) e della *Regina Luisa Ulrica* (1775 ca.: ivi), la serie di ritratti di marescialli a Riddarhuset (Stoccolma, Palazzo della nobiltà), nonché il ritratto a pastello di *Re Gustavo III* (Accademia di belle arti), opere realizzate tra il 1778 e il 1805. Risalgono alla sua vecchiaia alcune effigi di alti borghesi, di grande vitalità, che illustrano eloquentemente l'ascesa della classe media. (tp).

### **Pascin, Julius (J. Pinkas, detto)**

(Viddin 1885 - Parigi 1930). Le origini della famiglia, madre italo-serba e padre ebreo-spagnolo, rispecchiano il carattere cosmopolita della vita di questo pittore e incisore, nato in Bulgaria e diventato cittadino statunitense nel 1920. Studia a Vienna, Berlino e Monaco. Qui collabora nel 1905 con il settimanale satirico, antimilitarista e anti-conservatore «Simplicissimus» e con il «Lustige Blätter» con disegni umoristici. Illustrerà anche *Le memorie del Signor von Schnabelewowski* di Heine pubblicato nel 1910 dal Cassirer a Berlino, nonché opere di Mac Orlan (*Alle luci di Parigi*), A. Warnod, P. Morand (*Chiuso di notte*).

Giunge a Parigi nel dicembre 1905 dove è in contatto con gli artisti novatori che si ritrovano a Le Dôme e a Le lapin agile. Conosce in quegli anni Hermine David che sposerà dopo la guerra. Dal 1908 al 1912 espone al Salon d'Automne. Il periodo passato in Francia lo vede legarsi alla scuola di Parigi (Modigliani, Soutine, Chagall) producendo opere di tema biblico e mitologico. In contatto con l'Accademia Matisse, subisce l'influsso del fauvismo che inietta di una sottile ironia. Lavora essenzialmente come disegnatore eseguendo pagine narrative e umoristiche sostenute da numerosi studi e schizzi preparatori. Ricordiamo il *Ritorno del figliol prodigo* (Parigi, MAMV).

Produce numerose incisioni su legno di tradizione espressionista come *Filles de la nuit* (1910: Parigi, BN), mentre nella pittura denota una tecnica ancora grezza (*Hermine David*, 1908: Museo di Grenoble). Nel 1914 è a Londra, poi a New York. Dopo Montmartre e Montparnasse farà parte anche qui della bohème artistica del Greenwich Village. Torna a Parigi alla fine del 1920 al termine di un periodo americano in cui una maggiore ricerca di armonia si traduceva in forme ellittiche e in un ritmo più dinamico (*Ragazza con collana*, 1924: Museo di Grenoble). Si dedica ora prevalentemente alla pittura, in cui conserverà sempre il tratto lineare del disegno, facendo ritratti molto realistici agli amici (*Mac Orlan che suona la fisarmonica*: La Chaux-de-Fonds, coll. Loewer; *Il torero*: Parigi, MAMV). Attinge inoltre a una copiosa galleria di modelli femminili presi dalla strada e dalle case chiuse. Rimane famoso il tono madreperlaceo del suo ultimo periodo ad esprimere la nostalgica dolcezza di una vita in declino. Continua a viaggiare molto nel mezzogiorno della Francia e nell'Africa settentrionale, per tornare ancora una volta negli Stati Uniti nel 1927-28. Morirà suicida il 2 giugno 1930. Le sue opere sono conservate soprattutto al MNAM e al MAM di Parigi, e a Gerusalemme (Museo di Israele). (*chmg*).

### **Pascoli, Leone**

(Perugia 1674 - Roma 1744). È noto soprattutto per le sue *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni* in due volumi (Roma 1730 e 1736) dedicate a Vittorio Amedeo II di Savoia. Il **P** si proponeva di completare l'opera con una sezione di biografie dei maggiori artisti viventi: tuttavia il manoscritto rimase inedito (è stato pubblicato soltanto nel 1981). Non meno importanti le sue *Vite de' Pit-*

*tori, Scultori ed Architetti Perugini* (Roma 1732), scritte con l'intento, dichiarato dallo stesso **P** nel proemio, di valorizzare la cultura locale, come «provvidamente fece per Venezia il Ridolfi, per Modena il Vedriani, per Genova il Soprani, per Bologna il Malvasia, per Verona il Pozzo: così stan facendo per Napoli il De Dominici, per Ferrara il Baruffaldi». Benché per le biografie dei «professori già morti» il **P** abbia attinto – talvolta acriticamente – alla storiografia precedente, da Vasari a Bellori, da Baglione a Baldinucci (ciò che gli attirò le critiche del Bottari), per i «moderni» e per i perugini fece spesso ricorso alla testimonianza degli artisti stessi, diretta o indiretta (tramite diari, notizie fornite dai familiari o dai discendenti ecc.); e pur indulgendo all'aneddoto moraleggiante, ricercò e talvolta raggiunse il difficile equilibrio tra informazione oggettiva, *ekphrasis* e lettura critica delle opere. La sua sensibilità illuministica lo portò ad apprezzare, piuttosto che gli antichi, i «moderni» in quanto artefici del «progresso nelle arti». Nuova è inoltre la sua capacità di riconoscere la dignità dei «generi»: e quindi il **P** riserva ampio spazio e approvazione a personalità quali Amorosi, Cerquozzi, Mario dei Fiori e Michelangelo da Campidoglio. Il **P** raccolse anche una buona quadreria, costituita da circa 280 dipinti; una parte di essa (52 opere) costituisce tuttora il nucleo principale della Pinacoteca di Deruta, cui fu legata nel 1931 da Consilia Pascoli (dipinti di Gaulli, van Bloemen, Costanzi, Benefial, Pannini, Conca, Amorosi, Trevisani, Garzi). Altre opere provenienti dalla raccolta del **P** sono nella Biblioteca Augusta di Perugia (*Ritratti*) e nella PC di Bettona. (*lba*).

### **Pasiega**

Scoperta nel 1911 da Obermaier (studioso tedesco di preistoria, amico e collega dell'abate Breuil), la grotta della **P** (località spagnola nella Vecchia Castiglia, provincia di Santander, presso il villaggio di Puente Viesgo) è costituita da una rete di gallerie, quattro delle quali ornate di pitture paleolitiche. Fa parte dei santuari del monte Castillo e cronologicamente s'inserisce tra le grotte di las Chimeneas (la più antica) e di las Monedas (la più recente). Nel fondo della galleria A si sviluppano affreschi dipinti in rosso, di stile omogeneo, sul tema bue-cavallo accompagnato da cerva e cervi. La parete sinistra mostra in successione una cerva incompleta dal muso teso e un bi-

sonte tracciato a punti, volto verso cavalli sovrapposti a un cervo. Secondo Leroi-Gourhan, si tratta qui del tema secondario bisonte-cavallo, che compare alla fine del Solutreano, a titolo complementare, nei santuari ove domina l'associazione bue-cavallo. Il seguito dalla composizione contiene un alto numero di cavalli e di cerva. La maggior parte degli animali è dipinta in rosso, sia con tracciato lineare, sia a piena tinta. Alcuni segni, raggruppati in una fessura del fondo della galleria, manifestano grande varietà di formule derivanti dal segno inflesso caratteristico della seconda fase dello stile III.

La galleria B contiene alcune figure dipinte, in particolare bisonti e un bellissimo cavallo in rosso accompagnato da segni claviformi. Altri cavalli e alcune cerva, di incisione piuttosto maldestra, sono in eccellente stato di conservazione. La galleria C presenta una topografia complicata; blocchi rocciosi suddividono una sala in vari compartimenti. Un piccolo santuario, posto dietro alcune rocce, è annunciato da teste di cerva disposte su ciascun lato della fenditura di accesso. Si compone di un pannello di cerva e di un cavallo, contornati da segni rettangolari e inflessi. Un altro complesso del medesimo genere, ma di stile più recente, occupa il fondo della sala. La galleria A e il piccolo santuario della galleria C appartengono allo stile III evoluto di Leroi-Gourhan. Il fondo della galleria C può datarsi al Maddaleniano medio. In base allo studio dei segni e al loro confronto con le altre grotte ornate del monte Castillo, sembra che il primo santuario della P, pur non contemporaneo, sia stato creato poco tempo dopo quello della grotta del Castillo (*yt*).

### **Pasinelli, Lorenzo**

(Bologna 1629-1700). Suo merito è l'aver svolto nella seconda metà del secolo motivi stilistici offertigli dai suoi maestri Simone Cantarini e Flaminio Torri, in un giusto dosaggio di lucidità formale e di freschezza coloristica, e in piena indipendenza nei confronti dell'accademia locale (*Cristo al Limbo* e *Cristo entra in Gerusalemme*, 1657: Bologna, Certosa). Si dedicò quasi esclusivamente ad opere da cavalletto, preferendo soggetti gentili, dove si effonde una vena sentimentale tra le più sincere del tempo. (*Erodiade*: Stanford University Museum; *Svenimento di Cornelia*: Bologna, PN). Nell'ultima fase della sua attività si abbandonò a un colorismo sempre più vivace e luminoso,



con effetti di leggerezza e di trasparenza degni di un Luca Giordano tardo (*Miracolo di sant'Antonio*: Bologna, San Petronio; *Maddalena*: Vienna, coll. Liechtenstein) o del Giaquinto. Operò quasi esclusivamente in ambito bolognese ed esercitò grande influenza sui giovani pittori locali, svolgendo – a fianco del Cignani e del Canuti – un ruolo innovatore. Sono relativamente scarsi i dipinti sopravvissuti rispetto alla sua lunga carriera (fu operoso per il conte Alessandro Fava, per i Gonzaga a Marmirolo e a Torino per i Savoia). Ebbe tra i suoi allievi Giovan Gioseffo dal Sole. (*eb*).

### **Pasini, Alberto**

(Busseto (Parma) 1826 - Cavoretto (Torino) 1899). Si iscrive all'Accademia di Parma, dove è allievo dell'Alusino e del Magnani. Insoddisfatto dell'insegnamento accademico e amareggiato per la mancata assegnazione del prix de Rome nel 1847, interrompe gli studi. Partecipa come milite nella colonna di Modena alla prima guerra d'indipendenza (1849). Rientrato a Parma si dedica soprattutto alla litografia e ottiene un discreto successo con la serie *Trenta vedute di castelli del Piacentino, in Lunigiana e nel Parmenense*, stampato tra il 1850 e il 1851. Deciso a trasferirsi a Parigi, nel corso del 1851 soggiorna per breve tempo a Torino e a Ginevra, dove incontra A. Calame. Giunto nella capitale francese, perfeziona la pratica dell'incisione nello studio di Henriquel Dupont e successivamente presso Eugène Ciceri, con il quale stringe rapporti d'amicizia. Nello studio di quest'ultimo esegue *La sera*, litografia con cui è ammesso al Salon del 1853 e che rivela la sua ammirazione per il paesaggismo della scuola di Barbizon. Nel 1855 accompagna la spedizione diplomatica in Persia guidata dal ministro di Napoleone III, Prosper Bourée, in sostituzione dell'amico T. Chassériau. A causa del conflitto russo-turco l'itinerario del viaggio si amplia alla Turchia, Siria, Arabia ed Egitto, da cui **P** trae impressioni sui paesaggi e i costumi locali annotandoli in album del genere di quello conservato al Gabinetto degli Uffizi di Firenze, eseguito tra il 1855 e il 1856. L'impresa segna una svolta nella sua evoluzione artistica, confermandone la vocazione orientalista, genere che egli interpreta con una pittura in equilibrio tra rappresentazione sontuosa e minuziosa descrizione da *reportage*. Rientrato nel 1857 a Parigi, mantiene vivi i contatti

con l'Italia inviando regolarmente opere alle esposizioni nazionali a partire da quella fiorentina del 1861 (*Massacri dei Cristiani in Siria*). Dopo aver compiuto viaggi in Egitto (1860), Turchia e Grecia (1867), Costantinopoli (1867-1869), Spagna e Siria in compagnia di Gérôme (1869), rientra in Italia nel 1870 e si trasferisce nei dintorni di Torino, a Cavoretto. Grandi sintesi paesaggistiche, definite attraverso vivaci contrasti luminosi e cromatici (*Giardino di Patiza con panorama di Atene*, 1860: Milano, Brera; *Pini e convento di St-Honorat*, 1865: coll. priv.), si alternano a stesure piú minute e precisioniste, di cui è esempio *Rovine classiche nel deserto* (1864: Parma, GN). Negli anni seguenti visita l'Asia Minore (1873) e Granada (1879-85). Insignito della Legion d'onore nel 1878, il suo successo è accompagnato dai consensi della critica e da numerosi premi ai salon e nelle esposizioni italiane. Negli anni tardi, attratto dalla luminosità della laguna e dai suoi scorci caratteristici, esegue numerose vedute di Venezia. (*vbe*).

### **Pasmore, Victor**

(Chelsham (Surrey) 1908). Autodidatta negli anni Trenta subí l'influsso della pittura impressionista; contribuì con Coldstream e Claude Rogers alla creazione dell'Euston Road School. Tenne la prima personale nel 1933. Dopo alcuni anni, durante i quali si volse all'astrattismo nel 1948 giunse a maturare una concezione totalmente non figurativa della pittura in collages e, piú tardi, montaggi tridimensionali (legno e materia plastica). Si interessò alla sperimentazione di nuovi materiali tipo il plexiglas; dal 1950 la sua produzione, che costituisce un ulteriore sviluppo della ricerca di Ben Nicholson, segna l'inizio dell'elaborazione inglese della superficie pittorica come rilievo di cui Anthony Hill è stato il maggior rappresentante (*Sviluppo in bruno numero due*, 1964-65: New York, Gall. Marlborough). **P** è poi tornato a concepire la pittura come superficie in cui si inscrivono segni e masse di colore. Ha spesso operato su scala monumentale; è stato architetto decoratore della *new town* di Peterlee (contea di Durham). La Tate Gall. di Londra gli ha dedicato una retrospettiva nel 1966, L'artista che ha scelto Londra e Malta come sue residenze è rappresentato soprattutto a Londra (Tate Gall.) (*abo*).

## **Paso (El)**

Uno degli eventi piú significativi dell'arte iberica della seconda metà del sec. xx, è stata la fondazione nel febbraio del 1957 a Madrid, del gruppo del **P** – parallelo spagnolo dell'astrattismo americano di Kline, Pollock e Rothko e dell'esperienza del gruppo Cobra – che raccolse gli artisti di tendenza astratta dal 1957 al 1960. I fondatori del gruppo furono Congar, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suarez e il critico d'arte Ayllón. Chirino, Feito e Viola si unirono al gruppo nel corso dello stesso anno in seguito alla fuoriuscita di Rivera, Serrano e Suarez. Nello stesso anno venne pubblicato il manifesto del **P**, redatto da Saura in cui si dava risalto alla libertà della pratica artistica: «El **P** è un'attività che pretende di creare un nuovo modo d'espressione all'interno del mondo artistico spagnolo... El **P** ha l'intenzione di creare un clima che permette il libero sviluppo dell'arte e dell'artista lottando per superare la crisi acuta che attraversa la Spagna nel campo delle arti visive». Il gruppo composto in maggioranza da pittori e scultori (Chirino e Serrano), non ha mancato di stabilire rapporti intrecciati tra differenti tendenze artistiche convogliando le piú diverse energie espressive della ricerca contemporanea come l'Action Painting riletta alla luce della tradizione piú specificamente spagnola nella produzione di Millares, Saura e Viola, o l'astrattismo lirico al quale si accosta l'opera di Feito, Rivera e Suarez. La prima esposizione del gruppo si tenne alla Galleria Bucholz di Madrid nell'aprile del 1957; durante i tre anni successivi dell'attività di El **P**, vennero organizzate numerose mostre a Saragozza, Gerona, Oviedo, Madrid e Barcellona. L'ultima apparizione pubblica del gruppo è stata a Roma nell'autunno del 1960 alla Galleria L'Attico. (sr).

## **Pasquarosa (Pasquarosa Marcelli Bertolotti)**

(Anticoli Corrado 1896 - Camaiore 1973). Trasferitasi a Roma non ancora ventenne, s'impiega come modella negli studi dello scultore Nicola D'Antino e di Felice Carena. A stretto contatto con l'ambiente della giovane pittura romana, e in particolare a fianco di Nino Bertolotti che diverrà suo marito nel 1915, inizia a dipingere, dal '13, una serie di nature morte e di ritratti a larghe stesure piatte di colore brillante e vivace, in linea con le fortune di sintetisti e postimpressionisti. Al suo esordio espositivo, la terza

mostra della Secessione romana (1915), Emilio Cecchi segnala con favore la presenza di **P** e la Regina Madre acquista la tela *Garofani* (ora al Palazzo del Quirinale). Di qui inizia la fortuna espositiva e critica della pittrice anticolana nella Roma della seconda metà degli anni Dieci. Alla IV Esposizione secessionista **P** presenta cinque olii, interni e fiori, in compagnia di Carena e Spadini, Oppo e Socrate, Penagini e Maria Mancuso. Nel '18 tiene la sua prima personale, assieme a Deiva De Angelis, al Circolo Artistico Internazionale, ed espone – sempre con la collega, come lei autodidatta e amica di artisti, e di nuovo con Spadini, Oppo, Socrate e con Ferrazzi – alla Mostra d'Arte Giovanile alla Casina del Pincio. Consensi critici le vengono allora da varie parti nella capitale: da Carlo Tridenti, organizzatore – insieme a Piacentini – della collettiva del '18, dal critico Arturo Lancellotti e da Mario Recchi. La coppia Bertolotti frequenta d'altra parte l'ambiente artistico e culturale della città ed è legata ad Antonio Baldini, a Tofano, ai Cecchi e a Silvio D'Amico. Nel 1929 è ancora Emilio Cecchi a presentare una personale di **P** alla londinese Arlington Gallery; e anche Roberto Longhi le dedica, nello stesso anno, un'ampia pagina su «L'Italia Letteraria» in occasione della Prima Sindacale Laziale. Nel corso degli anni Trenta, tuttavia, favore e interesse si affievoliscono intorno all'artista che continua ad esporre, tra Biennali veneziane e Quadriennali romane, la produzione pittorica piú recente, caratterizzata da intonazioni cromatiche meno accese e violente. Si ricordino, per il primo periodo, *Teiera e tazza su fondo giallo* (1914 ca.) e il *Ritratto di Angelina* (1915 ca.) e, per il secondo, *Zinnie gialle con ventaglio* (1927 ca.). (dar).

**Passante, Bartolomeo → Bassante**

**Passavant, Johann David**

(Francoforte 1787-1861). Amico d'infanzia di Pforr, dopo la morte prematura di quest'ultimo (1812) si orientò verso la pittura, che studiò a Parigi nello studio di David e di Gros. Nel 1813, a Firenze, Rumohr ne fu la prima guida nella storia dell'arte. Durante un soggiorno a Roma di sette anni (1817-24) entrò in stretto contatto con i Nazarenari e con gli storici Böhmer e Kestner. Nella sua prima pubblicazione, *Ansichten über die bildenden Künste und*

*Darstellung des Ganges derselben in Toskana von einem deutschen Künstler in Rom* (Riflessione di un artista tedesco a Roma sulle arti plastiche ed analisi della loro evoluzione in Toscana, Heidelberg-Speyer 1820), **P** s'interrogò sulle premesse della giovane arte romantica, che egli paragonava allo sviluppo delle arti in Toscana. Questo primo studio importante sui Nazareni – che in particolare attira l'attenzione sull'influsso esercitato dall'arte sulla vita pubblica venne criticato da Rumohr, che rimproverò a **P** il suo diletterismo storico, non essendosi ancora l'autore liberato dalla terminologia del sec. XVIII.

Nominato ispettore dello SKI di Francoforte, acquistò per il museo opere di Memling, del Maestro di Flémalle, di van Eyck e di pittori italiani del sec. XVI. La sua principale opera storica, *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (Raffaello d'Urbino e suo padre Giovanni Santi, 1839-58) rivaleggia con lo studio di Rumohr su Raffaello, ma lo supera per penetrazione e obiettività. Il repertorio, in due volumi, dei dipinti e dei disegni, ove si indicano la tecnica impiegata, il formato, l'origine, le fonti, unitamente a una bibliografia e alla descrizione, doveva costituire per lungo tempo l'opera fondamentale su Raffaello. Con quest'opera **P** si conferma uno dei maggiori esponenti della critica filologica, i cui esiti più alti si identificano nella ricerca puntata sulla individualità, attraverso monografie e cataloghi ragionati. Per **P** il giudizio del conoscitore delle opere deve essere preceduto da un'attenta analisi filologica sulle fonti. Il suo studio su Raffaello venne realizzato dopo lunghi soggiorni in Italia e numerose visite in tutti i musei europei che conservavano le opere dell'urbinate. **P** riassunse il risultato delle sue ricerche sul pittore (trenta quaderni di note prese sui luoghi stessi ove Raffaello aveva operato) in *Kunstreise durch England und Belgien* (Viaggio artistico in Inghilterra e in Belgio, 1833) e in *Christliche Kunst in Spanien* (L'arte cristiana in Spagna, 1853). Portò a compimento l'opera *Il pittore-incisore* di Bartsch. Quattro dipinti conservati nello SKI di Francoforte rappresentano i suoi esordi di pittore, nello stile dei Nazareni. (*hm*).

### **Passe, van den**

**Crispin I** (Arnhem 1565 ca. - Utrecht 1637), pittore, disegnatore, incisore ed editore, fu forse allievo di Dirck Coornhert. Era iscritto nel 1585 alla gilda di Anversa



come maestro incisore. Citato a Parigi nel 1589-90, a Colonia dal 1594 al 1610, a Francoforte e infine a Utrecht dal 1612 al 1637, incise in particolare ritratti alla maniera di Wierix, e il suo stile lo apparenta alla scuola manierista di Haarlem. Il figlio **Crispin II** (Colonia 1594/95 - Amsterdam 1670) ne fu allievo. Iscritto all'Accademia di Utrecht, dove operò dal 1613 al 1618, lo si ritrova a Parigi dal 1618 al 1630; poi a Utrecht e infine ad Amsterdam, dal 1639 in poi. Incise i ritratti di grandi personaggi dell'epoca: *Carlo I d'Inghilterra, Papa Paolo V, Filippo III di Spagna*. Il figlio **Crispin III** (attivo dal 1643 al 1680) incise anch'egli ritratti di uomini illustri del tempo.

**Simon** (Colonia? 1593 ca. - Copenhagen 1647), fratello di Crispin II, visse nel 1515-16 a Londra, dove incise medaglioni con i ritratti della famiglia reale, e fu maestro di John Payne. A Parigi nel 1623, a Utrecht nel 1624, dal 1626 venne nominato incisore del re di Danimarca, e soggiornò spesso a Copenhagen. **Willem** (Colonia 1598 - Londra 1637), loro fratello cadetto, si stabilì nel 1625 a Londra, incidendovi ritratti. **Magdalena** (Colonia 1600 - Utrecht 1638), loro sorella, si dedicò anch'ella al ritratto e sposò nel 1624 Frederic van Bevervoordt. Eseguì incisioni alla maniera di Goudt, da dipinti di Elsheimer, nonché da Jan Bruegel, Savery e Adam Willaerts. (*ju*).

### ***passe-partout***

Sistema di montaggio di disegni e incisioni, o documenti cartacei o pergamenei, adottato nei primi decenni del Novecento a livello europeo. Sotto il profilo conservativo il **p** ottimale è costituito da due cartoni incernierati a libro mediante una tela, controincollata con carta sottile per impedire che la colla attraversi la tela, di spessore piuttosto consistente. Su di uno di questi, per mezzo di una imbrachettatura formata da tasselli, linguette o cerniere di carta giapponese in grado di contrarsi o dilatarsi rispetto alla situazione atmosferica, si fissa il foglio (disegno, incisione, documento ecc.) mentre nell'altro, il cui spessore può essere aumentato per meglio proteggere dallo sfregamento soggetti particolarmente delicati come le stampe a maniera nera, disegni a matita nera o rossa, a carboncino o a pastello, si realizza una finestra che ne consenta la totale leggibilità pur essendo di dimensioni tali da bloccare lungo i margini il supporto che funge da controfondo all'opera o l'opera stessa. Per evitare danni

durante la manipolazione l'opera viene in taluni casi ricoperta da un foglio trasparente di *mylar* (plastica) che, a causa della sua elettrostaticità, è però sconsigliabile nel caso di disegni a tecnica pulverulenta (in particolare i disegni a carboncino). Solido e indeformabile, tale tipo di sostegno, volto a rendere consultabile sia il *recto* che il *verso* del foglio, spesso presenta gli angoli esterni arrotondati in modo da evitare la possibilità di rigare nel momento della consultazione altri disegni o incisioni. Dati i pericoli di natura fisico-chimica insiti in cartoni di montaggio con un grado troppo elevato di acidità, i cartoni più idonei a una corretta conservazione sono quelli inerti (che quindi posati su di un piano non tendono a incurvarsi) e con un grado di acidità tendente il più possibile al valore ottimale. Gli attuali criteri di conservazione tendono inoltre a escludere le montature dorate o le cornici riccamente decorate adottate in passato che possono in qualche modo condizionare negativamente la lettura dell'opera intesa nella sua piena autonomia estetica e culturale. Nei secoli passati il crescente apprezzamento dei disegni e, più tardi, delle stampe, come espressioni artistiche autonome è documentato dalla cura e dai criteri adottati dai collezionisti per proteggere e ad un tempo valorizzare le loro opere con montature di vario tipo che oggi costituiscono testimonianze preziose dell'evoluzione del gusto. A partire dall'età vasariana fino alla fine del sec. XVIII, ad esempio, i collezionisti italiani conservarono abitualmente i loro disegni e le loro stampe incollati a piena pagina o lungo i margini in album (Giorgio Vasari, Niccolò Gaddi, Filippo Baldinucci, Sebastiano Resta, Francesco Maria Gaburri). Assolutamente atipici in Italia i montaggi su cartone unico che in Francia vengono adottati dall'inizio del sec. XVII (Everhard Jabach, Pierre Crozat, Pierre-Jean Mariette). Influenzati dalle montature italiane, i collezionisti inglesi seguirono però per lo più la maniera francese di montare i fogli su supporti cartonati e di conservarli in cartelle (Jonathan Richardson sr, sir Joshua Reynolds). (pgt).

### **Passeri, Giovanni Battista**

(Roma 1610 ca. - 1679). È autore delle note *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, pubblicate postume da G. L. Bianconi con note di G. G. Bottari (Roma 1772) e in edizione cri-

tica moderna da J. Hess (Leipzig-Wien 1934). Apprezzabili per la ricchezza e l'esattezza delle informazioni, completano, per i trent'anni successivi, il panorama fornito da Baglione fino al 1642. Pittore egli stesso (era stato allievo del Domenichino), nonostante la sua formazione classicista inserì – dimostrando di comprenderne appieno la statura – le biografie di artisti barocchi sui quali Bellori aveva taciuto (Borromini, Pietro da Cortona). Alcune sue espressioni – il «furore dello spirito» a proposito di Salvator Rosa, lo «stile gagliardo osservante del naturale» riconosciuto a Caravaggio, o la «maniera molto gagliarda e bene impostata» per Pietro da Cortona – denotano una non comune intelligenza critica.

La sua figura di pittore sta riemergendo lentamente: il suo corpus consta di quadri di piccolo formato (*Festino elegante*: Dublino, NG of Ireland), talvolta in precedenza attribuiti ad altra mano (*Riposo in Egitto*: Roma, Gall. Doria-Pamphilj, già attribuito a Cantarini). Le sue scene di genere, alcune delle quali sembrerebbero celare concetti morali, riflettono, nella nobilitazione del soggetto, influssi del suo maestro Domenichino; il suo stile si colloca a mezza via tra il classicismo del Grimaldi e i modi neoveveti di Pierfrancesco Mola. (*amr + sr*).

### **Passeri, Giuseppe**

(Roma 1654-1714). Dopo un breve periodo di apprendistato presso suo zio Giovanni Battista si formò nell'ambito del Maratta, del quale completò talvolta le opere, elaborando una pittura di tocco che anticipò i risultati del primo rococò romano, e che bene interpreta il clima arcadico nella grazia e nella dolcezza delle sue composizioni. Assai apprezzato come disegnatore – ove raggiunse esiti di alto livello qualitativo attraverso uno stile personale – la sua figura di pittore solo recentemente ha attratto l'interesse degli studiosi, più per lo scarso numero di lavori datati e documentati che per l'assenza di vera originalità talvolta imputata alla sua opera pittorica. Ebbe comunque numerose commissioni, sia di quadri a destinazione privata che di tele religiose (*Pietro che battezza i santi Processo e Martiniano*: Urbino, chiesa di San Francesco, da cui fu tratto uno dei mosaici laterali del Fonte Battesimale in San Pietro a Roma; *Madonna del Rosario* e *I tre arcangeli*: Roma, Santa Caterina a Magnanapoli). Tra le sue opere ad affresco, *Cristo con santi* e *Ascensione di san Lorenzo*

nella Cattedrale di Viterbo – ultimo decennio del Seicento –, costituiscono il suo raggiungimento piú valido. (*amr*).

### **Passerotti (o Passarotti), Bartolomeo**

(Bologna 1529-92). L'inizio della carriera artistica di **P**, ancora oscura e non documentata dalle opere, avviene tra Bologna e Roma dove l'artista è presente a piú riprese. Dopo un primo soggiorno romano, tra il 1550 e il 1555, al seguito di Jacopo Vignola e poi presso Taddeo Zuccari (1555-57 o 1560), nel 1560 **P** si stabilisce a Bologna mantenendo comunque rapporti con l'ambiente romano. L'attività documentata copre un arco di circa vent'anni compreso tra l'esecuzione della pala con *Madonna e santi* (1564-65: Bologna, San Giacomo Maggiore) e la *Presentazione di Maria al Tempio* (1583: Bologna, PN). Le prime opere mostrano un **P** informato e orientato verso la tradizione pittorica emiliana di Correggio, Parmigianino e Niccolò dell'Abate, coniugata alle poderose anatomie di Pellegrino Tibaldi e a suggestioni fiamminghe. In seguito l'artista passa a sintetizzare i modelli tosco-romani di Vasari con una maggiore adesione al manierismo di Sabatini, Sammachini e Prospero Fontana (*Adorazione dei Magi*: Bologna, Palazzo Arcivescovile; *Madonna in gloria con san Petronio e san Pietro martire*, 1570 ca.: Bologna, San Petronio), per giungere poi ad accogliere sollecitazioni della pittura veneta, soprattutto bassanesca. Personaggio di punta nella vita culturale bolognese, la ricostruzione della sua importante attività ritrattistica, rivelante consonanze con quella fiamminga, parte dal *Ritratto della famiglia Peracchini* (1569: Roma, Gall. Colonna) per proseguire con opere dal morbido cromatismo che conferisce all'immagine una dimensione piú naturalistica (*Pietro Annibale Bargellini*, 1576: Bologna, Gall. Davia Bargellini). Contemporaneamente ai ritratti **P** esegue tele di genere, in cui combina la natura morta e la caricatura, che lo pongono all'avanguardia e in linea con la produzione del cremonese Vincenzo Campi e allo stesso tempo lo rendono punto di riferimento trainante per Annibale Carracci giovane (*Pollivendola, ortolana e un fanciullo*: Berlino, SM, GG; *Macelleria e Pescheria*: Roma, GNAA in Palazzo Barberini; *Pollarole*: Firenze, coll. Longhi; *Due vecchi abbracciati*: Roma, coll. Zeri). (*apa*).

### **Passignano (Domenico Cresti, detto il)**

(Passignano (Firenze) 1559 - Firenze 1638). Secondo i biografi si formò a Firenze, nell'ambiente dei pittori dello studiolo di Francesco I: Macchietti, poi Naldini e Stradano. Quando Federico Zuccari fu chiamato a terminare gli affreschi della cupola del Duomo lasciati incompiuti da Vasari, ebbe come aiuto il giovanissimo **P** (1575). Questi, trasferitosi a Roma con lo Zuccari nel 1580, fu coinvolto con lui nel bando seguito allo scandalo del dipinto allegorico *La porta della Virtù* e lo seguì a Venezia, dove restò fino al 1588 ca. Al suo ritorno a Firenze il **P** aveva quindi all'attivo l'esperienza delle più qualificate scuole pittoriche del secondo Cinquecento: cui si aggiunsero, negli anni Novanta, il proficuo rapporto con il Cigoli e con Gregorio Pagani e quello, certamente stimolante, con i più giovani Fontebuoni, Fabrizio Boschi e il bolognese Alessandro Tiarini. Datano allo scadere del nono decennio gli affreschi della Cappella Salviati in San Marco (*Il corpo di sant'Antonino esposto ai fedeli* e *Il corpo del santo condotto in processione*), ormai esemplari di quella sua «corretta maniera» che lo avrebbe reso celebre. Altre importanti opere per chiese fiorentine (*Predica del Battista*: San Michele Visdomini; *Resurrezione*: Annunziata) e romane (*San Vincenzo Ferrer*: San Giovanni dei Fiorentini; *Annunciazione*: chiesa Nuova) furono assai apprezzate, tanto che Clemente VIII nel 1602 lo chiamò ad eseguire la *Crocifissione di san Pietro* per la Basilica vaticana. L'incarico, cui il **P** attese fino al 1605, comportò il suo trasferimento a Roma, dove la sua pittura colta ed equilibrata – «fra la nazione fiorentina e venetiana», come scrisse Giulio Mancini –, sorretta da un disegno robusto, armonica nei dosaggi cromatici e che ad un moderato naturalismo accompagnava un'intonazione apertamente devota, ne confermò la fortuna anche negli anni successivi. Paolo V gli affidò la decorazione delle nuove sagrestie di Santa Maria Maggiore e Maffeo Barberini – non ancora Urbano VIII – quella della cappella di famiglia in Sant'Andrea della Valle. Il **P** prese inoltre parte alla decorazione della Villa di Scipione Borghese sul Quirinale e di Villa Arrigoni a Frascati. Tornato a Firenze, vi restò fino alla morte, salvo un nuovo breve soggiorno a Roma intorno al 1624 per altri due dipinti per San Pietro (*Incredulità di san Tommaso*: oggi nella Sala capitolare, e una perduta *Presentazione al Tempio*). Il suo ruolo, a Roma più che a Firenze, fu



quello di affiancare all'ancora dominante «maniera» del Cesari e del Roncalli e alle inquietudini caravaggesche uno stile aggiornato e nel contempo radicato nella tradizione; e perciò adattissimo alle esigenze della pittura ufficiale. Il suo nome è stato accostato a quelli del Caravaggio e del Cigoli nella circostanza del cosiddetto «concorso Massimi», una sorta di gara con la quale i tre pittori avrebbero dovuto, secondo la tradizione, fornire ciascuno una propria interpretazione dell'*Ecce Homo* (il dipinto del **P** non è noto, mentre restano gli altri due). Recenti ritrovamenti documentari hanno ridimensionato la vicenda: sembrerebbe infatti che il Massimi avesse semplicemente richiesto quadri da accompagnare in serie. L'aneddoto resta comunque significativo per la fortuna della «regolata maniera» del **P**, contrapposta a quella ben altrimenti innovativa del Merisi. (*Iba*).

### **Passionario della badessa Cunegonda**

Manoscritto miniato (prima del 1321: Praga, BN cod. XIV A17) ed opera tra le più importanti della pittura boema del sec. XIV. Fu commissionato dalla principessa Cunegonda, figlia del re di Boemia Otokar II e badessa delle benedettine di San Giorgio a Praga. Tale manoscritto contiene numerosi testi religiosi di timbro mistico o intriso delle teorie cosmologiche neoplatoniche sulla metafisica della Luce, alcuni dei quali sono opera di Kolda di Koldic, lettore dei domenicani di Praga: la *Parabola del prode cavaliere* (scritta nel 1312, su richiesta della badessa); *Dialogo tra la Vergine e san Giovanni*; le *Dimore celesti* (1314), anch'essi ordinati da Cunegonda; infine le *Nove Gioie* che la attendono in cielo. Scriba fu Benes, canonico e bibliotecario della chiesa di San Giorgio; che, secondo il parere di molti studiosi, sarebbe anche autore di almeno un ciclo di illustrazioni. Egli infatti, o chi per lui, compose in passionale i vari manoscritti a disposizione, mentre per la campagna di illustrazione mostra uno scarto d'anni: dal foglio 1 al 9 verso entro il 1313, dal 10 al 32 tra 1320-21, anno in cui venne interrotta la stesura del codice, molto probabilmente a causa della morte della badessa nel 1321; 26 pagine su 36 sono miniate con scene disegnate a penna, che il colore modifica successivamente e il cui contenuto segue strettamente quello offerto dalla sequenza testuale, con straordinaria capacità inventiva. Sul frontespizio è rappresentata la *Badessa Cunegonda mentre rice-*

*ve il libro donatole dal domenicano Kolda in presenza del canonico Benes. Le illustrazioni attestano un drammatico senso scenografico e grande vigore espressivo. Si ritiene che l'artista appartenga a qualche centro occidentale, forse dell'Inghilterra, o dell'Europa nord-occidentale, ma aggiornato sui raggiungimenti dei piú avanzati *scriptoria* parigini e fiamminghi dell'epoca. Non si conoscono altri dipinti dello stesso autore, il cui stile monumentale presenta qualche analogia con le pitture murali. Il **P** segna, con i manoscritti della regina Eliska Rejcka, l'inizio del grande sviluppo della miniatura boema nel sec. XIV. (*jho + sr*).*

### **pastello**

Tecnica grafica e pittorica, eseguita solitamente su carta colorata, mediante l'uso di bastoncini generalmente cilindrici, fabbricati con pigmenti di colore in polvere allo stato puro, impastati con un agglutinante leggero e lasciati asciugare. La maggiore o minore adesione al supporto è favorita dalla quantità di legante utilizzata. Fra i diversi tipi di legante sperimentati dalla pratica artistica nel corso dei secoli, i piú usati furono la gomma arabica, decozioni di orzo o di lino, sapone di Marsiglia, colle animali, colla arabica.

In ragione alla quantità di legante in essi contenuti, i **p** possono dividersi in teneri, semiteneri e duri. Particolarmente apprezzati sono i teneri, per la facilità con cui si possono ottenere in fase di lavorazione particolari fusioni di colori diversi. Le gradazioni di uno stesso colore (possono essere piú di quindici o venti) si ottengono aggiungendo al pigmento di base argilla bianca o, per alcune tonalità, nerofumo. Al **p** classico piú comune si affiancano quelli a cera e a olio, che hanno però un impiego tecnicamente diverso e sono stati usati prevalentemente nel periodo contemporaneo. Per facilitare l'adesione del colore al supporto, la carta o il cartone generalmente incollati sulla tela, devono presentare una superficie ruvida o porosa, o devono essere precedentemente preparati con collanti ricchi di argilla, vetro in polvere o pietra pomice. A questo scopo, dal Settecento è in uso una speciale preparazione a base di scarti della lavorazione di lane e velluti. Ogni epoca e ogni artista ha segnato una variante a questi procedimenti di base. La pittura a **p** è una tecnica di particolare delicatezza che richiede grande perizia da parte

dell'esecutore, unita a una grande sensibilità, perché gran parte della realizzazione poggia sull'uso dei polpastrelli delle dita che consentono una lavorazione diretta nella ricerca di particolari sfumature.

La fortuna che questa tecnica registrò nell'esecuzione di ritratti a partire dal Cinquecento e che toccò il suo vertice nel Settecento, è dovuta al materiale con il quale i colori sono costruiti. Morbidi, opachi e friabili, i **p** ricreano facilmente la trasparenza e la morbidezza della pelle. Tecnica diretta, il **p** non copre il disegno sottostante come un qualsiasi colore diluito e distribuito a velature, ma la sua stesura a corpo dipende dall'abilità del pittore che, soprattutto in passato, poteva eliminare lunghe pose fissando sulla carta i principali tratti di un viso con pertinenti e luminose tracce di colore.

Le tonalità di fondo generalmente omogenee venivano stese con colori a tempera; una delle più usate era una gradazione di azzurro più o meno intensa, oppure grigio o giallo ocra. La scelta era relativa al soggetto da dipingere, allo stile o al tratto del pittore. Solitamente l'effetto ricercato era il contrasto: colori chiari su fondo scuro e viceversa.

Argomento ancor oggi piuttosto controverso è quello della conservazione dei **p** ultimati. Il fissaggio dei colori tramite sostanze protettive è altamente sconsigliato. I fissativi modificano in modo irreversibile le tonalità e le peculiarità del colore. Questo problema, tuttora irrisolto, fa sì che il sistema più efficace, nel caso si debba esporre il **p** in occasione di mostre ecc., in posa verticale, sia quello di porre il disegno in cornice usando l'accortezza di scostarlo leggermente dal vetro perché gli strati superficiali del **p** non siano a contatto del supporto, anche se con il tempo alcune cadute di colore sono inevitabili (cosa che obbliga il conservatore ad imporre comunque un'esposizione dei **p** soltanto per brevi periodi).

La prima documentazione sull'uso del **p** in modo continuativo risale al rinascimento e riguarda le regioni, quando era pratica comune fra gli artisti lumeggiare i disegni, oltre che con la biacca, anche con il gesso. Quest'ultimo, di origine naturale, veniva sgrossato e ridotto in formati maneggevoli. Tale uso di allargò presto anche ad altri materiali, quali la calcite (bianco), il carboncino (nero), l'ematite (matita rossa), l'argilla da mattoni (ocra o grigio). Anche in disegni approntati in funzione preparatoria

per la successiva stesura pittorica possono contenere annotazioni sui colori da impegnare in quest'ultima: la tecnica adottata è spesso la matita colorata, matericamente simile al **p**, ma la cui origine può esser sia naturale che artificiale. Strutturalmente più dura a causa della presenza di agglutinanti più forti (come la cera), consente a volte di ottenere effetti più precisi nel dettaglio.

Leonardo da Vinci, in una nota del *Codice Atlantico*, scrive di aver appreso la tecnica del **p** dal pittore francese Jean Perréal durante la sua permanenza a Milano nel 1499. Michelangelo usava il carboncino nero o la matita, Fra Bartolomeo il gesso bianco (detto, già con Vasari, «da sarto»), ma può dirsi che per tutto il Cinquecento l'uso del **p** rimane un'attività prevalentemente nordica. Pittori come Hans Holbein o Hendrick Goltzius impiegano per i loro disegni preparatori tre o quattro tonalità cromatiche di **p**, come si può giudicare dal *Ritratto di dama* di Holbein (Basilea, Öffentliche Kunstsammlung) o dal *Giambologna* di Goltzius (Haarlem, Teylers Museum). Uno dei campi di applicazione maggiore di questa tecnica, soprattutto in area francese, ed ancor più parigina, fu, già alla prima metà del Cinquecento, il ritratto, nella tipologia e nelle pose (prevalentemente a mezzo busto) sviluppatosi nell'ultimo quarto del secolo precedente. Il pittore fiammingo Jean Clouet ne fu insieme il maggiore esponente e l'innovatore: proponendo il ritratto disegnato a pastello su carta come vera e propria opera d'arte finita e in sé conclusa, dette vita a una «moda» che perdurò per i secoli successivi, divenendo un genere a sé stante, richiestissimo e apprezzato. Questi disegni potevano impiegare il **p** soltanto con un ruolo di contorno e contrasto, ma nella maggior parte dei casi i toni morbidi e la piacevolezza dei suoi colori, apprezzati dalla clientela sempre più vasta che li richiedeva, spinsero gli artisti francesi a un uso costante del **p** per i ritratti, unendo così il vantaggio di una tecnica veloce a una fruizione estetica di sicuro effetto. In Italia invece, rimarranno diffuse le tecniche consolidate da una lunga tradizione, come la matita rossa (detta successivamente anche sanguigna), carbone e gesso bianco, lasciando la pittura a **p** ancora alla fase embrionale di semplice comprimarietà. Soltanto tra fine Cinque e primi del Seicento appaiono con una certa frequenza disegni in cui l'uso del **p** diventa predominante per evidenziare e trattare il modellato delle figure: artisti come Barocci, i Carrac-

ci e Sebastiano Mazzoni alimentano così, e rielaborano, la tradizione nordica che intanto, per la necessità di ampliare la gamma dei colori e di disporre di un materiale meno friabile, mette a punto nel corso del sec. XVII le prime ricette per la fabbricazione dei gessetti colorati.

Il Settecento costituisce il periodo di massima diffusione e sperimentazione tecnica del **p**. Tale tecnica continuerà ad esser legata in massima parte al ritratto, confermando come centro di irradiazione Parigi e la Francia in genere, ma anche l'Italia: Rosalba Carriera viene designata come ambasciatrice del ritratto a **p** presso le principali capitali europee dopo averne appreso i segreti dall'inglese Kristin Cole. Nanteuil e Vivien a Parigi saranno i massimi specialisti insieme a Vouet, Le Brun e Mellan, anticipatori a loro volta dei **p** di M. Q. de la Tour, Perroneau, Labille Guiard. In questo periodo si moltiplicano le pubblicazioni, spesso compilate dagli stessi pittori, come il *Traité des principes et des règles de la peinture* di Liotard (1781), contenenti appositi capitoli dedicati al **p**. Proprio la produzione a **p** di Liotard dimostra a quali vertici possa arrivare un artista che sappia sfruttare appieno le potenzialità espressive di questo mezzo apparentemente così modesto (*Veduta di Ginevra*: Amsterdam, Rijksmuseum); o nelle varie nature morte, dove i timbri metallici di alcuni colori preludono ad esperienze pittoriche che saranno affrontate in epoche successive.

Chardin usa il **p** solo in età avanzata, consegnandoci ritratti e autoritratti di disincantata freschezza, a guisa di corollari della sua più celebre produzione di nature morte a olio su tela: un dato indicativo di come la diffusione del **p** avesse raggiunto e toccato la curiosità di molti pittori che vi si dedicano anche solo marginalmente, usando i gessetti per liberare il tratto disegnativo da un eccessivo calligrafismo, e sperimentare soluzioni più sciolte e libere. Con la fine del secolo e l'inizio dell'Ottocento il **p** si orienterà maggiormente verso iconografie di genere assumendo caratteristiche sempre più artigianali, come nei ritratti, spesso stereotipati, di donne e bambini. La fioritura di quest'ultimo genere di pittura nel secolo scorso è anche legata all'inizio della produzione industriale dei colori, distribuiti in gamme di tonalità molto vaste. Il periodo neoimpressionista registra un nuovo e corale interesse per il **p**. Edgar Degas, che pure lo alternava disinvoltamente con altre tecniche, è giudicato uno dei suoi massi-



mi diffusori. Celebri sono i suoi studi sulla danza e le corse di cavalli, dove risaltano la perizia di esecuzione e la cura nella stesura dei colori. Generalmente l'attività grafica francese dell'Ottocento si situa come continuazione stilistica del Settecento, conservando un bagaglio tecnico tradizionale che pone la Francia in una posizione isolata rispetto ad altri paesi nei quali la diversificazione e l'innovazione delle tecniche consente usi più disinvolti. In Inghilterra, ad esempio, pittori come Turner e Constable assemblano il **p** con altre tecniche loro più congeniali, come l'acquerello e la tempera.

Oltre al citato Degas, ricordiamo anche Jules Dupré (1811-89) per l'incontestabile eleganza dei paesaggi, spesso di dichiarata origine inglese; Renoir, Eugène Bodin, Jean Baptiste Caupeaux, Odilon Redon, Manet, Monet, Gauguin, Toulouse-Lautrec furono alcuni fra i molti che si servirono del **p** colorati per le loro esecuzioni spesso in modo personalissimo, come di una tecnica minore comunque in grado di esaltare quei principî che sono classici dell'impressionismo e del postimpressionismo. La capacità di rinnovarsi e di far valere quelli che sono i valori di una tendenza è visibile nella produzione italiana dei macchiaioli, dove il colore, molto spesso usato puro, a tratti senza compenetrazione, conferisce alle opere una innegabile lucentezza: è il caso di alcuni dipinti di Fattori, Zandomenighi, Telemaco Signorini, anche se, inevitabilmente, la pittura a **p** perderà sullo scorcio del secolo la sua impostazione professionale per divenire sempre più annotazione, esperimento e fenomeno saltuario o isolato nel curriculum artistico di un pittore. Dagli artisti del Novecento il **p** viene impiegato come mezzo espressivo, carico di forza e di incisività. Allontanati i canoni formali tipici delle epoche precedenti, le scelte si articolano su immagini immediate che riacquistano il valore e la freschezza di parte dei disegni rinascimentali; i materiali si fondono e spesso proprio per la loro incompatibilità danno luogo ai risultati più interessanti.

Il **p** abbandona il ruolo primario divenendo tecnica di ricalco e mezzo di lucente linearità: così gli studi di Pablo Picasso per il quadro *Les demoiselles d'Avignon* o per il *Ritratto di Olga*, eseguiti a matita e **p**, suggeriscono nei toni rarefatti e nei colpi veloci l'annotazione di colore utile ma non condizionante per i passaggi successivi. A questo autore si deve anche il largo impiego di **p** a olio e a cera, più

grassi e corposi, che vengono anche usati per soluzioni litografiche.

Nel disegno di G. Rouault *La cavallerizza*, o nella composizione *Donna* di W. D. Kooning, come nei lavori di G. Sutherland, il **p** diviene quasi traccia primaria per elaborazioni successive a tempera dove la materia difficilmente fissabile si mischia al colore liquido creando effetti materici e trasparendo solo a chiazze. Per i formati piú grandi, come quelli di F. Kupka, un tratto piú incisivo e formale dà luogo a improvvise masse di luce. Il **p** diviene cosí uno strumento usato come materia espressiva candida nei suoi valori di luminosità ed è impiegato da numerosi pittori moderni e contemporanei quali, fra gli altri, Wilfredo Lam, Arshile Gorky, Sebastian Matta, Hans Bellmer, Henri Matisse, Mario Sironi. Nella didattica e negli ambienti accademici il **p** non ha mai perso i suoi valori peculiari e formali e soprattutto nelle regioni anglosassoni, dove sempre è stato forte il gusto e lo studio filologico delle materie pittoriche, molti pittori di tendenza figurativa tradizionale continuano l'uso del **p** utilizzando tecniche di lavoro tipiche delle epoche passate. (*of + sr*).

### **pasticcio**

Termine derivato dal latino popolare *pasticcium*. Nella letteratura artistica corrente, viene impiegato molto spesso anche il corrispettivo termine francese *pastiche*. Affermatasi nel linguaggio critico intorno alla metà del sec. XVIII la voce indicava la smaccata o ambigua imitazione dello stile di uno o piú maestri. È in essa implicito un senso inferiore come risulta da quanto affermato nel 1797 da Francesco Milizia, il quale parafrasa la definizione datane da R. de Piles «non sono né originali, né copie, ma composti da differenti parti prese di qua, di là. Pasticci sono anche le contraffazioni». Oltre che da R. de Piles tale accezione negativa era già stata ribadita dall'abate J. B. Dubos nelle *Reflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (Paris, 1719): «on appelle communément des pastiches les tableaux que fait un peintre imposteur en imitant la main, la manière de composer et le coloris d'un autre peintre, sous le nom duquel il veut produire son propre ouvrage». Dopo H. Lacombe (1751) che definisce i **p** «Certains Tableaux qui qu'on ne peut appeler ni originaux, ni copies; mais qui sont faits dans le goût et la manière d'un autre Peintres», Diderot nella sua relazione al Salon del 1767

destinata al barone Grimm esprime un atteggiamento diverso: «Je suis bien fâché contre ce mot de pastiche, qui marque du mépris et qui peut décourager les artistes de l'imitation des meilleurs maîtres anciens». Più recentemente A. Albalat (*La formation du style par l'assimilation des auteurs*, 1901) definiva il **p** «imitation étroite et servile. C'est [...] un exercice de style, un moyen mécanique de se faire la main. Quant au plagiat, c'est le vol déloyal et condamnable» mentre Malraux (*Voi du silence*, 1951) scrive «[...] tout artiste commence par le pastiche. Ce pastiche à travers quoi le génie se glisse, clandestin [...]. C'est le réaliste Courbet qui appelle les tableaux de sa première exposition: *Pastiche Florentine, Pastiche des Flamands*». Tuttora, benché raramente usato, il termine corrisponde a «una sorta di eclettismo, aggravato dalla confusione e dalla mancanza di qualità dell'opera considerata» (Grassi-Pepe). Opere concettualmente originali sotto il profilo compositivo, benché copie o tentativi di imitazione di qualche altro pittore, sono comunque da considerarsi **p**, ad esempio, i dipinti di David Teniers il Giovane nella maniera di Rubens spesso scambiati per originali del maestro. In ambito italiano, tra i collaboratori del Canaletto, G. B. Cimaroli, esegui molti **p** delle sue vedute, come pure A. Visentini, A. Joli o Jolli (che rivisitò anche Pannini) e, benché in misura minore, M. Maneschi. Il **p** può anche testimoniare la tendenza da parte di artisti giovani a imitare lo stile, le tematiche preferenziali, i motivi compositivi del loro maestro (Lancret nei confronti di Watteau); può rappresentare un'esercitazione stilistica atta a dimostrare le capacità di assimilazione del suo autore (ad esempio le bambocciate di S. Bourdon alla maniera di Le Nain, quali *L'accampamento degli zingari*: Parigi, Louvre). Nella moderna cultura anglosassone tende a prevalere l'interpretazione di operazione fraudolenta attraverso l'imitazione di parti di opere di un grande maestro e la loro combinazione con parti inventate del falsario (Hans von Meegeren, celebre falsario moderno di Jan Vermeer). (*pgt*).

### **Pastoris di Casalrosso, Federico**

(Asti 1837 - Torino 1884). Pittore di paesaggio e di genere, fa parte della cosiddetta «scuola di Rivara», cenacolo di artisti impegnati, a partire dagli anni Sessanta del sec. XIX, nel rinnovamento della pittura di paesaggio in senso

verista. Allievo di E. Gamba all'Accademia Albertina di Torino, esordisce alla Promotrice della città nel 1859 con un dipinto in costume, *Un messaggio nel secolo XV*. Numerose le sue prove in questo senso, nelle quali la ricostruzione d'ambiente partecipa di quella volontà di indagine storiografica sui monumenti del Piemonte medievale comune agli amici di Rivara. Conosciuto d'Andrade nel 1864, lo stesso anno **P** dipinge con lui e Pittara in Valsesia e si reca con Pittara a Parigi; l'anno successivo è con d'Andrade a Roma, dove conosce M. Fortuny. Nei suoi paesaggi **P** sviluppa ricerche tonali e atmosferiche (*Effetto di pioggia*, 1872 ca.: Torino, Galleria Civica di Arte Moderna). Scrittore d'arte e ammiratore di Fontanesi, nel 1861 aveva sostenuto il *Mattino* di Cabianca sull'*Album* della Promotrice torinese. Il sodalizio con i pittori di Rivara prosegue per tutti gli anni Sessanta; nel decennio successivo il centro dei suoi interessi si focalizza nel campo della didattica artistica. Nel 1873 è nominato sovrintendente delle scuole di disegno professionale di Torino: il suo intento, come per d'Andrade, è il rinnovamento dell'insegnamento delle arti decorative in funzione dell'industria artistica. Nel 1884 è responsabile, per l'allestimento del Borgo medievale del Valentino, curato da d'Andrade nell'ambito della Esposizione generale italiana, delle decorazioni pittoriche, tratte dagli affreschi medievali dei castelli piemontesi e valdostani. (*eca*).

### **Pastura (Antonio del Massaro, detto il)**

(Viterbo 1450 ca. - ante 1516). Personalità di un certo rilievo nel panorama laziale di fine Quattrocento, il **P** è documentato a Roma nel 1478 tra i membri fondatori della Corporazione dei pittori di San Luca; la sua prima attività nelle imprese romane (ad esempio nelle decorazioni dell'Ospedale di Santo Spirito), non è stata ancora del tutto chiarita. Egli dovette aver comunque presente la cultura figurativa romana del tempo, come dimostrano le opere viterbesi della fine del settimo decennio del sec. xv oscillanti tra Perugino e richiami ad Antoniazio. Prima della sua presenza ad Orvieto nei restauri degli affreschi del Duomo tra il 1489 e il 1492, il **P** dà prova dell'assimilazione del linguaggio peruginesco nella tavola commissionata dai Guizzi (*Presepio con i santi Giovanni Battista e Bartolomeo*, 1488-89: Viterbo, **MC**; dipinto per la loro cappella in Santa Maria della Verità). Ad Orvieto l'incon-

tro con Pinturicchio diede occasione al **P** di partecipare all'impresa decorativa dell'Appartamento Borgia in Vaticano (1494: Sala delle arti liberali e delle scienze). La sua attività successiva lo vede nuovamente presente ad Orvieto, per i restauri degli affreschi di Ugolino di Prete Ilario (dipinti per la chiesa della Madonna della Fonte e Santa Trinità) e a Viterbo. Una delle ultime commissioni di un certo rilievo è quella dei Vitelleschi a Corneto (Tarquinia; 1509: affreschi della volta e pareti laterali del Duomo) in cui traspare un aggiornamento sul linguaggio del Signorelli. (*sr*).

### **Patagonia**

La decorazione delle pelli di guanaco (della specie lama), utilizzate per cappe e mantelli dalle popolazioni indigene della **P** (regione dell'Argentina meridionale) è un tipo di artigianato prettamente femminile. Motivi geometrici – quadrati, losanghe, triangoli e croci – sono dipinti in nero, giallo, verde o blu su fondi spesso rossi. Come base del colore viene usata l'argilla, sangue animale, il carbone, grassi, piante macinate (esemplari sono conservati a New York, Museum of the American Indian; Parigi, Musée de l'Homme). (*jgc*).

### **Patch, Thomas**

(Exeter 1720 - Firenze 1782). Questo pittore, attivo nell'atelier di Joseph Vernet a Roma dal 1747 al 1753, è noto soprattutto per le sue caricature di artisti e aristocratici britannici incontrati a Firenze e a Roma alla metà del sec. XVIII (esempi a Exeter, Royal Albert Memorial Museum). Fu anche autore di numerosi dipinti di paesaggi che ritraggono i luoghi dell'Italia da lui visitati (*Veduta dell'Arno*: Firenze, Museo Storico Topografico; *Veduta panoramica di Firenze*: Los Angeles, County Museum of Art) e di una serie d'incisioni tratte dagli affreschi di Masaccio nella chiesa del Carmine a Firenze, pubblicate nel 1770. (*jms*).

### **Patel**

**Pierre** (Piccardia? verso il 1605? - Parigi 1676) fu esclusivamente pittore di paesaggio. Partecipò a Parigi, accanto a Le Sueur, alla decorazione dell'hôtel Lambert (Gabinetto dell'Amore, quadri al Louvre di Parigi) e a quella



dell'appartamento di Anna d'Austria al Louvre (due *Paesaggi di soggetto biblico*, 1660: Louvre). Fortemente influenzato dallo stile di La Hyre, si distingue per i paesaggi chiari, con alberi fronzuti, immersi in una luce lattiginosa, ritmati da qualche colonnato. I suoi fini disegni a carboncino (Louvre) e i dipinti (ivi; musei di Amiens, Orléans, Basilea), animati dalla silhouette di qualche cacciatore o pastore, sono caratteristici della corrente classicista, della pittura parigina della metà del sec. XVII.

Il figlio **Pierre-Antoine**, detto **Patel il Giovane** (Parigi 1646-1707) proseguì nella scia del padre dipingendo soltanto paesaggi, ma con una nota nuova di fantasia e di originalità. I *gouaches* (1692: Museo di Montargis; 1693: New York, MMA; Roma, GN, Gall. Corsini), i disegni a pastello o a carboncino e i quadri (1699 e 1705 Louvre; 1702: Museo di Amiens; 1703: Museo di Rouen; 1704: Museo di Calais; 1705: Museo di Marsiglia; 1706: Museo di Digione), datati in generale agli ultimi tre lustri della sua carriera, immergono lo spettatore entro una natura gigantesca e folta, dagli alberi esageratamente allungati. (*pr*).

### **Patella, Luca**

(Roma 1934). Dopo una formazione, oltre che artistica, scientifica e psicologica, esordisce manifestando una forte tensione alla ricerca e alla sperimentazione artistica nell'utilizzo e nella ridefinizione di tecniche e mezzi espressivi. Si dedica a pittura, grafica, fotografia, realizza film e video, installazioni e oggetti-sculture e mantiene una pratica costante della scrittura. La contaminazione e lo sconfinamento tra i diversi linguaggi artistici ampliano il terreno dell'indagine sull'arte intesa come insieme di relazioni. Per **P** l'artistico non è un campo specifico, ma un lavoro in divenire dove l'interdisciplinarietà della cultura rappresenta la molteplicità del reale.

Dall'originaria esperienza di incisore (espone l'opera grafica alla XXXIII Biennale di Venezia, nel 1966) all'uso del riporto fotografico, delle diapositive e poi del video la scelta per uno strumento linguistico che, sottolineando l'aspetto della riproducibilità dell'immagine, consenta di distanziare il reale come oggetto per concentrare l'attenzione sui mezzi e sui procedimenti della ricerca artistica. In seguito, **P** approfondisce la tendenza analitica con la

realizzazione di film (*Terra animata*, precoce esempio di Land Art, *Camminare*, *Stare al bar*, tutti del 1967 in cui l'assenza di esito narrativo dichiara la funzione di questo cinema: analizzare la continuità, lo svolgimento e le relazioni dell'immagine. **P** ha realizzato numerosi film e video, tra cui *Paesaggio misto*, 1966; *SKMP*, 1968; *Vedo, vado*, 1969; *Di mostra azione Milano A*, 1976. Al di là della molteplicità sperimentale, l'opera di **P** trova unità e coerenza nel linguaggio, in quello dell'immagine come in quello verbale. Trasferita alla parola, questo tipo di ricerca – tra linguistica, semiotica e psicanalisi – gioca su dissociazioni e ricomposizioni di temi e radici della parola; giochi che, non inediti, trovano una loro specificità nei modi in cui sono presentati. **P** anima incontri-conferenze dove l'esercizio della scomposizione verbale, l'estrazione di significati inconsci della parola, viene da lui svolto di fronte al pubblico con l'intento di indurre lo spettatore, attraverso le potenzialità dell'invenzione artistica, a un nuovo modello di esperienza, fuori delle convenzioni comuni.

Tra i molti testi pubblicati: le *Gazzette Ufficiali di Luca Patella*, uscite periodicamente dal 1972; *Io sono qui. Avventure e cultura*, 1975; *Prolegomeni all'atlante speciale di Luca Patella*, 1976; *Den, Dan, Pir, Duch*, 1980; fino ai più recenti *Mysterium Coniunctionis*, 1984; *Jaques le fataliste, di Diderot come Autoenciclopédie*, 1985; *DEN & DUCH disenameled*, 1988. Quest'ultimo fornisce al lettore dati e intuizioni dell'artista sull'opera di Duchamp. Attraverso un libero uso della scrittura fatto anche di diversificazioni tipografiche dei caratteri e dei segni, **P** rende la parola rivelatrice della complessità del processo formativo delle opere. Chiarisce così il riferimento a Duchamp: liberata dal supporto, l'arte svela i suoi meccanismi e sancisce con lo spettatore un rapporto di necessità, nel senso del concetto duchampiano che è lo spettatore che completa il quadro.

**P** ha esposto in numerose mostre personali (ricordiamo quella del '67 alla Calcografia Nazionale di Roma, del '68 all'Attico di Roma, le antologiche di Anversa nel '76 e di Bari nel '77) e collettive, in Italia e all'estero, e ha partecipato a rassegne ed esposizioni nazionali e internazionali, tra cui cinque edizioni della Biennale di Venezia e le Biennali di Tokyo e Parigi. (*mu*).

## **Pater, Jean-Baptiste**

(Valenciennes 1695 - Paris 1736). Figlio del mercante e scultore Antoine P, che lo affidò a un pittore della corporazione di San Luca a Valenciennes, J.-B. Guidé (1706), operò a Parigi con Watteau (1711-13 e 1720), di cui fu uno dei pochi allievi. Nel 1728 fu accolto nell'Accademia come pittore di feste galanti: (*Divertimenti di soldati*: Parigi, Louvre). Come Watteau, restò in disparte rispetto alla pittura ufficiale del tempo, operando per mercanti e collezionisti, quali il duca de La Force. Tra i suoi ammiratori fu Federico II, che ne possedeva oltre quaranta quadri. Nella scia di Gillot e di Watteau, e come Lancret, attinse parecchi suoi soggetti dal teatro (*Festa italiana*: Parigi, Louvre), dai lavori di Dancourt (*l'Orchestra di paese*: New York, coll. Frick), dalle opere letterarie di La Fontaine, Molière (*Monsieur de Pourceaugnac*: Buckingham Palace), Scarron (dipinti che ne illustrano il *Roman comique*: Berlino-Charlottenburg). Trattò raramente soggetti di genere (*Selvaggina*: Parigi, Louvre), ma volentieri si piegò alla moda del tema orientale (*Sultano nell'harem*: Berlino-Charlottenburg; *Caccia cinese*, 1736: Museo di Amiens, proveniente dalla Petite Galerie del re a Versailles). Le sue scene paesane e militari rivelano un talento più personale: le *Vivandiere di Brest* (Londra, Wallace Coll.), la *Fiera di Bezons* (New York, MMA); l'elemento gaio e aneddoticò si accosta qui più alle scene familiari dei pittori dei Paesi Bassi che a quelle di Watteau. Il medesimo compiacimento descrittivo costituisce il fascino delle *Pastorali* e delle *Bagnanti*, liberamente trattate in tonalità grigiastre animate da qualche tocco di colore vivo, e dal manierismo rococò dei drappeggi (Stoccolma, NM; Museo di Angers; Londra, Wallace Coll.; Buckingham Palace; Palazzo di Potsdam): si è ben lungi, con questa franca gaiezza, dalla malinconica poesia di Watteau. Mentre Lancret evolve verso la rappresentazione di scene di famiglia, P, poco apprezzato da Mariette, resta più fedele alle feste galanti della sua giovinezza: le tratta come pittura di costume, viva e seducente, con quell'ombra di realismo che, malgrado la sua copiosa opera, costituisce l'originalità di quest'eccellente colorista. (cc).

## **Pater, Walter Horatio**

(Londra 1839 - Oxford 1894). La sua formazione avviene

prima a Canterbury e poi al Queen's College di Oxford dove, nel 1862, si laurea in studi classici. Allievo di Ruskin, ne viene fortemente influenzato e ne condivide le teorie figuraliste. Da ricordare, per il rapporto di reciproca influenza, l'amicizia con Swinburne e Rossetti. Dal 1864, sempre a Oxford, **P** si dedica all'insegnamento che abbandona nel 1880 per impegnarsi esclusivamente nell'attività letteraria. Non sempre affidabile sul piano storiografico e spesso impreciso nelle attribuzioni, **P** deve la sua fama di teorico dell'arte ad alcuni testi che occupano una posizione intermedia tra il saggio critico e la prova letteraria. Di taglio piú saggistico è *Rinascimento* (1873), il volume in cui **P** riunisce gli scritti su Winckelmann (1867), Leonardo (1869), Botticelli (1870), Pico della Mirandola (1871) e Michelangelo (1871), aggiungendovi tre testi inediti (*Aucassine et Nicolette*, *Luca della Robbia*, *Joachim du Ballay*) e una celebre *Conclusione*. La *Conclusione*, omessa da **P** nella seconda edizione del 1877 per timore – a suo dire – dell'effetto che avrebbe potuto avere sui giovani lettori, riappare con alcune modifiche nella riedizione del 1888, in cui figura anche un nuovo saggio sulla scuola di Giorgione (1877). La critica ha spesso descritto la *Conclusione* di *Rinascimento* come un «manifesto del decadentismo», certamente pensando all'influsso esercitato da **P** su Wilde e, in Italia, su D'Annunzio; la formula risulta però oggi semplicistica e di dubbia validità. In quel breve testo **P** suggerisce un rifiuto della teoria, del sistema, della filosofia come «microscopio del pensiero» ed esorta invece all'espressione artistica, alla passione poetica e al desiderio di bellezza come strumenti di una «coscienza accelerata», capace di cogliere a pieno il «senso dello splendore della nostra esperienza» nella consapevolezza della sua «tremenda brevità»; dunque, l'arte come massima opportunità di fare esperienza. *Mario l'epicureo*, pubblicato nel 1885, è un testo di forma piú simile al romanzo, ma non certo privo di considerazioni sull'arte volte a sviluppare, come lo stesso **P** dichiara, le intuizioni espresse nella *Conclusione*. Nei *Ritratti immaginari* (1887), **P** nuovamente intreccia figure di fantasia e personaggi storici come Watteau o il gruppo di pittori olandesi di *Sebastian van Storck*. Altri testi di **P**, piú strettamente saggistici, sono: *Apprezzamenti* (1889, in cui è da segnalare soprattutto il saggio sullo stile) e un corso a carattere divulgativo sulla filosofia di Platone (*Platone e il platonismo*, 1893). (*gil*).

## patina

La superficie di qualsiasi materiale, di qualsiasi manufatto, con l'esposizione all'aria, alla luce e agli agenti inquinanti, col tempo cambia aspetto. Ad esempio, sul bronzo si forma, per ossidazione dei componenti della lega, uno strato piú o meno omogeneo e compatto, detto **p** che ne muta il colore, in genere in toni scuri o verdi o blu. Sui dipinti, la **p** si estrinseca in un uniforme tono piú spento. Dai pittori (Balducci) era definita «pelle», non di rado in grado di migliorare l'aspetto dell'opera, se non altro di ammantarla d'antico. Il mutare, a causa della **p**, del tono di un quadro, fin dal Seicento ha indotto teorici, artisti e restauratori ad assumere, nei confronti della **p** stessa, ruoli di aperto contrasto: alcuni preferivano conservarla, in quanto capace di conferire un particolare inimitabile equilibrio tonale e di testimoniare della vecchiezza della pittura, altri ritenevano che andasse ricoperta con nuovi colori. Finché, per l'impossibilità di raccordare durevolmente rifacimenti e ritocchi alla **p** sempre di piú si tese ad asportarla durante la pulitura, privando il dipinto «di quell'accordo, di quell'unione che ai quadri solo viene dal tempo» (Crespi), per «l'epidemic insani prurito di ridurli alla moderna» (Pasta); e l'imprevista squillante brillantezza della superficie «spellata» veniva attutita con vernici colorate e **p** artificiali; operazione divenuta cosí consueta nell'Ottocento da ritrovarne candidamente indicati nei manuali (Forni) gli ingredienti buoni a contraffarla: succo di liquirizia, fuliggine, decotti di spuntature di sigari. Ma la diatriba non ha mai cessato di appassionare gli interessati, la stessa operazione di pulitura ne è stata coinvolta, si sono avute vere e proprie controversie storiche. Celebri in questo secolo quella degli Uffizi, che vide divisa perfino la Commissione giudicatrice – nel 1910 –, e quella connessa a tutta una serie di importanti dipinti della NG di Londra, che negli anni 1949-51 e 1961-63 mobilità sulle pagine del «Burlington Magazine» storici dell'arte, chimici ed esperti di restauro, arroccati a difesa di due antitetiche concezioni, l'una che vede nella **p** uno strato di sporco superficiale da rimuovere per restituire leggibilità alla pittura, l'altra – che ha avuto in Cesare Brandi il suo piú strenuo sostenitore – che afferma essere la **p** una alterazione irreversibile «che il passaggio nel tempo fa subire alla materia di cui consta l'opera... una impercettibile sordina posta alla materia, che si vede co-



stretta a tenere il suo rango piú modesto in seno all'immagine», la cui conservazione è quindi, sia dal punto di vista storico sia da quello estetico, «non solo ammissibile ma tassativamente richiesta» (Brandi). (*nni*).

## **Patini, Teofilo**

(Castel di Sangro 1840 - Napoli 1906). A Napoli frequentò l'Accademia di belle arti; nel 1868 vinse il concorso per il pensionato a Roma e ivi poté approfondire lo studio dell'arte del rinascimento e del Seicento, in particolare di Caravaggio. I dipinti del primo periodo, tra il '63 e il '70, sono legati al genere del quadro di storia e riflettono le tendenze ufficiali dell'Accademia, che nel frattempo continuava a frequentare, ma rivelano anche i segni della futura apertura alle problematiche sociali per la scelta quasi esclusiva di episodi relativi a Salvator Rosa e Masaniello. Attratto dalle diverse interpretazioni date da Filippo Palizzi, Michele Cammarano e Domenico Morelli del nuovo linguaggio verista, **P** cominciò a indirizzare le sue ricerche verso una maggiore aderenza alla realtà escludendo definitivamente dal suo repertorio figurazioni di tipo allegorico e simbolico (*La prima lezione di equitazione*: Loreto Aprutino, coll. Acerbo; *I notabili del mio paese*: già Villetta Barrea, coll. Graziani). Al decennio '80-90, dopo il definitivo rientro in Abruzzo a Castel di Sangro, quando il suo linguaggio pittorico si era ormai maturato e arricchito di ulteriori significativi apporti come la conoscenza degli affreschi della Biblioteca dell'Acquario di Napoli di Hans von Marées, si data la lunga serie di quadri, ma anche di repliche di uno stesso soggetto, a tema sociale dei quali è rimasta famosa la trilogia costituita dall'*Erede* (1830: Roma, GNAM), *Vanga e latte* (1884: Roma, Ministero dell'Agricoltura) e *Bestie da soma* (1886: L'Aquila, Amministrazione provinciale). Attraverso una trascrizione delle misere condizioni di vita della popolazione contadina, quanto mai aderente alla verità delle cose e libera da facili e ovvie formule rappresentative, **P** attua la presa di coscienza visiva della particolare realtà storico-culturale della sua regione, proprio mentre alcuni studiosi a lui legati d'amicizia, come Giovanni Pansa, Antonio De Nino e soprattutto Gennaro Finamore, stavano intraprendendo nuovi e importanti studi sulle tradizioni popolari agro-pastorali abruzzesi. La produzione degli ultimi anni, orientata prevalentemente verso la rappresen-

tazione di soggetti religiosi (*San Carlo Borromeo tra gli appestati di Milano*, 1888: L'Aquila, San Massimo; *L'Immacolata*, 1903: San Demetrio de' Vestini, chiesa di Santa Maria de' Raccomandati) è caratterizzata da una tendenza simbolistico-floreale desunta dalle idee di Ruskin e Morris e dalle teorie del movimento preraffaellita, la cui conoscenza aveva avuto modo di approfondire quando nel 1882 era stato chiamato a dirigere la Scuola di arti e mestieri dell'Aquila. (rt).

### **Patinir (Patenier), Joachim**

(Dinant o Bouvignes tra il 1475 e il 1485 - Anversa 1524). Mancano documenti sul **P**, uno dei maggiori tra i paesaggisti fiamminghi, van Mander, l'ha persino confuso con Met de Bles. La prima menzione certa dell'artista è la sua iscrizione come libero maestro nella gilda di Anversa nel 1515, che precede immediatamente quella di Gérard David. **P** l'avrebbe avuto come maestro a Bruges prima di stabilirsi ad Anversa, secondo una tradizione che alcune opere, per il soggetto (*Battesimo di Cristo*) o per il procedimento (il puntinato chiaro del fogliame), sembrerebbero avvalorare. Nel 1520, Dürer si reca ad Anversa, dove si lega a **P**. Il suo diario rivela che egli prende a prestito colori dal pittore fiammingo e che ne impiega uno degli allievi. In cambio gli dà alcune incisioni, un disegno, un dipinto di Hans Baldung Grien, e ne compera un quadretto, *Lot e le figlie*. Il 5 maggio 1521 Dürer assiste al secondo matrimonio di **P** con Jeanne Nuyts; infine, ne fa due ritratti: uno di essi sarebbe il disegno a punta d'argento del Museo di Weimar. Anche Quentin Metsys fu assai legato a **P**. Dipinse i personaggi della *Tentazione di sant'Antonio* del Prado (inventario del 1574) e venne designato come uno tra i tutori delle figlie del paesaggista dopo la sua morte, che ebbe luogo probabilmente nel 1524, poiché Jeanne Nuyts è definita «vedova di Joachim **P**» in un atto del 5 ottobre 1524.

Apprezzato dai contemporanei, **P** è chiamato da Dürer «gut Landschaftmaster» (bravo maestro del paesaggio). Tre sue opere sono segnalate nel 1521 in Palazzo Grimani a Venezia; de Guevara, consigliere artistico di Filippo II, lo colloca tra i maggiori maestri fiamminghi. Così, gli sono state a torto attribuite numerose opere di imitatori o allievi, mentre recenti ricerche ne hanno enumerate solo una ventina (e solo alcune firmate, in particolare due di-

pinti giovanili): la *Fuga in Egitto* (Museo di Anversa), *San Girolamo* (Karlsruhe, KH), *Il Battesimo di Cristo* (Vienna, KM), *San Girolamo* (Madrid, Prado), la *Tentazione di sant'Antonio* (ivi). Pur proseguendo la tradizione derivante da van Eyck, **P** sembra subisse l'influsso di Bosch, piú anziano di lui di una trentina d'anni, nel suo modo di rappresentare il paesaggio a volo d'uccello. Come in Bosch, i personaggi in primo piano sembrano estranei alla natura circostante, poiché il soggetto religioso è ormai solo un pretesto per la descrizione di un mondo meraviglioso. Uomo del rinascimento, **P** in effetti fa del paesaggio il motivo principale della sua opera, in un'epoca in cui ci si appassionava per la scoperta di terre remote e per la conquista di nuovi mercati.

In questo vasto universo vengono ad integrarsi minuscole figure, colte nelle loro consuete attività. Così si scoprono nell'opera di **P** numerosi dettagli naturalistici, come il cagnolino che segue il volo d'un uccello nel *San Girolamo* del Louvre. Sullo sfondo del *Riposo durante la fuga in Egitto* del Prado, la scena realistica della precoce mietitura corrisponde all'adorazione del dio Baal, pretesto per edifici immaginari, circondati da ripide rocce. I panorami immensi di **P** appaiono infatti, con un'unica e vasta invenzione, spettacoll vari che rammentano tanto la campagna di Anversa quanto le falesie presso Dinant, bagnate dalla Mosa, elementi naturali che l'artista ricomponne in paesaggi immaginari.

Il ritmo ampio e sinuoso di una composizione sempre chiara e armoniosa suddivide e lega questi molteplici aspetti, unificati da una delicata unità cromatica. La prospettiva aerea viene schematizzata dalla successione di tre piani di colore; così, nel *San Girolamo* di Londra, lo sguardo è attratto dalla veste azzurra del santo, che spicca in mezzo a rocce di un caldo marrone; poi si posa su un secondo piano, ove una valle dalle luminose tinte si disegna fra le rocce; infine si arresta sulle alte montagne e su azzurrine prospettive remote. L'artista sfuma peraltro questo schema cromatico di grande finezza, con tutta una gamma di grigi nelle rocce e col rosa delicato dei tetti. I piani confluiscono in un orizzonte rialzato, collocato altissimo nel cielo; tradizione già antica poi ripresa da Bruegel e da Segers. Il mondo di **P** si limita a un ristretto numero di temi raggruppati intorno ad alcuni «soggetti-pretesto», sempre religiosi: la *Fuga in Egitto*

(Prado; Vienna, KM; Museo di Anversa; Berlino, SM, GG), *Il Battesimo di Cristo* (Vienna, KM), *San Girolamo* (ivi; Prado; Londra, NG; Louvre; New York, MMA; Museo di Karlsruhe), *San Cristoforo* (Escorial), la *Tentazione di sant'Antonio* (Madrid, Prado), *l'Incendio di Sodoma* (Rotterdam, BVB; Oxford, Ashmolean Museum), e due soggetti piú rari: la *Visione di sant'Uberto* (coll. priv.) e il *Passaggio dello Stige* (Prado). Tra le sue opere *Il Paradiso e l'Inferno*, detto pure il *Passaggio dello Stige* (Prado) occupa un posto a parte. Riprendendo l'iconografia medievale degli eletti e dei dannati, **P** crea un quadro singolarmente profano, nel quale tra il dominio celeste, nella tradizione di van Eyck, e le vampe infernali, vicine a Hieronymus Bosch – sembra estendersi a perdita d'occhio un fiume immenso di un profondo azzurro, verso nuovi orizzonti. Tanto piú sorprende l'espressionismo violento dell'*Incendio di Sodoma*, tutto in rosso e bruno, con le sue rocce fantasmagoriche estranee alla prospettiva applicata all'insieme del paesaggio.

**P** introduce una visione nuova del paesaggio al pari di Dürer e Altdorfer, e preannuncia Bruegel. I suoi allievi, come Cornelis Metsys, e i suoi numerosi imitatori ne proseguono i modi per tutto il sec. XVII; a lui si riferiscono anche Henri Met de Bles, Lucas Cassel, Joos de Momper, Jan Bruegel dei Velluti, Gillis van Coninxloo. (*hl + mdb*).

## Patmos

L'isola greca di **P**, a sud di Samo, nel sec. I della nostra era divenne luogo di ritiro di Giovanni Evangelista, che vi scrisse l'Apocalisse. Nel 1088 l'imperatore Alessio Comneno fece dono dell'isola a Giovanni Christodoulos, il quale sul luogo di un altare consacrato ad Artemide fondò un monastero noto come Haghios Yoannis Theologos. Nel 1958 nella cappella della Vergine, addossata alla parete sud della grande chiesa, sono venuti in luce degli affreschi, sotto mediocri pitture del sec. XVIII. Rappresentano la *Vergine in trono col Bambino tra due arcangeli*, numerose figure di santi e composizioni diverse, tra le quali sono ben conservate la *Filossenia di Abramo* e la *Presentazione della Vergine*. Il disegno dei drappeggi ricorda la stilizzazione manieristica della fine del sec. XII, ma il carattere plastico dei volti sposta la datazione all'inizio del sec. XIII. Il monastero di San Giovanni a **P** conserva nu-

merose icone, e la sua ricca biblioteca contiene circa 800 manoscritti, tra i quali trentatre pagine di un Vangelo secondo san Marco, scritto nel sec. v e miniato in argento su pergamena porpora. (sr).

### **Patrizi, Mariano Luigi**

(Recanati 1866 - Bologna 1935). Fu successore di Lombroso alla cattedra di antropologia criminale all'Università di Torino e poi professore dell'Istituto di Fisiologia e psicologia dell'Università di Modena e infine nell'Istituto di Fisiologia Sperimentale dell'Università di Bologna. **P** si ritiene un innovatore della criminologia lombrosiana, criticando la teoria nativista e ideologica del delinquente nato, fondando la genesi del delitto non solo sulla considerazione del contesto sociale, secondo l'estensione data dal Ferri alla morfologia lombrosiana, ma sullo specifico psicologico e sperimentale delle relazioni empiriche che ne costituiscono la struttura (*Dopo Lombroso. Nuove correnti nello studio della Genialità e del Delitto*, Milano 1916). Sullo sfondo di questo interesse specialistico e scientifico sperimentale (si cimentò anche nell'invenzione di strumenti di misurazione delle componenti psicofisiche del lavoro compiuto dall'organismo umano), si possono comprendere le sue incursioni nel campo degli studi artistici e letterari, spesso liquidate come dilettantesche, ma sempre in grado di guadagnare l'attenzione di specialisti come Longhi, Berenson e Toesca. La più celebre e più datata tra queste è l'interpretazione delle inclinazioni sentimentali leopardiane attraverso la ricostruzione del quadro psicopatologico familiare (*Saggio psicoantropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia*, Torino 1896). Ma anche la più tarda lettura del realismo caravaggesco in chiave di riflessione e raziocinio, comunque indipendente dalla ricostruzione fisiopsicologica della criminologia, tende a liberare il giudizio critico da meccaniche giustapposizioni (*Per l'indirizzo antropologico (psicofisiologico) nella Storia dell'Arte. Critica e biografia psicofisiologica del pittore criminale Michelangelo da Caravaggio (1569-1609)*, Modena 1918). All'interesse scientifico, sociale e culturale per la discussione della polarità dei fattori interni ed esterni della produzione artistica appartiene pure la sua interpretazione pionieristica del *mito di Recanati*, ovvero il tentativo di lettura critica dei valori ambientali del piccolo centro marchigiano nell'opera letteraria leopardiana (*Il paese di Recanati e l'opera leopardiana*, Re-



canati 1901). Proprio a quest'ultimo saggio si rivolge con interesse la critica piú recente. (ss).

### **Paudiss (Pandiss), Christoph**

(Amburgo? 1625 ca. - Freising 1666). Come tanti artisti della Germania settentrionale nel sec. XVII, venne presto attratto dall'Olanda ed entrò nella bottega di Rembrandt; ma sembra lasciasse Amsterdam tra il 1637 e il 1640. Operò in seguito in Ungheria, poi a Dresda per conto del principe elettore nel 1659-60, a Vienna per l'arciduca Leopoldo Guglielmo nel 1660-62, e infine a Freising, al servizio dell'arcivescovo mecenate Albrecht-Sigismund von Freising. Si conservano alcuni buoni ritratti di sua mano (tre a Vienna, KM), e un intenso *Autoritratto* (nella Gall. del convento degli Scozzesi a Vienna), che denotano una felice conoscenza di Rembrandt e di Bol; ma soprattutto sono pregevoli alcune poetiche *Nature morte*, nelle quali, accanto all'impronta di Rembrandt, è possibile individuare un forte influsso di Bol. Si possono citare quelle conservate all'Ermitage di San Pietroburgo, al convento di Heiligenkreuz presso Vienna, a Rotterdam (BVB) ed al MNG di Budapest (1661). (jf).

### **Paulhan, Jean**

(Nîmes 1884 - Neuilly-sur-Seine 1968). Dal 1921 fece parte della redazione della «Nouvelle Revue Française», che diresse dal '25 alla guerra e nuovamente quando la rivista riapparve, con il titolo «Nouvelle N.R.F.», nel '53. Legato a Lhote e Fénéon, fin dagli anni Venti si interessò alla pittura moderna, individuando nel primo cubismo l'origine delle innovazioni successive ed esprimendo diffidenza per il surrealismo. Nel '42 pubblicò *Braque le Patron*, il suo primo testo di critica d'arte, in cui fondò l'elogio del pittore cubista sulla capacità di cogliere il mistero della natura. Tra il '42 e il '44 conobbe l'opera di Fautrier e Dubuffet – nel cui materismo riconobbe un salutare ritorno della pittura alla sua età della pietra -, e da allora seguì gli sviluppi della loro arte con attenzione appassionata, contribuendo a rafforzarne la libertà creativa (*Fautrier l'enragé*, 1945; presentazione della personale di Dubuffet alla Galerie Drouin di Parigi, 1944). La sua collezione, avviata nel primo dopoguerra, ne rispecchiava le predilezioni e le amicizie; vi comparivano opere di Bra-

que, Redon, Rouault, De Chirico, Lhote, Laurencin, Klee, Masson, Michaux, Karskaya, Fièvre, Wols, Dubuffet, Fautrier. La mostra del '74 al Grand Palais di Parigi – *Jean Paulhan à travers ses peintres* – ha reso omaggio all'acutezza e alla fecondità del suo interesse per le arti figurative. (sr).

### **Paulucci, Enrico**

(Genova 1901-1999). Formatosi nell'ambiente torinese, dopo una prima, brevissima esperienza futurista (1925-26) di cui non rimangono documenti e alcuni saggi nell'ambito del vedutismo urbano (1927-28), si lega alla cerchia degli artisti piú vivi e spregiudicati del momento, che, sostenuti da Persico e L. Venturi, si stavano muovendo in direzione di un'apertura culturale all'Europa, con particolare riferimento alla Francia, manifestando una chiara insoddisfazione nei confronti dell'arte monumentale e per certi versi autarchica allora imperante. In un viaggio a Parigi (1928) con Menzio e Levi, approfondisce la conoscenza della cultura figurativa francese dell'impressionismo fino alle piú recenti esperienze dell'Ecole de Paris e pone le basi per la costituzione del Gruppo dei Sei di Torino, che esordirà l'anno successivo alla Galleria Guglielmi, e che, portato a Milano alla Galleria Bardi, da Persico, si affermerà a livello nazionale. La pittura di **P** si snoda attraverso le piú consuete tematiche: nature morte, paesaggi, ritratti, con una spontaneità che nasconde intime e profonde connessioni con la cultura artistica italiana ed europea: la tradizione entro cui l'artista si pone è quella postimpressionistica cézanniana. La sua curiosità sperimentale lo porta ad approfondire le ricerche sul colore che, privato di qualsiasi connotazione decorativa diviene il protagonista assoluto, creando, attraverso delicatissime modulazioni tonali, forme e figure che, spogliate da ogni evidenza chiaroscurale, evocano dati reali. Portato sulla scena nazionale dal Gruppo dei Sei, viene chiamato ad esporre alle Quadriennali del '31 e del '35; entrato in contatto con le esperienze romane, raddensa i colori alla ricerca di un impianto cromatico piú costruttivo. I suoi numerosi interessi che spaziano dalla pittura alla critica d'arte, dall'architettura alle arti applicate lo portano, dapprima, ad aprire nel 1934 lo studio Casorati-**P** e quindi a dirigere dal 1938 il Centro delle arti che, nel crescente isolamento di Torino, proponeva le piú importanti espe-

rienze artistiche del momento. Gli anni a ridosso della seconda guerra mondiale vedono, da un lato la sua affermazione pubblica con la nomina per chiara fama alla cattedra di pittura dell'Accademia Albertina (1939), dall'altro un ripiegamento tematico su intime vedute di interni, che segnano una pausa rispetto alla vitalità coloristica dei periodi precedenti. Nel dopoguerra continua la sua ricerca ritornando a quel colore chiaro della prima stagione, ora scandito da un'esile intelaiatura, che lo porta a sfiorare gli ambiti della non-figurazione. Gli anni '50 e '60 vedono la consacrazione della sua opera nelle Biennali veneziane e in un'importante monografia di G. C. Argan (1962). Le ultime opere si distinguono per un'evidente ritorno al primo naturalismo, arricchito ora di tutte quelle esperienze attraverso cui era passato. (*et*).

### **Pausania**

(sec. II d. C.). Scrittore greco, originario probabilmente dell'Asia minore, forse di Magnesia sul Sipilo, autore di una *Periegesi* (descrizione) *della Grecia* in dieci libri che, oltre ad essere l'unico esemplare di questo genere letterario giunto integro fino a noi, costituisce una fonte preziosa di informazioni per la conoscenza delle antichità in genere e soprattutto della topografia e di numerose opere d'arte greca. Basandosi sulle sue letture, ma soprattutto sulla conoscenza diretta di luoghi e monumenti, **P** ci fornisce descrizioni copiose e accurate (se pure non prive di inesattezze) anche di numerosi dipinti, come l'*Ilioupersis* (distruzione di Troia) e la *Nekyia* (discesa di Odisseo agli Inferi) di Polignoto di Taso nella Lesche cnidia a Delfi o quelli dei Propilei dell'Acropoli di Atene, contribuendo in maniera sostanziale alla corretta attribuzione di molti di essi ai più celebri pittori dell'antichità. Se in passato (Wilamowitz, Robert) l'esattezza della sua testimonianza è stata talvolta messa in dubbio, le indagini archeologiche ne hanno invece dimostrato la fondamentale veridicità, pur con alcune inevitabili imprecisioni. (*mlg*).

### **Pausia**

(380-330 ca. a. C.). Pittore greco originario di Sicione, svolse la sua attività prevalentemente nella città natale. Insieme con Melanzio e Apelle fu allievo di Panfilo, da cui apprese la tecnica dell'encausto. Fu noto soprattutto

come pittore di ghirlande di fiori: un genere suggeritogli, a quanto pare, dalla donna amata, Glicera, che vendeva corone floreali e che egli ritrasse in un celebre quadro, dal quale probabilmente deriva la raffigurazione della *Fanciulla che raccoglie fiori* di Stabia. Dalle sue composizioni derivò inoltre l'uso di introdurre soggetti animali e vegetali, putti e allegorie nella pittura decorativa di pareti e soffitti. (mlg).

### **pavese**

(arcaico palvese). Grande scudo da infiggere a terra come riparo per il combattente a piedi; per estensione, scudo in genere. Nella milizia medievale il **p** (detto anche tavolo-laccio) veniva portato da un addetto (pavesaio) e serviva come protezione dell'arciere e del balestriere. Questo tipo di scudo cominciò ad essere usato nelle milizie comunali nel sec. XIII e durante il XIV si diffuse specialmente in Francia e in Inghilterra. Era di forma rettangolare percorso al centro da una grande costolatura longitudinale che recava spesso all'interno un'asta imperniata in alto che, divaricata, serviva da appoggio. Generalmente il **p** era realizzato in legno e ricoperto di pelle o di pergamena variamente dipinta ma in epoca successiva era anche in metallo.

Nel sec. XV trionfano sul **p** i colori e le imprese araldiche, senza tuttavia modificarne la funzionale forma difensiva. Tra gli esemplari più noti si ricordano il **p** dipinto da Taddeo di Bartolo (Firenze, Museo Bardini) e quello eseguito da Andrea del Castagno su cuoio raffigurante  *Davide con la testa di Golia* (Washington, NG). (svr).

### **Pavia**

La distruzione di alcune imprese-chiave della cultura figurativa lombarda ci lascia un'immagine fortemente diminuita della produzione artistica pavese della seconda metà del Quattrocento. Dal 1474 una singolare società di artisti lavora alla realizzazione di una complessa ancona nella Camera delle Reliquie del Castello Visconteo: Bonifacio Bembo, Giacomino Vismara, Vincenzo Foppa, Zanetto Bugatto e Costantino da Vaprio. I medesimi artisti negli stessi anni affrescano il tramezzo di San Giacomo con le *Storie della Passione*, impresa di fondamentale significato religioso e iconografico, che rappresenta uno dei prototipi

per una serie di tramezzi francescani realizzati tra Lombardia e Piemonte. Un'altra squadra, forse piú riconoscibile in quanto alcuni dei suoi componenti erano già stati attivi nella cappella ducale del Castello Sforzesco di Milano, affresca la Camera delle Reliquie: Giovan Pietro da Corte, Melchiorre da Lampugnano, Stefano de Fedeli, Gottardo Scotti e Pietro Marchesi. Non è facile intuire con chiarezza, soprattutto nei primi due cantieri, la collaborazione fra personalità cosí eterogenee, tuttavia la portata di tali imprese sulla pittura lombarda dovette essere notevole e duratura, come dimostra la fortuna della decorazione dei tramezzi; riesce invece difficile immaginare un ambiente di ostentata magnificenza come la Camera delle Reliquie, con la straordinaria ancona larga cinquanta braccia e alta otto (circa trenta metri per cinque), ornata da duecento cassette ognuna dipinta con la figura di un santo, con gli affreschi e la vetrata con la *Resurrezione*.

Già dal 1458 Vincenzo Foppa aveva inaugurato con la città un rapporto destinato a durare per tutto il corso della sua lunga vita: nel 1462 firma un polittico per la chiesa del Carmine, tre anni dopo è documentato alla Certosa e nel 1468 ottiene la cittadinanza pavese. A partire dagli anni Settanta comincia ad avvertirsi un accentuato interesse per la pittura ferrarese: Baldassarre d'Este è documentato a P nel 1469, e l'intero cantiere della Certosa appare estremamente attento alle proposte figurative della città estense. I maestri vetrai attivi alla Certosa, e in particolare Giovan Martino Spanzotti, sono i veri divulgatori della poetica pierfrancescana (letta attraverso il ferrarese Francesco del Cossa) in Lombardia e in Piemonte. La fortunata congiuntura foppesco-spanzottiana con dichiarati interessi ferraresi è alla base delle maggiori imprese dei pittori pavesi, dalla decorazione della cappella del collegio Castiglioni (1475), alla produzione del cosiddetto Maestro di Andriola de Barrachis, a quella – di qualità sostenutissima – di Bartolomeo Bonone (*Annunciazione* nel Duomo di Bobbio, pale di Moncalvo Monferrato, MC di Lodi, Avignone; affreschi in San Pietro in Ciel d'Oro, San Francesco e nel Duomo di Piacenza). Nei primi anni Ottanta Vincenzo Foppa esegue la *Pala Bottigella* (ora nella Pinacoteca Malaspina): la fortuna del modello viene prontamente testimoniata dal dipinto (ora a Milano, Ambrosiana) che il giovane Bergognone esegue per l'altare



maggiore di Sant'Epifanio per conto dell'abate Girolamo Calagrani. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta comincia la grande impresa della decorazione pittorica della Certosa, per la massima parte affidata al Bergognone, al milanese Jacopino de Mottis (trittico ora in San Giusto a Susa, 1491) e ai loro collaboratori, che indicano con chiarezza le nuove strade della pittura prospettica lombarda, profondamente influenzata da Bramante e dal giovane Bramantino. Si segnalano fra l'altro prestigiosi arrivi esterni, dal vicentino Bartolomeo Montagna a Macrino d'Alba, dal Perugino a Bernardino Zaganelli, autore di un'ancona al Carmine per gli studenti oltremontani. Gli artisti locali, come Bernardino Lanzani e Bernardino de Rossi appaiono fortemente segnati dalle nuove istanze del classicismo; mentre nel primo decennio del Cinquecento comincia a farsi strada un artista di notevolissimo spessore, il Maestro delle Storie di sant'Agnese, autore di una serie di cicli affrescati (San Teodoro, San Salvatore) e di tavole (*Sacra Famiglia con san Barnaba*: Duomo) che lo segnalano come uno dei protagonisti della pittura lombarda di questi anni, con una vena eccentrica tra Bramantino e il giovane Gaudenzio Ferrari, con i quali potrebbe avere diviso un soggiorno romano. Una buona presenza leonardesca è poi garantita dalla presenza di opere certosine di Bernardino Luini e Andrea Solario, e dalla pala del Gianpietrino in San Marino (1521). Appare poi degno di nota il fenomeno della migrazione di artisti pavesi in Liguria, dal grande Donato de Bardi ai Fasolo a Pier Francesco Sacchi. (*mat*).

### **Pavlović-Barilli, Milena**

(Požarevac 1909 - New York 1945). Pittrice e poetessa di origine serba, trascorse la giovinezza e l'infanzia tra Roma, dove viveva il padre, il musicista e poeta italiano Bruno Barilli, e Požarevac in Serbia, dove sua madre insegnava musica. Si formò alla Scuola di belle arti di Belgrado, poi s'iscrisse all'Accademia di Monaco, presso Habermann e von Stuck. Nel 1928 tiene la sua prima mostra a Belgrado; comincia poi a viaggiare in Italia, Spagna, Inghilterra e Francia. Trascorre l'estate in Serbia, ma si stabilisce a Parigi e vi espone nel 1932 e nel 1938. Si lega a Valéry, J. Cassou, A. Lhote, L.-P. Fargue, ed espone con De Pisis, De Chirico, Zadkin, Kubin. Dopo la sua mostra a Belgrado nel 1939 parte per l'America, si stabilisce a

New York, fa illustrazioni per la rivista di moda «Vogue» e realizza scene e costumi teatrali (*Sebastiano*, opera di G. C. Menotti; *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare). Muore per una caduta da cavallo.

Malgrado il realismo monacense (*Autoritratto con cappello*, 1926: Požarevac, Gall. Milena **P**), Milena trovò rapidamente la propria espressione artistica, in una pittura onirica che ricerca il fantastico, la magia, la nostalgia del passato. I suoi dipinti, eseguiti in una materia trasparente, con una fattura levigata e un cromatismo dolce e raffinato favorito da un arabesco elegante, sono composizioni con uccelli, farfalle, colonne spezzate (*Composizione enigmatica*, 1932: ivi; *Fanciulla e maschera*, 1933: ivi), vergini enigmatiche (*Fanciulla addormenta con uccelli*, 1937: ivi) che sorreggono lampioni a gas (*Venere con lampada*, 1938: Belgrado, MAM). La sua arte fu improntata dall'atmosfera parigina degli anni Trenta, intrisa di surrealismo. Nel 1954 sua madre fece dono di circa seicento opere sue, e la sua casa natale venne trasformata in museo. (*ka*).

## **Pazzi**

Il cognome identifica una famosissima famiglia fiorentina i cui componenti ebbero a lungo un ruolo di notevole rilievo nella vita pubblica della città, sia per il peso avuto sul fronte economico e politico, che per il gran prestigio delle iniziative artistiche promosse. La sua notorietà risulta già consolidata nel Duecento, epoca nella quale i membri della casa si schierarono con il partito guelfo; nello stesso secolo, per l'autorevolezza ormai raggiunta e per i molti beni accumulati, quella dei **P** fu dichiarata essere famiglia magnatizia; né mancano, in relazione a quel medesimo periodo, episodi in cui il nome dei **P** risulta associato a importanti accadimenti militari e civili. L'episodio cardine a cui è affidata ancora oggi la memoria del casato è tuttavia più tardo: si consumò difatti in epoca quattrocentesca (1478), quando Iacopo di Andrea **P**, già confaloniere di Firenze, e suo nipote Francesco di Antonio, allora tesoriere del pontefice Sisto IV, ordirono, con l'appoggio dell'arcivescovo Salviati e col sostegno del pontefice, una congiura ai danni di Lorenzo de' Medici, che riuscì a scampare fortunatamente all'agguato tesogli in Santa Maria del Fiore, durante il quale perì invece il fratello Giuliano; l'esito fallimentare del complotto, organizzato

per una complessa rete di motivazioni politico-finanziarie, causò l'impiccagione dei suoi principali ispiratori e inaugurò per la famiglia **P** un triste momento di declino, provocato dalla violenta reazione del Magnifico e dai conseguenti, gravi provvedimenti punitivi adottati nei confronti degli avversari; solo nel Cinquecento, a seguito dell'avvenuta conciliazione con i Medici, gli eredi dei congiurati, in precedenza costretti all'esilio e sottoposti alla confisca dei beni, poterono fare ritorno a Firenze.

Sul fronte della committenza artistica la letteratura specialistica non registra alcuno studio utile a tratteggiare, in forma dettagliata e articolata, le più salienti iniziative architettoniche e figurative finanziate nel tempo dall'illustre casato; non c'è alcun dubbio tuttavia sul fatto che nel corso del sec. xv si registrino importanti iniziative edili correlate ai **P** dall'edificazione della cappella di famiglia, progettata e costruita da Filippo Brunelleschi, a quella del palazzo in via del Proconsolo, riferibile a Giuliano da Maiano (H. Saalman, 1964). Anche in campo pittorico si legano alla committenza **P** opere di grande qualità, come l'affresco proveniente dal loro castello a Trebbio, dai più considerato di Andrea del Castagno (Firenze, Pitti): si tratta di una *Sacra Conversazione*, ovvero di una *Vergine con il Bambino, santi e angeli*, nella quale il consueto tema sacro risulta sottoposto ad una insolita personalizzazione familiare, per la comparsa, ai lati dell'immagine, di due fanciulli, da identificarsi con Renato **P** e sua sorella Orietta. Il piccolo protagonista sfoggia un raro collare composto da tre fili di perle che sostengono una vela gonfiata dal vento; il ciondolo, indubbiamente particolare per soggetto e forma, ricalca con assoluta fedeltà un emblema araldico del re Renato d'Angiò, legato alla famiglia fiorentina da potenti vincoli di amicizia e d'interesse, e una tale coincidenza induce a ritenere che il gioiello raffigurato nell'affresco debba essere identificato con il dono da lui offerto al piccolo Renato, suo figlioccio. D'altro canto l'esistenza di un legame di profonda intimità è ribadita, oltre che da testimonianze storico-documentarie, dall'antica presenza di uno stemma del sovrano in una residenza di famiglia, dove era stato situato con finalità encomiastiche e in forma di devoto omaggio (Londra, VAM). Alla luce di queste considerazioni acquista forse un senso meno criptico la raffigurazione della *volta celeste* visibile nella Cappella **P** a Santa Croce:

sulla base di puntuali osservazioni di carattere astronomico è stato infatti appurato che la configurazione astrale intendeva riprodurre il cielo e i suoi pianeti così come dovettero apparire se osservati da Firenze nel luglio dell'anno 1442, quando il sovrano soggiornò in città, battezzando tra le altre cose il piccolo Renato **P**; siamo in presenza, dunque, di un caso in cui il prodotto artistico, in piena sintonia con l'alto rango dei suoi committenti e con le loro simpatie politiche, è utilizzato per commemorare in via allusiva un patto d'amicizia tra potenti. Una curiosità: in San Lorenzo, nella medicea Sagrestia Vecchia, venne dipinta una medesima composizione astrale, destinata questa volta a immortalare gli ottimi legami della casa Medici con l'illustre ospite angioino; è probabile, inoltre, che l'adozione di una stessa soluzione figurale servisse a tratteggiare un'alleanza tra le due famiglie di Medici e **P**, allora accomunate da medesimi interessi e amici: ma erano quelli vecchi tempi, e di congiura ancor non si parlava. (*gl*).

### **Peacham, Henry**

(Saint Albans ? - ? verso il 1650). Studiò al Trinity College di Cambridge, conseguendovi il diploma di Magister of Art. Precettore dei figli di lord Arundel, accompagnò quest'ultimo nei Paesi Bassi; viaggiò anche in Italia. Erudito e artista, si diletta di musica, pittura e incisione. Nel 1622 pubblicò *The Compleat Gentleman*, un'erudita guida alla pratica delle arti per il colto aristocratico, dove dichiara che la pittura è uno degli «esercizi generosi della giovinezza». Contribuì a sostenere l'interesse per l'arte, in particolare per la pittura, in un'epoca in cui il mestiere del pittore era ancora costretto in Inghilterra nell'ambito dell'abilità manuale dell'artigiano. (*jns*).

### **Peake, Robert il Vecchio**

(attivo a Londra tra il 1576 e il 1623). Fu ritrattista alla moda a partire dal 1590 ca., divenendo più tardi pittore del principe Enrico (1603), poi «Serjeant Painter» di Giacomo I. Le sue prime opere risentono fortemente dell'influsso di Hilliard (*Enrico principe di Galles e Giovanni, secondo lord Harington of Exton*: New York, MMA); in seguito il suo stile perse di precisione e di finezza (*Carlo I*, 1613: Università di Cambridge). Il pittore è il padre di

William P (1580-1639) e il nonno di sir Robert P (1605 ca. - 1667). (rs).

## **Pec**

In questa città della Serbia meridionale, l'attuale chiesa della Patriarchia raccoglie tre edifici: a est, la chiesa dei Santi Apostoli, costruita dall'arcivescovo Arsenio I a partire dal 1233; dinanzi ad essa, a sinistra e a destra, le chiese di San Demetrio e della Madre di Dio (sec. XIV), unite da un grande narcece. I dipinti si scalano tra il XIII e il XVII secolo. I più antichi (attorno al 1233-40) si trovano nel coro dei Santi Apostoli. La *Deesis*, con due serafini ai lati di Cristo, occupa l'abside; sulla parete dell'emiciclo sono rappresentati i vescovi officianti, e tra loro san Sava, il primo arcivescovo serbo. La *Comunione degli apostoli*, ripartita in due scene, orna la volta davanti all'abside. Le figure monumentali, benché un po' più pesanti di quelle della chiesa di Mileševa, hanno atteggiamenti maestosi, e le recenti puliture hanno rivelato la delicatezza dei colori. Nella cupola è rappresentata l'*Ascensione*; il ciclo evangelico compare sui timpani semicircolari sotto la cupola e sulle pareti del transetto. Alcune scene della *Vita di Cristo* risalgono probabilmente al sec. XIV.

I dipinti di San Demetrio sono stati eseguiti, almeno in parte, da un pittore di nome Jovan, la cui firma si trova nell'abside. In questi affreschi del sec. XIV compaiono dettagli pittoreschi, ad esempio nella scena della *Natività della Vergine*, ove una giovane ancella regge una grande anfora e la sua compagna, che reca un vaso più piccolo, è acconciata con un velo ornato cadente sino a terra. I personaggi, di proporzioni snelle, si muovono con rapidità, e i panni dei drappaggi, talvolta proiettati in avanti, ne accentuano lo slancio. (sdn).

## **Pécheux, Laurent**

(Lione 1729 - Torino 1821). Formatosi a Roma, dove giunse nel 1753, entrò in contatto con il Mengs, con il Batoni e con l'ambiente dell'Accademia di Francia. Per J. L. Bailly de Breteuil, rappresentante dell'ordine di Malta presso la Santa Sede, dipinse il *Ratto di Deianira* (Torino, Gall. Sabauda) nel 1762, anno in cui ricevette le nomine di accademico di San Luca, di professore della Scuola di nudo in Campidoglio e di accademico d'onore a Parma,



seguite nel 1764 da quella dell'Accademia Clementina di Bologna. Ormai ritrattista affermato, il **P** dipinse per Filippo di Borbone a Parma nel 1765 dodici ritratti della famiglia ducale, immortalando gli sposi Luisa Maria Teresa di Parma e Carlo di Borbone principe delle Asturie (Parma, GN). Nell'ottavo decennio del secolo si scalano le opere eseguite a Roma, frutto di prestigiose committenze: il catino absidale in Santa Caterina da Siena (1773), i dipinti dei Palazzi Borghese e Barberini (1775) e numerosi ritratti. Chiamato a Torino nel 1776 da Vittorio Amedeo III per dirigere l'Accademia di pittura e scultura, rifondata dal re, venne nominato primo pittore di corte (1777), capo della Scuola di pittura e disegno e direttore della Scuola di nudo. Portati a termine il *San Vincenzo Ferreri risuscita una donna* (1779) per la cappella ducale di Colorno, il *Concilio degli dèi* (1782) per la Galleria Borghese di Roma e il *Pietro Moncone battezza Lamberto figlio del re delle Baleari* (1784) per la Cattedrale di Pisa (il bozzetto è a Torino, Gall. Sabauda), il pittore attese quindi alle commissioni reali, aprendo la cultura torinese al neoclassicismo internazionale. Tra il 1778 e il 1784 in Palazzo Reale il **P** decorò la volta della biblioteca nell'Appartamento degli Archivi, predisponendo una complessa iconografia mitologica; nel 1783 ritrasse la principessa Giuseppina di Lorena Carignano con la sorella presso l'altare dell'amici-zia (Stupinigi, Palazzina di caccia). Intanto vennero commissionate al pittore opere di soggetto sacro: *Il beato Amedeo intercede presso la Santissima Trinità per il suo popolo afflitto dalla peste di Vercelli* (1781, disperso) già in San Domenico a Torino, *Crocifissione con la Vergine e la Maddalena* (da G. Reni) per la parrocchiale di Carouge. Sovrintendente alla manifattura reale di arazzi il **P** eseguì diversi dipinti con soggetti di storia greca e romana, per essere tradotti in arazzo: *Morte di Epaminonda* (1795: Chambéry, MBA), *Achille afflitto per dover cedere Briseide ad Agamennone* (Agliè, castello). Del 1797 è la tela firmata *Berenice sacrifica la sua chioma* (Torino, Gall. Sabauda). Con la dominazione francese (1799-1814) il **P** mantenne la carica accademica e ricevette la nomina di primo pittore nazionale (1798); il *Riposo in Egitto* fu acquistato dal generale Jourdan, mentre vennero donati al generale Joubert la *Natura in sembianze di Venere* e la *Ragione in sembianze di Minerva* (1794) e il *Narciso* (1796), ora a Chambéry (MBA). Le ultime opere sono il *Bacco adolescen-*

te (1801: Torino, Gall. Sabauda), la distrutta allegoria *Napoleone rialza l'Università* (1809) e una *Deposizione* firmata e datata 1811, di ubicazione ignota. (sgb).

## **Pech-Merle**

La grotta di **P-M**, a Cabrerets (Lot) era nota sin dal 1922; ma la scoperta nel 1949 di nuove sale ornate la rivelò come uno dei piú importanti santuari paleolitici, sia per il contenuto che per la posizione. Infatti, posta a sud del gruppo del Périgord, essa costituisce con Cougnac un complesso artistico potente e omogeneo, che consente di asserire l'esistenza di un gruppo intermedio tra quello del Périgord e quello dei Pirenei.

La sua composizione, difficile da decifrare a causa dello straordinario labirinto creato dal crollo di enormi blocchi, cui si aggiungono numerose stalattiti e stalagmiti, si complica ulteriormente per l'assenza di un manifesto ingresso naturale: l'attuale accesso è artificiale. La sala dei Combel, prossima al pozzo d'ingresso, sarebbe stata la prima ad essere decorata con pitture; punti rossi, ripartiti a zona, precedono un gruppo di animali fantastici. Tracciate le une subito dopo le altre le *Antilopi*, con una piccola testa caprina su lungo collo, appartengono alla stessa epoca del *Liocorno* di Lascaux e della *Bestia* del Gabillou, e confermano l'esistenza di un simbolismo animale nell'arte paleolitica.

A destra si apre un corridoio, il cui ingresso è ornato da punti rossi che accompagnano l'impronta in negativo di una mano contornata a ocra. Segni e intrecci, tracciati col dito sull'argilla, potrebbero costituire il pannello di «raschiature» e contorni incompiuti che tradizionalmente precede le composizioni principali. La piccola sala ove sbocca questo stretto corridoio è detta «ossario», a causa della scoperta di ossa di orsi delle caverne, alcuni crani dei quali erano stati spostati, certamente dai paleolitici. Monticelli d'argilla sussistevano in mezzo alla sala; e nulla contraddice che qui si siano avuti, come a Montespan, simulacri d'argilla sormontati da crani d'orso. Secondo Leroi-Gourhan, la composizione principale manca in questo piccolo santuario, poiché i meandri del soffitto e gli intrecci del fondo della sala rivelano un cervo megacero, due cerbiatte e altri cervidi, tutti animali posti a margine nei grandi complessi. Oltre l'ossario, la parete destra presenta la celebre composizione di due *Ponies* contrapposti. Due

cavalli di 1,60 m di lunghezza e 0,90 di altezza, dalla testa assai piccola, dipinta in nero uniforme come la criniera e il pettorale, e dal corpo disseminato di punti, sono tracciati rigidamente. Il cavallo di destra è sormontato da un magnifico luccio profilato in rosso e ornato a piccoli punti. Questa parte è circondata da sei impronte in negativo di mani ampiamente aperte, con dita fini e divaricate. In un recesso, a forma di camino, sette segni neri schizzano una specie di sintesi tra la forma della donna e quella del bisonte. Il pannello, accompagnato da grossi punti rossi e da un mammut, secondo Leroi-Gourhan riveste particolare importanza; egli vi scorge la dimostrazione del fatto che alla donna e al bisonte si assegna, nel sistema religioso paleolitico, un valore simbolico identico. Queste curiose donne-bisonti ricompaiono nel pannello dei meandri. In un diverticolo preceduto da uno stambecco, da bastoncini e da un bellissimo toro, un profilo umano è trapassato da lunghe zagaglie. La testa a becco d'uccello, l'aspetto gracile e le ferite appartengono a un tipo di rappresentazione di uomo ferito che si trova a Lascaux, a Cougnac e al Gabilou. Un segno a grafia investito, secondo Leroi-Gourhan, di significato femminile, sormonta questo profilo. Nella sala principale un grande affresco di animali dipinti in nero contiene un gruppo di quattro buoi e tre mammut tracciati con mano sicura, poi un bue ferito; una serie di riprese del tema bisonte-mammut è dipinta in uno stile nel quale il pelame viene reso con molti piccoli tratti. In numerosi punti compaiono zone di meandri, intrecci, grigliati tracciati sull'argilla, dal simbolismo oscuro.

A **P-M** si sarebbero succeduti due santuari: il piú antico corrisponde al Combel, l'altro al grande affresco nero, alle donne-bisonti e all'uomo ferito. Il complesso appartiene allo stile III, il che consentirebbe di datare queste opere parietali dal Solutreano al Maddaleniano. (*yt*).

### **Pechstein, Max**

(Zwickau 1881 - Berlino 1955). Dopo un periodo di pratica come pittore decoratore, nel 1900 è a Dresda dove frequenta la Scuola di Arti e Mestieri e poi l'Accademia. Dal 1906 al 1911 fa parte della Brücke da cui viene in seguito espulso per la sua adesione alla Nuova Secessione. Viaggia in Italia e in Francia, per stabilirsi poi nel 1908 a Berlino, anticipando i suoi colleghi di Dresda. Le incisioni in legno di questo periodo hanno i tipici tagli violenti della Brücke

(*Testa di pescatore*, 1911: Düsseldorf, KM); mentre per i soggetti e lo stile rimarrà vicino ai suoi compagni (*In riva al lago*, 1910-11: Berlino, Brücke Museum), per quanto riguarda il colore, meno arbitrario, e per le sciolte impaginazioni, subirà l'influsso dei fauves (*Ragazza in maglietta gialla e nera*, 1909: Berlino, coll. priv.). Soprattutto H. Matisse e Kees van Dongen, conosciuto a Parigi, indirizzano la sua pittura verso un'intensificazione degli aspetti esteriori, non solo del colore, ma anche della forma e della pennellata (*Composizione*, acquerello, 1917: Firenze, coll. priv.). L'interesse per l'arte primitiva e l'amore per Gauguin lo portano in Africa e nelle isole Palau nel 1914, ma i dipinti che esse gli ispirano, dal primitivismo troppo concertato, tradiscono minor agio nell'esecuzione. L'anno dopo torna a Berlino, dove l'apprendistato di stampo accademico riemergerà con la pratica di tecniche collaterali, quali il mosaico per la casa di Fritz Gurlitt eseguito in quella stessa città nel 1917.

Fa inoltre delle sculture che si ispirano al canone dell'arte negra e sempre di più, dopo la guerra, prende lezione dal cubismo indirizzandosi verso una stilizzazione più decorativa che espressiva. Il suo modernismo, in una produzione comprendente essenzialmente figure e paesaggi, andrà man mano attenuandosi. La tradizione espressionista non perdurerà oltre l'inizio degli anni Venti (*Giovane donna distesa*, 1922: Monaco, coll. priv.). Un soggiorno in Italia, a Monterosso al mare (1924-25) determina invece il ritorno dell'artista a un più inventivo realismo (*Portatori di pietre italiani*, 1925: Berlino, Brücke Museum). A Berlino, dove trascorse quasi tutta la sua vita, fu tra i fondatori dell'Arbeiterrat für Kunst (Consiglio operaio per l'arte) e del Novembergruppe. Insieme a Kirchner fondò l'Istituto per l'insegnamento della pittura (MUIM-Institut) che non ebbe successo. Dal 1919 fino al 1933 insegnò all'Accademia di belle arti. Sospeso dal partito nazional-socialista, riprese l'insegnamento solo dopo dodici anni per proseguirlo fino all'anno della sua morte. Troviamo le sue opere nei musei tedeschi (Berlino, Colonia, Essen, Halle, Amburgo, Monaco, Saarbrücken), a Parigi (MNAM: due quadri di *Bagnanti*, 1912 e 1913) e a Detroit (Institute of Arts). (*mas + chmg*).

## **Pecht, August Friedrich**

(Costanza 1814 - Monaco 1903). Formatosi all'Accademia

di Monaco (1833-35), poi presso Delaroche a Parigi (1839-41), e per sua stessa ammissione pittore di non grande talento, sarebbe di certo caduto nell'oblio se il successo ottenuto dalla pubblicazione dei ricordi di un viaggio in Italia (*Südfrüchte*, Leipzig 1854) non l'avesse orientato verso la letteratura, aprendogli le colonne del miglior giornale tedesco dell'epoca, l'«Augsburger Allgemeine Zeitung». Si fece presto un'ineguagliata reputazione di critico d'arte. I suoi resoconti delle grandi mostre di Monaco (1865; 1869; 1876; 1883), Parigi (1867; 1878), Vienna (1873), vennero raccolti in volume. **P** ha inoltre lasciato un'opera sugli artisti tedeschi del sec. XIX, una storia della pittura a Monaco nel sec. XXIX e *Memorie* che costituiscono una preziosa fonte di notizie sull'epoca. Liberale in gioventù, prese partito sia contro il neoclassicismo che contro la scuola di Cornelius. Ammirava la pittura di colore, a cui la critica tedesca affibbiava la qualifica di «realista» e che, rivoluzionaria nel 1830, con Piloty sino a Bonnat sarebbe diventata il nuovo stile accademico della seconda metà del secolo. **P** restò sordo alle nuove correnti dall'impressionismo in poi. Il suo crescente nazionalismo, che ne fece un fanatico del secondo Reich, intrise e falsò presto tutta la sua critica d'arte, che tuttavia, per il vasto pubblico che ebbe, resta testimonianza insostituibile dei gusti dominanti nella Germania del tempo. (pv).

### **Pedersen, Carl Henning**

(Copenhagen 1913-1993). Autodidatta, comincia a dipingere nel 1933, e sulle prime è tentato dall'astrattismo geometrico, derivante da Kandinsky. Per impulso di Jacobsen, poi di Mirò, evolve a partire dal 1937 verso un'espressione assai personale, ove il sole e la luna, e gli animali familiari (tra i quali è privilegiato l'uccello), fanno da corteggio all'essere umano in preda ai suoi sogni (il *Santo e gli animali*, 1939: Copenhagen, Gabinetto delle stampe). Nel 1939 è a Parigi; tornato a Copenhagen, prende parte alle attività della rivista «Helhesten» e alle mostre di Hoest (in particolare con Bille, Jorn e Jacobsen). Nella sua opera dipinta e disegnata (numerosi gli inchiostri di china), che accoglie deliberatamente l'immaginario, molteplici sono i segni antesignani di Cobra (1948-51), di cui diviene membro. A questo punto il suo stile si amplia; il grafismo, sempre prediletto, ammette però un



piú morbido gioco di pennello con colori chiari (bianco e blu azzurro, giallo oro), al servizio di una poetica che talvolta richiama quella di Chagall (*Danza del gallo*, 1948: Louisiana Museum; *Paesaggio romano*, 1950: ivi). Quest'arte ha la sua fonte in una meraviglia ininterrotta dinanzi allo spettacolo della vita: viaggi in Lapponia (1946), in Islanda (1948), in Grecia (1951), in Turchia (1959), a Ceylon e nel Nepal (1960). Il colore, per un attimo piú discreto in quadri nei quali la spirale, apparentemente distratta e semi-snodata, coglie in trappola l'eterno mondo della favola, riprende presto tutti i suoi diritti (*Uccello rosso e barca gialla*, 1973: proprietà dell'artista). La prima mostra di **P** a Parigi ebbe luogo nel 1963, alla Gall. de France. **P** è rappresentato nei musei danesi (Copenaghen, Louisiana, Aalborg), ad Amsterdam, a New York (MOMA). Nel 1976 un museo dedicato all'artista è stato inaugurato a Hørning (Jutland). (*mas*).

## **Pedret**

La chiesetta mozarabica di San Quirce a **P** (Spagna, provincia di Barcellona), costruita nel sec. x, venne trasformata in epoca romanica e modificata nel sec. XIII. Dopo la prima alterazione dell'edificio un vasto ciclo di affreschi venne a decorarne le pareti. Essi coprivano i resti di una decorazione piú antica, in particolare nell'abside, conservata, della costruzione originaria. Tutti questi elementi sono stati staccati, suddividendoli tra il Museo diocesano di Solsona e il MAC di Barcellona. Le vestigia preromane dell'abside sono due medaglioni dal disegno alquanto maldestro e dai colori poveri: nero, ocra rosso e ocra giallo.

Uno di tali medaglioni, che incornicia un orante, è sormontato da un uccello. Nell'altro, posto al centro di una croce di Malta, figurano un cavaliere, un pavone e un altro volatile. Due personaggi sono in piedi presso la croce. È un'opera rustica, il cui significato resta misterioso; presenta almeno un elemento decorativo, a forma di stelo ondulato, frequente nell'arte califfale e nell'arte mozarabica del sec. x. Dell'epoca romanica sussistono oggi soltanto frammenti provenienti dal coro, dalle due absidole laterali e dall'arco trionfale. Le composizioni del coro erano imperniate su una doppia teofania: quella dell'*Agnello e dei ventiquattro Vegliardi* sulla parete di fondo, e quella del *Pantocrator* nel Tetramorfo sulla volta.

Restano soprattutto alcuni *Vegliardi*, *Cavalieri dell'Apocalisse*, gruppi di *Beati* e di *Martiri*. L'arco trionfale recava scene bibliche (*Storia di Caino e Abele*, *Storia di Abramo*) ed episodi della *Leggenda di san Ciro* e della *Leggenda di santa Giulietta*, i due patroni della chiesa. La *Pentecoste* occupava l'absidiola nord; la volta dell'absidiola sud recava una *Vergine col Bambino*, ai piedi della quale si sviluppava il *Corteo delle vergini folli e delle vergini sagge*, e si scorgeva pure una rappresentazione della *Chiesa*. I colori sono piuttosto vari, e la fattura abile, rapida, priva del geometrismo angoloso dei Maestri di Tahull di San Pedro d'Urgel. Il Maestro di **P**, piú vicino di questi ultimi a modelli italiani del sec. XI, serba pure molti dei loro temi decorativi provenienti dall'antichità, come la greca.

Allo stesso pittore sono dovuti gli affreschi di Esterri d'Aneu, Tredos, San Pedro del Burgal nella Catalogna settentrionale, e della Cattedrale di Saint-Lizier in Francia. Se nella donatrice rappresentata a san Pedro si riconosce la contessa Lucia de Pallaras, la cui esistenza è attestata tra il 1081 e il 1090, si deve collocare l'attività del maestro alla fine del sec. XI. La consacrazione della Cattedrale di Saint-Lizier nel 1117 può fornire un ulteriore elemento di datazione. L'influsso del Maestro di **P** si è esercitato inoltre in Catalogna (Estahon, Orcau, Sorpe, Argolell), su tutto un gruppo di opere andorrane e infine a Vals (Ariège). (*fg*).

## **Pedrini, Giovanni → Giampietrino**

### **Pedro, Antonio**

(Cap-Vert 1909 - Moledo 1966). Personalità poliedrica, **P** fu poeta, romanziere e sceneggiatore, oltre che pittore. A partire dal 1934 la sua opera dimostra di partecipare al surrealismo, tendenza di cui il pittore diverrà capofila a Lisbona tra gli anni 1947-49 data in cui smise di dipingere. La sua pittura è una sorta di teatro di mostri in perpetua lotta tra angoscia e ribellione, una tensione che crea un'atmosfera crudele e altamente erotica (*Ilha do Cão*, *Aveção Lirico*: coll. priv.). (*jaf*).

### **Pedro de Cordoba**

(attivo a Cordova nel sec. XV). La biografia del pittore non è documentata, ma sembra che abbia svolto un ruolo

dominante nella Cordova dell'ultimo terzo del sec. xv. Alla lacunosa documentazione, va però aggiunto l'unico dato certo che può far luce sulla sua personalità, un'*Annunciazione* firmata e datata 1475 della Cattedrale di Cordova. La composizione presenta in semicerchio ai piedi di una specie di pedana, il canonico Diego Sanchez di Castro, donatore, i confratelli di quest'ultimo e sei santi disposti attorno alla scena centrale dell'*Annunciazione*. Nonostante la complessità della disposizione dei personaggi, l'opera presenta un chiaro ordine compositivo e un disegno fermo e preciso che si combina all'irrealismo della rappresentazione di particolari naturalistici e dei fondi oro, insieme alla minuziosa cura dedicata dal pittore alla descrizione dell'interno abitativo. L'arcaismo della composizione testimonia l'ancor vivo influsso di van Eyck nella prospettiva arbitraria e nelle rigidità del pannello, insieme a tratti stilistici che contribuiscono all'originalità dell'opera. (pg).

### **Peel, sir Robert**

(Chamber Hall 1788 - Londra 1850). Uomo di stato e collezionista, a partire dal 1820 ca. forma una notevole raccolta di dipinti olandesi da stanza comprendente due Pieter de Hooch, opere di Dou, Metsu e Netscher, *Mosè salvato dalle acque* e un paesaggio di Rembrandt, numerosi Hobbema tra i quali il capolavoro dell'artista *l'Allé di Middelbarnis*, importanti tele di Wouwerman, Berchem, Cuyt, Dujardin, Wynants e otto van de Velde. Nella collezione figuravano anche numerosi quadri fiamminghi di prim'ordine tra i quali diversi Rubens (*Cappello di paglia*, *Trionfo di Sileno*) e due grandi ritratti del periodo genovese di van Dick. La scuola inglese era rappresentata da opere di Reynolds e da quindici dipinti di Lawrence (*Lady Peel*). Le opere olandesi e fiamminghe, insieme a dieci tele inglesi, vennero acquistate per la NG di Londra nel 1871. (jh).

### **Peeters**

**Bonaventura I** (Anversa 1614 - Hoboken 1652), autore di marine drammaticamente tempestose che preannunciano quelle di Everdingen, si diletta anche di poesia. Nel 1634 si iscrisse alla gilda di San Luca contemporaneamente al fratello **Gillis** (Anversa 1612-53), col quale lavorò proba-

bilmente nella stessa bottega. Con la sua collaborazione realizzò la grande tela rappresentante l'*Assedio e battaglia di Calloo* (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) ordinatagli nel 1638. Alla fine della sua vita si ritirò a Hoboken, sull'Escaut, dove continuò a dipingere *Tempeste* (Dieppe, MBA e Strasburgo; Dresda, GG) e *Battaglie navali* (1649: Amburgo, KH) ambientate talvolta in Oriente (*Costa d'Oriente*: Kassel, SKS). I suoi disegni (Parigi, Istituto olandese; Bruxelles, MRBA) e le sue incisioni attestano il medesimo impegno di esattezza e di seria documentazione dei dipinti.

Il fratello **Jan** (Anversa 1624-77) fu suo allievo e, come lui, pittore di marine vicine a quelle di Jan e Julius Porcellis: *Marina* (Bordeaux, MBA), una *Chiusa nelle Fiandre, Battaglia marittima* (1667: Kassel, SKS), *l'Escaut gelato* (1670: Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Maestro nel 1645, nel 1659 compì un viaggio in Olanda, dal quale riportò panorami, poi incisi da Gaspard Boutats; dai nipoti, figli di Gillis I, **Bonaventura II** (Anversa 1648-1702) e **Gillis II** (Anversa 1645 - ? 1678) riprese i motivi dei suoi paesaggi orientali. Ebbe come allievi i figli Jan Frans (Anversa 1655 - ?) e **Isabella** (Anversa 1662 - ?). (*hl*).

### **Peeters, Clara**

(Anversa 1594 - ? dopo il 1657). Di quest'artista singolarmente precoce si conoscono una trentina di nature morte firmate, nove delle quali datate, tra il 1608 e il 1654. Le sue opere, dai fondi sempre scuri, richiamano per l'ingenuità quelle di Osias Beert. È però nuovo il tentativo di armonizzare la composizione malgrado l'incisiva nettezza con cui l'artista separa i vari elementi del quadro, con l'introduzione di ramoscelli, di petali caduti, di conchiglie o di monete che equilibrano la composizione. Infine, nei dipinti di fiori (*Fiori e dolciumi*, 1611: Madrid, Prado), oggetti d'oreficeria (*Nature morte* di Oxford, di Karlsruhe, del Prado di Madrid), conchiglie (*Selvaggina e conchiglie*, 1611: ivi) o cibarie (*Pesci e asparagi*, 1611: ivi), dimostra abilità nella rappresentazione di dettagli minuziosamente osservati e nella traduzione in pittura delle qualità degli oggetti. (*jl*).

### **Peeters, Henk**

(L'Aja 1925). Le prime opere di **P**, formatosi presso l'Ac-

cademia reale di belle arti dell'Aja, partecipano dell'astrattismo geometrico; dal 1947 al 1949 il pittore soggiornò a Parigi. A metà degli anni Cinquanta, realizzò opere materiche (56-25). La sua produzione piú nota è quella dal 1958 in poi, periodo durante il quale **P** fece parte del gruppo informale olandese, poi del gruppo Nul, licenziando quadri materici in cui interviene violentemente con bruciature e buchi (59-03: Amsterdam, SM). All'inizio degli anni Sessanta, questo suo interesse per la sperimentazione sui materiali lo porta all'utilizzazione del cotone che forma sulla tela delle zone di colore bianco lanuginoso (*Watten-stocken*, 1962: Otterlo, Rijkmuseum, Kröller-Müller). **P** oltre ad aver partecipato a tutte le mostre importanti legate al gruppo Nul (Amsterdam, SM, 1960; Utrecht, CM, 1989), ha tenuto numerose personali ad Amsterdam (1975-76; 1984). (sr).

### **Peeters, Jozef**

(Anversa 1895-1960). **P** è stato, insieme a Victor Servanckx, uno dei primi artisti d'area fiamminga ad avvicinarsi all'astrattismo. Dopo aver compiuto gli studi all'Accademia di belle arti di Anversa, subí l'influsso della corrente di pensiero teosofico (*Autoritratto*, 1914: Anversa, coll. priv.). Entrato in contatto con Marinetti trasse ispirazione dal futurismo marinettiano in alcune opere del 1919, mentre le sue prime opere astratte, che risentono dell'influsso di van Doesburg, Mondrian e di Kandinsky, risalgono al 1920. Con il Circolo d'arte moderna cui il pittore aderí nel 1918, organizzò due congressi internazionali nel 1920 e nel 1922 ad Anversa. Nel 1921 sempre nella sua città, organizzò la sua prima personale. Le sue opere (*Composizione 21*: Bruxelles, MRBA) si fondano su combinazioni di forme geometriche come cerchi, quadrati, triangoli di colore piatto evidenziate da una ricerca di effetti di chiaroscuro. È di questi anni il suo interesse per la linografia, tecnica in cui si specializzò divenendone uno dei piú esperti artisti tra i costruttivisti: le sue composizioni giocate su contrasti di bianchi e neri molto marcati e rafforzati da forme spigolose, vennero raccolti in un album e diffusi dalle riviste d'avanguardia dell'epoca tra cui «Der Sturm», per la quale eseguì la copertina del 1924, o ancora «Het Overzicht».

L'orientamento costruttivista di **P** è già evidente in questi anni, periodo in cui l'artista progetta opere funzionali allo



spazio sociale come manifesti, decorazioni architettoniche, elementi di mobilio, oltre al progetto di decorazione del suo appartamento. Nel 1921 incontrò Gleizes, Mondrian, Vantongerloo, Archipenko e Patrick-Henry Bruce a Parigi. Iniziò a collaborare alla rivista «Het Overzicht» divenendone coresponsabile insieme a M. Seuphor dal 1922 al 1925; con quest'ultimo si recò a Berlino entrando in contatto con i principali esponenti dell'avanguardia. Nel 1925-26 fondò la rivista «De Driehoek» (il Triangolo) insieme allo scrittore Edgard Du Perron. Nel 1927 per ragioni familiari rinunciò a dipingere, riprendendo l'attività solo nel 1956. Le opere di **P** sono conservate nei musei belgi. (*sr*).

### «Peinture: cahiers théoriques»

Rivista d'arte francese a periodicità irregolare, fondata nel 1971 a Parigi dai pittori del gruppo Support-Surface e attiva fino al 1983. Louis Cane ne era il direttore, Marc Devade il redattore capo. Scopo della rivista era quello di accogliere le riflessioni da questi artisti elaborate intorno all'attività pittorica, considerata come pratica significativa analizzabile in base a un apparato concettuale desunto dallo strutturalismo e dalla psicanalisi. Il carattere eminentemente concettuale e autoriflessivo della pubblicazione, i cui assunti erano paralleli a quelli della rivista letteraria «Tel Quel», era confermato dall'impostazione editoriale, che privilegiava saggi e analisi di ampio respiro destinati a chiarire le posizioni degli artisti del gruppo e a definire una teoria generale della pittura, mentre escludeva programmaticamente l'informazione di attualità e la pubblicità. (*ep*).

### Peire, Luc

(Bruges (Belgio) 1916). Inizia gli studi all'Accademia di Bruges, per trasferirsi nel 1934 a quella di Gand e quindi all'Istitut superiore des beaux-arts di Anversa, dove segue i corsi di Gustave van de Woestyne. Nel 1937 conosce Permeke e incomincia a lavorare sotto la sua direzione. L'anno successivo tiene la sua prima mostra personale a Bruges. Fra la fine degli anni '40 e i primi anni '50 compie numerosi viaggi, in Italia, in Spagna e in Africa, nel 1954 è a Parigi, dove incontra Michel Seuphor, che comincia a frequentare assiduamente dal 1959, anno in cui si trasferisce a Parigi. Dal 1958 inizia ad esporre al Salon

des Réalités nouvelles e nel 1964 entra a far parte del comitato, dirigendo la sezione arte concreta. La sua pittura, rimasta per lungo tempo figurativa, si è sempre caratterizzata per un disegno preciso e una tendenza alla semplificazione delle forme e dei colori. Dal 1953 riconduce le sue figure a uno schematismo astratto, collocandole in uno spazio convenzionale determinato da schermi e paraventi, le cui verticali presto divengono dominanti (*La Famille Gadderis*, 1951). Attorno al 1951 abbandona ogni idea di figurazione accettando le regole rigorose dell'astrattismo e trova, precisamente nella ripetizione cadenzata della verticale, uno dei principî fondamentali delle sue composizioni architettoniche. Tuttavia quest'opera, di un austero classicismo, riflette una profonda sensibilità. Un nuovo grado di evidenza viene attinto conferendo alla pittura, mediante effetti ottici derivanti da un ambiente «chiuso» da lui concepito e realizzato, una dimensione spaziale infinita, che coinvolge lo spettatore che vi si trova immerso. Tale «ambiente» è stato presentato per la prima volta a Parigi al MNAM nel 1967, poi al Museo di Anversa e quindi alla Biennale di Venezia nel 1968. L'opera di P è stata oggetto nel 1966 di una grande retrospettiva al Museo di Bruges. (*et*).

### **Péladan, Joséphin, detto le sâr**

(Lione 1858 - Parigi 1918). Figlio d'un giornalista di Lione e fratello del dottor Adrien P, fu esteta raffinato e festoso; scrisse romanzi, lavori teatrali, trattati di filosofia, di mistica e di scienze occulte. Dopo un viaggio in Italia (1881-82) s'interessò d'arte e stese numerosi saggi, spesso tendenziosi ma sempre intelligenti, che pubblicò col titolo *La Décadence esthétique* (1881-92). In particolare studiò l'umanesimo e il rinascimento italiano, analizzando l'opera di Leonardo (1907), oltre che quella di Rembrandt. Per quattordici anni redasse resoconti dei salons artistici per «l'Artiste» (1881-95), beffandosi degli impressionisti e accanendosi contro Manet e Courbet. Incontrò nel 1883 Barbey d'Aurevilly, il cui spirito lo affascinò; ma la sua principale rivelazione fu, nel 1888, la scoperta di Bayreuth, del *Parsifal* e del wagnerismo. Dopo un tentativo di stringere amicizia col mago Stanislas de Guaita, nel 1891 fondò una società dissidente, l'ordine della Rosa-Croce cattolica, del Tempio e del Graal, di cui divenne gran maestro e «sâr»; e nel 1892

fondò i Salons della Rosa-Croce, per esaltare la pittura religiosa e poetica. Tutti i temi realistici, persino il paesaggio, erano banditi da questi salons che raccolsero artisti simbolisti come Osbert, Aman-Jean, Hodler, Khnopff, Martin, Delville e Schwabe. Essi furono molto improntati dalle teorie rosacrociate, esposte dallo «sâr» nel 1874 in *Comment on devient artiste* e in *L'Art idéaliste*. Relazioni strette con **P** ebbero anche il belga Félicien Rops, che ne illustrò alcune poesie, e l'olandese Jan Toorop che derivò materiale tematico da un testo dello scrittore e critico francese, *Le vice suprême* (1884). **P** desiderava che l'ispirazione artistica si rinnovasse, si affrancasse dalla bruttezza quotidiana elevandosi al divino, unica fonte della Bellezza. Malgrado i suoi sforzi però, forse perché troppo esoterico e troppo esaltato, non esercitò sul pensiero dei suoi contemporanei tutto l'influsso che avrebbe desiderato. (tb).

### **Pelayo, Orlando**

(Gijon 1920). La sua formazione venne interrotta dallo scoppio della guerra civile cui **P** partecipò appena diciottenne. Esiliato durante il franchismo visse fino al 1947 in Algeria dove divenne amico di Camus, Jean Grenier ed Emanuel Robles. Si occupò di ceramica sostenendosi con lezioni di spagnolo, in questo periodo dipinse tele impregnate di colori sordi e patetismo (*Bambino morto*, 1947: coll. priv.). Trasferitosi a Parigi dopo la liberazione lavorò in isolamento a dipinti figurativi (*Natura morta*, 1952: coll. priv.) giungendo a una semplificazione formale che «riduce il motivo alla sua rigorosa pregnanza plastica» (Chèvres 1956, Parigi, Gall. Synthèse). Arricchendo gradualmente la tavolozza cromatica, **P** giunse al limite dell'astrattismo (*Fagiano*, 1959: Parigi, Gall. Synthèse; *Paesaggio spagnolo*, 1961: Parigi, MNAM). In seguito ha abbandonato i riferimenti naturalistici affrontando il ritratto: *Due donne anziane* (1964: Londra, Gall. Drian), *Ultimo incontro* (1965: Parigi, MNAM), *Ritratto di donna* (1965: Neuchâtel, Museo). I *Ritratti apocrifi* che invitano a riconoscervi stati spirituali piú che fisionomie, avranno un prosieguo nello *Schermitore* (1968: Auenier, Svizzera, Gall. Numaga) o nella *Sfrontata* (1969: ivi), opere che partecipano pienamente della poetica della Nuova figurazione tendenza alla quale però **P** non aderì mai formalmente. Opere dell'artista sono a Lille (*Giovanna la folle*), a Gre-

noble, Algeri, Neuchâtel, Parigi (MNAM e MAMV) a Madrid (MEAC). (*jjl*).

## **Pella**

Antica città della Macedonia (ubicata dove oggi sorge il villaggio greco di Paleà Pelli), fu la capitale del regno di Filippo e di Alessandro Magno. Pur non mancando tracce di insediamenti piú antichi, il nucleo piú consistente della città, riportato in luce dagli scavi che vi si sono succeduti abbastanza regolarmente dal 1912, si data alla fine del sec. IV a. C. e presenta un impianto urbanistico di tipo ipodameo, con ampie strade ortogonali, fiancheggiate da splendidi edifici a peristilio, talvolta di due piani. I rinvenimenti piú preziosi per la conoscenza della storia dell'arte antica sono costituiti dai mosaici pavimentali, realizzati con ciottoli di diverso colore (*pebble mosaics*) e raffiguranti, tra gli altri, *La caccia al leone* (da ricollegare probabilmente a un episodio reale della vita di Alessandro), *Dioniso sulla pantera*, *Il ratto di Elena da parte di Teseo*, *l'Amazzonomachia* e *La caccia al cervo*, quest'ultimo firmato dal suo autore, Gnosis. Oltre a costituire un eccezionale documento di tecnica decorativa, i mosaici di **P** hanno un valore eccezionale nella storia dell'arte greca, poiché conservano un'eco della grande pittura del sec. IV a. C. piú diretta e vivace delle tarde e stereotipe copie di età romana. (*mlg*).

## **Pellan, Alfred**

(Québec 1906 - ?). Borsista della provincia di Québec, fa i propri studi nella Scuola di belle arti della città natale, poi si reca a Parigi, ove studia all'Ecole des beaux-arts sotto la guida di Lucien Simon. Frequenta in seguito le Accademie della Grande-Chaumière, Colarossi e Ranson. Nel 1935 espone col gruppo Forces nouvelles, in compagnia di Tal Coat, ma poco dopo se ne distacca. Nello stesso anno vince il primo premio del Salon internazionale di arte murale. La sua pittura, molto influenzata da Matisse e da Picasso, resta però personale nei ritmi e nel colore: *Fanciulla con anemoni* (1932 ca.: Ottawa, NG), *Natura morta di violette* (1935 ca.: Museo di Montreal), *Fiori e dominos* (1936 ca.: Museo del Québec). Una curiosità perennemente desta lo avvicina alle opere di Mirò, Klee e Max Ernst. Tornato in Canada nel 1940 dopo quattordici

anni di assenza, **P** farà conoscere ai suoi contemporanei le principali tendenze della scuola di Parigi; il suo esempio e il suo insegnamento presso la Scuola di belle arti (dal 1943) stimola l'ambiente di Montreal, che si orienta verso una pittura nella quale predomina la pura plastica del colore (ritratti di paesaggi della contea di Charleroi). Dal 1942 (*Sorpresa accademica*, 1943: Montreal, coll. Maurice Corbeil, dal taglio alla Mirò) al 1952 la sua pittura s'individualizza: dal '52 al '55 infatti, **P** ritorna in Francia ove, avvicinandosi alle tendenze surrealiste, elabora in verità un proprio originalissimo linguaggio fatto di visioni fortemente cromatiche, ricche di dettaglio dall'accurato impianto disegnativo e di allusioni (*La Bella*, 1954: Parigi, MNAM), che lo accomunano di più alle posizioni degli artisti del gruppo Cobra. La grande retrospettiva del 1955 presso il MNAM è replicata, al rientro in Canada, nel 1956 presso la Hall of Honour di Montreal. **P** s'interesserà in modo crescente di arte primitiva, e particolarmente di arte amerindia. Cerca effetti di colore vibranti, prediligendo i rossi e gli azzurri: le *Maschere* (1942 ca.: ivi) e *Fioritura* (1945 ca.: Ottawa, NG). Nella sua ultima produzione, la sua pittura si fa meno graffiante, spostando l'interesse verso la traduzione di visioni poetiche vicine a quelle di Max Ernst. (*jro*).

### **Pelle dell'Orso (Peau de l'ours) (La)**

Associazione fondata nel 1904 a Parigi da André Level, consigliere artistico, e alcuni suoi amici. Level, in compagnia di un avvocato, si recava negli atelier e nelle gallerie d'arte per acquistare opere che venivano ripartite tra i membri dell'associazione con la riserva che, dopo dieci anni, l'intera collezione riunita sarebbe stata venduta all'asta. Tale vendita, diretta da Henri Baudoin, ebbe luogo il 2 marzo 1914 all'hôtel Drouot dopo due giorni di esposizione e nell'occasione furono per la prima volta ufficialmente valutate opere importanti di Bonnard, Cross, M. Denis, Derain, van Dongen, Forain, La Fresnaye, Friesz, Gauguin, van Gogh, Guys, Laprade, M. Laurencin, Maillol, Marquet, Matisse, Picasso, Redon, Rouault, Roussel, Dunoyer de Segonzac, Serusier, Signac, Utrillo, Vallotton, Vlaminck e Vuillard. Le somme più elevate ottenute da talune opere, assai modeste se si confrontano a quelle odierne, furono in parte versate agli artisti stessi o ai loro eredi. (*mga*).



### **Pellegrini, Carlo**

(Carrara 1605 - Roma 1649). Allievo e collaboratore di Bernini, guardò a Sacchi e a Poussin. Poche le sue opere, tutte caratterizzate da modi spiccatamente «neoveneti» la *Conversione di san Paolo* (1635) per la cappella dei Re Magi in Propaganda Fide, il *Martirio di san Maurizio* (1636-40) per la cappella del Sacramento in San Pietro (oggi Vaticano, studio del mosaico) e il *San Bernardo* (1636-38), cartone per un mosaico per una delle cupole minori nella Basilica vaticana (Roma, GNAA), nelle quali, secondo le fonti, intervenne direttamente lo stesso Bernini che ne fornì anche i disegni. Dopo il 1640 il **P** fece ritorno in patria: della sua attività in quei luoghi sopravvivono l'*Ascensione* affrescata nella cupola della cappella del Palazzo Ducale di Massa e il *San Francesco* nella sagrestia del Duomo di Carrara. (*Iba*).

### **Pellegrini, Felice**

(Perugia 1567-1630). Il recente ritrovamento del *Compianto di Cristo* in San Bartolomeo di Torgiano (Perugia), datato 1588, ha illuminato gli inizi del **P** e nello stesso tempo quelli della prima fase barocca della pittura perugina, avviata dalle opere del maestro urbinato a Perugia ma sviluppatasi soprattutto su quelle marchigiane. Nello scarno catalogo del **P** data al 1593 la copia dalla *Deposizione* del Barocci a Senigallia (Perugia, Santa Maria Nuova), mentre il deperitissimo *Battesimo di Cristo* (Perugia, GN), rivelando precoci emozioni carraccesche indicherebbe un viaggio a Bologna, forse compiuto insieme con il fratello Vincenzo. Un'esperienza romana nei tardi anni del pontificato di Clemente VIII, ricordata dal Pascoli, potrebbe spiegare gli effetti più controllati del suo inquieto barocchismo e gli accenti naturalistici che si colgono nell'*Ultima Cena* della collegiata di Santo Stefano a Castelfidardo (1600 ca.). (*gsa*).

### **Pellegrini, Giacomo Antonio**

(Ala 1730 - notizie fino al 1783). Dopo un probabile soggiorno di studio a Verona, nel 1757 esordisce con le tre tele absidali, firmate e datate, nella parrocchiale di Isera, raffiguranti la *Consegna delle chiavi a san Pietro* (bozzetto a Cavalese, Palazzo della Magnifica Comunità, dove si conserva anche il modelletto per la pala di *San Giobbe*

nella chiesa di San Pancrazio a Madrano), l'*Incredulità di san Tommaso* e la *Trasfigurazione*, nelle quali si configura l'ascendente Balestra-Cignaroli che diverrà costante nella produzione del pittore. Scomparse in epoca recente le pale di Serravalle (1775), Garniga, Chiusole, dell'attività del **P** si conservano testimonianze soprattutto a Rovereto. Dall'altar maggiore della chiesa dei Cappuccini proviene la pala di *Santa Caterina*, firmata e datata 1774, ora nel convento dello stesso ordine ad Arco, mentre conservano la loro collocazione originaria le due portelle del coro, forse coeve, con *Santa Chiara* e *Santa Margherita di Cortona*, ricordate dal Bartoli (1780) e l'immagine di *San Lorenzo da Brindisi* (beatificato nel 1783). Dalla distrutta chiesa roveretana di Santa Croce (monache teresiane) provengono il *Sacrificio di Melchisedech* ed *Elia con la vedova di Sarepta*, ora in Palazzo Fedrigotti, mentre sono andati perduti i lavori eseguiti nel 1782 per San Marco: il *Ritratto di Pio VI*, e il *Ritratto di Giovanna Maria Della Croce*. Sempre all'82 risale la pala di *San Luigi Gonzaga* destinata a un altare della parrocchiale di Borghetto, e all'anno successivo la pala del *Rosario* per un altare laterale della chiesa dell'Assunta a Villa Lagarina. Nel 1783 l'artista risulta domiciliato a Riva del Garda, da dove viene invitato a portare a termine la decorazione della parrocchiale di Cavedine, avviata dal Rovisi. Al **P** spetta la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, i quattro *Profeti* nella volta della prima campata e le tre *Virtù teologali* nell'arco mediano della navata. Si ignora l'anno di morte del pittore. (*emi*).

### **Pellegrini, Vincenzo**

(Perugia 1575 ca. - 1612). Studi recenti hanno messo in luce come nella formazione del **P** la fervida adesione alla pittura del Barocci, presso il quale, secondo il Pascoli, avrebbe compiuto il suo tirocinio a Urbino, dovette comporsi con altre esperienze: la conoscenza a Perugia del raffinato miniatore Cesare Franchi detto il Pollino e a Roma sia di aspetti della pittura contemporanea (Lilio e Salimbeni) sia delle opere giovanili del Barocci (affreschi del Casino di Pio IV). A spiegare il suo percorso, dalle splendide miniature della Sapienza Vecchia e del Collegio del Cambio (1606), che rivelano in particolare l'ammirazione per il Salimbeni, attivo anche in Umbria, a Perugia e ad Assisi, al soave *Sposalizio mistico di santa Caterina*, del 1608, dipinto per Sant'Antonio di Perugia e oggi a

Greenville (Bob Jones University Museum), un raggiungimento cui forse non furono estranee suggestioni della congiuntura carraccesca di Bologna 1584, alla *Madonna che intercede per le anime del Purgatorio*, del 1612, nell'Oratorio della Compagnia della Morte a Perugia, mancano ancora alcuni passaggi, ma è da questi capisaldi del suo breve catalogo che il **P** emerge come figura di punta, insieme con il fratello Felice, della pittura perugina fra i due secoli. (*gsa*).

### **Pellegrino da Modena (Pellegrino Munari, *alias* Aretusi)**

(documentato dal 1483, morto nel 1523). Attivo a Roma dal 1513 al 1520 ca. Quando si trasferì a Roma – dove contribuì alle *Logge* raffaellesche con il *Giudizio di Salomone* – aveva alle spalle una carriera consolidata. *La Madonna col Bambino fra i santi Geminiano e Girolamo* (1509: Ferrara, Pinacoteca) è una buona prova del proto-classicismo emiliano, della specie più intagliata e aspra, maturata tramite Bianchi Ferrari. Gli affreschi romani (1517: Trevignano; San Giacomo degli Spagnoli) segnano un radicale mutamento d'orizzonte, dandoci il senso immediato di quanto dovessero sembrare sconvolgenti le novità del classicismo romano. Rientrato a Modena, innesta tali novità in modo già più timido. (*mfe*).

### **Pellegrino da San Daniele**

(Udine 1467-1547). È da considerare fra i maggiori artefici della sprovvincializzazione della cultura pittorica friulana fra Quattro e Cinquecento. Si forma presso Antonio da Firenze e Domenico da Tolmezzo ed è attento ai fatti artistici veneziani (Bellini e Cima) e lombardi, come testimonia la prima opera nota, la pala di Osoppo (1494). Dopo un decennio a Ferrara (1503-13) di cui non restano che deboli tracce, torna in Friuli e riprende la decorazione di Sant'Antonio Abate a San Daniele del Friuli, interrotta per la partenza per Ferrara e terminata entro il 1522. In questa fase si avverte una maturazione di linguaggio che è legato all'influenza della cultura lombarda e soprattutto all'esempio del Pordenone (pala dei Battuti di Cividale, 1525-28). Per la fase finale, largamente documentata, non è purtroppo sopravvissuto alcunché. (*elr*).

## **Pellegrino di Giovanni**

(attivo nel 1428 - morto nel 1437). Pittore perugino identificabile con il «Peregrinus» autore della *Madonna col Bambino* del VAM di Londra datata 1428 ed eseguita probabilmente su commissione di Nicola di Giovanni, mercante perugino alla cui famiglia appartiene lo stemma dipinto alla base del trono della Vergine. L'opera presuppone la conoscenza della tavola di analogo soggetto lasciata da Gentile da Fabriano nella chiesa di San Domenico a Perugia. Altre sono state attribuite al maestro: gli affreschi della *Sala delle Arti* di Palazzo Trinci a Foligno, il *San Michele arcangelo* del MFA di Boston e il trittico proveniente dal convento del Farneto della GNU, anch'esse in relazione con l'arte del maestro fabrianese. I documenti ricordano altre opere eseguite dall'artista: una tavola d'altare dipinta nel 1434 per la cappella di Giovanni di Martino e una figura ad affresco nell'Ospedale della Misericordia di Perugia; di esse non resta alcuna traccia. Nel 1433 prende in affitto una bottega insieme a Policletto di Cola Petruccioli e a Mariano d'Antonio, fa testamento nel '35 e muore due anni dopo.

L'unica opera certa di P, la *Madonna* oggi a Londra, testimonia l'alto livello della cultura figurativa perugina di ambito tardogotico, oggi di difficile ricostruzione a causa della perdita di tante opere a fresco o su tavola. (mrs).

## **Pellerano, Bartolomeo → Bartolomeo da Camogli**

### **Pellerin, Auguste**

(Parigi 1852 - Neuilly 1929). Impiantò fabbriche sia in Francia che in Germania, in Inghilterra e nei Paesi scandinavi; console generale di Norvegia a Parigi dal 1906 al 1929, fu tra i massimi collezionisti dell'inizio del secolo. Ben prima del 1900 cominciò a raccogliere oggetti d'arte (porcellane e oggetti di cristallo e di vetro), poi dipinti, rivendendo successivamente i suoi Vollon, Henner e Corot per quadri impressionisti (Renoir, Degas, Monet, Pissarro, Berthe Morisot, Manet), e dedicandosi infine al solo Cézanne (ne possedette oltre ottanta tele), benché comperasse qualche opera di artisti contemporanei: Vuillard (*Piazza a Ventimiglia*: Parigi, coll. priv.) o Matisse (*Ritratto di A. Pellerin*, 1916: ivi). Alla sua morte legò al Louvre tre *Nature morte* di Cézanne (*Natura morta con zuppiera*,

*Natura morta con cipolle, Natura morta con paniere*); il resto della collezione, costituita quasi esclusivamente da Cézanne, restò in possesso dei figli. Molte opere appartenute a lui si trovano oggi nei musei; tra i Manet citiamo la *Colazione nello studio del pittore* (Monaco, NP), *Nana* (Amburgo, KH), il *Bar delle Folies-Bergère* (Londra, Courtauld Institute); di Renoir, *Bagnante con grifone* (San Paolo, Museo); di Sisley, *Inondazione a Port-Marly* (Parigi, MO). Della raccolta di Cézanne, la piú bella mai messa insieme, citiamo il *Ritratto di vecchia* (Londra, NG), le *Grandi Bagnanti* (Philadelphia, AM), le *Bagnanti* (Londra, NG), *Ritratto del padre mentre legge l'Avvento* (Washington, NG), *Ritratto di M.me Cézanne nella poltrona rossa* (New York, MMA), la *Donna con caffettiera*, il *Ritratto di Achille Empereire*, il *Ritratto di G. Geffroy*, la *Montagna Sainte-Victoire* (Parigi, MO), opere donate al Louvre dagli eredi del collezionista, le due ultime con riserva di usufrutto. (*ad*).

### **Pellizza, Giuseppe**

(Volpedo 1868-1907). La sua prima formazione si svolse a Milano tra il 1883 e il 1887, dove frequentò l'Accademia di Brera, risentendo gli echi della scapigliatura e particolarmente di Ranzoni. Dopo un breve soggiorno a Roma e a Napoli, nel 1888 frequentò per qualche mese l'Accademia di Firenze, dove ebbe per compagno Nomellini e frequentò Lega. Ma tra il 1888 e il 1889, **P** era stato anche allievo a Bergamo della scuola libera di Tallone, che lo aveva incitato verso un modellato piú fluido di quello macchiaiolo. Anche il viaggio a Parigi nel 1889 per l'Esposizione Universale riconfermò a **P** (che vide soltanto questa «mostra ufficiale») che la strada del realismo, era quella da seguire magari come in Lepage, nell'adesione alla vita contadina. Al ritorno cercò di disporre il colore a tratti allungati, come nello sfondo dei *Ritratti dei genitori* (1889-90); su questi tentativi si innestò la conoscenza delle tele divisioniste alla Triennale di Brera del 1891; il divisionismo era quanto **P** riteneva mancasse alle sue opere per raggiungere un massimo di «verità». Tra le tele che impressionarono il giovane **P** c'è *Piazza Caricamento a Genova* di Nomellini. Indicativa è una lettera, del 1892, di **P** all'amico: «... tengo per norma giustissima che i colori messi puri sul dipinto dan maggiore luminosità e brillantezza non noto se messi a puntini o a lineette ecc. mi son convinto per prove». Questi appunti si erano sostitu-



ti alle dichiarate intenzioni e propensioni per i quadri allegorici sull'umanità, che nel 1888 lo avevano portato a progettare un quadro sull'«Umanità che sempre si pasce del progresso di cui gli uomini grandi la nutrono – essi a ogni nuova scoperta che fanno a ogni opera sublime che producono non fanno altro che farlo progredire in venustà e sapere».

Nel 1893-94 aveva sentito l'esigenza di ampliare le sue conoscenze culturali: recatosi a Firenze, vi aveva frequentato all'università le lezioni dello storico Pasquale Villari e le lezioni di estetica di Augusto Conti. Dopo i tentativi di *Mammine* (1892), **P** raggiunse esiti scientificamente sicuri in *Speranze deluse* e *Sul fienile*, esposti alla seconda Triennale di Brera nel 1894. Non a caso con queste sue opere **P** ebbe fortuna presso il pubblico delle esposizioni: *Mammine* aveva avuto nel 1892 la medaglia d'oro all'Esposizione Colombiana di Genova; *Speranze deluse* fu acquistata nello stesso 1894 dall'ingegner Ponti Grün di Locate Triulzi; *Sul fienile* fu scelto come opera da assegnare in dono a uno dei soci della Società Promotrice di belle arti di Torino nel 1896. Dal 1894-95 **P** aveva però iniziato ad acquistare tutti gli opuscoli socialisti e marxisti editi da «Critica sociale»: infatti egli intendeva sviluppare la via intrapresa con un bozzetto dal titolo *Ambasciatori della fame* fin dal 1891-92, e per il quale, negli anni Novanta, aveva potuto trarre spunto solo nelle opere di Longoni. La prima idea era stata fornita a **P** da manifestazioni operaie urbane (come documentano alcuni schizzi) ma, subito, per coerenza con il mondo rurale della sua vita (a Volpedo nel 1890 aveva deciso di vivere e di lavorare) tradusse questo motivo nella realtà contadina. I contadini volpedesi, sino allora ritratti singolarmente e come individui isolati, divennero i protagonisti di un episodio della lotta di classe, uno sciopero e una marcia di protesta, ambientata nella piazzetta di Volpedo antistante Palazzo Malaspina. I gesti dei lavoratori facevano riferimento più che alla solidarietà umanitaria, postulata dalle società di mutuo soccorso, alla combattività delle leghe di resistenza contadine. Il passaggio da *Ambasciatori della fame* al più vasto *Fiumana* (il cui titolo entusiasmò Tumiati) fu il frutto di uno strenuo impegno intellettuale e di una lunga meditazione sui valori della classe contadina; e in nuovo approfondimento, **P** maturò nel 1898, anno delle repressioni milanesi di Bava Beccaris il definitivo *Il Cammino dei la-*

*voratori* o *Quarto Stato*. La tela aveva raggiunto le dimensioni di un manifesto-stendardo, rivolto ai contadini e agli operai stessi che avevano posato per le sue figure (nel 1897 e 1898 quello di sinistra Clemente Bidoni; nel 1899 quello centrale Giovanni Zarri, entrambi muratori ma anche lavoratori della terra). L'impegno anche fisico di **P** era stato enorme; ma, alla esposizione torinese del 1902, constatò che la pittura italiana aveva marciato in tutt'altra direzione: nutrì il dubbio che il suo lavoro non fosse più attuale, dubbio che i critici d'arte sembrarono confermarli, ma negarono decisamente i giornali e la stampa di classe. La vitalità dell'immagine si manifestò subito in un ambito diverso da quello tradizionale, attraverso cioè la riproduzione fotografica, che esaltava la concreta sintesi delle immagini. Semplificata da questo *medium*, che ne eliminava gli aspetti tecnici più riferibili al processo pittorico, diffusa presso un pubblico assai più ampio di quello delle esposizioni artistiche, il *Quarto Stato* ebbe valore proprio per i contenuti non contingenti, ma globalmente progressivi di incitamento ad affermare ineluttabile l'emancipazione del proletariato che esso esaltava e celebrava. Questi contenuti si riattualizzavano a ogni riproduzione, caricandosi di volta in volta di diverse sfumature più o meno rivoluzionarie, secondo il contesto socialista in cui veniva utilizzata, liquidando i legami con la tradizione pittorica ottocentesca; mutandosi cioè da immagine pittorica in manifesto politico, comunicando contenuti d'avanguardia ai primi anni del Novecento; e la forza dell'immagine è tale da farla utilizzare come simbolo della classe dei lavoratori ancora ai nostri giorni. (*mcg*).

### **Pencz, Georg**

(? 1500 ca. - Lipsia 1550). Menzionato come cittadino di Norimberga nel 1523, aveva forse preso parte alla decorazione della Sala conciliare della città, nel 1521, eseguita su disegni forniti da Dürer. **P** venne bandito dalla città nel 1525 (contemporaneamente ai fratelli Beham) a causa delle sue idee eretiche ed anarchiche. Poté però tornarvi alla fine dello stesso anno; e nel 1532 ottenne la carica di pittore ufficiale della municipalità norimberghese. Nel settembre 1550 si pose al servizio del duca Albrecht di Prussia come pittore di corte; messosi in viaggio per raggiungerlo, morì a Lipsia nell'ottobre dello stesso anno. L'ipotesi di un viaggio in Italia, avanzata da Sandrart, ap-

pare plausibile se si pensa ai ricordi del manierismo fiorentino e nord-italiano che compaiono con frequenza nelle sue decorazioni murali (casa Hirschvogel a Norimberga) e soprattutto nei ritratti (esempi nel KM di Vienna, nella GG degli SM di Berlino, alla GG des Landesmuseums: *Ritratto dell'orefice J. Hoffmann*, 1544, di Darmstadt e al GNM di Norimberga: *Ritratto di Sebald Schirmer*, 1545). Certo, formatosi alla scuola di Dürer, **P** ritrattista ha forse di fatto ripreso dal Bronzino il gusto della luce fredda e le ricerche di mobilità nelle pose (*Ritratto del pittore Schwetzer e di sua moglie*: Berlino, SM, GG, depositi), ma conserva un'acutezza di sguardo e una sorta di contenuta freddezza psicologica specificamente nordiche come mostra uno dei suoi dipinti migliori, il *Ritratto del medaglista Jörg Herz* (1545: Karlsruhe, KM). Tra i dipinti religiosi e mitologici, si possono citare le portelle d'altare (*Santi*) del WRM di Colonia, la *Giuditta* dell'AP di Monaco e *Venere e Amore* (1528-29 ca.: Berlino, SM, GG). Oltre che apprezzato ritrattista, **P** fu anche abile incisore e si ispirò a modelli ancora una volta italiani, come le tavole di Marcantonio Raimondi (ciclo delle *Virtù*, 1528 ca.). (acs + sr).

### **Pène du Bois, Guy**

(Brooklyn 1884 - Boston 1958). Nel 1899 fu il piú giovane allievo della New School of Art (nota pure col nome di «Chase School»), dove studiò con Robert Henri, Kenneth Hayes Miller e William M. Chase. Di origine francese, nel 1905 venne inviato dal padre a Parigi, dove seguí l'insegnamento di Colarossi e di Steinlen alla Grande-Chaumière. Tornato l'anno seguente negli Stati Uniti, dopo la morte del padre per mantenersi intraprese la carriera giornalistica. Collaborò al «New York American», alla «New York Tribune», al «New York Evening Post», e divenne redattore capo di «Arts and Decoration». Scrittore notevole, pubblicò numerose monografie, una delle quali su John Sloan, e la propria autobiografia nel 1940 (*Artists Say the Silliest Things*). Continuò a dedicarsi alla pittura ed espose a Parigi (1906) e nel 1913, prese parte all'Armory Show.

La sua prima produzione rivela l'appartenenza alla corrente realista di Henri e di Chase (*Bar*, 1908; *Social Register*, 1919: New York, Whitney Museum). Piú tardi, impressionato dalle opere dei pittori europei conosciute all'Armory Show, e soprattutto dal suo secondo soggiorno in

Francia (dal 1924 al 1930 risiede nella valle di Chevreuse), diede alle sue tele un taglio diverso; senza rinunciare ai suoi piú tipici soggetti – modelli femminili, bar, *music-halls* e scene urbane – matura una diversa concezione compositiva ora piú salda e volumetrica (*Woman with Cigarette*, 1924: ivi), mentre i ricchi effetti materici delle sue prime opere lasciano il posto a stridenti contrasti coloristici. (*jpm*).

### **Pennacchi, Piermaria**

(Treviso 1464-1514/15). Da considerarsi uno dei migliori pittori attivi sullo scorcio del sec. xv nell'entroterra veneto, **P** è figlio di Giovanni di Davide e forse fratello minore di Girolamo da Treviso. Attivo prevalentemente a Treviso, fin dalle prime opere certe (*Madonna col Bambino e santi*, *Cristo morto sorretto da due angeli*, seconda metà degli anni Novanta: già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, distrutte nel 1945) l'artista si mostra coerente con lo sviluppo artistico di Alvise Vivarini e con quello degli altri maestri veneziani, risentendo anche gli influssi di Antonello da Messina nella lucentezza dei colori smaltati. Oltre all'attenzione per Bellini e Cima da Conegliano, nelle opere della maturità **P** mostra di accostarsi al giorgionismo coniugato a stringenti contatti con la raffinata pittura vicentina del Fogolino. L'ultimo decennio della sua attività risulta problematico poiché è ancora aperto il dibattito sulla relazione di precedenza o dipendenza dall'opera di Lorenzo Lotto giovane a Treviso. Sintomatico di questo rapporto è il *Redentore benedicente* dell'inizio del Cinquecento (Parma, GN). Tra gli altri dipinti noti si ricordano: *Dormitio Virginis* (Venezia, Accademia), *Madonna col Bambino* (Verona, Castelvecchio) e *Madonna col Bambino, san Giuseppe e un committente* (Bassano, MC). (*apa*).

### **Penni, Giovan Francesco, detto il Fattore**

(Firenze 1488/96? - Napoli 1528?). Incerta è la data di nascita del pittore: il Vasari indica il 1488 mentre le ricerche documentarie del Milesi tendono a posticiparla al 1496. **P** entra giovanissimo nella bottega di Raffaello divenendone allievo prediletto e fedele collaboratore soprattutto negli anni romani a partire dal 1508, al punto che la sua personalità artistica rimane alquanto misteriosa

e quasi annullata nell'ombra del maestro. Poiché il più giovane Giulio Romano pare affermarsi accanto a Raffaello nel cantiere vaticano a partire dal 1514-15 è possibile identificare nel **P** l'aiuto del maestro nella decorazione della Stanza di Eliodoro e forse già in quella della Segnatura. In seguito sembra precisarsi la sua funzione quasi di segretario all'interno della bottega, da cui deriva il soprannome di «Fattore». **P** è considerato un abile traduttore grafico delle idee raffaellesche, tanto da rendere verosimile che le sue traduzioni siano servite da modello per gli altri collaboratori. Al seguito di Raffaello **P** partecipa a tutti i lavori più impegnativi del maestro: ampia è la sua partecipazione all'*Incendio di Borgo* nelle Stanze Vaticane, ai cartoni per gli arazzi (1515-16) e ai progetti per la decorazione della Cappella Chigi alla Farnesina. Dopo la morte del maestro **P** pare risentire l'influenza dello stile plastico e chiaroscurale di Giulio Romano con il quale collabora nella Sala di Costantino, nell'*Incoronazione di Monteluce* (1525: Roma, PV) e nel cantiere di Palazzo Te a Mantova. Dopo il breve soggiorno mantovano e un itinerario lombardo, secondo il Vasari, **P** torna a Roma proseguendo poi per Napoli. La critica ha riconosciuto la sua mano in molte opere da cavalletto uscite dalla bottega di Raffaello, quali la *Madonna del Pesce* (1514), lo *Spasimo di Sicilia* (1517), la *Visitazione Branconio* (1518-20) e la *Madonna della Rosa* (1518-20), tutte al Prado, la *Madonna del Divino Amore* (1518-20: Napoli, Capodimonte) e la *Trasfigurazione* (1520: Roma, PV). Alla sua attività autonoma sono da riferirsi l'unico dipinto firmato, il *Ritratto di Andrea Turrini* (Dublino, NG), una copia della *Trasfigurazione* oggi al Museo del Prado a Madrid e la *Natività* dell'abbazia di Cava dei Tirreni. (*apa*).

### **Penni, Luca**

(Firenze? 1500/504 - Parigi 1556/57). Soprannominato «Romanus», a scapito della sua origine fiorentina, probabilmente tramite il fratello Giovan Francesco. Opera in Inghilterra tra il 1531 e il 1533, presso la corte di Enrico VIII, l'altro fratello Bartolomeo anch'egli pittore. **P** collabora con Perin del Vaga a Lucca e a Genova, prima di trasferirsi in Francia, a Fontainebleau, verso il 1530. Tra il 1537 e il 1540 lavora con il gruppo di Primaticcio nella Salle Haute del Pavillon des Poëles e con quello di Rosso Fiorentino nella Galleria di Francesco I. Intorno al 1540



partecipa all'elaborazione dei cartoni per gli arazzi desunti dalle decorazioni della stessa galleria che, tessuti nel laboratorio diretto da Primaticcio, sono conservati al KM di Vienna. Apparentemente uno degli artisti meglio conosciuti della scuola di Fontainebleau, Luca **P** è infatti menzionato con compensi elevati nei conti di Fontainebleau, nei quali non appare più citato dopo il 1547, ed è anche ampiamente documentato a Parigi, dove si stabilì intorno al 1547 o al 1550 alla ricerca di committenti privati, in relazione a opere andate però perdute. Al servizio della duchessa di Guisa, nel 1549 ne eseguì un ritratto in miniatura. A partire da quel momento egli collaborò largamente con incisori. Citato da Vasari egli stesso come incisore, **P** si rivela artista completo ed eclettico, come appare anche dall'inventario dei beni stilato il 12 aprile 1557 alla sua morte che menziona tra l'altro ritratti, medaglie, disegni di stemmi, incisioni. Le opere di **P** furono incise da Jean Mignon (si vedano *La metamorfosi di Atteone*, *Venere punta da un cespuglio di rose*), Léon Davent, R. Boyvin e soprattutto da Etienne Delaune. Se notevole fu l'influsso esercitato sull'arte francese del Cinquecento da Luca **P**, grazie anche all'opera del figlio Lorenzo, incontrò notevole successo presso gli incisori italiani. Talvolta confusa con Jean Cousin e Primaticcio, di cui in alcuni casi è ritenuto un copista (L. Dimier), la personalità artistica di Luca **P** appare per certi versi ancora problematica. Menzionate assai raramente dai documenti, perduta la *Risurrezione di Lazzaro* commissionatagli da Nicolas Houel il 19 marzo 1555, così come la *Predicazione di san Giovanni Battista*, originariamente nella cappella nuova della chiesa di Saint-André-des-Arts, le opere a lui attribuite compongono un corpus alquanto esiguo. Tra queste la *Deposizione di Cristo*, dipinta su superficie marmorea, nella sagrestia della Cattedrale di Auxerre, e il dipinto di analogo soggetto del MBA di Lille, la cosiddetta *Giustizia di Onfale* (*La vendetta della moglie di Orgiagonte?*) del Louvre, ascrittegli da Sylvie Béguin che dubitativamente gli assegna un altro dipinto dello stesso museo raffigurante *Diana e Atteone*. La recente scoperta (1980) nel castello di Lux in Borgogna di un affresco che riproduce esattamente il motivo di una incisione di Giorgio Ghisi tratta da Luca **P** ha aperto nuovi interrogativi. Spinoso appare ancora il problema attributivo, concentrato infine su **P** e Jean Cousin, concernente la progettazione della celebre serie degli

arazzi di Anet con la *Histoire de Diane* (quattro ancora *in situ*, gli altri conservati al MBA di Rouen, al MMA di New York e in coll. priv.) commissionata da Enrico II verso il 1550 per il castello di Diana di Poitiers, dubitativamente attribuita da Sylvie Béguin a Charles Carmoy, pittore ufficiale di Diana di Poitiers ad Anet nel 1551. (pgt).

### **Penone, Giuseppe**

(Garessio 1947). Esordisce nel 1969 partecipando a una serie di mostre collettive tra le quali *Documenti e Progetti* presso la Galleria Sperone di Torino dove, nello stesso anno, tiene la prima personale. Fin da questo momento la sua ricerca si muove all'interno delle tematiche dell'Arte Povera e si avvicina alle contemporanee esperienze della Body Art. I suoi interventi sono caratterizzati da una costante presenza fisica attraverso la quale **P** materializza il processo ideativo che genera il prodotto artistico diventando il protagonista del proprio lavoro e integrandosi «al divenire evolutivo» (Celant 1967-68) delle proprie idee e azioni. Ne sono esempio *Rovesciare i Propri Occhi* (1970) in cui **P** indossa lenti a contatto speculari che lo rendono cieco e riflettono la realtà invece di filtrarla, diventando delle zone di contatto che segnano il punto di confine tra l'artista e ciò che lo circonda, e *Svolgere la Propria Pelle*, calchi del proprio corpo su cui con l'ausilio della fotografia proietta le immagini delle corrispondenti parti anatomiche, inserendo sulla superficie bianca e liscia del calco l'elemento «naturalistico» della pelle. Ha partecipato alle principali manifestazioni internazionali: Documenta 5 di Kassel (1972), X Quadriennale di Roma (1973), Biennale di San Paolo (1975), Biennale di Venezia (1978, 1980). Nel 1990 gli è stata dedicata una importante antologica presso la Villa delle Rose a Bologna. (ap).

### **pensiero**

Inteso nella critica d'arte italiana seicentesca e settecentesca quale corrispettivo di schizzo, primo abbozzo, invenzione, il termine era solitamente volto a definire la maniera caratteristica di inventare e tradurre in termini pittorici un soggetto o un tema compositivo. Nella descrizione delle maniere degli artisti gli scrittori dell'età barocca, oltre al termine disegno, adoperavano spesso altri significativi sinonimi, alcuni – come schizzo e macchia – già

presenti nella letteratura artistica precedente, altri assolutamente originali. Tra questi il termine **p** (in francese *pensée*) comparso per la prima volta nella letteratura artistica barocca e destinato a riscuotere grande fortuna nel sec. XVIII.

Inteso da Marco Boschini (*Carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660) ad indicare idee peregrine o dense di contenuto, il termine **p**, nel senso di richiamo inventivo ad altro artista, è utilizzato da Giovanni Baglione, rivale del Caravaggio (*Le vite de' pittori, scultori ed architetti*, Roma 1642), nel riferire un giudizio espresso da Federico Zucari circa la tanto discussa *Vocazione di san Matteo* eseguita da Michelangelo Merisi per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi: «Che rumore è questo? Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione». Dignità di opera assumono i disegni che i pittori fanno nelle carte, e fino a' primi pensieri o schizzi che vogliamo dire per Filippo Baldinucci (1681).

In epoca settecentesca **p** acquista un ulteriore significato giungendo a definire il soggetto o il tema di un'opera. «Un'altra prerogativa del *pensiero* di un quadro è il far apparire nelle azioni delle figure l'indole, e il costume, che loro conviene» scrive nella *Dissertazione sopra l'arte della Pittura letta nell'Accademia Pesarese l'anno 1753* (Vicenza 1782; ripubblicata in appendice al *Catalogo delle pitture... di Pesaro* di Lazzaro Becci, Pesaro 1783) l'abate Giovanni Andrea Lazzarini per il quale «Il *pensiero* del Quadro ha da uscire dal comune, senza però cadere o nell'oscurità, o nella stravaganza». In un'analoga accezione il termine **p** era già stato usato alcuni decenni prima dal pittore genovese Carlo Antonio Tavella in una lettera datata 1705, nella quale si legge: «Li *pensieri* di detti quadri saranno [...] in uno san Francesco d'Assisi, in un altro san Francesco da Paola». Nell'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Paris 1745-52), Antoine Joseph Dézailler D'Argenville, così definisce i **p**, una delle cinque categorie in cui suddivide i disegni: «I pensieri sono le prime idee che il pittore fissa sulla carta per l'esecuzione dell'opera che si propone; si definiscono anche schizzi o *croquis* quei disegni dai segni contrastanti e fatti con molta sveltezza; spesso sono scorretti, privi di prospettiva e di altri elementi». Nel *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* (Paris 1758), pubblicato in quello stesso anno in lingua italiana a Venezia, Lacombe, de-

scrivendo l'arte del disegno, a proposito dei «Pensieri primi, detti dagli Italiani macchia», scrive: «Sono questi i leggieri schizzi, ne' quali i pittori s'abbandonano a tutto il fuoco della loro immaginativa... per lo piú contengono una franchezza, una libert , un fuoco, un'arditezza, tocchi spiritosi, finalmente un certo carattere, che non trovasi nei disegni piú finiti». Nella seconda met  del Settecento il **p** viene definito da Antoine C. Quatremère de Quincy, nel *Dizionario storico di Architettura* (Paris 1775), edito in lingua italiana a Mantova tra il 1842-44, «[...] concetto che fa l'artista d'una pianta o d'un alzato d'un edificio, e che   tuttora nella sua immaginazione». Rispetto all'accezione del termine ravvisata in Giovanni Baglione (1642) per il quale **p** corrispondeva a qualcosa di desunto e quindi di assolutamente non originale, si nota in Quatremère de Quincy una interpretazione concettuale profondamente differente del termine svelata dall'affermazione secondo la quale «[...] un'opera manca di *pensiero*, quando l'autore non ha riprodotto che reminiscenze di altre opere, o un motivo comune e regolare». (pgt).

### **Pentesilea, Pittore di**

(attivo fra il 465 e il 450 ca. a. C.). Pittore di vasi attici,   stato cos  denominato dal soggetto di una *kylix* che decor  con la scena dell'uccisione di Pentesilea da parte di Achille, accortosi troppo tardi di esserne innamorato. Dei circa 180 vasi attribuiti al pittore, 150 sono *kylikes* in cui egli mostra di preferire la tecnica tradizionale delle figure rosse, pur non rifiutando quella a fondo bianco o l'uso di colori aggiunti, come il paonazzo, il viola, il giallo, il bianco, il blu. Il repertorio figurativo   quanto mai vario: dalle scene mitiche, idilliache o tragiche a quelle di palestra, di conversazione, di armamento: in tutte i personaggi appaiono disposti all'interno del medaglione circolare sempre con grande maestria. Nella raffigurazione principale della coppa eponima (Monaco, Antikensammlungen) la composizione, immersa in un'atmosfera di struggente malinconia,   resa con una tecnica raffinatissima e deriva certamente da qualche celebre pittura perduta. All'ultima produzione del pittore   da attribuire la grande *kylix* di Spina (Ferrara, MA), al centro della quale sono raffigurati due giovani da alcuni interpretati come Teseo e Piritoo, sulla base del fregio che racchiude la composizione. La so-

lennità del gruppo centrale, quasi immobile nella sua ieraticità, si contrappone all'animazione delle scene di combattimento, disposte tutt'intorno. (*mlg*).

### **pentimento**

Cambiamento apportato dall'autore su un dipinto ormai terminato (Milizia), mediante la sovrapposizione di una nuova stesura di colori a corpo. Distinto dal ritocco, che anch'esso consiste nell'apportare correzioni, ma in corso d'opera, e non implica un vero e proprio ripensamento nell'ideazione, quanto piuttosto il colpeggiare di finitura (Balducci). Distinto anche dalla ridipintura, il cui artefice non è il medesimo del dipinto. Costituisce una tipologia a sé stante il caso, non infrequente, di reintervento dell'autore sulla propria opera non per un autonomo ripensamento, ma a seguito di una precisa richiesta della committenza: come avviene nella pala dei Disciplinati del Boccato, dove le figure dei confratelli furono aggiunte in occasione del passaggio di proprietà dell'opera, o nella prima Loggia Vaticana, che Pio V volle interamente ripresa a secco da Giovanni da Udine (Vasari, *Le Vite*). La possibilità di apportare consistenti correzioni a lavoro finito è condizionata dalla tecnica di esecuzione: non lo consente la pittura a fresco, a causa del processo di carbonatazione della calce, e l'acquerello, a causa della trasparenza della pellicola pittorica. I pentimenti, facilmente individuabili con la tecnica radiografica, talvolta lo sono anche ad occhio nudo: il fenomeno, caratteristico della pittura a olio, trae origine dal fatto che la trasparenza della pellicola pittorica aumenta con l'invecchiamento, fino a lasciar riaffiorare ciò che in origine aveva coperto (aumento dell'indice di rifrazione degli olii essiccativi a seguito del processo di polimerizzazione). Le indicazioni fornite dai p circa il rapporto che intercorre fra intuizione-ideazione e realizzazione, sono talvolta centrali per comprendere la genesi dell'opera: scarsi o nulli nei dipinti preceduti da lunghi studi preparatori, numerosi e consistenti in quelli creati di getto e direttamente sulla tela. Risulta a questo proposito particolarmente interessante il settore del disegno, dove è ben evidente, nei molteplici cambiamenti di positura delle figure rappresentate, il processo creativo dell'artista (si pensi ai disegni di Leonardo o Michelangelo). (*co*).



### **Pepyn, Marten**

(Anversa 1575-1643). Membro della gilda di San Luca ad Anversa nel 1600, era amico di van Dyck, che ne fece il ritratto (Anversa, Koninkijk Museum voor Schone Kunsten) e di Rubens, alla cui poetica barocca aderì solo tardivamente, restando per lungo tempo fedele al gusto anversese italianizzante. Fu pittore di composizioni religiose, e collaborò accanto a Marten de Vos ed Otto Venius al grande *Altare di san Luca* (ivi), per il quale eseguì l'anta sinistra con la *Predicazione di san Luca*, nonché le grisailles del rovescio. Nel Museo di Anversa è conservato il complesso più importante di opere dell'artista: il *Trittico di sant'Agostino* e cinque dipinti dedicati alla *Storia di sant'Elisabetta*, serie in cui l'influsso di Rubens si manifesta nell'espressione del movimento. (*php*).

### **Peranda, Sante**

(Venezia 1566-1638). Si distingue per l'originalità del proprio linguaggio pittorico, formato a Venezia sulla cultura tardomanieristica di Leonardo Corona e Palma il Giovane, ma anche sugli esempi nordici di Paolo Fiammingo e arricchito, durante il soggiorno a Roma e Loreto (1592-94), a contatto con la maniera centroitaliana (pala di San Giuseppe di Castello, 1595; *Battaglia di Giaffa*, 1595-1606: Venezia, Palazzo Ducale). Particolare importanza riveste il soggiorno emiliano a Mirandola e Modena (1608-1628 ca.); qui fu attivo per i Pico e per gli Estensi (*Miracolo di san Carlo*: Carpi, Duomo; *Compianto sul Cristo morto*, 1612: Mirandola, Duomo) con un ambiente artistico rinnovato dalla lezione carraccesca. Nella sua produzione, anche in quella di carattere e nella ritrattistica, si incontra ora quel tipico cromatismo velato che si è supposto di derivazione barocca, ma che certamente è dovuto anche all'influsso esercitato sul **P** dalle opere di Bastianino e di Ludovico Carracci. (*elr*).

### **Pereda, Antonio de**

(Valladolid 1611 - Madrid 1678). Figlio d'arte, fu educato nella sua città natale e fu poi allievo di Pedro de Las Cuevas a Madrid; trovò protettori nell'ambiente della corte, in particolare nell'italiano Giovambattista Crescenzi, chiamato in Spagna da Filippo III per sovrintendere alle fabbriche reali. Nel 1635 collaborò alla decorazione del Salone

dei Reami nel nuovo palazzo del Buen Retiro (*Liberazione di Genova* nella serie delle «Vittorie spagnole», oggi a Madrid, Prado) accanto a Carducho, Velázquez, Zurbarán. Per il soggetto, quest'opera insieme ad *Agila, re dei goti* (1635: Lerida, seminario) resta un *unicum* nella carriera del pittore, che in seguito operò esclusivamente per conventi e chiese. Accanto a vasti quadri d'altare, notevoli più per il colore brillante che per originalità e sensibilità (*Sant'Agostino e santa Teresa ai piedi della Vergine e di san Giuseppe*, 1640: Carmelitane di Toledo; *Nozze della Vergine*, 1643, dipinto per i cappuccini di Valladolid: oggi in Saint-Sulpice a Parigi), opere di minor formato, figure isolate come *l'Ecce Homo* (1641) e il *San Girolamo penitente* (1643) al Prado uniscono all'impeccabile cromatismo appreso dai veneziani un saldo disegno e un sobrio vigore realista, non senza qualche reminiscenza del tenebrismo di Ribera.

**P** predilesse in modo specialissimo e praticò con successo la natura morta: stoffe preziose e gioielli, frutti e fiori, suppellettili da cucina immerse in una luce calda e sorda (Lisbona, MAA; 1650-51: San Pietroburgo, Ermitage): Palomino dichiara che in tal genere nessun pittore l'aveva potuto superare. **P** coltivò pure l'allegoria morale, su un tono analogo a quello della «vanitas» olandese, contrapponendo gli ingannevoli splendori del mondo alla fugacità delle glorie umane. In questo genere realizzò alcuni tra i capolavori della pittura spagnola (*Sogno del giovane gentiluomo*: Madrid, Academia de San Fernando; *l'Angelo e la vanità umane*: Vienna, KM).

Negli ultimi anni **P** assimilò il dinamismo barocco prevalso a Madrid intorno al 1660, applicando – ma superficialmente – ai suoi ultimi quadri d'altare (*Miracolo della Porziuncola*, 1664: Valladolid, Museo; *Deposizione dalla croce*: Marsiglia, MBA; il *Ritratto di san Domenico consegnato al monaco di Soriano*: Madrid, Museo Cerralbo; *San Guglielmo d'Aquitania*: Madrid, Academia di San Fernando), opere un poco convenzionali ma sempre di magnifica qualità pittorica. (*aeps*).

## **Peredvižniki**

L'attività della Società degli artisti detti **P** (ambulanti o itineranti), che si diede un proprio statuto nel 1870 a San Pietroburgo, ha le sue radici nel clima di effervescenza libertaria e di apertura verso l'Occidente europeo, della cultura russa di secondo Ottocento, rispecchiando in pit-

tura le istanze della letteratura romantica alla ricerca di contenuti e nuove forme d'arte. L'influsso del naturalismo francese accordato alle tendenze spiritualiste piú propriamente russe (si pensi all'interpretazione della natura come rispecchiamento di uno stato dell'anima negli accordi di luce di Scedrin), va letto in parallelo, almeno inizialmente, con il preciso intento programmatico di impegno sociale cui questi artisti si dedicarono; la ricerca estetica venne lasciata da parte a favore di un'arte funzionale all'educazione delle masse popolari attraverso la scelta di un repertorio tematico e di immagini che denunciassero abusi e ineguaglianze. Questo tipo di operazione, vicino alle tendenze del pensiero populista russo, aveva già un suo precedente nell'Artel (squadra) degli artisti fondata nel 1863 da tredici studenti ribellatisi alle regole dell'Accademia. La convinta difesa dell'indipendenza dell'arte e dell'artista si tradurrà nell'accento posto sul viaggiare come esperienza della natura e di nuove realtà, soprattutto quelle popolari e contadine da poco affrancate dalla servitú della gleba (1861), lontane dai centri che non hanno piú «niente di caratteristico» come San Pietroburgo (A. Ivanov). La Società venne fondata da G. Miassoiedov, I. Kramskoi, N. Gay, V. Perov, K. Makovskij, ed ebbe come principali mecenati i fratelli Tret'jakov e, paradossalmente, lo zar Alessandro III. Dal 1871 al 1917, 48 mostre dei **P** si spostarono tra San Pietroburgo, Mosca, Kiev, e città di provincia come Kharkov, Odessa, Kichinev, Riga, Kazan, Orel. All'impegno di denuncia sociale dei primi tempi la produzione dei **P** andrà declinando temi piú raccolti e intimi, dal paesaggio (Siskin Ivan Ivanovič, *Bosco di abeti d'inverno*, 1884), al folklore, al racconto aneddótico (Makovskij Vladimir Egorovič, *Congratulazioni*, 1897), al ritratto, pur mantenendo viva la spinta critica del loro impegno realista (Prjanišnikov Illarion Michajlovič, *Aspettando il compare d'anello*, 1891; Kasatkin Nikolaj Alekseevič, *Nuova sala di tessitura a Orechovo-Zuevo*, 1904) fino al 1923, quando all'impegno umanitario e alle basi ottocentesche della loro scelta realista si sostituirono i dettami del realismo socialista. (*bl + sr*).

**Peregrinus → Pellegrino di Giovanni**

## Pereyns, Simon

(Anversa 1535 ca. - Città del Messico 1600). Fiammingo d'origine e formazione fu attivo in Messico, conquistandosi una certa fama (il suo nome venne spesso storpiato in «Perin», e persino «Perez»); la sua carriera è abbastanza ben conosciuta in base ai contratti e agli atti del processo che subì dinanzi all'Inquisizione. Originario di Anversa, lo si trova, dal 1558 in poi, nella penisola iberica, prima a Lisbona, dove trascorre un anno, poi a Toledo e Madrid. Apprezzato a corte come ritrattista, avrebbe più volte ritratto Filippo II, ma nessuna traccia ci è pervenuta di tali attività. Fece parte del seguito del nuovo viceré, il marchese de Falces, quando questi giunse a Città del Messico nel 1566. Sin dall'anno successivo, ne attestano il successo contratti per importanti retabli, oggi perduti (Teteaca, Mexiquic). Questa fortuna, però, dovette destare la gelosia dei pittori già attivi sul posto. Uno di loro, Francisco de Morales, guastatosi con **P** dopo esserne stato il collaboratore, lo denunciò al Santo Ufficio nel 1568 per aver detto frasi scandalose su amori extra-coniugali, e per aver preferito alla pittura di immagini pie il ritratto, «che rende di più». Arrestato e torturato, **P** negò fermamente; altri artisti, citati come testimoni a discarico, lo appoggiarono. Liberato, infine a condizione di dipingere a proprie spese una immagine «molto devota» della Vergine per la Cattedrale. Si tratta verosimilmente della popolare *Vergine del perdono* («trascoro» della Cattedrale, Città del Messico), che egli firmò.

Questa disavventura non turbò una carriera pittorica che proseguì brillantemente. **P** si sposò l'anno successivo a Città del Messico, dove concluse probabilmente la sua vita. Se ne seguono le tracce fino al 1588; nel 1584 dipinse il grande retablo (oggi perduto) della Cattedrale; nel 1585 il *San Cristoforo* ivi conservato; nel 1586, il retablo del monastero di Huejotzingo, la sua opera più importante, le cui sei composizioni principali sono dedicate alla vita di Cristo. Queste opere documentano l'influsso raffaellesco assorbito da **P** forse attraverso pittori di Siviglia come Vargas e Villegas (ad esempio nella grazia un poco malinconica delle *Vergini*), pur nella sostanziale fedeltà alle proprie radici fiamminghe, non soltanto per la trasposizione d'incisioni di Sadeler da Maerten de Vos (*Adorazione dei Magi* e *Circoncisione* di Huejotzingo), ma anche per il senso del paesaggio, come ad esempio nel suo

*San Cristoforo*. La sapiente composizione unita alla capacità comunicativa dell'opera di **P**, saranno punto di riferimento per la pittura messicana per oltre mezzo secolo. (pg).

### **Pereyra, Vasco**

(Lisbona 1535 - Siviglia 1609). Compare a Siviglia a partire dal 1561. A quanto sembra vi conquistò una stimata posizione, visto che nel 1598, insieme con i pittori più apprezzati del momento, tra cui Pacheco e Alonso Vázquez, collabora alla decorazione del catafalco per le cerimonie in Cattedrale in memoria di Filippo II. Nel 1599 fu eletto governatore della gilda dei pittori di Siviglia, città in cui restò fino alla morte.

Ancora intriso del manierismo di Campana e di Vargas, appare peraltro influenzato dai veneziani, che dovette conoscere almeno da incisioni (*Annunciazione* di San Juan, a Marchena, 1576, a proposito della quale è stato notato che la composizione riflette quella del quadro di Tiziano in San Salvatore a Venezia, inciso da Cornelis Cort). Introdusse anche una nota più rude e vigorosa, un realismo più rustico di quello di Vargas, nella migliore delle sue opere note, il grande *Sant'Onofrio* (Dresda, GG), rappresentato come un'imponente figura che si aggira solitaria nella campagna. (pg + sr).

### **Perez, Matteo → Matteo da Lecce**

#### **Perez (o Peris), Antonio**

(documentato a Valenza dal 1404 al 1422). Fu il primo di una dinastia di pittori valenzani di cui si è potuta ricostruire l'opera. La sua personalità è stata definita intorno a un pannello d'altare conservato nella cappella di San Gregorio e San Bernardo ad Alcira commissionato nel 1419 per la Cattedrale di Valenza. Il suo stile presenta caratteri tipici del gotico internazionale coniugando influssi italiani ad accenti espressionisti d'origine nordica. Al pittore sono stati attribuiti i dipinti prima riuniti sotto il nome di comodo del Maestro di Olleria: il *Retablo della Vergine della speranza* (Pego, chiesa di Santa Maria), il retablo della *Madonna del latte* (Valenza, MBA) e il retablo di Olleria (Madrid, Prado; Cattedrale di Valenza).

**Gonzalo** (documentato a Valenza entro il 1404 e il 1451



anno di morte). Figlio di Antonio, è il tipico rappresentante della seconda fase del gotico internazionale a Valenza. Nella documentazione d'archivio sono segnalati ben ventisei retabli che lo riguardano in qualche modo tra il 1404 e il 1443. Il suo riferimento stilistico è Pedro Nicolán († 1408), nella bottega nella quale dovette aver luogo la sua formazione, del resto le sue prime opere traggono linfa dai medesimi riferimenti italiani e fiamminghi. La sua opera piú antica pervenutaci, *San Clemente e santa Marta*, 1412 (Cattedrale di Valenza) rivela un pittore certo di buon livello che fa uso di grafismi ondulati nei panneggi e ricercati motivi decorativi orientali nei tessuti; oltre all'evidente riferimento a Marzal de Sax nell'espressionismo che pervade i suoi personaggi maschili. Nel 1427 eseguì alcuni *Ritratti* di re insieme a J. Mateu (quattro a Barcellona, MAC) per la casa de la Cindad di Valenza. Il *Retablo di Santa Barbara* (ivi) e le tavole di *San Michele* (Edinburgo, NG of Scotland) e *San Bartolomeo* (Worcester, AM) ne documentano la raggiunta maturità stilistica che si appropria di forme monumentali dal modellato risentito e con una gamma di colori brillanti. Queste qualità sono confermate nel retablo di *San Martino, sant'Orsola e sant'Antonio Abate* (Valenza, MBA) capolavoro del gotico valenzano in cui equilibrio formale ed eleganze cortesi ricordano i risultati cui giunse Pisanello. (*aeps*).

### **Pérez Villaamil, Jenaro**

(Ferrol (La Coruña) 1807 - Madrid 1854). Indirizzato dal padre, insegnante di disegno topografico presso l'Accademia militare di Santiago di Compostella **PV** intraprese qui i primi studi per poi dedicarsi alle materie letterarie a Madrid dove si trasferì con la famiglia. Nel 1823 ferito e preso prigioniero dalle truppe realiste di Ferdinando VII, venne trasferito a Cadice dove nel periodo di convalescenza iniziò a dedicarsi alla pittura. La biografia di **PV** non è del tutto definita, ma è da datare intorno a questi anni il suo viaggio in Inghilterra con il fratello Juan con il quale si recò poi nel 1830 a Portorico dove entrambi realizzarono la decorazione del Teatro Tapia di San Juan. Al suo ritorno in Spagna tre anni dopo fu per lui decisivo il contatto con lo storicismo romantico dei letterati madrileni tra cui Zorrilla – suo amico che gli dedicherà nel 1837 la *Noche de invierno* – e soprattutto l'incontro, durante un viaggio per l'Andalu-

sia, con l'acquerellista David Roberts a Siviglia. Sotto l'influsso di Roberts **PV** ebbe modo di misurarsi con una concezione del paesaggio, assai diversa dagli esempi spagnoli, espressa dall'enfasi compositiva degli insistiti contrasti di luce e dal gigantismo architettonico. Nel 1834 il pittore si stabilì a Madrid ricevendo il titolo di accademico dell'Accademia di San Fernando della quale divenne poi vicedirettore nel 1845. **PV** fu pittore e disegnatore di successo di paesaggi e monumenti pittorescamente descritti dal vero o reimmaginati e può essere considerato il principale rappresentante del paesaggismo romantico spagnolo. Nel 1842 prese nuovamente la via dell'espatrio per non chiarite ragioni, probabilmente addebitabili al breve periodo della dittatura di Espatero e all'esilio del ministro e poeta Martín de la Rosa suo amico. Durante questo periodo **PV** soggiornò per alcuni mesi in Belgio, visitò Londra e si stabilì a Parigi dove ottenne un certo successo di pubblico. Luigi Filippo acquistò dal pittore paesaggi e marine (documentati nell'asta del 1853) e **PV** ricevette anche una breve nota da Baudelaire nel *Salon del 1846* per il dipinto *la Sala del trono*: «... si riconosce una grande abilità nella composizione e nel colore dell'insieme. È una pittura decorativa di un tono forse meno fine, ma di un colore più solido dei quadri dello stesso genere che predilige Roberts». Il pittore che collaborerà anche al *Seminario Pintoresco*, intraprese – con il finanziamento del mecenate spagnolo, il marchese di Remisa – la compilazione di un'opera destinata alla divulgazione dei monumenti gotici spagnoli (in particolare dei centri di Burgos e Toledo): *España artística y monumental* (1842-44; edizione postuma spagnola 1865), una delle più importanti raccolte litografiche di monumentali vedute di città, espressiva del tipico concetto di «viaggio» documentario e pittoresco del romanticismo. Tornato in Spagna nel 1844, **PV** compì numerosi viaggi: nel 1849 a Valenza e in Galizia; probabilmente si recò anche in Grecia, Turchia e Medio Oriente come documenta il dipinto *Carovana a Tyr* (Madrid, coll. Santamareo). Accademico e primo professore di paesaggio all'Accademia di Madrid, morì prematuramente. Il suo catalogo è assai folto di opere: migliaia di dipinti, acquerelli e disegni documentano la virtuosa abilità del suo tratto disegnativo. La precisione dei suoi disegni è poi evidente nella raccolta di fogli per *España*

*artistica* assai meno liberamente interpretativi delle traduzioni litografiche pubblicate dovute a specialisti francesi.

L'interesse per la scenografia ne impronta l'opera insieme al gusto romantico per l'impaginazione grandiosa immaginativa: le sue composizioni non mancano di sottolineare effetti monumentali e pittoreschi nella sapiente orchestrazione dei vari elementi della rappresentazione. Per altro verso è possibile far riferimento all'opera di Turner l'influsso del quale sembra riflettersi negli intensi effetti luministici, o in alcuni disegni costruiti per macchie d'inchiostro dove le forme si fanno evanescenti dando risalto al gioco dei valori di bianchi e neri (*Gorges de Las Alpujarras*: Madrid, coll. Santamarea).

Opere di **PV** si trovano in vari musei provinciali (il *Castello di Gaucin* è a Granada) e in collezioni private. Il Prado (sezione del Casón) e il Museo Romantico di Madrid, presentano un insieme di opere che permettono di avere una sufficiente panoramica dell'attività di **PV**. Suo fratello **Juan** (Ferrol ? - 1863) fu anch'egli pittore e collaborò con lui in numerose commissioni (Teatro di San Juan; *Seminario Pintoresco*; *España artistica*). (pg + sr).

## **Pergamo**

Capitale del regno degli Attalidi nella Misia (Asia Minore), presso il Caicos, **P** fu uno dei grandi centri culturali e artistici dell'epoca ellenistica. Accanto alla grande scuola di scultura, per impulso dei suoi re vide svilupparsi anche una scuola di pittura le cui opere sono scomparse, ma delle quali tuttavia possiamo cogliere qualche riflesso in alcuni mosaici, come quello proveniente dalla cittadella e raffigurante un pappagallo e due maschere all'interno di tre *emblemata* incorniciati da festoni floreali, e quello che reca la firma dell'artista, Hephastion, databili entrambi al regno di Eumene II (197-159 a. C.). Alla pittura magniloquente e realistica della scuola pergamena si ispirano inoltre numerosi dipinti rinvenuti a Pompei e ad Ercolano, tra cui uno raffigurante Eracle e Telefo (Napoli, MN) che, nonostante la grossolanità dell'esecuzione, lascia ancora intravedere qualcosa dell'originale da cui deriva. Un celebre mosaico di Soso – artista pergameno attivo nei decenni centrali del sec. II a. C. e ricordato da Plinio per l'invenzione del «pavimento non spazzato» – è il modello delle numerose raffigurazioni di colombe sul bordo di ba-

cini colmi d'acqua ritrovate a Pompei e a Delo, e ancora alla tradizione pittorica pergamena sono forse da attribuire i disegni di piante medicinali che compaiono sui manoscritti bizantini dell'opera di Dioscuride, medico del sec. I d. C. (Vienna, National Bibliothek). (*mlg*).

### **Perilli, Achille**

(Roma 1927). Già nel 1947-48, **P** è tra i firmatari del manifesto di Forma I, aderendo al programma di difesa dell'astrattismo che vi viene proposto. L'anno dopo partecipa alla decorazione astratta del cinema teatro Splendore in occasione del primo concerto jazz, con Dorazio, Guerrini e Manisco. In seguito, aderisce al Movimento di Arte Concreta (MAC) ed entra in contatto con Lacini e Soldati. Gli anni '50 segnano un'intensa attività come viaggiatore e saggista (pubblica articoli su Arp, Boccioni, Balla, Schwitters, Moholy-Nagy). Nel '54 collabora con Dorazio e Colla alla fondazione di Origine e nel '57 fonda con Novelli la rivista «L'esperienza moderna». La sua attenzione alla calligrafia zen lo porterà in questi anni a una pittura dove la poetica del segno si unisce alla poesia casuale della grafia infantile. Nel '62 ha la prima personale alla Biennale. Intanto collabora ad alcuni spettacoli teatrali di Kantor ed espone in varie mostre, in Italia e all'estero, soprattutto al Paris Art Center. Negli anni '70 e per tutti gli anni '80, **P** approda a una sorta di strutture geometriche «mutanti», dando vita a quelle «macchinerie» costruite su una logica assurda e irrazionale. Nel 1991 il Wilhelm Hack Museum di Ludwigshafen in Germania gli ha dedicato una grande retrospettiva. (*adg*).

### **Perin del Vaga (Piero di Giovanni Bonaccorsi)**

(Firenze 1501 - Roma 1547). Allievo del pittore artigiano Andrea de' Ceri prima, e di Ridolfo del Ghirlandaio poi, intorno al 1517 **P** giunge a Roma dove oltre ai monumenti antichi conosce la pittura di Michelangelo e Raffaello. Divenuto amico di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni entra nella bottega di Raffaello, impegnata nella decorazione delle Logge Vaticane, dove gli sono attribuite le storie delle volte X, XI e XII, distinguendosi presto per l'ornamentazione a grottesche. Tra le opere di **P** eseguite autonomamente nel primo periodo romano si ricordano la *Pietà* in Santo Stefano del Cacco (1517-18), la *De-*

*posizione* (1520 ca.) già in Santa Maria Sopra Minerva (frammenti con il *Buon ladrone* e il *Cattivo ladrone* ad Hampton Court), gli affreschi di Palazzo Baldassini (1519-21/22) parzialmente conservati (frammenti con il *Giudizio di Seleuco* e la *Fondazione del Tempio di Giove*: Firenze, Uffizi) e i disegni preparatori con le *Storie della Vergine* per la decorazione della cappella Pucci a Trinità dei Monti, commissionatagli nel 1521. A quest'ultima commissione comincia a lavorare prima di spostarsi a Firenze a seguito dell'epidemia di peste scoppiata a Roma nella primavera del 1522. Durante il soggiorno fiorentino (1522-1523) riceve la commissione per un affresco con la *Storia dei diecimila martiri* per la Compagnia dei Martiri di Camaldoli (non eseguito, disegno preparatorio all'Albertina di Vienna) e dipinge il monocromo con il *Passaggio del Mar Rosso* (Firenze, Uffizi). Rientrato a Roma, su incarico di papa Clemente VII, insieme a Giovanni da Udine prosegue la decorazione della Sala dei Pontefici in Vaticano avviata nel 1521 e riprende il lavoro nella cappella Pucci (1524-27) dove traspare la sua riflessione sugli esempi della maniera fiorentina. Un ritorno agli schemi compositivi della volta della Sistina e nello stesso tempo la sua costante vocazione raffaellesca sono evidenti invece negli affreschi della volta della cappella del Crocifisso in San Marcello, commissionatagli nel 1525, a cui attende sino al 1527, vigilia della sua partenza per Genova. All'inizio del 1528 **P** si trasferisce nella città ligure e sino al 1533 è attivo nella decorazione dei Palazzi Doria a Fassolo e a Genova. Sempre nel 1533 è a Pisa ma nel 1534 è nuovamente a Genova dove progetta la decorazione della facciata nord di Palazzo Doria, firma la pala Basadonne per la chiesa della Consolazione (1534: Washington, NG) e con aiuti porta a termine la decorazione degli appartamenti privati di Andrea Doria e della moglie Peretta Usodimare. A questo periodo sono da riferire anche il polittico di Sant'Erasmus (1534-36: Genova, Accademia Ligustica) e quello di San Michele (Celle Ligure, San Michele). Dopo un altro breve soggiorno a Pisa nel 1537, **P** rientra a Roma dove, fino al 1538-39, dipinge gli affreschi con *Storie di Cristo* nella cappella Massimo a Trinità dei Monti (distrutti, ad eccezione della *Resurrezione di Lazzaro*: oggi a Londra, VAM). Protetto da papa Paolo III e dal cardinal Farnese, **P** dipinge in finto marmo, a grottesche e finti bassorilievi bronzei la zoccolatura della Stanza della Se-



gnatura in Vaticano (1541) e nel 1542 esegue una tela delle dimensioni di un arazzo per il basamento del *Giudizio Universale* di Michelangelo (Roma, Gall. Spada). Nella sua ultima attività a Roma **P** progetta decorazioni complesse a stucco e a fresco a cui collabora la sua fiorentina bottega; di questo periodo sono le opere in Castel Sant'Angelo (pagamenti dal 1545). La fastosa decorazione dell'Appartamento di Paolo III (Sala Paolina, Sale di Perseo, di Amore e di Psiche, 1544-47) a cui collaborarono alcuni dei migliori allievi (Siciolante, Tibaldi, Marco Pino) costituisce un'opera fondamentale per gli sviluppi della pittura del Cinquecento fra Raffaello e Michelangelo e, in particolare, della civiltà delle grottesche che da quelle invenzioni di **P** derivò gran parte della sua vitalità.

Occorre sottolineare il ruolo fondamentale di **P** nella diffusione di una nuova maniera decorativa dai ritmi armoniosi e raffinati: decorazioni di facciate, ornati di navi, disegni per costumi da festa, per oreficerie, per stoffe, modelli per incisori. Più in generale attraverso l'interpretazione larga e ariosa del classicismo raffaellesco data da **P**, quel grande modello potrà continuare a vivere e ad evolversi per quasi tutto il secolo. (*apa + sr*).

### **Perkins, Frederick Mason**

(Plymouth (Mass.) 1874 - Assisi 1955). Recatosi ancora ventenne in Italia, F. Mason **P** si appassionò all'arte italiana e fu protetto da B. Berenson. Stabilitosi in una villa a Lastra di Signa (Firenze) si dedicò a collezionare opere d'arte, che spesso rivendeva a collezionisti americani. Si stabilì più tardi ad Assisi, dove restò fino alla morte. Il **P** svolse una feconda attività di critico, collaborando a riviste come «Rassegna d'arte», «Rassegna d'arte senese», «L'Arte», «Art in America»; egli si occupò soprattutto di arte senese e dell'Italia centrale e si sforzò di segnalare opere inedite o poco conosciute. Tra i suoi scritti si ricordano: *Giotto* (London 1902), il testo su Pietro Lorenzetti (*Vita di Pietro Laurati*, Firenze 1912), *Pitture senesi* (Siena 1934). Durante gli ultimi anni della sua vita il **P** manifestò più volte la sua intenzione di lasciare al Sacro Convento di San Francesco d'Assisi la sua collezione di pitture, ma dopo la sua morte solo cinquantasette opere divennero possesso di quella istituzione. Si tratta comunque del nucleo più importante della collezione, in cui è ben visibile l'interesse predominante del **P** per le scuole toscane

e dell'Italia centrale del Trecento e del Quattrocento, cioè di quei 'primitivi' che tanto affascinarono i conoscitori anglosassoni. Di particolare interesse, tra le opere conservate ad Assisi, sono le tavole di Pietro Lorenzetti, del Sassetta, di Giovanni di Paolo e di Sano di Pietro. (*came*).

### **Permeke, Constant**

(Anversa 1886 - Ostenda 1952). Figlio di Henri Louis, bizzarra figura di viaggiatore e pittore, Constant sceglie subito la via dell'arte apertagli dal padre e si iscrive all'Accademia di Bruges, dove resterà fino al 1906, quando preferirà trasferirsi alla piú moderna e liberale Accademia di Gand. Qui conosce i pittori belgi Servaes, Frits van den Berghe e i fratelli De Smet, e comincia a muovere i primi passi nell'ambito di un impressionismo alla francese, che allora andava molto di moda. Il distacco da questo tipo di pittura avviene con il prolungato soggiorno nel villaggio di Laethem-Saint-Martin, dove **P** resterà fino al 1912 e dove oltre al gruppo di suoi amici pittori, frequenta numerosi intellettuali, affascinati dal «ritorno alla campagna e alle origini». In un dipinto come *Paesaggio d'inverno* del '12, **P** getta le basi dell'espressionismo fiammingo, giungendo a una potente sintesi caratterizzata da una tavolozza impregnata di colori cupi che ricorda il periodo scuro di van Gogh. Durante la guerra, ferito gravemente a una gamba, viene trasferito in Inghilterra. **P** vi resterà fino al 1919, vivendo in diversi piccoli villaggi, insieme alla sua famiglia, in malinconico isolamento. Dipinge in questi anni quadri come *Lo straniero* e *Il bevitore di sidro*, in cui all'arcaismo della figura umana, monumentale e deformata, si unisce un tragico sentimento di solitudine. Il colore è dato per dense spatolate, e attraverso una materia pesante che fa nascere un espressionismo assoluto, doloroso, grottesco. La lezione del suo conterraneo Ensor è qui completamente rivissuta.

Non manca nell'angoscioso sentimento della natura in continuo colloquio con i contadini e gli artigiani rappresentati, una reminiscenza di certe atmosfere dei fiamminghi del Seicento. Rientrato a Ostenda, **P** si dedica alla pittura di marine, poi al paesaggio di campagna con scene di vita contadina. Sotto l'influenza di Picasso e dell'arte negra, il suo espressionismo sintetizza le figure in geometrie severe e accoglie accenti naïf. È il periodo piú fecon-

do della creatività dell'artista: *I mangiatori di aringhe* viene esposto insieme ad altri 53 quadri al Salone annuale e dell'«art contemporain» del '24; nel '26 partecipa con tutto il gruppo di Laethem alla Biennale di Venezia, esponendo dodici opere, mentre nel 1930, Bruxelles gli dedica una grande antologica al Palazzo delle belle arti. Le marine e i paesaggi di questi anni sono pervasi da un intimo sentimento della religiosità della natura, che a tratti assume i toni del grandioso, in altri momenti, quelli del quotidiano, del frammento di vita vissuta. Nel 1929 **P** si trasferisce a Jabbeke, nella casa che si è costruito e che chiamerà «Les quatre vents». Dopo la sua morte, «Les quatre vents» sarà trasformata nel Museo **P**.

Jabbeke segna la sua maturità artistica. In quel villaggio nascono capolavori come *La Maternità* (1929), il *Paesaggio d'autunno* (1931), il *Mangiatore di patate* (1934). Dietro la tradizione nordica di una pittura basata sui temi rurali e sul rapporto dell'uomo con la terra, si riaffaccia in **P** l'affetto per il suo popolo, per l'eroismo mistico della povera gente. Verso la metà degli anni '30, **P** si avvicina anche alla scultura. Durante la seconda guerra mondiale dipinge soprattutto nudi, mentre verso la fine della vita intensifica la sua pur costante attenzione per i ritratti e i paesaggi. **P** è presente nei musei di tutto il mondo, tra cui il Museo **P** di Jabbeke, lo SM di Amsterdam, il Museo reale delle belle arti di Anversa e di Gand, il NG di Praga, la Tate Gallery di Londra e il MNAM a Parigi. (*adg*).

### **Perov, Vasilij Grigorievič**

(Tobolsk 1833 - Mosca 1882). Borsista della Scuola d'arte di Mosca, soggiornò a Parigi (1862-64) interessandosi particolarmente dell'opera di Meissonier e, probabilmente, di quella di Courbet. Membro fondatore della società dei Peredvižniki, ne fu il rappresentante più tipico e nella sua pittura ebbe come unico scopo la denuncia delle ingiustizie sociali e della miseria delle masse popolari (*Processione pasquale*, 1861: Mosca, Gall. Tret'jakov; la *Troika*, 1866: ivi; *Arrivo della governante*, 1866: ivi). Fu pure autore di buoni ritratti (*Ostrovski*, 1871: ivi; *Turgeniev*, 1871: ivi; *Dostoevskij*, 1872: ivi). (*bl*).

### **Perrault, Charles**

(Parigi 1628-1703). Protetto da Colbert l'autore dei *Con-*

*tes* – opera che lo rese famoso –, dopo essersi segnalato con scritti satirici (parodia del libro VI dell'*Eneide*, con i fratelli Nicolas e Claude), divenne primo incaricato dei Bâtiments du roi nel 1664, poi controllore generale della sovrintendenza ai Bâtiments. In questo modo poté assecondare Colbert, sorvegliare le commissioni e partecipare all'impulso dato alla produzione artistica. Le sue attività furono varie: in particolare si occupò dei lavori di Versailles, ove seguì la decorazione del Grand Appartement; su tutto espresse la propria opinione, fornendo titoli e madrigali per i complessi decorativi (arazzi degli *Elementi* e delle *Stagioni*). Il poema *La Peinture* è espressione della poetica della scuola dominante; ed anche le due raccolte d'incisioni da lui commentate assolvono la funzione di proclamare la superiorità artistica del secolo di Luigi XIV: *Le Cabinet des beaux-arts*, epitome delle produzioni dell'epoca, e *Les Hommes illustres qui ont peint en France pendant le XVII<sup>e</sup> siècle* (1697-1701), ritratti di celebrità. Resta famoso per aver partecipato col fratello Claude, medico e architetto (1613-88), alla *querelle* tra antichi e moderni. Lesse nel 1687 all'Accademia francese, di cui era membro dal 1671, un poema, *Le Siècle de Louis le Grand*, che assegnava la preminenza ai moderni e rinfocolò la *querelle*; *Les Parallèles des Anciens et des Modernes* compariranno nel 1688 e nel 1698. Ben nota la sua polemica con Boileau; nel 1700 tuttavia **P** si riconciliò con lui. (*sr*).

### **Perréal, Jean**

(noto dal 1483 - morto nel 1530). Fu pittore ufficiale dei re Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I di Francia, al servizio della città di Lione, della regina Anna di Bretagna e dell'arciduchessa Margherita d'Austria. Presto dimenticato venne «riscoperto» nel corso del sec. XIX grazie anche ai numerosi documenti che lo riguardano: detto, in questi, anche Jean de Paris, è menzionato per la prima volta nel 1483 a Lione, dove si era stabilito, pur compiendo molto spesso viaggi, a causa delle sparse commissioni alle quali doveva far fronte. Benché la sua fisionomia fosse stata delineata con buona precisione, nessuna opera nota gli poteva venir attribuita con certezza e per molto tempo nel suo catalogo confluì la quasi totalità dei principali lavori anonimi della sua epoca, come quelli poi riconosciuti al Maestro di Moulins. Le attività dell'artista erano molteplici: lo si conosce come pittore, miniatore, decoratore

(organizzò le entrate trionfali e i funerali di Stato per la famiglia del re), disegnatore di modelli di scultura (tomba dei duchi di Bretagna a Nantes, scolpita da Michel Colombe) e di oreficeria, architetto (progetti per la chiesa di Brou, voluta da Margherita d'Austria), ingegnere, alchimista, poeta e umanista; fu in contatto con l'Italia, ove soggiornò dal 1499 al 1509, e conobbe Leonardo. Nel 1963 Charles Sterling gli ha restituito un dipinto certo (miniatura del *Complainte de nature à l'alchimiste errant*, 1516: Parigi, Museo Marmottan), base della ricostruzione della sua opera. I dipinti giunti sino a noi sono costituiti essenzialmente da ritratti, che rivelano un talento più modesto di quanto la sua fama lasciasse supporre: corrispondono grosso modo al gruppo di dipinti (*Carlo VIII e Anna di Bretagna*: Parigi, BN), miniature (lo *Scrittore Pierre Sala*: Londra, BM; *Giovane uomo ignoto*: Parigi, BN), e disegni (*Bourdillon e Ligny*: Chantilly, Museo Condé) databili al 1495-1500, un tempo raggruppato sotto il nome di Maestro di Carlo VIII. Di scrittura libera e lineare, più impegnati nella struttura profonda dei volti che nel loro modellato esterno, di un realismo diretto, tali ritratti, anche i più tardi (*Un membro della famiglia Beliefourrière*, 1521: New York, MMA, coll. Friedsam; *Dama inglese*, verso il 1515-20: Londra, NPG) sono in definitiva più vicini alla tradizione gotica che allo spirito rinascimentale.

Il segreto del suo successo e del favore della corte risiedeva, forse, nella pronta duttilità del suo versatile ingegno e nell'abilità con la quale seppe combinare i modelli e le iconografie italiane con le tendenze conservatrici insite nella perdurante tradizione gotica francese entro la quale **P** stesso operò. E se egli non è, come si è creduto, colui che introdusse in Francia il rinascimento, bensì un artista di transizione, è possibile però che i suoi vivaci ritratti, su sfondi in colore, siano all'origine della linea ritrattistica illustrata poi, alla metà del sec. XVI, da Corneille de Lyon e Clouet. (*nr + sr*).

### **Perrier, François, detto il Borgognone**

(Salins 1590 ca. - Parigi 1650). Dopo un primo apprendistato a Ligne, ancor giovane venne a Roma, dove restò quattro anni. Qui entrò nell'atelier di Lanfranco, del cui influsso risentì durevolmente; Bellori scrive che **P** collaborò con lui nella cupola di Sant'Andrea della Valle (1625-27). A Tivoli fu impiegato dal cardinal d'Este nella



sua villa. Tornato in Francia, sostò a Lione (1629-30), decorando, con Horace le Blanc, il chiostro dei certosini con dieci affreschi (*Storie di san Brunone*); dipinse un *Cenacolo* per il refettorio e tre quadri per la cappella. Si stabilì poi a Parigi, collaborando con Simon Vouet alla decorazione della cappella de Chilly (1631, perduta). Ripartito per Roma, vi restò dieci anni (1635-45). A tale soggiorno risalgono due importanti raccolte di incisioni dall'antichità (1638 e 1645) e, tra le rare opere ad affresco sopravvissute, i soffitti di Palazzo Peretti (oggi Almagià), dove fu affiancato da Grimaldi e da G. B. Ruggieri. Le sue composizioni (*l'Aurora*, *Giunone ed Eolo*, *Nascita di Venere*, *Venere nella fucina di Vulcano*) attestano, per il vigore del modellato e la franchezza del chiaroscuro, l'influsso più di Lanfranco – con esiti sorprendentemente vicini ai modi di Charles Mellin – che di Pietro da Cortona; l'ascendente di quest'ultimo sulla sua arte è peraltro notevole, e lo orienta verso una pittura più sorridente e fiorita. Con G. Gimignani, Pierre Mignard, Pierre Lemaire e Charles Errard realizzò, tra il 1639 e il 1640, una «Galleria tassesca» per François Annibal d'Estrée. Il dipinto di **P**, *Olindo e Sofronia*, è oggi nel Museo di Reims. Tornato a Parigi nel 1645, diede la sua opera di maggior impegno con la volta della galleria dell'hôtel La Vrillière, attuale Banca di Francia (*Apollo e i Quattro Elementi*, le *Quattro parti del Mondo*, *Diana e le ninfe*). Il soffitto fu purtroppo distrutto e ridipinto nel sec. XIX dai fratelli Balze. Insieme a Le Sueur, Romanelli e Berhollet Flémalle, eseguì l'arredo pittorico del «gabinetto dell'Amore» dell'hôtel Lambert (*Enea lotta contro le Arpie*: Louvre). Fu attivo anche per le religiose della Visitazione, per l'Ospedale degli Incurabili, per il Palazzo di Giustizia, per i castelli di Le Raincy e di Fresnes. Nel 1648 fu tra i fondatori dell'Accademia reale di pittura. Nonostante la sua forte connotazione classicista, nell'insieme **P** appare artista tipicamente barocco. Egli introdusse in Francia la «grande maniera» romana, che ricercava effetti più drammatici di quelli, sempre più eleganti e distesi, perseguiti da Vouet, allora il più influente tra gli artisti francesi. L'influsso di questa «grande maniera» doveva essere fondamentale su personalità come Dorigny e soprattutto Le Brun, che giovanissimo (verso il 1632-34) fu allievo di **P** e ne fu profondamente segnato. La produzione da cavalletto di **P** è abbastanza ben documentata. Suoi dipinti sono a Parigi,

Louvre (*Orfeo e Plutone, Polifemo, Aci e Galatea*), a Berlino, SM, GG (*Cicerone raggiunto dai sicari*), Epinal (*Venere e Nettuno*), Lione (*Davide ringrazia Dio dopo la morte di Golia*), Rennes (*Commiato tra san Pietro e san Paolo*), nella coll. Chigi di Castel Fusano (*Lapidazione di santo Stefano*) e a Digione, nel Museo Magnin (*Serpente di bronzo*) e in quello delle belle arti (*Sacrificio di Ifigenia, la Peste ad Atene*). (jpc).

### **Perronneau, Jean-Baptiste**

(Parigi 1715 - Amsterdam 1783). Fino al 1744 sembra soprattutto incidesse da Boucher o da Natoire (i *Quattro Elementi*, in collaborazione con Aveline), di cui fu probabilmente allievo prima di passare alla bottega di Laurent Cars. Eseguí il ritratto di quest'ultimo (1750: Ann Arbor University of Michigan, AM; altra versione a pastello al Louvre). Le prime opere sono fortemente improntate dall'influsso di Nattier: *Fanciulla col gatto* (pastello del 1743: Londra, NG), e uno dei suoi capolavori, *Madame de Sorquainville* (1749: Parigi» Louvre), la cui impaginazione ricorda quella della *Marie Leszczyńska* di Nattier (Versailles). Nel 1753 **P** venne accolto nell'Accademia con i ritratti dipinti di *Adam il Vecchio* e di *J.-B. Oudry* (Parigi, Louvre). L'uso del pastello autorizzò già i contemporanei a paragonarlo a Quentin La Tour: come quelli del suo emulo, i ritratti di **P** sono rappresentazioni a mezzo busto (raramente a tutta figura), viste di tre quarti, su fondo neutro con pochi accessori. L'intento appare soprattutto estetico, non descrittivo: *Le Normant du Coudray* (1766: Parigi, Museo Cognacq-Jay). Tuttavia, a differenza da Quentin La Tour, **P** condusse una difficile esistenza: non ottenne mai al Louvre l'alloggio che piú volte aveva richiesto, e dovette accontentarsi d'una clientela borghese, essenzialmente provinciale o straniera: *Daniel Jousse* (Museo di Orléans), *Mademoiselle Courrégeoles* (1768: Museo di Bordeaux). Ciò spiega in parte il suo vagabondare attraverso l'Europa: viaggi in Olanda (1754, 1755, 1761, 1771, 1772, 1780, 1783), in Italia (1759), in Inghilterra (1761), in Russia (1781) e in Polonia (1782).

Seppe caratterizzare psicologicamente i suoi ritratti quanto La Tour: ma la tecnica meno fusa e la giustapposizione, sui volti, di colori talvolta discordanti (che rammenta singolarmente l'arte dei ritrattisti inglesi contemporanei) contribuiscono a conferire un'intonazione piú rude e piú

vera. In alcuni ritratti virili (*Abraham van Robais*: Parigi, Louvre) **P** si accosta piú a Chardin, per il senso d'intimità, e l'uso del chiaroscuro. (cc).

### **persiana, pittura**

La pittura **p** di epoca islamica è generalmente intesa come illustrazione di manoscritti. Di conseguenza, viene di solito descritto e analizzato soltanto il periodo che va dal tardo sec. XIII, che comprende il piú antico gruppo di codici illustrati rimasti ai nostri giorni, fino al sec. XIX. Tuttavia, se nulla è rimasto di una precedente e piú antica tradizione illustrativa del libro in Persia, si devono tenere in dovuto conto altri media che testimoniano una continuità di produzione pittorica durante tutta l'epoca islamica, a partire cioè dal sec. VII d. C. Tali media sono principalmente la pittura murale e la ceramica decorata e dipinta.

La pittura **p** di epoca islamica ereditò, ovviamente, le tradizioni artistiche della precedente dinastia stabilitasi nella stessa area, i sasanidi (221-651, sconfitti nel 642 a Nihawand dall'esercito arabo-islamico). Tale area, comunque, non va intesa come il moderno stato iraniano, ma va allargata alla Mesopotamia, alla Turchia orientale, ai moderni Azerbaïjan e Uzbekistan, all'Afghanistan e all'India nordoccidentale: a turno, a seconda della vicinanza geografica, gli artisti persiani furono influenzati da tali aree che possedevano varie e diverse tradizioni, da quella classica romano-bizantina a quella centrali asiatica e cinese.

**Il primo periodo islamico: pittura murale e ceramica dipinta** Gli scarsi resti di pittura murale conservati fino ai nostri giorni testimoniano che durante i primi secoli dell'epoca islamica si era sviluppato uno stile pittorico. Gli scavi di Nishapur hanno rivelato pannelli e nicchie dipinte con motivi geometrici e forme vegetali dal colorismo essenziale, ma anche figure di donne, demoni e uomini, talvolta a grandezza naturale, dai colori vivaci. Le pitture di Nishapur, databili al sec. IX-X sono principalmente influenzate dallo stile di Samarra della dinastia abbaside in Mesopotamia. A Tirmidh e Ghaznī e soprattutto a Lashkarī Bāzār, nel moderno Afghanistan, si sono conservati dipinti murali prodotti per la dinastia dei ghaznavidi nel sec. XI, il cui stile è vicino a quello religioso buddista dell'Asia centrale e del Turkmenistan.

Anche la ceramica dipinta è viva testimonianza di uno stile figurativo. A Nishapur si producevano piatti e scodelle illustranti vari soggetti floreali, ma anche un gran numero di figure umane e animali. Tipico è uno stilizzato guerriero a cavallo fornito di spada e scudo circondato da animali di piccole dimensioni e, talvolta, da altri personaggi, su uno sfondo giallo completamente riempito di motivi vegetali e calligrafici. Nella produzione di Nishapur e della Transoxiana in generale, in questo periodo tra il IX e l'XI secolo, la decorazione calligrafica spesso assume caratteri quasi pittorici che sottolineano l'importanza anche estetica della parola scritta che tanta parte ha nella cultura islamica di tutti i tempi. Ceramica dipinta con stilizzati animali, in particolare uccelli, è presente nello stesso periodo anche nella zona a sud del Mar Caspio; tale produzione, che comprende figure in rosso, marrone e verde su uno sfondo bianco, viene denominata «Sari». Il periodo di massima espressione figurativa sulla ceramica è quello dei selgiuchidi, una dinastia turca proveniente dall'Asia centrale che occupò la Persia nei secoli XI-XIII. La ceramica dipinta prodotta a Rayy (vicino alla moderna Tehran), con i suoi colori vivaci, la ricchezza di temi decorativi, le forme stilizzate animali e vegetali, le figure umane e i gruppi di figure dai volti tondi di ispirazione turca danno un'idea della varietà e dell'alto livello raggiunto dalla pittura p in questo periodo. La ceramica cosiddetta *mina'i* o «smaltata» e dorata, popolata di un'infinità di figure in miniatura su sfondi bianchi o celesti, è il prodotto di più grande livello realizzato sotto i selgiuchidi in Persia. All'inizio del sec. XIII un altro centro, Kashan, emerse nella produzione ceramica. I soggetti tipici di Kashan sono sovrani in trono, figure umane, motivi vegetali, tuttavia più caratteristici sono animali fantastici quali sfingi, arpie e draghi, e simboli zodiacali. La produzione di Kashan comprende scodelle, piatti e soprattutto piastrelle per composizioni murali, e si estende dal tardo periodo selgiuchide all'inizio di quello mongolo-ilkhanide, come si può vedere nel palazzo di Takht-i Sulayman databile intorno al 1270-75.

**Gli inizi della miniatura su libro: l'epoca ilkhanide** Nulla si sa di preciso su atelier in grado di produrre una scuola di illustrazione di manoscritti in epoca precedente a quella ilkhanide, per quanto sia probabile che alle corti buyidi, samanidi e ghaznavidi dei secoli IX-XII questa forma

d'arte fosse già presente. Solamente due isolati manoscritti illustrati testimoniano l'esistenza di tali codici: uno è datato 1009 e include disegni di costellazioni (Oxford, Bodleian Library); il secondo è una copia del poema epico *Warqa wa Gulshā* della fine del sec. XIII, il cui stile pittorico è molto vicino a quello della ceramica dipinta selgiuchide, ma che potrebbe anche essere stato prodotto in Turchia.

La dinastia ilkhanide di Persia (1258-1335 ca.), un ramo dei mongoli che divenne indipendente dopo la conquista di Baghdad nel 1258, cercò di creare una giustificazione dinastica al suo regno sulla regione proclamandosi naturale erede degli antichi sovrani persiani. Per questa ragione, nuove opere storico-letterarie quali *La storia del conquistatore del mondo* (*Ta' rīkh-ī jahān gushāy*) (Parigi, BN) e una *Storia universale* (*Jāmi' al-tawārīkh*) (Edinburgo, University Library, e coll. priv.) furono create tra la seconda metà del sec. XIII e l'inizio del XIV. La tradizione illustrativa di opere letterarie, già presente in Mesopotamia, e l'influenza della pittura cinese e central asiatica che faceva parte del bagaglio culturale dei mongoli, fece sì che gli ilkhanidi decidessero di inserire nei loro manoscritti frontespizi miniati e miniature.

L'inizio della pittura **p**, cioè di quello stile pittorico di illustrazione del libro che servì di base ai più tardi ricchissimi e splendidi manoscritti delle epoche timuridi e safavidi (secoli XV-XVII), deve senza dubbio essere attribuito agli ilkhanidi di Persia. Pochi manoscritti miniati di epoca ilkhanide sono giunti fino a noi, e quasi sempre incompleti perché parzialmente perduti. In aggiunta, pochissimi conservano il *colophon*, che di solito include la data e il luogo di produzione del manoscritto. I centri più importanti furono la capitale Tabriz, Maragha, Baghdad, Mosul, e gli anni più prolifici furono gli ultimi quaranta della dinastia (1295-1335). Oltre alle opere storiche già citate (a cui va aggiunta una *Cronologia delle antiche civiltà* a Edinburgo, University Library), la produzione di manoscritti illustrati include storie naturali (un *Bestiario*: New York, PML), letteratura pseudoscientifica (*Le meraviglie del creato*: Londra, BL), raccolte di poesie (*Dīwān*: Londra, India Office Library) e almeno una copia della grande opera epica della letteratura persiana, lo *Shāh-nāma* di Firdūsi. Quest'ultimo manoscritto, opera celebrativa dell'«iranicità» della dinastia ilkhanide, è oggi



smembrato e disperso in varie collezioni: esso rappresenta il massimo livello artistico raggiunto dalla pittura di questo periodo e uno dei capolavori della pittura **p** in assoluto. In questo *Shāh-nāma*, le varie influenze di altre tradizioni artistiche (locali, mesopotamiche, selgiuchidi, cinesi) che sono presenti individualmente in tutti gli altri manoscritti, finalmente si fondono ad ottenere un nuovo stile pittorico in cui i personaggi e gli elementi del paesaggio sono bene integrati nella composizione.

**Il secolo XIV** La fine della dinastia ilkhanide (1335 ca.) non ebbe come conseguenza un vuoto nella produzione di manoscritti illustrati in Persia. Sebbene di valore artistico minore, piú didascalico e stilizzato, il colorismo acceso delle miniature prodotte sotto la piccola dinastia degli Injū (1303-54 ca.) tra il terzo e il quinto decennio nella loro capitale Shiraz, testimonia un'attività artistica in una zona provinciale della Persia. Il testo illustrato con maggior frequenza dagli Injū fu lo *Shāh-nāma*, di solito copiato in codici di piccole dimensioni. I continuatori della scuola ilkhanide furono comunque i gialairidi (1336-1432 ca.), una dinastia che dominò la Persia e la Mesopotamia subito dopo la caduta degli ilkhanidi, ma che si affermò stabilmente al potere solamente verso la fine del secolo, sotto il regno di Sultan Ahmad (1382-1410). Nessun manoscritto prima del 1386 può essere sicuramente attribuito a committenti gialairidi (un *Khamsa* (Quintetto [di poesie]) a Parigi, BN), tuttavia una fonte del sec. XVI, Qāḍī Aḥmad, in un breve trattato dal titolo *I pittori passati e presenti* ci rivela una continuità di stile: egli afferma che il pittore Ahmad Mūsā (che rappresenta il piú antico nome di un artista tramandatoci dalle fonti) lavorò per l'ultimo sovrano ilkhanide e trasmise la sua tecnica al pupillo Shams al-Dīn, il cui mecenate fu il sovrano gialairide Shaykh Uways. È così documentata una trasmissione diretta dalla tradizione artistica ilkhanide a quella gialairide. Il piú importante manoscritto quasi sicuramente attribuibile all'epoca di Shaykh Uways (1356-74) è una copia, oggi frammentaria e incollata su pagine d'album (Istanbul, biblioteca universitaria), di racconti favolistici moraleggianti intitolati *Kalīla wa Dimna*. Il tardo periodo gialairide segnò una svolta definitiva sia nella scelta delle opere da illustrare che nello stile pittorico stesso. La letteratura epica e storica lasciò il posto a raffinate opere di poesia, le figure umane si allungarono e si raffinarono nei volti e

nel portamanto, il grande movimento dell'epoca ilkhanide si trasformò in stilizzazione e simbolismo di gesti e di composizione, il paesaggio si arricchì di molte varietà di fiori e alberi che spesso fanno da cornice esterna alla miniatura. Eppure, tale trasformazione avvenne all'interno di una scuola che fu diretta erede di quella ilkhanide, nel breve spazio di due generazioni di pittori. L'ultima generazione, quella di 'Abd al-Ḥāyy (il cui maestro fu Shams al-Dīn) e di Junayd, produsse miniature che già fanno presagire i futuri stili timuride e safavide. I due manoscritti piú rappresentativi di tale raffinato sviluppo sono le opere poetiche di Khwājū Kirmānī (1395-96: Londra, BL) e la raccolta di poesie di Sulṭān Aḥmad (1410: Whashington, Gall. Freer).

Un'altra dinastia che produsse un buon numero di manoscritti illustrati furono i muzaffaridi, i quali sostituirono gli Injū nella Persia sud-occidentale e in parte del moderno Iraq. Come i gialairidi, anch'essi illustrarono testi poetici ma anche l'epica in versi dello *Shāh-nāma*, che d'ora in poi verrà trattato piú come un testo poetico che storico e di giustificazione dinastica come in epoca ilkhanide. Caratteristica della pittura muzaffaride sono gli altissimi arrotondati orizzonti rocciosi e un colorismo vivace ma allo stesso tempo raffinato, molto diverso dai loro predecessori Injū. L'importanza della produzione muzaffaride di Shiraz sta soprattutto nell'aver stabilito definitivamente questa città come uno dei piú importanti e prolifici centri della pittura persiana nei secoli a venire.

**Il periodo timuride** La continuità dello stile tardogialairide in epoca timuride fu assicurato da Timur stesso (Tamerlano) il quale fece trasferire 'Abd al-Ḥāyy nella sua capitale Samarcanda. Della produzione di questo periodo, l'inizio del sec. xv, a Samarcanda non è rimasto nulla, ma le fonti hanno tramandato una grande attività pittorica murale ad opera dello stesso 'Abd al-Ḥāyy e di Bāghshimālī Il primo importante mecenate dei timuridi di cui ci resta documentazione fu Iskandar Sulṭān, un nipote di Timur che fu governatore a Shiraz (1409-14). Un gruppo di manoscritti può essere associato alla sua figura in quegli anni: essi sono particolarmente interessanti perché il loro stile può essere descritto come una fusione dello stile classico gialairide con quello locale muzaffaride. Un'*Antologia* oggi conservata a Lisbona (coll. Gulbenkian) è il manoscritto piú rappresentativo di tale stile. Shāh

Rukh, figlio ed erede di Timur, spostò la capitale da Samarcanda a Herat da dove regnò per più di 40 anni (1405-47). Egli mantenne un atelier di pittura nel quale i testi copiati erano soprattutto di carattere storico, quali il rifacimento della *Storia Universale* di epoca ilkhanide, manoscritto oggi disperso. Shāh Rukh, infatti, intendeva proclamare la discendenza dei timuridi dagli ilkhanidi e quindi il sacrosanto diritto a governare sulla regione. Un importante manoscritto di carattere storico-religioso prodotto per Shāh Rukh è un *Mi'rāj-nāma* (Viaggio del profeta Maometto nell'aldilà) completato nel 1435 (Parigi, BN). Lo stile pittorico celebrativo di Herat sotto Shāh Rukh ha spesso notevoli effetti drammatici ma non è molto raffinato.

Al contrario, il mecenate di maggior spicco dell'epoca timuride è senza dubbio Bāysunqur, il quale fu governatore per Shāh Rukh prima a Tabriz e poi a Herat dove fece trasferire tutti i suoi pittori, calligrafi e rilegatori. I dipinti prodotti nell'atelier di Bāysunqur dimostrano un perfetto equilibrio compositivo e cromatico, un'ideale integrazione dei personaggi nel paesaggio, una completa assenza di drammaticità che si avvicina tuttavia a un puro accademismo, seppur di altissimo livello. I dipinti di manoscritti quali un *Kalīla wa Dimna* (1430: Istanbul, Topkapi Saray), un' *Antologia* (1427: coll. Berenson ai Tatti presso Firenze) e uno *Shāh-nāma* (1430: Tehran, Palazzo Gulistan) sono individualmente dei capolavori che vengono tuttavia ridimensionati dall'ossessivo manierismo di temi e volti nello stesso codice. Altri principi mecenati timuridi contemporanei a Bāysunqur e Shāh Rukh degni di menzione sono Ulūgh Beg a Samarcanda, Muhammad Jūkī in Transoxiana e Khorasan, e soprattutto Ibrāhīm Sulṭān il quale prese il posto di governatore di Iskandar Sulṭān a Shiraz. Durante il periodo di Ibrāhīm, lo stile «provinciale» di Shiraz continuò a fiorire: testimonianza di ciò è soprattutto uno *Zafar-nāma* (II libro del conquistatore [Timur]), oggi disperso in varie collezioni.

Due pronipoti di Timur, Husayn Bāyqarā (1470-1506) e suo figlio Badī 'al-Zamān, furono gli ultimi sovrani timuridi a mantenere un atelier di illustrazione del libro a Herat dopo il 1468. I più celebri manoscritti prodotti alla fine del sec. xv sono i testi poetici del visir di Husayn Bāyqarā, Mir 'Alī Shīr Navā' ī (1485: Oxford, Bodleian Library) e del poeta Sa'dī (1488: Cairo, BN). Durante

quest'epoca fu attivo il piú celebrato pittore persiano di tutte le epoche, Kamāl al-Dīn Bihzād, il quale diresse l'atelier di Herat ed ebbe collaboratori di altissimo livello quali Qāsim 'Alī e Mīrak. L'epoca di Bihzād può essere considerata come il superamento dell'accademismo dei pittori di Bāysunqur tramite una maggior varietà compositiva e una maggior partecipazione emotiva alle scene illustrate.

Nel sec. xv si affermò anche, prima a Baghdad e poi a Shiraz al di fuori del controllo timuride, il cosiddetto stile turkmeno delle dinastie dei Qara Qoyunlu e degli Aq Qoyunlu, che si rivelerà importante per lo sviluppo della pittura turco-ottomana e dell'India nord-occidentale.

**Il periodo safavide** Shāh Ismā'īl, il fondatore della dinastia safavide che successe ai timuridi, nominò l'anziano Bihzād direttore della Biblioteca reale a Tabriz nel 1522. Ciò assicurò una continuità di stile che culminò con gli straordinari manoscritti prodotti per il successore di Ismā'īl, Shāh Ṭahmāsp (1524-76). Come già ai tempi di Bihzād, il migliore pittore di Ṭahmāsp, Sulṭān Muḥammad (turkmeno d'origine), fu circondato da molti altri grandi artisti i quali produssero le ricchissime miniature di un *Khamsa* di Niẓāmī (1939-43; Londra, BL) e di uno *Shāh-nāma* oggi purtroppo disperso in molte collezioni. Il colorismo vivace ma calibrato, l'uso dell'oro, la complessità della composizione e l'incredibile e minuziosa attenzione per i dettagli in queste miniature vengono spesso indicati come la massima espressione artistica raggiunta dai pittori persiani di ogni epoca.

Shāh Ṭahmāsp, negli ultimi anni della sua vita, diventò piú religioso e fondamentalista; di conseguenza egli non fu piú interessato a mantenere un atelier di pittura e i suoi artisti furono costretti a emigrare presso i Mughal dell'India dove diedero inizio a un'altra grande scuola di pittura. I centri di produzione di codici illustrati safavidi si spostarono a est, a Bukhara, Mashhad e nella nuova capitale Qazwin. I manoscritti di questo periodo, prodotti per il principe Ibrāhīm Mīrzā e per Shāh Ismā'īl II, sono scarsamente innovativi e dipendenti dai modelli precedenti. Il miglior codice è un *Haft Haurang* di Jāmī del 1555-1565 (Washington, Gall. Freer). In questo periodo, comunque, si creò un mecenatismo al di fuori della cerchia reale, il che portò agli inizi di un genere di pittura, il ritratto inserito in album (influenzato anche dalla pittura

europea), che darà nuova vita alla pittura p del secolo successivo. Altri centri di produzione nella seconda metà del sec. XVI furono Shiraz, Tabriz e l'area del Khorasan i cui governatori risiedevano a Herat.

Nel 1587 Shāh 'Abbās I (1587-1629) trasferì la nuova capitale a Isfahan. A partire da questo periodo le pareti e le nicchie dei palazzi delle città di Qazwin, Na'in e Isfahan vennero riccamente decorate con pitture murali e piastrelle dipinte che riflettono lo stesso stile delle miniature su libro. Esempi in buone condizioni sono gli edifici dell'Ālī Qāpū e del Chihil Sutūn, entrambi della prima metà del sec. XVII. Come nel citato caso di 'Abd al-Hāyy in epoca timuride, pittura murale e miniatura venivano prodotte probabilmente dagli stessi artisti. La maggior personalità artistica di questo periodo è sicuramente Rizā-i 'Abbāsi, il quale spesso firmò i suoi lavori che comprendono miniature per manoscritti ma soprattutto disegni non colorati, specialmente ritratti. I ritratti di Rizā sono spesso commoventi, con speciale riferimento a persone anziane e *sufi*. Rizā venne celebrato quasi quanto Bihzād nel secolo precedente e il suo stile segnò tutto il sec. XVII. Il suo miglior allievo, Mu'in, copiò molti suoi ritratti ponendo anche la firma di Rizā stesso: questo non per creare dei falsi, ma perché l'imitazione perfetta dei lavori del maestro veniva considerata un grande merito. La seconda metà del sec. XVII vide anche la definitiva consacrazione dell'influenza della pittura europea alla corte safavide. Personaggi in costume europeo, soggetti mitologici e cristiani, grandi ritratti a olio cominciarono a popolare i codici e le sale dei palazzi di Isfahan e dei dintorni. La figura di maggior spicco di questo stile è Muhammad Zamān. Sotto Shāh 'Abbās II (1642-66) anche l'influenza dell'ormai autonomo stile della pittura Mughal si fece sentire nella produzione safavide.

**Il periodo Qājār** La dinastia safavide finì nel 1722, mentre quella Qājār arrivò al potere alla fine del sec. XVIII. Nel periodo di interim, gli Zand di Shiraz furono buoni mecenati delle arti. Grandi dipinti a olio, miniature e lacche dipinte furono prodotti in discreta quantità.

Fu sotto il sovrano Qājār Fāṭḥ 'Alī Shāh (1797-1834) che la pittura ebbe la massima fioritura nella nuova capitale Tehran. I migliori pittori dello shāh, Mīrzā Bābā, Mihr 'Alī e 'Abdallāh Khān produssero ritratti a olio a grandezza naturale di Fāṭḥ 'Alī' e di innumerevoli personaggi di



corte e ambasciatori (fino a 118 nello stesso dipinto). Comunque, anche la miniatura su manoscritti e soprattutto su album si mantenne a un buon livello.

Negli ultimi anni di Fath 'Alī e sotto il regno di Nāṣir al-Dīn (1848-96) lavorò il piú famoso miniaturista su lacca del periodo Qājār, Najaf, il quale fece rivivere la miglior tecnica pittorica su rilegature, scatole porta-penne e specchi, dipingendo su uno strato di gesso che veniva alla fine ricoperto con vernice trasparente o lacca. Nel sec. XIX si svilupparono altre forme di pittura, quali lo smalto su oro, argento o rame, e l'*eglomisé* o pittura sul rovescio di una superficie di vetro. Molti artisti, il piú famoso dei quali è Abū al-Ḥasan al-Ghaffārī, andarono a studiare in Italia e Francia e introdussero nuove influenze europee nella pittura **p**; del 1850-60 è l'illustrazione di una copia delle *Mille e una notte*, eseguita da 34 artisti sotto la direzione di Abū al-Ḥasan con oltre 1100 miniature. Abū al-Ḥasan fu anche responsabile dell'introduzione in Persia della litografia. Dopo la fondazione di un'Accademia d'arte da parte dello shāh Nāṣir al-Dīn a Tehran, con l'espresso intento di insegnare agli allievi lo stile europeo, la pittura **p** cessò praticamente di esistere. Nel sec. XX gli artisti persiani saranno quasi esclusivamente influenzati dalle contemporanee correnti europee, e le tradizioni di epoca timuride e safavide completamente dimenticate. (*sca*).

### **Personnaz, Antonin**

(Bayonne 1854-1936). Di agiata famiglia del sud-ovest della Francia, giunse presto a Parigi e venne introdotto negli ambienti artistici da Léon Bonnat, come lui originario di Bayonne, e da Alphonse Osbert, suo amico. Si legò a Pissarro, Guillaumin, Degas; e dal 1880 ca. in poi costituì una collezione ricca di opere impressioniste. Dopo la prima guerra mondiale, ritirandosi a Bayonne, assunse le funzioni di vicepresidente della commissione del Museo Bonnat e dedicò gli ultimi anni a curare le opere d'arte lasciate alla città dal suo vecchio amico. Lasciò ai Musées nationaux la sua collezione, comprendente 142 dipinti, pastelli, acquerelli e disegni. Sua moglie mantenne la proprietà d'una quarantina di queste opere (tra cui ventiquattro Guillaumin), che vennero in seguito messe in deposito nel museo di Bayonne; le altre, destinate al Louvre, vennero esposte sin dal 1937. Tra i quadri e pastelli

di questa collezione, oggi esposta al MO di Parigi, vanno ricordati i quattordici paesaggi di Pissarro, che ne riassumono l'opera dal 1870 al 1902, come *Strada a Louveciennes* (1870), *Paesaggio a Chaponval* (1880), *Donna in un campo* (1887), *Paesaggio a Éragny* (1895), nove Guillaumin, tra cui *Place Valhubert* e il *Porto di Charenton* (1878), il celebre *Ponte di Argenteuil* (1874) di Monet, la *Nebbia* (1874) di Sisley e un pastello di Degas, la *Stiratrice* (1869), oltre a *Jane Avril mentre danza* (verso il 1892) e il *Letto* (1892-95 ca.) di Toulouse-Lautrec. (ic).

## Perù

La pittura peruviana, seconda per importanza solo a quella messicana benché i suoi inizi siano piú tardivi, presenta rispetto ad essa sensibili differenze; i due centri di produzione, Lima e Cuzco, hanno avuto influsso predominante a periodi alternati. La storia della pittura del P ha inizio a Lima; verso la metà del sec. XVII, in seguito, e fino ai nostri giorni, Lima ha ripreso il sopravvento.

Rispetto al Messico dove la cultura artistica è dominata dall'influsso fiammingo e spagnolo, qui si sente la circolazione di modelli italiani. Tre pittori italiani si succedono a Lima a partire dal 1575: il delicato manierista gesuita Bernardo Bitti e i due romanisti Perez de Alesio e Angelino de Medoro. Di questi ultimi il primo, allievo indiretto di Michelangelo, trascorse due anni a Siviglia, dove dipinse tra il 1585 e il 1587, in uno stile gonfio e turbolento, l'enorme *San Cristoforo* del transetto della Cattedrale e il *San Giovanni Matamoro* della chiesa di Santiago. È a Lima dal 1590, ed ivi lo si trova ancora, nel 1628, attivo con il figliolo; nessuna delle sue opere peruviane è stata identificata. Il secondo invece, giunto verso il 1600 e ripartito per la Spagna nel 1625, è noto per diverse opere firmate e datate. È artista piú contemplativo che vigoroso; le sue *Immacolate*, i suoi *Cristo alla colonna*, i suoi religiosi nell'atto di scrivere, dovettero piacere alla committenza monastica. Questo patrimonio pittorico peruviano iniziale venne successivamente integrato da opere europee: copie da Rubens, figure di religiosi dovuti a Zurbarán (la serie di *Apostoli* si trova in San Francisco a Lima), *Vergini* di Murillo. Ma nessun nome di pittore emerge con opere sicure.

L'attività pittorica in P si concentra infatti, in questo periodo, a Cuzco. Della scuola di Cuzco è mal conosciuta la

genesi; sono documentati nomi di pittori come Gregorio Gamarra sin dai primi anni del sec. xvii, e l'attività artistica appare in piena fioritura verso il 1650: «colonizza» un considerevole mercato, che comprende non soltanto l'attuale P, ma anche l'Ecuador e la Bolivia, con, da un lato, le icone anonime indirizzate alla devozione popolare (particolarmente quelle dell'infanzia di Maria e di Gesù), dall'altro, con dipinti narrativi, spesso di grandi dimensioni, con cicli monastici consacrati alle vite di san Francesco, san Domenico, san Pietro di Nolasco. Sono dipinti che malgrado le convenzioni e le goffaggini prospettiche, e il disegno alquanto elementare, non dispiacciono a causa del loro espressivo realismo, ricco d'immagini della città e della vita corporativa o religiosa (*Scene della processione dell'Eucaristia* in Santa Ana). Accanto a numerosi dipinti anonimi, spiccano alcuni artisti locali come l'indio Diego Quispe Tito, Espinosa de los Monteros, Sánchez de Medina, Basilio Santos.

Tale produzione prosegue nel sec. xviii, assumendo però un carattere sempre più «indio», arcaico e popolare; è dominata dai nomi di Basilio Pacheco – che in base al suo stile, nell'esecuzione dei suoi cicli principali (*Storia di sant'Agostino* per il convento degli agostiniani di Cuzco, passata oggi a Lima), realizzati tra il 1742 e il 1746, è stato per lungo tempo retrodatato di un secolo – e di Marcos Zapata, piatto disegnatore dal colore secco, che segna la sclerosi della scuola, fu assai attivo (cinquanta dipinti per le sole *Litanie di Loreto* nella Cattedrale di Cuzco, 1755) e formò numerosi discepoli.

In questo periodo, che è per Cuzco di decadenza economica, Lima, capitale dei viceré, tocca l'apogeo della prosperità e dello splendore della vita ufficiale e mondana. È il momento in cui ricompare, ancora timidamente, una pittura civile, soprattutto ritratti.

La pittura religiosa tradizionale prosegue; l'influsso degli antichi maestri spagnoli è sensibile nel *San Francesco* di Julien Tiazo alle Descalzas (1793), che rammenta il Greco, e anche nella zurbaraniana *Sacra Famiglia* di Joaquin Urxea (1797), o nelle figure di religiosi (*San Bernardo*, *San Pierre Nolasque*) di F. Martinez. Furono attivi anche pittori portavoce della tendenza neoclassica come F. Lozano, il più rinomato artista di Lima alla fine del sec. xviii che inviò opere in Spagna (*Allegoria dell'Invidia*, offerta a Carlo III), e come Matias Maestro e José Váz-

quez, ritrattisti severi ma attenti alla caratterizzazione dei modelli. Nel 1791 il sivigliano José del Pozo, cui le condizioni di salute impediscono di seguire la spedizione oceanografica di Malaspina, si trattenne a Lima ottenendo dal viceré l'autorizzazione ad aprire una scuola di disegno, primo nucleo dell'Accademia peruviana. Presto l'epoca repubblicana vedrà fiorire una pittura iconica dedicata agli eroi dell'indipendenza: ritratti (uno dei migliori è quello di Bolivar, fatto dal vero nel 1826 dal pittore meticcio Gil de Castro) o episodi militari. In seguito alcuni pittori, molti dei quali soggiogneranno in Francia (il piú noto è Merino) rivelano un'abilità spesso notevole; ma il sapore dei loro dipinti di storia, dei loro paesaggi, delle loro scene di genere, è piú europeo che specificamente peruviano. (pg).

## Perugia

Nella prima metà del Duecento non si individua a P, anche a causa delle scarse testimonianze superstiti, una produzione pittorica di particolare rilievo; infatti le successive fortune edilizie della città hanno modificato profondamente quegli edifici, come il Duomo e altre antiche chiese urbane e del territorio, che erano certamente ricche di opere di pittura. Le rarissime testimonianze pervenute (frammento di affresco oggi nella GNU, affreschi frammentari nella chiesa del castello di Sant'Apollinare) rivelano evidenti contatti con la coeva pittura romana. A questi stessi modelli guarda anche «Bonamicus», autore di un ciclo di affreschi nel 1225 nella chiesa di San Prospero che pur notevoli per la complessità iconografica, adottarono un linguaggio assai rudimentale. Nel settimo decennio del secolo viene realizzata la piú antica decorazione della chiesa di San Bevignate, dei Templari, ad opera di tre maestri che rivelano ancora un cultura permeata di rustica semplicità, in linea con quella degli affreschi di San Prospero. Altre considerazioni consente invece la produzione artistica locale a partire dagli anni Settanta del secolo, che conseguirà risultati assai interessanti per un periodo di circa cinquanta anni, in coincidenza con la fase di massimo splendore della città. In questo momento cominciano ad arrivare a Perugia gli echi delle grandi novità che si andavano sperimentando sulle pareti della chiesa di San Francesco ad Assisi, un termine di confronto destinato a restar vivo a lungo nella pittura pe-

rugina, a cui si aggiungerà nel corso del Trecento una più accentuata cadenza senese mediata anche attraverso il cantiere di Orvieto.

Nel 1272 il Maestro di San Francesco dipinge la grande Croce per l'altare maggiore della nuova chiesa dell'Ordine di Porta Santa Susanna. E all'incirca nello stesso momento compare un'altra opera destinata a segnare la cultura figurativa perugina, quel *Trittico Marzolini* (GNU) i cui riflessi si avvertono ancora in opere più tarde come il *Cristo e la Vergine in gloria* di Santa Giuliana o la *Madonna col Bambino* e l'*Ascensione* nella chiesa di San Matteo degli Armeni. Oggi, d'altra parte, la più schietta vena della pittura perugina non si ravvisa tanto nelle opere su tavola o nei cicli affrescati nelle chiese; è piuttosto nella miniatura che si rivela la voce propria della pittura del Duecento e dei primi anni del Trecento a **P**. Sotto il nome convenzionale di Primo Miniatore e Secondo Miniatore (entrambi autori degli antifonari di San Domenico) si riconoscono infatti maestri di straordinaria levatura, capaci di rielaborare in forme proprie i suggerimenti e le novità provenienti ancora una volta dal cantiere di Assisi, guardando dunque al classicismo cimabuesco, prima, e a Giotto e alla sua bottega poi. Lo stesso Comune di **P** si dimostra committente d'eccezione, e diretto promotore di imponenti imprese a sfondo allegorico-propagandistico, che esigono il coinvolgimento di artisti di prima grandezza come Nicola e Giovanni Pisano per la Fontana Maggiore e Arnolfo di Cambio per la seconda fontana in *pede fori*, opere che lasceranno traccia profonda e duratura nel repertorio figurativo dei pittori e miniatori locali. A questi il Comune affiderà la decorazione degli spazi pubblici più importanti dei quali resta oggi soltanto la Sala dei Notari, dipinta sul cadere del secolo (1298-99) da due maestri, esperti della nuova lingua di Assisi.

A partire dal secondo e dal terzo decennio del Trecento si stringe sempre di più il rapporto tra miniatori e pittori, anche se le figure che dominano la scena sono per la verità piuttosto modeste: come Meo da Siena, pittore che svolge tutta la sua attività a **P**, o Vanni di Baldolo, piacevole miniatore autore della Matricola dei Notai. Una nuova impennata qualitativa si avrà con Matteo di Ser Cambio (attivo dalla metà del Trecento fino agli inizi del Quattrocento), il grande orafo e miniatore autore di varie Matricole delle Arti, la cui cultura ormai, rivolta decisa-



mente verso modelli senesi, sembra però a conoscenza anche del realismo pretardogotico dell'ambiente padovano.

La pittura murale invece non rivela, allo stato della conoscenza, personalità di spicco; nella seconda metà del secolo emergono in ogni caso opere di tipo votivo, come gli affreschi della chiesa di Santa Maria della Villa a Sant'Egidio. Intorno al 1380 si trasferisce a P Cola Petruccioli, pittore orvietano che porta in città le novità del cantiere del Duomo di Orvieto provocando una nuova svolta a P, dove sul cadere del secolo la decorazione della grande chiesa di San Domenico nuovo deve aver costituito un polo di attrazione importante per artisti senesi, fiorentini, marchigiani e altri minori umbri.

A giudicare da ciò che rimane, il nuovo linguaggio del gotico internazionale non trova a P artisti capaci di reinnestare sulla tradizione figurativa locale quelle cadenze espressive che i Salimbeni, Antonio Alberti da Ferrara e perfino Gentile da Fabriano vi avevano diffuso. L'unica personalità locale di un certo rilievo sembra quel Pellegrino di Giovanni che firma una *Madonna col Bambino* oggi nel VAM di Londra.

Non è possibile seguire da vicino, vista la rarità di opere e di autori, il passaggio dalla cultura cortese a quella prospettica di matrice fiorentina se non chiamando in causa le precoci presenze forestiere già da tempo individuate come punti di riferimento essenziali per la cultura locale e cioè Domenico Veneziano autore degli affreschi della casa di Braccio Baglioni, Beato Angelico autore del *Polittico* di San Domenico e Filippo Lippi. È a questi modelli che guarda con spiccato interesse Benedetto Bonfigli, la personalità di maggiore rilievo a cavallo del secolo, artista complesso e originale sia nelle opere di grande impegno pubblico (decorazione della cappella dei Priori), che lo elevano a protagonista di un «umanesimo perugino», sia nella pala e nei gonfaloni processionali, dove talvolta è in bilico tra ricerca moderna e tradizione locale.

Parte dalle stesse premesse anche Bartolomeo Caporali ma, più eclettico, seguirà nella sua ultima attività la imperante moda peruginesca che si afferma in città con la celebre serie delle *Tavolette di San Bernardino*, l'impresa più emblematica di un'importante fase di transizione della pittura perugina e umbra (1473): dove meglio si manifesta quel distacco dalla cultura fiorentina destinato a creare un

nuovo stile che ben presto sarà fatto proprio da tutti i pittori locali. Fa da contraltare, ma non troppo, all'egemonia peruginesca il gusto decorativo di Pinturicchio che lascerà a **P** una sola opera importante, la *Pala di Santa Maria dei Fossi* (GNU). Con la decorazione della Sala delle Udienze del *Collegio del Cambio* – terminata nel 1500 – si consolida definitivamente a **P** la fama del Vannucci e il suo stile segnerà una svolta definitiva nella storia della pittura non solo in Umbria. (mrs).

Lo stile «Perugia 1500» avrà grande successo in tutta Italia e sarà identificato a lungo con l'arte umbra. Nel primo decennio del secolo con le opere del Perugino e della sua fiorente bottega si impongono alcuni capolavori del giovane Raffaello (pala Oddi e *Deposizione* Baglioni per San Francesco al Prato, *Pala di sant'Antonio*, pala Ansidei per San Fiorenzo) dei quali restano a **P** soltanto gli affreschi di San Severo. Se la presenza di queste opere ebbe un riflesso nell'ambiente locale, in particolare fra quegli allievi di Perugino con cui Raffaello intrattenne diretti rapporti (Berto di Giovanni, Domenico Alfani), fu del tutto epidemico: l'*Incoronazione di Monteluca* (oggi nella PV), commissionata al maestro ed eseguita dagli allievi romani, Giulio e Penni, era, dunque, un *unicum* del raffaellismo a **P**. Della seconda schiera degli allievi e seguaci di Perugino che operarono fino agli anni Trenta, G. B. Caporali e Giannicola di Paolo furono senza dubbio i più dotati e aperti ad altre esperienze; mentre la fedeltà alla tradizione e la scarsa reattività al nuovo possono essere esemplificati nella loro continuità dai pittori della famiglia Alfani. Fra le presenze che fra il '20 e il '30 non ebbero un'eco equivalente al loro intrinseco significato e che possiamo considerare nel numero delle occasioni perdute dagli artisti locali, la più vistosa è quella del Rosso, accanto a quelle del Pordenone e di Giulio Clovio. Alla costruzione della rocca di Paolo III, simbolo del potere papale e della fine dell'autonomia di **P** è legata l'unica importante impresa decorativa pubblica, sotto l'egida del governatore Tiberio Crispo. Agli affreschi della rocca (distrutti nell'Ottocento) lavorò un gruppo di pittori più o meno direttamente legati a Vasari (Gherardi, Raffaellino del Colle, L. Pagani, Doni, Papacello) che aggiornano l'ambiente locale in direzione della maniera toscana e romana, continuando a lavorare a **P** (Palazzo dei Priori, *Storie di Fortebraccio*, affreschi; Gherardi e Pagani, *Pala del*

*Popolo*, 1549: P, GN). Le varietà della maniera soprattutto di provenienza romana sono rappresentate, dopo la metà del secolo, da opere di Vasari, Arrigo Fiammingo, Alberti, Venusti, Nebbia; del tutto isolata è la formidabile *Deposizione* del Barocci nel Duomo (1569), la cui lezione sarà compresa dagli artisti perugini solo alla fine del secolo. L'unica originale personalità che emerge in questi anni nell'ambiente locale è quella di G. Danti.

Una consistente parte dell'attività pittorica coincide con quella promossa da Fulvio e Ascanio della Corgna, nipoti di Giulio III, per i quali N. Circignani e G. A. Pandolfi eseguono nelle chiese e nei palazzi virtuosistiche e scenografiche decorazioni. Nel 1573, con la protezione del vescovo della Corgna, fu fondata a P l'Accademia del disegno, di cui uno dei componenti più vivaci era il collezionista Simonetto Anastagi. Il gusto decorativo romano ha ancora maggior successo con G. B. Lombardelli che dà impulso a una variante tutta perugina (con Pandolfi, Barocci, Faenzone dentro), la cui espressione più unitaria è la decorazione a fresco di San Pietro (Salvucci, Piccinini, Bandiera, Ciburri). Ma una fase veramente nuova e originale si apre alla fine del secolo con un gruppo di giovani e dotati artisti: Pollini, V. e F. Pellegrini, Brunelli, G. A. Scaramuccia, Angeli. La pittura filobaroccesca e filosenese, arricchita anche da esperienze diverse, di V. Pellegrini e Angeli, quella roncalliana di G. A. Scaramuccia si volgeranno poi verso temperate naturalezze sia sugli esempi della pittura riformata toscana sia su quelli di Baglione (è del 1608 il suo *Martirio di santo Stefano*: in Duomo), di A. Circignani, di I. Borghesi (*Assunzione*: Duomo), di Guerrieri. Nel Seicento P è il centro più aperto alle influenze esterne e il più fiorente della provincia umbra, ormai completamente inserita nell'orbita romana. Intensa è anche in questo secolo l'attività di costruzione e rinnovamento di palazzi e di edifici sacri. La pittura degli Oratori ha ora il suo periodo di fioritura: il ciclo di tele di Scaramuccia nell'Oratorio di San Francesco, quello di Angeli nella confraternita di Sant'Agostino; mentre gli Oratori della confraternita dei nobili e degli artisti si arricchiranno nel corso del secolo delle presenze più diverse (Sermei, Martelli, Fabrizi, Carlone, Montanini). Accanto all'Angeli, Amadei, Bassotti, Sermei contribuiscono al graduale rinnovamento della cultura locale fin verso la pittura classicista romana e bolognese, il cui grande successo pres-

so i committenti perugini è testimoniato dall'arrivo delle opere di Sacchi e Reni nella chiesa Nuova, di Lanfranco in San Domenico, di Romanelli al Gesù, di Gessi, Perrier, Gemignani, Sassoferrato in San Pietro. A dirette esperienze romane s'impronta la formazione di Cerrini e Fabrizi, appassionati reniani, e con diverse combinazioni quelle di altri umbri attivi a **P** (Martelli, Gagliardi). La maniera di Pietro da Cortona, che inviò due tele per la chiesa Nuova, è divulgata da allievi e seguaci, locali e non: Baldi, Borghesi, Gismondi, Lamparelli e il rosiano Montanini. S. Rosa era d'altronde legato a **P** dall'amico collezionista Ascanio della Penna. Per il Gesù, la chiesa Nuova, Sant'Ercolano e altre chiese dipinge tele e affreschi il genovese G. A. Carlone che a **P**, centro della sua attività in Umbria, fondò una sorta di accademia. La sua composita pittura influenzò anche il reatino G. Boccanera, di origini lanfranchiane e brandiane, stabilitosi a **P**, unica figura emergente fra Sei e Settecento. Fra gli esperti, nella cerchia dei collezionisti e dilettranti, è da ricordare almeno G. F. Morelli, corrispondente del Rest, responsabile delle prime dispersioni delle più importanti collezioni perugine, di cui B. Orsini nella guida di **P** (1784) darà l'ultimo resoconto d'insieme. Nel Settecento, a **P**, come in tutta l'Umbria, la scarsa presenza di personalità di rilievo intensificò l'importazione di opere e artisti soprattutto a Roma: la decorazione a fresco fra tardo barocco e rococò di G. N. Nasini (San Francesco) e F. Mancini (chiesa Nuova); le pale di Trevisani, Passeri, Odazzi, Conca e per la vanvitelliana chiesa degli Olivetani a Montemorcinò (1740) quelle di Pozzi, Subleyras, Mazzanti. La situazione locale si rivelò allora favorevole per l'insediarsi a **P** del marchigiano F. Appiani e per la sua innocua formula, che combinava tradizione bolognese e primo classicismo romano, di pittore sacro e di decoratore (Palazzo Donini, Villa Alfani). Nella seconda metà del secolo la pressante richiesta gentilizia ed ecclesiastica di grande decorazione promuove il formarsi di imprese con veri e propri specialisti: Brizi, Giuli (fiori, paesaggi e chiaroscuri), Carattoli e Mariotti (elementi prospettici e scenografici), Appiani e Leopardi (figure), tutti artisti che vissero la transizione dall'ultimo rococò al neoclassicismo. Un convinto tentativo di rinnovare il circoscritto ambiente artistico perugino fu opera di C. S. Mariotti, il più francofilo degli artisti locali, e B. Orsini, pittore, ar-

chitetto e scrittore d'arte. Essi furono i promotori della rinascita dell'Accademia di belle arti che, ispirata alle teorie classicistiche del Winckelmann e di Mengs, avrebbe dovuto educare una nuova generazione di artisti. Fra le presenze della fine del secolo, sono da ricordare almeno i due marchigiani, Lapis e Leopardi, autori con C. Labruzzi della decorazione dell'Oratorio di Sant'Andrea. Ma a Leopardi si deve anche uno dei rari esempi in Umbria di decorazione sacra del piú ortodosso gusto neoclassico (Duomo, cappella del Sacramento) e una notevole parte nella decorazione d'appartamento; a lui si deve forse l'arrivo a Perugia di F. Giani (Palazzo Conestabile, tempere superstiti di un ciclo piú vasto). Il davidiano J. B. Wicar fu un personaggio di grande importanza a **P**: da una parte come uno dei responsabili delle requisizioni napoleoniche, dall'altra come esponente di successo del neoclassicismo europeo (*Sposalizio della Vergine*: Duomo, in sostituzione di quello di Perugino requisito proprio dai francesi). Per l'affermarsi della pittura purista, che anche nell'arte umbra del rinascimento identificava i propri modelli, ebbe un ruolo determinante T. Minardi, direttore dell'Accademia dal 1819 al 1821, che alcuni dei numerosi allievi e ammiratori seguirono a Roma (Massari, Sensi, Fantacchiotti). Ai rapporti con Minardi e con l'Accademia, diretta dopo la sua partenza da F. Sanguinetti, si deve la presenza di alcuni fra i maggiori esponenti del gruppo dei Nazareni, come Overbeck e P. Cornelius, legato in particolare al Guardabassi.

Oltre al Faruffini che concluse tragicamente la vita a **P**, l'ambiente perugino fu animato dai soggiorni del Costa che vi trovò fervidi adepti di «In arte libertas» e anche da molti stranieri (Leighton, Inness, Vedder, Ch. Coleman). In relazione al rinnovamento post-unitario della città si sviluppò una fiorente attività: fra gli abilissimi decoratori, locali e non, che lavorarono nelle chiese, nei palazzi pubblici e privati, nei teatri erano A. Angelini, Tassi, Bruschi, Piervittori, Brugnoli (palazzi della Provincia, della Prefettura, della Banca d'Italia, Cesaroni, stazione di Fontivegge) le cui prove svariano dal gusto rinascimentale all'ecllettismo umbertino fino all'Art Nouveau. La partecipazione di **P** alle avanguardie s'identifica con il vivace contributo di G. Dottori al movimento futurista che ebbe interessanti conseguenze anche in artisti della generazione successiva. (*gsa*).



**Galleria Nazionale dell'Umbria** Ha sede al terzo piano del Palazzo dei Priori, edificio intrapreso nel 1292, in origine destinato al Capitano del Popolo della città, ampliato successivamente per ospitare i Priori delle Arti e altri uffici comunali.

Il primo nucleo delle opere si è costituito in seguito alla demaniazione della prima repubblica francese tra il 1797 e il 1810. Con il Decreto Pepoli del dicembre 1860 entrano a far parte della raccolta molte altre opere appartenenti alle corporazioni religiose soppresse; nel giugno del 1863 viene inaugurata la Pinacoteca civica intitolata a Pietro Vannucci, che aveva allora sede nella chiesa dell'Università a Montemorcino Nuovo. Nel 1878 viene compilato il primo accurato inventario della raccolta che già possedeva pezzi di grande rilievo. A questa data però 124 opere si trovavano già nel Palazzo dei Priori, destinato a nuova sede della Pinacoteca dopo il trasferimento del Prefetto del Regno nel nuovo Palazzo della Prefettura. Il cambiamento di sede favorisce l'incremento della collezione che si arricchisce di opere importanti acquistate o ricevute in deposito, come due scomparti di predella di Piero della Francesca o la tavola di Vigoroso da Siena. La raccolta assume così una organica struttura che ne fa la più completa testimonianza della pittura umbra e la sua sistemazione si conclude nel 1879. Nel 1907 la Mostra d'Antica Arte umbra, allestita all'interno del Palazzo dei Priori, provoca nuove iniziative che si manifestano anche attraverso riviste come «Augusta Perusia» e «La Rassegna d'Arte umbra» potenziando l'interesse nei confronti della raccolta, che diviene statale passando così nel 1918 al Ministero della Pubblica Istruzione con il nome di R. Galleria dell'Umbria. Le opere rimangono però di proprietà comunale. Nel 1952 il Palazzo dei Priori viene sottoposto a nuovi restauri che interessano proprio i locali della Galleria; si ha così l'occasione per un nuovo ordinamento che interessa venticinque sale, inaugurato nel 1955.

Nel 1988 per lavori di adeguamento alle norme di sicurezza la GNU viene chiusa; qualche mese dopo sarà accessibile un'unica sala dove vengono raccolti alcuni tra i pezzi più pregevoli; mentre si procede al restauro del polittico di Piero della Francesca, della tavola di Gentile da Fabriano, di tutto il ciclo di affreschi del Bonfigli nella cappella dei Priori e di numerose altre opere in previsione di una riapertura nel 1995.

**Museo dell'Opera del Duomo** Il Museo della Cattedrale di **P** fu istituito nel 1923 con la collaborazione della Soprintendenza e della Brigata Perugina dell'Arte. In occasione dell'apertura fu pubblicato un catalogo redatto da U. Gnoli. Le opere – che vengono raccolte in due sale facenti parte degli antichi edifici della canonica – sono per la maggior parte legate alla storia del Duomo o delle chiese sotto la sua giurisdizione. Di particolare importanza la serie dei codici membranacei, che comprende un importante gruppo di antifonari miniato da artisti perugini agli inizi del Trecento, a un messale della seconda metà del sec. xv miniato da Bartolomeo Caporali. Opere su tavola di un certo rilievo sono il *Trittico* di Meo da Siena, un *Trittico* di Agnolo Gaddi, una *Morte della Vergine* datata 1432 di un ignoto maestro di cultura tardogotica e un capolavoro come la *Pala Vannucci* dipinta da Luca Signorelli nel 1484. (*mrs*).

### **Peruštica**

Posta 10 km a sud di Joakim-Gruevo (Bulgaria), **P** è un piccolo villaggio interamente ricostruito dopo il saccheggio e il massacro dei suoi abitanti compiuto dai turchi nel 1876. A qualche centinaio di metri dal villaggio restano le rovine della chiesa rossa (Cervenata Crkva), molto probabilmente eretta alla fine del sec. v o all'inizio del vi su pianta quadrilobata romana, con narteca ed esonartece. Questa chiesa era decorata all'interno da affreschi. Malgrado la loro condizione frammentaria, sono molto importanti perché rappresentano uno tra i vari esempi di pittura monumentale del sec. vii conservati in territorio bizantino, e costituiscono un tipo di decorazione che non è stato pressoché più impiegato nei secoli successivi. Le rappresentazioni mostrano una giustapposizione di scene del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*. Nell'edicola nord sono in parte conservati vari episodi dell'*Infanzia di Cristo*, dall'*Adorazione dei Magi* alla *Strage degli innocenti*, a fregi sovrapposti. Sull'intradosso dell'arco che si apre sull'edicola nord, erano raffigurate entro medaglioni *Scene della vita di Mosè*. È parzialmente conservato un affresco rappresentante un santo condotto al supplizio. Tali pitture, di stile elegante e dai toni chiari, possono ricollegarsi all'arte costantinopolitana. (*sdn*).

## Peruzzi, Baldassarre

(Siena 1481 - Roma 1536). Attivo nei diversi campi della pittura, architettura e scenografia.

L'esordio di **P** avviene come pittore e la sua prima opera documentata, ma non conservata, è la decorazione da lui eseguita nella cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena (1501). Per quanto riguarda la sua formazione di architetto le fonti lo indicano allievo di Francesco di Giorgio mentre in ambito pittorico le prime prove di **P** dovevano verosimilmente risentire dell'influenza della decorazione della cappella Piccolomini del Duomo senese, eseguita da un gruppo di pittori a partire dal 1502 sotto la guida di Pinturicchio, e delle opere del vercellese Sodoma. Intorno al 1503 si trasferisce a Roma, dove si svolge la parte principale della sua carriera, e sino al 1506 ca. attende agli affreschi con *Storie della vita di Maria* in Sant'Onofrio. Il contatto con Raffaello e la sua cerchia e lo studio dell'arte antica determinano in **P** una svolta profonda che si riscontra soprattutto nelle incisioni e nei disegni ricchi di dettagli architettonici (*Trionfo di Scipione*, *Morte di Cleopatra*: Parigi, Louvre; *Antonio e Fornio*: Londra, BM). Attivo nelle Stanze di Raffaello in Vaticano, gli è stata attribuita la volta della Stanza di Eliodoro e, sempre in Vaticano, dipinge gli ornati oggi scomparsi di un «corridore» e di un'«uccelliera» (1508-509) per Giulio II, a cui si è proposto di riferire alcuni affreschi frammentari staccati dei Musei Vaticani. Pienamente inserito nel clima raffaellesco è l'affresco staccato raffigurante le *Tre Grazie* (1508-509 ca.: San Francisco, coll. Zellerbach), la cui monumentalità e spazialità trovano un puntuale riscontro nelle figure della Loggia di Galatea (1510-11) nella villa della Farnesina, costruita a partire dal 1505 per il banchiere Agostino Chigi, per il quale aveva già lavorato tra il 1500 e il 1505 nella villa senese delle Volte. Per la villa della Farnesina, opera principale di **P**, l'artista dipinge anche l'*Oroscopo* del committente e gli affreschi illusionistici della Sala delle prospettive (1518-19). L'influenza dell'ornatismo antichizzante e raffinato di impronta raffaellesca è evidente nei dipinti decorativi di **P** eseguiti tra il 1517 e il 1521. Secondo il Vasari, risale a lui l'origine delle facciate dipinte a chiaroscuro, genere poi sviluppato da Polidoro da Caravaggio e Maturino. Oltre alla decorazione di Villa Madama, di **P** si ricordano la volta della *Stufetta* Riario e la *Volta dorata*

nel Palazzo della Cancelleria, il ciclo di Villa Mills sul Palatino eseguito per Cristoforo Stati (grottesche in loco; affreschi staccati: *Apollo e le Muse*: New York, MMA; *Segni zodiacali*: San Pietroburgo, Ermitage) e gli ornati della Casina Vagnuzzi. Per il cardinale Riario aveva già eseguito, nel 1512-13, in collaborazione con altri artisti la decorazione del salone del Palazzo vescovile di Ostia, dove le grandi composizioni a chiaroscuro rievocano i modelli plastici romani. Dei pochi quadri noti del **P** si ricordano la danza di *Apollo e le Muse* su fondo oro (Firenze, Pitti), la *Natività di Cristo* (1514 ca.: Londra, coll. Pouncey) e la *Presentazione di Maria al Tempio* (1523 ca.: Roma, Santa Maria della Pace), mentre risale al breve soggiorno bolognese (1521-22) il cartone con l'*Adorazione dei Magi* (Londra, NG) eseguita per il conte Bentivoglio. Fatto prigioniero durante il Sacco di Roma nel 1527, liberato, **P** si reca a Siena dove diviene architetto ufficiale della Repubblica che lo impiega per progetti di fortificazione e come architetto del Duomo (1529). Tra il 1530 e il 1535 soggiorna alternativamente a Roma e a Siena e l'opera piú importante di questi ultimi anni è un'architettura, il Palazzo Massimo alle Colonne a Roma (1536). Tra i principali incarichi come architetto, dopo la villa della Farnesina si ricordano i progetti per il Duomo Nuovo di Carpi e per la facciata di quello antico (1517 ca.), il Palazzo Lambertini e il portale di San Michele in Bosco a Bologna (1521-22), la cappella Ghisilardi in San Domenico a Bologna (1530 ca.) e il completamento e restauro al Belvedere in Vaticano (1535). In ogni campo della sua versatile attività **P** seppe offrire una sua interpretazione del classicismo, prevalentemente in senso raffaellesco, rivelando tuttavia una particolare inclinazione per le motivazioni e le tendenze antichizzanti che costituivano parte cosí cospicua della cultura del primo rinascimento. (*apa + sr*).

### **Peruzzini, Antonio Francesco**

(Ancona 1660 ca. - Milano, post 1720). Del **P** (da non confondersi con altri tre artisti marchigiani dello stesso nome) non si conosceva nessuna opera fino a quando fu accertata la sua mano nello sfondo paesistico delle *Tentazioni di sant'Antonio* di Sebastiano Ricci in coll. Porro a Milano (1706 ca.). Il **P**, attivo prevalentemente in Lombardia, collaborò con altri artisti (Paolo Pagani e Alessan-

dro Magnasco) e spesso legò il suo nome a quello di Sebastiano Ricci, come nelle decorazioni in Palazzo Ranuzzi a Bologna, nel *Paesaggio con figure* nella Galleria dell'Aja e nel *Paesaggio con monaci penitenti* dello SKI di Francoforte. Tra i suoi migliori risultati resta il paesaggio nelle *Tentazioni di sant'Antonio* di Magnasco in coll. Acton a Firenze. Ricerche di archivio recenti hanno documentato l'esistenza di paesaggi e marine eseguite dal P per il granduca Ferdinando. La *Marina in tempesta* e due *Paesaggi* con eremiti agli Uffizi che esemplificano, a parte la capacità di dipingere anche figure, il richiamarsi costante e personale al paesismo romano e napoletano del Seicento. (ada).

### **Peruzzini, Domenico**

(Castel Durante 1602 - Ancona, post 1671). Nella *Visione di san Giovanni a Patmos* (1651), dipinto conservato nella BC di Urbania, sono segnati data e luogo di nascita del pittore. Fu, come il fratello Giovanni, allievo del pesarese Gian Giacomo Pandolfi, presso il quale dovette conoscere la cultura pittorica tardomanieristica di ascendenza zuccaresca con venature baroccesche, che è la base del suo linguaggio figurativo, sulla quale si sovrappone poi l'influsso di Simone Cantarini. Fu attivo a Pesaro, ad Ancona e in molte altre località marchigiane (*Assunzione: Sant'Angelo in Vado, San Francesco*). La presenza del figlio Paolo P, anch'egli pittore, nella decorazione del chiostro di San Francesco in Ancona, ha contribuito ad alimentare la confusione tra i tre P, il cui catalogo è tuttora ben lontano dall'essere chiarito. (mrv).

### **Peruzzini, Giovanni**

(Ancona 1629 - Milano 1694). Fratello del più anziano Domenico, ebbe a Pesaro la medesima educazione presso Gian Giacomo Pandolfi; ma fu poi più fortemente influenzato da Simone Cantarini e dalla cultura bolognese (i Carracci e Guido Reni in particolare), senza tuttavia mai dimenticare la primitiva base baroccesca. Svolsse una fortunata attività nelle Marche, ad Ancona e nell'ascolano dove assimilò un moderato marattismo; lavorò a Roma, e intorno al 1660 divenne pittore alla corte di Carlo Emanuele II di Savoia (nel 1663 è attivo alla decorazione in Palazzo Ducale nuovo). Ha lasciato numerose opere in



Piemonte (*Immacolata e santi* 1675: Torino, San Francesco da Paola) dove tenne anche una scuola di pittura, e in Lombardia. (mrv).

## **Pesaro**

**Pinacoteca (Musei Civici)** Il nucleo piú antico dei Musei Civici è costituito dalla raccolta di maioliche rinascimentali di Domenico Mazza, acquisita nel 1857. La raccolta consta di circa 300 pezzi, nella maggior parte prodotti delle botteghe «metaurensi» (Pesaro, Urbino, Casteldurante), che nel corso del sec. XVI artefici come Girolamo Lanfranco, Orazio Fontana, Alfonso Patanazzi, Francesco Xanto Avelli portarono a un grado di qualità altissima. La coll. Ugolini, in seguito acquisita, documenta la produzione ceramica pesarese dei secoli XVIII e XIX.

Il museo pesarese possiede anche una ingente raccolta di dipinti, la maggior parte dei quali sono pervenuti nelle collezioni comunali con la soppressione delle Corporazioni religiose e con l'eredità di Gioacchino Rossini. Fa parte di questo lascito un importante gruppo di opere di cultura bolognese ed emiliana (provengono infatti dalla coll. Hercolani di Bologna), che vanno dal Trecento (uno stendardo di Simone de' Crocefissi e una piccola tavola attribuita a Vitale da Bologna) al Seicento (*La caduta dei Giganti* di Guido Reni). La cultura artistica della città è documentata da numerose opere, per la maggior parte di provenienza ecclesiastica, che segnalano anche il complesso intreccio di influenze che, soprattutto nel sec. XV e XVI, caratterizzò la città adriatica. Particolarmente vivo il rapporto con Venezia, messo in luce dai dipinti di Paolo Veneziano, Jacobello del Fiore, Marco Zoppo, Giovanni Bellini. Spicca su tutti l'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini, monumentale pala eseguita intorno al 1475 per la chiesa di San Francesco, un'opera «capitale» nella storia dell'arte italiana. Le tele di Simone Cantarini e di Gian Andrea Lazzarini, artista ed erudito, presente con un cospicuo nucleo di opere, testimoniano l'evoluzione della storia pittorica della città fino alle soglie dell'Ottocento.

Il museo ha sede dal 1936 nel Palazzo Toschi Mosca: la sistemazione museografica, tuttora di grande interesse, fu curata da Guglielmo Pacchioni.

**Villa Imperiale** Posta sulle pendici del Colle San Bartolo, nei pressi di Pesaro, la Villa – così chiamata perché, secondo la tradizione, la prima pietra fu posta dall'impera-

tore Federico III nel 1468 – è costituita da due corpi di fabbrica. Al piú antico, residenza suburbana di Alessandro Sforza, fu collegato nel sec. XVI un edificio progettato da Girolamo Genga, il quale realizzò, con un linguaggio audacemente sperimentale, uno degli episodi piú emblematici dell'architettura manieristica. Allo stesso Genga viene riferita l'ideazione del ciclo pittorico che decora le sale del corpo quattrocentesco. In esse – sono otto – si articola un complesso programma iconografico (che attende ancora una completa interpretazione) volto ad esaltare le «virtú» di Francesco Maria Della Rovere, signore di Pesaro e Urbino dal 1512, alle cui gesta sono dedicati i «quadri riportati» dei soffitti. Ai temi storici si intrecciano citazioni mitologiche, astrologiche, araldiche, legate tutte all'esaltazione della casata, cui allude il costante richiamo dei rami di rovere. Le pitture furono realizzate tra il 1529 e il 1532 da un'equipe di pittori composta da Raffaellino del Colle, Dosso e Battista Dossi, Bronzino, Francesco Menzocchi, Camillo mantovano; è stata recentemente ipotizzata anche la partecipazione di Cristofano Gherardi. È ancora da analizzare appieno l'apporto delle singole personalità (pur individuate in alcune parti come i Dossi nella «sala delle cariatidi»), il cui linguaggio è reso comunque omogeneo nella unitaria progettazione di un sistema decorativo che intreccia, a vari livelli, la rappresentazione di architettura, natura, *historia*, in una problematica tipicamente manieristica. Il cantiere di Villa Imperiale, che costituisce uno dei piú importanti episodi della cultura manieristica nell'Italia centrale, segna l'irrompere del raffaellismo, della koinè raffaellesca delle tarde opere romane, nelle Marche, dove ebbe ampia diffusione. (mrv).

### **Pesellino (Francesco di Stefano, detto il)**

(Firenze 1422-57). Appartenente a una famiglia di pittori, intorno al 1440, **P** entrò nella bottega di Filippo Lippi, con il quale collabora già nella predella (tre scomparti agli Uffizi di Firenze; due al Louvre di Parigi) della tavola con la *Madonna in trono e quattro santi* che Lippi esegue per la cappella del Noviziato in Santa Croce nel 1442. Nel 1453 si lega in «compagnia» con Zanobi del Migliore (che rimane socio per breve tempo) e con Pietro di Lorenzo del Pratese, e nel 1455 intraprende la stesura dell'unica opera tramandata dalle fonti, la grande tavola della *Trinità* per la compagnia dei Preti della Trinità di

Pistoia (Londra, NG). La tavola, incompiuta alla morte del **P**, venne completata dal Lippi. La critica ha a lungo discusso sulla distinzione delle mani e un accordo pare essersi trovato nell'attribuire a **P** l'intera opera, ad eccezione dei due *Santi* a sinistra e della predella, riferiti al Lippi. La sua inclinazione per soggetti narrativi tramandata dalle fonti ha spinto la critica a rintracciarne l'attività anche nel prospero settore, molto richiesto nella Firenze di metà Quattrocento, della produzione di cassoni, spalliere e deschi da parto, attribuendogliene una lunga serie oggi ridimensionata nelle proporzioni, ma non nella sostanza stilistica, che lo vede sciolto e fresco estensore di episodi mitologici o narrativi o di costume d'ogni genere (*Morte d'Assalonne*: Le Mans, Musée de Tessè; *Trionfo di David*, 1455 ca.: Lloyd Trustees, in deposito a Londra, NG). Sempre sulla base di confronti stilistici sono state attribuite a **P** una serie di miniature a soggetto mitologico contenute nel cod. XII, 68 della Biblioteca Marciana (Venezia) nonché una folta serie di tavole raffiguranti la *Madonna col Bambino*, tra le quali citiamo quella del Gardner Museum di Boston e del Denver Art Museum (coll. Kress), che variano i fortunati modelli lippe-schi. Un cartone pronto per lo spolvero (Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe), con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* è testimonianza di una composizione di **P** oggi perduta, ma che, a giudicare dalle repliche prodotte a Firenze nel secondo Quattrocento, godette di un certo successo. Non è un caso, infatti, che attorno al suo nome e ad un fantomatico «Compagno di **P**» si siano raggruppate numerosissime tavole dai caratteri stilistici compositi, sebbene ruotanti indiscutibilmente attorno al polo di Filippo Lippi e con prestiti da Domenico Veneziano e Baldovinetti, che soltanto in tempi recenti hanno ritrovato più precise collocazioni.

### **Peské, Jean**

(Golta 1870 - Le Mans 1949). Seguì corsi serali alla Scuola di pittura di Kiev; poi, dal 1885 al 1888, frequentò la Scuola di belle arti di Odessa. Nel 1891 si recò a Parigi, iscrivendosi all'Académie Julian. Conobbe Sérusier, Fénéon, Toulouse-Lautrec, che lo iniziò alla litografia, e Pissarro, che gli insegnò a incidere ad acquaforte. Esposé al Salon des Indépendants dal 1893 e partecipò alle manifestazioni dei Nabis presso Le Bare de Boutteville. Mir-

beau e Fénéon lo introdussero nel 1897 nella cerchia della «Revue blanche», ove tenne la sua prima personale nel 1901. Dal 1910 al 1915 soggiornò a Bormes-les-Mimosas (Var), il cui sito lo ispirò felicemente. Aveva scoperto Collioure nel 1902, e vi tornò piú volte; nel 1934 ne fondò il museo. La sua opera consiste di una sessantina di incisioni (Parigi, BN; Louvre, Chalcographie; Bibl. Doucet), nonché dipinti, acquerelli, pastelli e disegni con paesaggi e scene d'interni il cui intimismo è caratteristico dell'arte dei Nabis (la *Poppata*, la *Colazione a letto*). Ma il disegno, ritmico e contornato, e il colore, vivace e fuso, sono piú vicini a Serusier e alla scuola di Pont-Aven, filtrati attraverso l'esempio di Millet e di Pissarro, mentre i pastelli si collocano accanto a quelli di Degas e di Lautrec (la *Toeletta*: coll. priv.). Su di lui vennero organizzate numerose mostre, in particolare da Durand-Ruel nel 1923 (Parigi e New York). Dopo la sua morte il Salon d'Automne gli dedicò una retrospettiva (1950). (sr).

### **Pesne, Antoine**

(Parigi 1683 - Berlino 1757). Allievo del padre, Thomas, e di Charles de La Fosse, vinse il prix de Rome nel 1703. Soggiornò in Italia (1705-1710), principalmente a Venezia, ove fu affascinato dalle possibilità del colore. Divenne pittore di corte a Berlino, dove si stabilì nel 1710, e fu accolto nell'Accademia a Parigi nel 1720. Federico II lo incaricò di lavori decorativi nei castelli di Rheinsberg, Charlottenburg e Sans-Souci (opere *in situ*), nelle quali si avverte l'influsso dei veneziani e di alcuni fiamminghi (Terwesten). Una certa rigidezza, un tono di rappresentanza, un'armonia tranquilla e colori smorzati caratterizzano i maestosi ritratti, che **P** ha lasciato in buon numero in Germania, in particolare nei musei di Berlino (SM, GG e Charlottenburg): *Federico II e la sorella Guglielmina* (1714); la *Baronessa Eleonora di Keyserlingk*; la *Principessa Amelia di Prussia*; la *Barbarina*; la *Danzatrice M.me Denis*; *Autoritratto con le figlie*. Tra le sue opere conservate in Francia possono citarsi la *Donna coi piccioni* del Museo di Rouen e il *Ritratto di Vleughels* al Louvre. (cc).

### **Peters, Matthew William**

(reverendo; Isola di Wight 1741/42 - Kent 1814). Allievo di Hudson alla fine degli anni Cinquanta del sec. XVIII,

tra il 1772 e il 1776 si recò a Venezia, Parigi e Roma. Dipinse inizialmente ritratti di giovani donne nello stile di Greuze e poi scene di genere (*Bambini con frutta e fiori*, 1777: Londra, RA) collaborando anche alla Shakespeare Gallery di Boydell. L'esperienza visiva acquisita nei suoi viaggi, in particolare il colorismo veneto, è alla base della sua ricerca di raffinati effetti pittorici. (jns).

### **Peterssen, Eilif**

(Christiania (Oslo) 1852 - Lysaker 1928). Studiò a Copenhagen (1871), a Karlsruhe (1871-1873) come allievo di Gude, e a Monaco (1873-1878). I suoi dipinti, la *Morte di Corfitz Ulfeldt* (1874) e *Christiano II mentre firma la sentenza di morte di Torben Oxe* (1876), ne fecero, dopo Adolph Tidemand, il primo pittore di storia della Norvegia. A Monaco, a Roma (dove abitò tra il 1879 e il 1883) e ad Oslo eseguì composizioni religiose per varie chiese, tra cui l'*Adorazione dei pastori* (1880-81) per la chiesa di San Giacomo a Oslo e la decorazione murale dell'abside nella chiesa di Ullern (1908-909). I suoi capolavori come pittore di genere sono senza dubbio la *Siesta in un'osteria* (Sora 1880) e *Piazza Montanara* (Roma 1882-83). Come paesaggista **P** è soprattutto celebre per la sua *Notte d'estate* (1886: Oslo, NG). Tra i suoi numerosi ritratti, la NG di Oslo conserva *Harriet Backer e Andrea Gram* (1878), *Edvard Grieg* (1891), *Arne Garborg* (1894). (lò).

### **Peterzano, Simone**

(Bergamo 1540 ca. - Milano 1596). Si dichiarava allievo di Tiziano e di fatto le sue prime opere note (*Venere e Cupido con due satiri*: New York, coll. priv.; le due grandi tele con *Storie dei santi Paolo e Barnaba*, 1573: San Barnaba a Milano; affreschi in San Maurizio) rivelano le componenti venete della sua cultura (Tiziano, Tintoretto, Bordone), ma già trasformate dal naturalismo lombardo (Moretto, Callisto Piazza). In questa prima fase è stata avvertita la vicinanza ad opere di Antonio Campi, attivo già da qualche anno a Milano. Gli affreschi del presbiterio, dell'abside e della cupola della Certosa di Garegnano (1578-82), la più importante impresa decorativa di **P**, sono di una maniera sciolta e più libera dai vincoli della pala d'altare. Che il **P** fosse ormai in prima linea tra i maestri presenti a Milano negli anni Ottanta è dimostrato



anche dalla richiesta del giovane Michelangelo Merisi di educarsi presso di lui, richiesta che fu esaudita con un contratto che impegnava i due per quattro anni (1584). Desunzioni dalle opere del **P**, per esempio da particolari degli affreschi della Certosa di Garegnano, rilevabili in dipinti del primo Caravaggio, dimostrano che non si trattò di un puro tirocinio tecnico. (*sr*).

### **Petitjean, Hippolyte**

(Mâçon 1854 - Parigi 1929). Formatosi nell'Ecole des beaux-arts di Parigi con Cabanel, **P** doveva presto dimostrare la sua preferenza per l'arte di Puvis de Chavannes. Dopo lavori accademici, adottò progressivamente la tecnica neoimpressionista e, partecipando al Salon des Indépendants sin dal 1891, nel 1892 espose con i rappresentanti di questo filone pittorico. Dal 1890 al 1895, di fatto, egli si accosta particolarmente alla loro tecnica e al loro spirito: la *Moglie dell'artista* (1892: Louvre, MAM). I disegni a matita Conté richiamano quelli di Seurat (*Autoritratto*, 1897: coll. priv.), ma i colori teneri, le composizioni rimarranno comunque improntate alle mitologie di Fantin-Latour e Puvis de Chavannes (*Primavera*, 1913: Ginevra, Petit Palais, coll. Oscar Ghez). Dopo il 1912 ritrovò una più spontanea freschezza, in vivaci acquerelli puntinisti. (*gv*).

### **Petit-Quevilly (Le)**

La chiesa di Saint-Julien di Le **P-Q** presso Rouen, antica cappella di un castello costruito nel 1160 da Enrico II d'Inghilterra poi trasformato in lebbrosario, possiede un importantissimo ciclo murale romanico. Entro dieci medaglioni distribuiti su una volta esapartita sono rappresentate le scene dell'*Infanzia* e del *Battesimo di Cristo*. Questi dipinti, di grande qualità, sono racchiusi entro volute vegetali terminanti con grossi fiori di acanto, secondo una formula diffusa sin dalla metà del sec. XII nella pittura murale e nella miniatura inglesi. La ricchezza del colore, ove domina un blu intenso, rafforza l'effetto drammatico di ciascuna scena. (*fa*).

### **Petrașcu, Gheorghe**

(Tecuci 1872 - Bucarest 1949). Studiò alla Scuola di belle arti di Bucarest, a Monaco ed all'Académie Julian a Pari-

gi. Fu tra i maestri della pittura rumena tra le due guerre: i suoi paesaggi di Vitré, Toledo, Venezia, Târgoviște rivelano la facoltà di rievocare l'anima segreta della natura. Il suo impasto denso, dai tocchi vigorosi, ha lo splendore delle pietre preziose. I toni gravi, dalle profonde risonanze, hanno accento patetico, esprimendo il dramma e la poesia della materia. Il suo universo artistico è retto dalla sua vita interiore; gli autoritratti presentano le varie tappe della sua storia. **P** è stato direttore della Pinacoteca rumena dal 1929 al 1941. Sue opere sono conservate a Bucarest nel Museo d'Arte Nazionale, nel Museo delle Collezioni (coll. Zambaccian) e nella maggior parte dei musei rumeni. (*ij*).

### **Pettini, Giuseppe Antonio**

(Carena 1677-1755/59 ca.). Formatosi a Genova presso Bartolomeo Guidobono e forse anche a Torino, in contatto con Andrea Pozzo e Francesco Solimena, il **P** fu però influenzato in modo particolare dal luminismo di Giovan Battista Piazzetta, dalla pittura lombarda seicentesca, rivisitata da F. Abbiati e da G. Parravicino, e da quella caravaggesca, per il tramite del Serodine o di modelli romani: nascono così le sue tipiche mezze figure di santi, filosofi, astronomi, profeti, dai colori freddi e i profili taglienti, su fondo astratto a luce radente. Il catalogo delle opere del pittore, definito dalle ultime indagini critiche, soprattutto in occasione della recentissima mostra luganese (1991), si apre con una serie di tele e affreschi per chiese della Valtellina, a partire dal 1703, anno della pala e della decorazione della cappella di Sant'Isidoro nella parrocchiale dei Santi Pietro e Andrea a Dubino, chiesa per cui esegue anche il *San Pietro* (1704), il *San Giovanni Evangelista* (1707) e altri apostoli oggi dispersi. Nel 1705 affresca la volta e il coro e nel 1707 la cappella della Beata Vergine nella parrocchiale di Sant'Abbondio a Rogolo, nel 1706 dipinge la *Madonna del Rosario con i santi Domenico e Caterina* e *Il pontefice Pio V indice la crociata contro i Turchi* per la parrocchiale di San Carpofoforo a Delebio e altre due tele ora nell'attiguo Oratorio del Rosario e nel 1709 è pagato per gli affreschi della cappella dello Spirito Santo in San Lorenzo a Fusine e per una *Madonna*, irreperibile, per la chiesa della Madonna della Neve a Fistolera. Nei decenni successivi il **P** è attivo in Lombardia, nel Canton Ticino e in Piemonte. Nel 1715-16 dipinge la *Morte di san Giuseppe* per la chiesa di

Sant'Antonio Abate a Lugano, gli stendardi per le chiese di San Carlo a Lugano (1715-22), di Sant'Abbondio a Gentilino (1721-22), di San Lorenzo a Lugano (1726), quindi la *Morte di san Giuseppe* e la *Madonna del Rosario* per il Santuario della Madonna dei Miracoli a Morbio Inferiore (1726) e il *San Francesco riceve le stimmate* in Santa Maria degli Angeli a Lugano (1728). Nel 1734 il pittore è documentato in Sant'Antonio Abate a Lugano, chiesa per cui fornisce poi le pale con *Sant'Anna e la Vergine* (1744) e con *San Gerolamo Emiliani* (1746), mentre per la chiesa di San Quirico e Giulitta a Biogno esegue la pala con *Santa Liberata* (1741) e il quadro dei *Santi Quirico e Giulitta* (1749). E ancora tra le pale dell'ultimo periodo, dalla metà del quattro decennio, mosse e schiarite nei timbri cromatici, in direzione ormai rococò, sono l'*Ascensione* in San Maurizio a Pinerolo (1743), i *Santi Paolo Eremita e Antonio Abate* per la parrocchiale di Melide (1747), il *Miracolo di san Vincenzo Ferreri* della collegiata di San Giovanni Battista a Morbegno (1749-52 ca.), la *Predica di san Vincenzo de' Paoli* e il *Miracolo di sant'Antonio da Padova* in Santa Caterina a Bergamo e la *Visione del beato Giovanni da Meda* per la chiesa del collegio Gallio di Como (1752). A questa fase pittorica appartengono anche numerose mezze figure, come le *Allegorie delle Stagioni* (1740 ca.) del Museo Cantonale di Lugano, l'*Ezechiele* (1750) in San Carlo a Lugano e i due *Evangelisti* (1751) della Pinacoteca Züst di Rancate. Nel 1753-55 il P è nominato per l'ultima volta fabbricere del Santuario della Madonna d'Ongero sopra Carona, dove lascia degli affreschi tardi. La *Morte di san Giuseppe* del 1755 della collegiata dei Santi Gervasio e Protasio di Sondrio è l'ultima opera datata. (sgb).

### **petroglifo**

Il termine **p** viene utilizzato dagli studiosi di preistoria in senso piú restrittivo di quanto lascerebbe supporre la sua etimologia. I **p** sono incisioni eseguite su rocce situate all'aperto. Tale definizione esclude le incisioni collocate nelle grotte, per esempio quelle di Combarelles; le incisioni che adornano le lastre e i blocchi di ghiaione trovati negli insediamenti, come a Limeuil; e tutte quelle che ornano oggetti di arredo, placchette, ciottoli (per esempio i ciottoli incisi de la Colombière). Resta dunque la categoria delle incisioni eseguite sulle rocce all'aperto la tecnica artistica piú diffusa nello spazio e nel tempo.

**Cronologia** Il problema della datazione delle incisioni rupestri non è scientificamente risolto. Non esiste alcun mezzo fisico o chimico per assegnare un'età a un'incisione, a una picchiettatura o a un'abrasione su pietra. Né la patina, né la slabbratura degli orli dell'incisione, né il profilo del solco forniscono i mezzi per una datazione esatta. Unica fonte per lo studio cronologico sono le rappresentazioni in se stesse. I soggetti trattati, le armi, gli utensili sono significativi per una certa epoca ampiamente definita: così per il bronzo, il ferro o l'aratro. Lo studio degli stili, delle tecniche, della frequenza di certi soggetti e l'analisi dei temi che si riferiscono allo stesso mito e dell'evoluzione delle figure, in relazione alla loro qualità pittorica, nonché l'esame dei segni simbolici, consente di definire tappe e momenti successivi di uno stesso complesso rupestre. Resta da situare l'inizio e la fine di quest'arte nella scala temporale. Talvolta, ma assai raramente, si possono trovare nelle vicinanze testimonianze archeologiche, come insediamenti o utensili, ma la relazione tra le vestigia che provengono da strati archeologici e le incisioni situate sulle rocce resta aleatoria. L'unica possibilità è data dalla scoperta, in uno strato archeologico datato, di un oggetto ornato da una decorazione identica a quella della roccia.

Per questi motivi le suddivisioni archeologiche qui adottate sono assai elastiche. Comprendono tre momenti: l'Epipaleolitico e il Neolitico, precedenti l'avvento del metallo, poi l'età del bronzo e infine l'età del ferro. Classificazione grossolana, ma che ha il vantaggio di corrispondere a modificazioni sensibili nel campo dell'arte.

**Il problema del Paleolitico superiore** Sono esistite incisioni rupestri all'aperto durante il Paleolitico superiore? La tecnica dell'incisione su parete, su blocco, su lamina, su ciottolo è stata assai praticata. L'incisione è certo, in quest'epoca, la modalità più comune di espressione. Ma, curiosamente, non ci sono pervenute rocce esterne incise. Le opere all'aperto conosciute testimoniano che l'arte è stata praticata nelle grotte solo a un certo momento della preistoria. Tra queste opere esterne si hanno sculture ad alto e basso rilievo: Laussel, le Roc-de-Sers, Angles-sur-l'Anglin. Esistono incisioni all'aperto, in particolare nell'arte della zona mediterranea, ma sono collocate all'ingresso di ripari in roccia (le Figuier, Oulen), o sul frontone del portico della grotta (Romanelli). L'assenza di p

nel Paleolitico superiore è probabilmente dovuta alla distruzione fisico-chimica. Quanto possediamo come scultura all'aperto è probabilmente solo una ridottissima parte di quanto dovette esistere. Le incisioni, più fragili, sono scomparse. Si sono conservate soltanto nelle condizioni eccezionali di protezione che offrivano le grotte e i ripari sotto la roccia.

**Epipaleolitico e Neolitico** Dopo l'ultimo periodo glaciale (Dryas III) si apre definitivamente l'era post-glaciale. Il mutamento climatico comporta una modificazione ecologica profonda. Significa l'improvviso comparire della foresta, la scomparsa della renna, e senza dubbio un più importante consumo di cibo vegetale. Le prime società di villaggio che praticano l'allevamento e l'agricoltura si sviluppano nel Medio Oriente, e la loro nuova economia si diffonde attraverso l'Europa mediterranea e centrale. Per circa 2500 anni, l'Europa ignora l'agricoltura, ma utilizza le risorse naturali e pratica abbastanza presto l'allevamento del bestiame. Le incisioni rupestri più antiche sembrano datare a questo periodo preneolitico.

**Norvegia settentrionale** Un gruppo di incisioni eseguite sulle pareti delle rocce venne scoperto all'inizio del secolo nei pressi di Nordland, Troms, Finmark. Poi le ricerche evidenziarono un notevole complesso di grandi animali incisi. La fauna rappresentata è esclusivamente selvaggia. Si tratta di renne, alci, balene, orsi, uccelli, pesci, trattati con stile naturalistico, ma sommario. Le rappresentazioni umane sono assai rare e molto schematiche; in certi insieme compaiono segni, probabilmente vulve. I soggetti sono talvolta isolati (un orso o un alce da solo su una parete), ma esistono composizioni in cui grandi alci si dirigono in un senso, mentre animali più piccoli vi si sovrappongono e li precedono. Quest'arte ha indiscutibilmente punti in comune con l'arte paleolitica finale del settore franco-cantabrico. Gli animali sono trattati in stile naturalistico; la rarità delle rappresentazioni umane e la presenza di vulve, la ricerca di composizioni e l'assenza di scene sono comuni ad ambedue le arti. Studiosi come Brogger non hanno esitato a scorgervi la testimonianza della presenza di Maddaleniani che avrebbero seguito le renne nella loro migrazione verso nord. Le convergenze nel campo dell'arte incisa, di stile naturalistico, sono quanto mai probabili, e nulla prova materialmente l'esistenza di Maddaleniani nel nord. Le prime culture preistoriche della



Norvegia sono quelle di Komsa e di Fosna, la cui industria nulla ha in comune con quella dei Maddaleniani.

**Bacino parigino** Possono risalire a quest'epoca le origini del gruppo del bacino parigino. Le incisioni profonde che adornano le cavità o le crepe dei blocchi di grès della foresta di Fontainebleau sono state eseguite probabilmente in un'epoca compresa tra il Neolitico e l'età dei metalli, ma è possibile che le prime (tratti aggrovigliati, griglie, spine di pesce) siano opera di cacciatori dell'epoca post-glaciale. Nella regione di Villeneuve-sur-Fère (Aisne), un insediamento al riparo, appartenente a un gruppo tarde-noisiano, ci ha dato incisioni di questo tipo. Intorno le rocce sono ornate dai medesimi motivi. Inizialmente le rappresentazioni sono esclusivamente schematiche e geometriche ma in seguito vi compaiono raffigurazioni di armi e utensili dell'età dei metalli.

**Neolitico - età del bronzo** Nel periodo successivo l'arte del p conosce una considerevole espansione. Le popolazioni delle Alpi, della Siberia, della Svezia, quelle del Magreb e del Sahara, le culture di livello economico equivalente nell'Africa del Sud, in Australia e nell'America settentrionale e meridionale testimoniano uno stesso mezzo di espressione artistica: l'incisione rupestre.

Quest'arte appare legata all'economia agricola e pastorale e rappresenta la vita nei campi, gli animali domestici, i lavori artigianali, la caccia. È una sorta di comune repertorio d'immagini, che esprime ideologie senza dubbio diverse. Ciascun gruppo si serve delle stesse immagini in associazioni disparate accompagnate talvolta da segni astratti il cui senso ci sfugge. L'uomo rappresenta se stesso impegnato in azioni quotidiane oppure in scene rituali.

**Gruppo alpino** Due regioni sono celebri per le migliaia d'incisioni che ornano le rocce: il monte Bégo, presso Tenda, e la val Camonica, tra la Svizzera e l'Italia. Il monte Bégo comprende un insieme di alte vallate: val des Merveilles, val Fontanalba, val Valauretta. Le incisioni sono eseguite su pareti levigate dall'erosione glaciale dei blocchi di scisto. I soggetti principali sono le «cornature» in origine forse corna di animali, poi trasformate in zigzag, scale, cerchi, finendo per assumere un senso simbolico. Gli aratri tirati da due buoi e guidati dall'uomo sono trattati secondo una visione dall'alto ed appiattite. Le armi e gli utensili sono frequenti e la precisione dei dettagli consente di riconoscere i tipi di asce, pugnali, alabarde

che compaiono sia in gruppo, sia isolati, sia branditi dall'uomo. Incisioni di quadrati, di rettangoli scompartiti, di scale, nonché di figure geometriche complesse sono state interpretate come paesaggi in lontananza, animati da fattorie e recinti per il bestiame. In realtà non si deve scorgere in quest'arte una riproduzione maldestra del paesaggio. Vi sono troppi dettagli non compresi, troppi segni, come i punti che regolarmente ritornano entro certi temi. C'è una sorta di gioco complicato di scacchiere che fa pensare a variazioni su un medesimo tema.

L'arte della val Camonica (Brescia) è più recente di quella del monte Bégo e può datarsi verso l'inizio del III millennio. Sulle rocce della valle si trovano oltre ventimila incisioni di soggetto assai vario che costituiscono un documento etnografico senza precedenti documentando le occupazioni di un popolo neolitico che praticava l'arte del metallo, e poi scambiava, con commercio regolare, i propri manufatti. La precisione delle incisioni consente di ricostituirne i modi di vita: l'allevamento di pecore, capre, bovini, pollame, maiali; l'artigianato del metallo e della tessitura; la fabbricazione di case, telai, trappole, idoli; i mezzi di trasporto (come i carri tirati da buoi, poi da cavalli, ed infine il cavallo da sella). Le epoche di questo lungo periodo sono riconoscibili in base a differenze compositive, stilistiche ed iconografiche. I soggetti sono stati classificati in quattro periodi da Emanuele Anati. Nel primo i soggetti sono isolati e consistono soprattutto in armi e labirinti; le scene sono poche e le incisioni sottili. Il secondo periodo, con l'affermazione del culto solare, è caratterizzato dalla raffigurazione di numerosi ornati, e a volte di animali e armi, incisi con un tratto più profondo. Il terzo periodo, risalente al II millennio, è quello dei vasti insiemi: per lo più composizioni simboliche e scene di vita quotidiana. Il quarto periodo è del tutto diverso. Le scene sono dinamiche, gli uomini si rappresentano con gli utensili in mano. Quest'ultimo periodo si conclude, verso il 500 a. C., con i primi segni alfabetiformi.

**Il nord della Russia europea** Esistono due centri importanti d'arte rupestre: l'insieme dei p delle rive e delle isole del lago Onega, e quello delle rive del fiume Vyg, alla foce nel Mar Bianco. Nei due siti le incisioni sono situate sul bordo dell'acqua, su lastre e su promontori rocciosi. Sembra che i giacimenti archeologici dispersi attorno a questi centri appartengano al Neolitico medio nella

zona del Mar Bianco e al Neolitico finale in quella del lago Onega, ma soprattutto nelle zona del lago Onega, incisioni dell'età del metallo sono sovrapposte a quelle del Neolitico.

Il gruppo del Mar Bianco presenta incisioni di stile realistico, animate da un senso del movimento assai più sviluppato che nel gruppo del lago Onega. La tecnica, con picchiettaggio grossolano, praticato probabilmente con un utensile di pietra, è ordinaria, i contorni incisi non sono accurati; non si ha né senso prospettico né rilievo. I soggetti sono tratti dal mondo animale: orsi, cigni, volpi, renne, alci, pesci, cetacei. I personaggi umani sono mostrati in azione: sciatori, arcieri, cacciatori, pescatori. Sono chiaramente leggibili piccole scene, come la pesca in barca con l'ausilio di un arpione, o l'inseguimento della renna con gli sci. Nell'insieme gli umani sono rappresentati poco, e il loro profilo è curioso, un po' caricaturale. Nelle composizioni svolgono un ruolo importante personaggi mitici o religiosi. I segni astratti sono numerosi: stelle, croci, tondi, triangoli, punti e impronte di piedi, mancano invece i segni solari presenti sulle rive del lago Onega.

In quest'ultimo sito, le raffigurazioni di uccelli sono molto più numerose, ma si hanno pure renne, alci, pesci e lucertole. Gli umani sono incisi frontalmente o di profilo, e lo stile è misto, sia realistico, sia schematico. I segni astratti sono molto più numerosi e complessi, e sono frequenti i soli. Le barche rappresentate hanno prue in forma di testa d'alce o di renna. Quest'arte presumibilmente esprime episodi mitologici o credenze religiose, poiché le composizioni rispondono a una gerarchia di figurazioni: in particolare le renne e gli alci svolgono un ruolo fondamentale tanto che, spesso, barche cariche di personaggi sono rappresentate sotto le loro zampe.

**Scandinavia** Il gruppo norvegese principale intorno a Telemark e al Bardai, consiste di un insieme di **p** datati all'età del bronzo, talvolta sovrapposti alle raffigurazioni di grandi animali del periodo precedente. Lo stile naturalistico cede dinanzi a una curiosa convenzione pittorica che mostra gli animali in trasparenza. Il cuore e i visceri sono raffigurati sulle prime in modo riconoscibile, poi secondo semplici contorni. Nella regione di Trondheim, una roccia è ornata da oltre 600 incisioni con barche di diverso tipo, animali con segni simbolici e im-

pronte di piedi, tondi sovrastati da piccole cupole. Il tema della processione di uomini mascherati è frequente in Svezia, ma ignorato in Norvegia.

A sud della Svezia, un gruppo di **p** molto importante data anch'esso all'età del bronzo e annuncia il periodo successivo. Barche, numerosi personaggi umani con o senz'armi, carri, simboli solari, impronte di piedi e animali stilizzati costituiscono un complesso inciso che ha affinità con quello di Oslo, risalente all'età del ferro.

**Sahara** A sud di Orano, nel massiccio del Tassili e nel Fezzan, animali di specie scomparse sono incisi a tratto profondo, in un abile stile naturalistico. Elefanti, rinoceronti e soprattutto il *Bubalus antiquus Duvernoy*, la cui razza è estinta da millenni, costituiscono le prime incisioni rupestri di queste regioni. piú tardi, il bubalo scompare e viene rappresentato il bue domestico: in questa fase i personaggi umani non sono piú armati di asce di pietra ma di archi. Quest'ultimo periodo, spesso chiamato «epoca bovidiana», ha lasciato nella maggior parte dei massicci sahariani, come a sud di Orano, nel sud del Marocco e in Mauritania, le testimonianze di un'arte notevole. Non soltanto con l'incisione, ma anche con la pittura i pastori hanno descritto le scene familiari, di pace o di guerra, in uno stile animato e dettagliato. Con il metodo del carbonio 14 si sono datati tra il 3550 e il 2450 a. C. alcuni insediamenti siti accanto a rocce incise ed è possibile che quest'arte sia proseguita fino all'avvento dei cavalieri, verso il 1200 a. C.

**L'età del ferro** Nell'epoca successiva, vale a dire l'età del ferro, l'arte rupestre si continua a praticare spesso nei medesimi luoghi delle epoche precedenti, ma si manifestano mutamenti nei soggetti e nelle composizioni.

In val Camonica, è questo il quarto periodo, ove le figure sono interamente picchiettate. Si sviluppano ora il culto del cervo e le scene di combattimento. Accanto a personaggi fantastici, demoni o maghi, guerrieri con elmo e scudo, lancia e spada sono ornati da piume. Compare l'eroe, personaggio piú grande e piú forte degli altri. Talvolta è ritto sul suo cavallo. Ciò indica una trasformazione profonda dell'ideologia camoniama, senza dubbio in seguito ai contatti con nuove popolazioni. In Norvegia, il gruppo situato intorno ad Oslo, è di gran lunga il piú ricco dei gruppi rupestri scandinavi. Numerose barche sono incise a tratto semplice; molte hanno prore a collo di

cigno, talvolta sono doppie. Vi sono attestati due periodi: nel piú antico sono incise barche, carri a due ruote, grandi figure animali che hanno un corrispettivo negli ornati dell'inizio dell'età del ferro (Hallstat A e B): nel secondo, fine dell'età del ferro (Hallstat C), compaiono il carro a quattro ruote, personaggi, cavalli e labirinti.

Anche nel Sahara il periodo dei carri a cavalli è prima fase dell'«era cavallina». Questo tipo di carro sarebbe stato introdotto dai Popoli del mare, che, respinti dagli Egiziani, si stabilirono in Libia. Se ne trova la raffigurazione sulle rocce libiche, ma è diffuso anche nel Tassili, nell'Hoggar e nell'Adrar degli Iforas. Nell'arte si verifica un mutamento profondo, caratterizzato dalla resa del movimento. I carri da guerra vengono rappresentati al galoppo volante, piú tardi si manifesta una tendenza verso la schematizzazione.

La fase successiva è quella dei cavalieri coronati di piume, armati di scudi rotondi, coltelli e giavellotti. Con loro compaiono i primi caratteri libico-berberi. Lo stile di quest'epoca resta naturalistico, ma schematico. La tecnica è un picchiettamento fitto dell'intera superficie che è cinta da un'incisione profonda. I grandi animali sono scomparsi, salvo talvolta l'elefante. Compaiono i buoi domestici, ma piú raramente. Questa fauna si modifica solo di poco prima dell'introduzione del cammello: il bue si fa allora assai raro, e le specie sono quelle che attualmente vivono in tali regioni.

**Conclusioni** I principali centri con **p** sono stati frequentati dagli artisti dal Neolitico all'età del ferro. Alle opere antiche si sovrappongono o piuttosto si integrano opere piú recenti. Sembra che la volontà di dissimulare le proprie opere sia elemento comune tra gli autori di **p**. Le zone prescelte hanno caratteri comuni: si tratta di valli alte, di difficile accesso, isolate, o di rocce dissimulate mediante mucchi di terra, o ancora di lastre sull'estrema riva del mare, o di pareti verticali sospese sui fiordi. Le tecniche impiegate non variano di molto. L'incisione, sottile e profonda, contorna il profilo, e spesso interviene un riempimento interno, sia mediante picchiettatura, sia mediante levigatura. Talvolta è picchiettato il tratto stesso. È possibile che alcune incisioni siano state dipinte, soprattutto in Scandinavia, ove sul fondo dei solchi sono stati trovati resti di pittura.

I soggetti sono assai diversi da quelli dell'arte franco-can-



tabrica. La maggior parte dei complessi incisi comportano numerose scene di facile lettura, riprese essenzialmente dalla vita quotidiana: la caccia, la pesca, l'inseguimento, il combattimento, la pastorizia... Ma esistono oggetti figurativi, isolati o raggruppati, che sembrano possedere un senso piú ricco, e nascondere significati simbolici. La comprensione di quest'arte pone problemi tali che soltanto uno studio sistematico dei soggetti, delle associazioni, delle composizioni potrebbe, forse, risolverli. Sotto forma figurativa oppure geometrica, i **p** esprimono idee, credenze, miti, talvolta rappresentate in episodi la cui semplicità può rivelarsi ingannevole. (*yt*).

### **Petrov, Nicola**

(Vidin 1881 - Sofia 1916). Fu il primo maestro bulgaro del paesaggio urbano. Influenzato dall'impressionismo, e soprattutto da Corot, nei suoi lirici paesaggi cercò un equilibrio tra forme e vibrazioni luminose. **P** eseguì anche ritratti e illustrazioni. Suoi quadri sono alla GN di Sofia. (*da*).

### **Petrović, Nadežda**

(Čačak 1873 - Valjevo 1915). Allieva di Djordje Krstić, perseguì gli studi a Monaco presso Anton Ažbé e Julius Exter. Il suo itinerario si articola in quattro fasi: periodo monacense (1898-1903), periodo serbo (1903-10), periodo parigino (1910-12) e periodo di guerra (1912-15). All'inizio completa la sua formazione con dipinti di stile impressionista e soprattutto postimpressionista; ma rapidamente si rivela sottile colorista (*Albero nella foresta*, 1902: Belgrado, MN). Tornata dalla Germania l'artista serba prende coscienza della distanza che separa l'ambiente tradizionale del suo paese da quello estero, cosmopolita, e sviluppa allora un'attività immensa, scrivendo le prime critiche d'arte moderna, organizzando mostre, animando gruppi di artisti, impegnandosi nelle manifestazioni politiche, viaggiando e partecipando alla guerra. Malissimo accolta dalla critica, la sua prima mostra a Belgrado nel 1900 segna il punto di partenza dell'arte moderna in Serbia. Nel periodo successivo **P** dipinge con entusiasmo paesaggi e figure del suo paese, con un impasto grasso, dai colori vivi, sconosciuto in Serbia, che rivela un potente temperamento (*Resnik*, 1904: Belgrado, MN; *Gitana*,

1905: Belgrado, GAM; *Corteo a Sícevo*, 1906: ivi); queste opere collocano l'arte della **P** entro le tendenze dell'avanguardia europea sorte dall'impressionismo. La fase parigina segna un'esplosione determinante per l'arte serba, caratterizzata dall'accettazione dei colori fauves propri di Nadežda (*Pastore*, 1912: Belgrado, MN). Gli accenti espressivi, valorizzati da una composizione sempre più semplificata, vengono ripresi nell'ultimo periodo, che corrisponde alla guerra con la Turchia e la Bulgaria, poi alla prima guerra mondiale, durante la quale l'artista si arruola come infermiera volontaria nell'esercito serbo (*Prizren*, 1913: coll. priv.; *Gracànica*, 1913: Belgrado, MN; *Tende dell'ospedale di campagna*, 1915: Belgrado, GAM). Personalità dominante della vita culturale e pubblica della Serbia, Nadežda appare soprattutto uno dei pionieri dell'arte moderna in Jugoslavia. (ka).

### **Petrov-Vodkin, Kuzma Serghaevič**

(governatorato di Saratov 1878 - Mosca 1939). Studia alla Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca tra il 1897 e il 1904, ma nel 1901 è a Monaco nello studio di Ažbé. Tra il 1905 e il 1908 viaggia in Francia, in Italia e in Africa. Si orienta rapidamente verso la scenografia (1913, *La Pulzella d'Orléans* di Schiller; 1923, *Il Diario di Satana*, da Andrejev). La sua pittura splendente, che trae ispirazione dalle icone, ebbe una sicura influenza. Fu insegnante all'Accademia di belle arti di San Pietroburgo a partire dal 1910. **P-V**, pittore e teorico (lo *Spazio di Euclide*, San Pietroburgo 1932), assegna particolare importanza all'elaborazione di una struttura di spazio propriamente pittorico con l'ausilio di forti contrasti cromatici e della combinazione delle prospettive, nella quale domina il punto di vista dall'alto in basso. La sua pittura serba a lungo un leggero accento simbolista (*Dopo la battaglia*, 1923), divenendo verso la fine realistica e descrittiva (la *Morte del commissario*, 1928: Mosca, Museo dell'Armata rossa; 1935: San Pietroburgo, Museo russo). (sr).

### **Petrucchi, Pandolfo**

(Siena 1452-1512). La famiglia **P** è presente nella politica senese fino dalla metà del Quattrocento, quando Antonio e Bartolomeo di Giacomo vennero esemplarmente puniti con l'esilio e la confisca dei beni per le loro simpatie fi-

loaragonesi, pericolose per la libertà repubblicana. Dopo numerosi anni di intricate e sanguinose lotte civili fra i diversi partiti al governo, nel 1487 Pandolfo P, figlio di Bartolomeo, con un audace colpo di mano, rientrò in città con altri esiliati del gruppo dei Nove, e dette inizio, così, a un periodo di relativa pace durante il quale lui e suo fratello Jacopo diventarono, secondo le parole del Machiavelli, come principi di Siena «l'uno per prudenza, l'altro per animo». La prudenza, intesa come astuzia, avvedutezza nel districarsi fra tradimenti e insidie, fu riconosciuta dote specifica di Pandolfo soprattutto dopo che, per la sua lungimiranza, riuscì ad evitare il convegno organizzato a Senigallia dal duca Valentino (1502), durante il quale furono uccisi tutti i convitati, rivali del Borgia nell'ascesa egemonica per la conquista dell'Italia centrale. Dopo la morte del fratello Jacopo nel 1497, si consolidò l'autorità di Pandolfo fra i concittadini, fino a diventare di fatto il Magnifico Signore di Siena, arbitro della politica cittadina a cui assicurò stabilità e serenità. Il suo prestigio interno fu avallato dall'ascesa sociale della famiglia, grazie ai matrimoni della figlia Sulpicia con Sigismondo Chigi e del figlio Borghese con Vittoria Piccolomini, che inserivano i P nella più antica aristocrazia senese. La ricchezza e il potere acquisiti da Pandolfo furono sottolineati dalle numerose e importanti commissioni artistiche volte a stabilire nella città una specie di gusto di corte caratterizzato dallo sfarzo e dai precisi collegamenti umanistici con la classicità romana, di cui Siena si considerava la diretta erede per la fondazione da parte di Senio, figlio di Remo. Le sue imprese pubbliche furono per lo più di carattere architettonico, arricchite di stemmi e iscrizioni dorate che ne perpetuassero il ricordo: a lui si deve la ristrutturazione dell'interno del Duomo, dove fu rimosso il coro dal centro della chiesa per rendere libero lo spazio in un'ampia dimensione rinascimentale; nel 1504 il completamento della chiesa di Santo Spirito con la costruzione della cupola; l'ampliamento del convento dell'Osservanza, in cui la famiglia aveva la sua sepoltura; la ristrutturazione della villa di Santa Colomba, tra Monteriggioni e Siena; la costruzione del convento fuori Porta Tufi dedicato a Maria Maddalena, forse ex voto alla santa durante la cui festa, il 22 luglio, Pandolfo era rientrato «miracolosamente» nella città dall'esilio. Sebbene il P si rivolgesse al Peruzzi per il grandioso progetto di un porti-

cato classico intorno a Piazza del Campo, mai realizzato, il suo architetto preferito fu Giacomo Cozzarelli, apprezzato anche come scultore, se il Magnifico gli fece eseguire il gruppo in terracotta della *Pietà* per la sua tomba nella chiesa dell'Osservanza. Allievo e collaboratore di Francesco di Giorgio, Cozzarelli proponeva un moderno gusto rinascimentale di tipo urbinato, che poteva quindi conferire a Siena un assetto urbanistico aggiornato, dimentico della tradizione gotica e significativo del nuovo corso politico impresso alla città da Pandolfo. Da Cozzarelli furono diretti i lavori di ristrutturazione di un edificio medievale acquistato da Pandolfo nel 1504, per renderlo splendida residenza personale nel centro di Siena. In pochi anni i lavori furono completati e alla sua ricca decorazione interna si lega la fama del P come committente di opere pittoriche, testi essenziali per il passaggio alla cultura cinquecentesca cittadina.

Il palazzo doveva essere riccamente decorato in più camere, ma soltanto per due di esse abbiamo testimonianze precise che ci permettono di ricostruirle, dato che attualmente solo pochi resti rimangono in loco. Nel primo ambiente, sotto il soffitto decorato a grottesche, correva un fregio con mezze figure all'antica raffiguranti *Divinità* e *Virtù*, separate da pilastri a grottesca: nella camera rimane la *Giustizia*, mentre *Minerva* e la *Prudenza*, staccate, sono conservate all'Art Museum di Princeton. Ma soprattutto l'altra camera si presentava fastosa, colorata, ricca di materiali e motivi, fantasiosa e sollecitante nei temi proposti. Il pavimento, in parte conservato al VAM di Londra, era in mattonelle di maiolica decorate con coloratissime grottesche, stemmi inquadrate e la data 1509, allusiva al matrimonio di Borghese con Vittoria Piccolomini, al cui fausto esito alludeva l'intero ciclo pittorico. Una residenza lignea scolpita da Antonio Barili (alcuni pilastri, finemente intagliati, sono conservati nel Palazzo Chigi alla Postierla a Siena) rivestiva le pareti e incorniciava otto affreschi, ricchi d'oro, dipinti da Luca Signorelli, Bernardino Pinturicchio, Gerolamo Genga. Staccati nel secolo scorso, ne rimangono cinque, due conservati alla Pinacoteca di Siena, gli altri alla NG di Londra. Le scene sulle pareti erano tratte da testi classici: *Coriolano* e *Fabio Massimo* da Plutarco, la *Callunna di Apelle* da Luciano, la *Festa di Pan* dalle *Bucoliche* di Virgilio, il *Ritorno di Ulisse* dall'*Odissea*, la *Fuga di*

*Enea* dall'*Eneide*, mentre il *Trionfo della Castità* illustrava il testo poetico dai *Trionfi* del Petrarca. I soggetti furono scelti per il loro significato esemplare di virtù connesse al buon governo e alla felicità coniugale, che si auspicavano per la nuova coppia. Sopra la spalliera, su fondi rossi, blu e oro, i colori dello stemma **P**, cornici di stucco accoglievano le *Muse* distese e altri episodi di storia antica, in mezzo a cartigli con motti dorati esortanti alla vita retta e civilmente impegnata, tratti da sentenze ritenute allora di Seneca. A copertura dell'ambiente, un soffitto affrescato (ora MMA di New York) che riprendeva il disegno di una camera della Domus Aurea di Nerone da poco riscoperta a Roma, dipinto dal Pacchiariotti con motivi derivati dai cassoni, a sottolineare di nuovo il messaggio nuziale della decorazione. L'ambiente apparve di un magnificenza mai vista, in emulazione con lo sfarzo presentato nella Libreria Piccolomini, di recente terminata: il gusto di Pandolfo si rivelava aggiornato sulle più moderne proposte romane, mentre la scelta degli artisti, estranei all'ambiente fiorentino, sembrava sottolineare la volontà di opporre a quella dell'odiata rivale, un'arte senese rinnovata e colta.

Dopo la morte di Pandolfo e la breve signoria di suo figlio Borghese, costretto a fuggire nel 1516, toccò al nipote Francesco di riprendere nel 1521 il dominio su Siena, ma la sua breve stagione di imperio si concluse nel 1523 e, dopo il pallido tentativo egemonico di Fabio, figlio minore di Pandolfo, i **P** rientrarono nell'anonimato storico. Proprio a Francesco **P** si deve l'ultimo importante episodio di mecenatismo pittorico della famiglia: nel 1519 egli fece eseguire a Domenico Beccafumi «una lettiera con figure e colonne tonde», cioè una spalliera con dipinti, il tipico arredo della camera da letto del tempo. Ne sono stati identificati due pannelli nella coll. Martelli di Firenze, che rappresentano momenti della religione degli antichi, con il *Culto di Vesta* e i *Lupercali*, parti di un programma che voleva dunque celebrare virtù connesse al matrimonio e alla fertilità. Testata del letto nuziale pare fosse la *Venerabile* ora nel Barber Institute of Fine Arts di Birmingham, a cui si accostavano verosimilmente una serie di donne esemplari dell'antichità, di cui rimangono la *Cornelia* (Roma, Gall. Doria-Pamphilij), *Marzia* e *Tanaquilla* (Londra, NG). (fpe).



## Petrucci, Raphaël

(1873-1917). Studioso di estetica e storico dell'arte dell'Estremo Oriente, di padre italiano e di madre francese, iniziò la sua carriera presso l'Istituto Solvay di sociologia a Bruxelles, dove si dedicò alla sociologia comparata. Si interessò di pittura cinese, allora assai poco conosciuta in Occidente; la sua opera principale è la traduzione del *Giardino grande quanto un grano di senape*, dove documentò le fonti teoriche ed estetiche cinesi. Le sue opere personali (*La Philosophie de la nature dans l'arte d'Extrême-Orient*, Paris 1911; *Les Peintres chinois*, Paris 1912; *La Peinture chinoise au musée Cernuschi*, Bruxelles-Paris 1914) sono oggi invecchiate, ma ebbero il merito di fornire la prima base dell'apprezzamento della pittura cinese. (ol).

## Petruccioli, Cola

(Orvieto 1360 ca. - Perugia 1401). Ricordato la prima volta il 25 settembre 1372 come aiuto di Ugolino di Prete Ilario negli affreschi nella tribuna del Duomo di Orvieto; nel 1378 è ancora aiuto di Ugolino e nel 1380 dipinge con Andrea di Giovanni il finto coro della tribuna. Il 1° febbraio 1380 firma e data l'affresco con la *Crocifissione* (Orvieto, cripta del Duomo) dove mostra di conoscere, oltre ad Ugolino, il Maestro di Campodonico. Il suo stile personale è completamente sviluppato nel dittico con *Crocifissione e santi* e *Incoronazione della Vergine* firmato e datato (1385: Spello, PC). Pure firmata, e probabilmente di qualche anno posteriore, è la tavoletta raffigurante la *Madonna col Bambino e le sante Veronica, Caterina, Mustiola e Lucia* (Venezia, coll. Cini), che anticipa lo stile gotico internazionale. Tra le opere certe sono anche un affresco in Santa Maria Maggiore a Spello, un altro sulla facciata della chiesa di San Lorenzo ad Assisi e infine il trittico di proprietà De Carlo. Datato, ma non firmato, un affresco frammentario con il *Crocifisso e i santi Giovanni e Bartolomeo* (1398: Perugia, Sant'Agostino). Non firmato né datato, ma riferito all'artista sulla base dei confronti con la tavoletta Cini, è il ciclo di affreschi con le raffigurazioni allegoriche di *Virtù, Vizi*, della *Vita attiva*, della *Vita contemplativa* e con l'*Annunciazione* proveniente da un palazzo di Perugia (Budapest, SZM) e cui prese parte un collaboratore, forse Andrea di Giovanni. Nell'ultima fase

dell'attività di **P** è evidente la conoscenza dell'opera di Piero di Puccio, unita alla rilettura della pittura della prima metà del Trecento, da Puccio Capanna al Maestro di Fossa. (*gp + sr*).

### **Pettenkofen, August von**

(Vienna 1822-89). Si può articolare l'opera in due parti, suddividendola tra la produzione appartenente alla prima metà del sec. XIX e quella della seconda metà. Dal 1834 1840 **P** frequenta l'Accademia di Vienna; in seguito la sua evoluzione prosegue nello spirito della «vecchia pittura viennese di genere. I suoi lavori litografici sono volti soprattutto ad illustrare la vita militare, che conobbe combattendo con le forze austriache contro la rivolta ungherese del 1848-49. Nel 1853, soggiorna per la prima volta a Szolnok, piccola città in mezzo alla pianura ungherese. I motivi di tali paesaggi lo permeano profondamente: la campagna sterminata sotto un cielo pesante e annuvolato, il sole strinato, i laghi, gli zingari, i cavalli, i gruppi d'alberi, oasi di luce: sono altrettanti spunti che, intensamente visti e sentiti, contribuiranno alla sua evoluzione stilistica. Lo influenzarono pure due soggiorni successivi a Parigi, tra il 1852 e il 1883. **P** si iniziò allora all'arte di Barbizon e si legò a Meissonier e al belga Stevens; la struttura lineare dei suoi primi dipinti lasciò il posto a una fattura morbida e puramente pittorica. Viene oggi considerato il pittore per eccellenza della *puszta*. Johann Gualbert Raffalt e Karl Leopold Müller ne subirono profondamente l'influsso, senza peraltro eguagliarne la maestria. Durante l'ultima fase della sua vita, **P** si recò più volte in Italia, donde riportò numerosi quadri. L'OG di Vienna possiede la più completa raccolta dei suoi dipinti dal 1860 al 1880. Impegnato anche nel disegno, soprattutto dopo il 1880, **P** illustrò allora il suo libro preferito, il *Gil Blas* di Lesage; questi disegni (Albertina) consentono di seguire le varie tappe di questo lavoro, dai rapidi schizzi a mina di piombo, a penna e a pennello fino alle realizzazioni più rifinite, acquerellate o a seppia con risalti di bianco; l'autore suscita allora un mondo fantastico con un allucinante mestiere grafico. (*g + vk*).

### **Petter, Franz Xaver**

(Vienna 1791-1866). Il padre era ceramista presso la ma-

nifattura di Vienna; egli studiò presso l'Accademia della città. Nel 1832 divenne insegnante di disegno alla Scuola della manifattura, di cui assunse la direzione nel 1835. Fu tra i principali rappresentanti della pittura di fiori di concezione decorativa, che ebbe un ruolo tanto importante nella «pittura della vecchia Vienna» dell'epoca (*Mazzo di fiori con ananas, uva e pappagallo*, 1833: Vienna, öG). Nel suo campo, è stato l'ultimo rappresentante della pittura di fiori *Altwiener*, apparentata, per la sua minuziosità, alla miniatura. Esegui poi nature morte di maggiore realismo, confrontabili con quelle di Waldmüller e di più ampia concezione. Queste ultime opere corrispondono alla fine dello stile Biedermeier. (g + vk).

### **Pettoruti, Emilio**

(La Plata 1892 - Parigi 1971). Si formò in Europa (1913-24), in Italia in particolare, prendendo parte attiva al movimento futurista. Subì anche l'influsso di Juan Gris (*Quintetto*, 1927: San Francisco, Museum of Modern Art). Tornato a Buenos Aires (1924), i suoi quadri vennero però male accolti dalla critica, dal pubblico e dagli artisti locali, salvo alcuni riconoscimenti ottenuti da critici come Leonardo Estarico, Julio Rinaldini, Julio E. Payró e Jorge Romero Brest. Nel 1952 **P** tornò in Europa e si stabilì a Parigi.

La sua pittura astratta ha subito poche variazioni; si caratterizza per l'esattezza dei toni e la forza suggestiva dei campi cromatici, le cui superfici, mineralizzate, obbediscono a un'implicita geometria. **P** pubblicò un libro di ricordi (*Un peintre devant son miroir*) nel 1962, anno della sua retrospettiva al Museo di Buenos Aires. Sue opere sono a New York (MOMA) e a Parigi (MAM). (jrb).

### **Peverelli, Cesare**

(Milano 1922-2000). Una grave malattia polmonare lo porta, nel 1937, a interrompere gli studi e a dedicarsi esclusivamente alla pittura, che lo aveva già precedentemente appassionato. Dopo una lunga convalescenza a San Remo torna a Milano (1939) dove, attraverso Morlotti, entra in contatto con gli artisti del gruppo di Corrente, con i quali condivide quelle scelte politiche che lo porteranno a partecipare alla resistenza. A Milano si iscrive all'Accademia di Brera, dove studia con Funi. Dopo un

avvio sull'esempio di Morandi (1941-42) la sua opera, fino al 1949, fa riferimento alla cultura picassiana «neo-figurativa» e in particolare a *Guernica*, soprattutto per il suo significato ideologico; ma possono scorgersi anche riferimenti precoci a Bacon, a Sutherland e a Giacometti, che ebbe ruolo determinante nella sua ricerca d'una dimensione interiore e onirica, sviluppatasi in relazione a una prima e frammentaria conoscenza dell'opera di Freud. Gli anni della resistenza e del dopoguerra sono gli anni del piú profondo impegno politico, che presto abbandona per il totale disaccordo con la linea del realismo socialista. Nel 1949 **P** scopre la pittura di Wols e sperimenta per qualche tempo l'automatismo gestuale (1950), formando un sodalizio con Crippa e Dova e accostandosi allo «spazialismo» e all'arte nucleare. Dal momento informale **P** ritorna gradatamente a una sorta di figurazione fantastica, attraverso la riorganizzazione delle forme in immagini evocanti, dapprima, insetti, come nella serie dedicata a Dylan Thomas (1954), e in seguito, personaggi, come in *E adesso giuochiamo*. Nel 1954, a Venezia, aveva conosciuto Victor Brauner e Max Ernst; nel 1957 si stabilí a Parigi, dove si precisarono le sue affinità con il surrealismo. Qui **P** si dedica intensamente all'approfondimento dell'immagine, evitando quell'intento polemico che aveva caratterizzato tutta la sua opera fino a questo momento. La serie della *Città* (1959), rivela un'elaborazione personale di taluni principi base del surrealismo: la tessitura prismatica degli spazi, in quadri quasi monocromi, determina un gioco complesso di relazioni spaziali ambigue tra la realtà esteriore e quella, soggettiva, di un mondo psicologico e fantastico. Un'analoga ricerca si riscontra nei cicli che seguono: i *Gabbiani*, l'*Ascensore*, i *Paradisiaci*. Nella serie successiva delle *Camere* (1964) e degli *Ateliers* (1964-65), il riferimento a Bacon è piú netto, tramite un piú esplicito recupero dell'immagine. Alla fine degli anni '60 si dedica anche alla scultura eseguendo sette bronzi. Dopo una prima mostra alla Galleria Il Milione (1941), **P** espone in numerose gallerie private in Italia e all'estero, nel 1960 partecipa alla Biennale di Venezia con una sala personale; nel 1964 è invitato a Parigi alla mostra del surrealismo, nel 1971 partecipa a quella dedicata agli *Aspetti dell'informale* (Milano, Palazzo Reale) e nel 1972 il comune di Milano gli dedica una retrospettiva a Palazzo Reale. (et).

## **Pevsner, Antoine**

(Orel (Russia) 1886 - Parigi 1962). Lasciata l'Accademia di belle arti di San Pietroburgo, **P** si stabilisce per qualche anno a Parigi, dove entra in contatto con il cubismo, attraverso la frequentazione di Robert Delaunay, Gleizes, Metzinger, Léger. Negli anni che precedono la guerra dipinge quadri che coniugano la tradizione dell'arte russa con le ricerche delle avanguardie europee (*Forme astratte*, 1913; *Autoritratto*, 1913; *Testa di donna italiana*, 1915) e stringe amicizia con Archipenko e Modigliani. Alla fine del '15 si trasferisce a Oslo, con il fratello Gabo, e vi resta fino al '17, anno in cui torna in Russia e si avvicina al movimento d'avanguardia di Malevič. Insegna al Vchutemas, gli ateliers tecnico-artistici superiori, nati dalla rivoluzione per favorire un'arte «utile» che tanta influenza ebbero anche sulla Bauhaus di Gropius. Fino a questo momento, **P** si dedica esclusivamente alla pittura e sembra non interessarsi alla scultura. Nel '20 firma insieme al fratello Gabo il *Manifesto realista* che proclama un costruttivismo fondato sui «ritmi cinetici come forme basilari della nostra percezione del tempo reale». Tale manifesto sancisce la divisione tra il costruttivismo sociale e politico di Tatlin e quello puramente estetico dei due fratelli artisti. Dal 1922, **P** si converte alla scultura, su incoraggiamento di Gabo, e approfittando di una mostra organizzata a Berlino dal governo sovietico, lascia definitivamente la Russia per stabilirsi a Parigi con la moglie, dove qualche anno dopo prenderà la cittadinanza francese. Nella capitale espone alla Galleria Percier le sue sculture non-oggettive. Le opere di **P** si danno nello spazio come forme aperte, in continua trasformazione, e concepiscono come nucleo artistico un dinamismo delle strutture. I materiali impiegati sono eterogenei (masonite, plastica, bronzo, cristallo) e le sue «composizioni» derivano del loro montaggio e dallo svolgimento della linea retta in volute e curvature, preannunciando la futura scultura cinetica e la mobilità della percezione della Optical Art. Nonostante sia ormai soprattutto uno scultore, **P** continua anche a dipingere (*Teste di donna*, 1924; *Nascita dell'universo*, 1933). Nel '27 lavora alle scene costruttiviste per il balletto di Diaghilev *La Chatte* insieme a Gabo. Negli anni Trenta è fra i leader del movimento Abstraction-Creation, un'associazione di artisti di diversa nazionalità in difesa dell'astrattismo. Dal '46 fu tra gli organizzatori del Salon



des Réalités nouvelles di Parigi, insieme a Gleizes e Herbin. Nel '52 è presente alla mostra *Chefs-d'œuvre du XX<sup>e</sup> siècle* al MNAM e nel '58 è rappresentato nel padiglione francese alla Biennale di Venezia. Il MNAM di Parigi espone un complesso importante di sue opere. (*adg*).

### **Peyre, Emile**

(Bruxelles 1828 - Parigi 1904). Lasciò al MAD di Parigi la sua collezione di mobili, oggetti d'arte e dipinti, che vi entrò nel 1905, alla vigilia dell'apertura del museo nel padiglione de Marsan. Di modesta origine, aveva completato da solo una prima educazione sommaria: divenne arredatore alla moda alla fine del secondo impero. Durante tutta la vita si era formato, nella sua dimora in rue Malakoff, una sorta di museo privato d'arte decorativa, ove era rappresentata mirabilmente l'arte del xv e del xvi secolo. La pittura, di ineguale qualità, riflette abbastanza bene l'eclettismo del collezionista e un gusto piuttosto sicuro. La pittura francese è innanzi tutto rappresentata da ritratti (Carle van Loo, Tournières, Boilly, Oudry). Grazie al lascito **P** il MAD possiede una collezione unica di pittura spagnola primitiva: un frontale catalano del sec. XIII rappresentante *Scene della vita di sant'Eugenia martire*, un frammento di tavola illustrante *Scene della vita di sant'Andrea*, *San Michele mentre pesa le anime*, frontale catalano della fine del sec. XIV e dell'inizio del sec. XV, pannelli attribuiti alla scuola di Miguel Ximenez (Aragona, seconda metà del sec. XV), *Professione di san Vincenzo Ferrier* della bottega di Jacomart Baço, e soprattutto il *Retablo di san Giovanni Battista* attribuito a Luis Borrassá. L'arte tedesca è presente con Wilhelm Stetter e Cranach il Vecchio: *Venere e Amore ladro di miele*, *Adamo ed Eva* e soprattutto un altare rappresentante episodi della *Vita di Cristo*, attribuito al Maestro Bertram.

Tra le opere fiamminghe, spicca un frammento di tavola con motivi architettonici che faceva parte di un dipinto della *Vergine col Bambino* che adornava uno degli Oratori del duca di Borgogna alla Certosa di Champmol, e può essere attribuito a Jan van Eyck. La parte più importante dei dipinti stranieri è di origine italiana. Tranne le *Scene di vita monastica* di Magnasco, la maggior parte delle tavole appartiene alla scuola toscana, fiorentina e senese, dal XIII al XV secolo. *Miracolo di san Pietro martire* di Bernardo Daddi, la *Madonna in trono tra sant'Andrea e san Giacomo*,

accostata a sei scene della vita della Vergine del Maestro della Maddalena; otto pannelli rappresentanti gli episodi della vita di Sant'Elpidio, attribuiti a G. da Recanati. Accanto a polittici nello stile di Gentile da Fabriano o attribuiti a Leonardo Scaletti, la collezione conteneva fronti di «cassoni» e di letti ornati con temi di storia romana, di storia greca e racconti mitologici. (*yb*).

### **Peyron, Jean-François-Pierre**

(Aix-en-Provence 1744 - Parigi 1814). Con la *Morte di Seneca* (oggi scomparsa) **P** vinse, superando David, il grand prix di pittura nel 1773. È nota la celebre e comprensibile esclamazione di David alle esequie di **P**: «Mi aperse gli occhi». L'Accademia, dopo un soggiorno di sette anni a Roma come convittore dell'Accademia di Francia (1775-1782), lo ammise nel 1783 e lo accolse definitivamente quattro anni dopo. Nel 1786 fu nominato ispettore generale dei Gobelins; lasciò la carica, in seguito alle sommosse rivoluzionarie, nel 1792. Da allora si ammalò, la sua produzione rallentò, ma continuò ad esporre ai *salons* fino al 1812. Quadri come i *Funerali di Milziade* (1782: Parigi, Louvre), *Alceste si dà la morte per salvare la vita di Admeto suo sposo* (1785: ivi), la *Morte di Socrate* (1789: Parigi, Assemblea nazionale), *Belisario* (1779: Museo di Tolosa) e *Cornelia, madre dei Gracchi* (1781: ivi), i due ultimi commissionati dal cardinal de Bernis, nonché i disegni (tre versioni di *Agar e l'angelo*, all'Albertina di Vienna, al MBA Nancy e nel Museo di Darmstadt, 1779, per un quadro oggi in una coll. priv.) sono caratteristici delle sue aspirazioni di pittore di storia: composizione sobria, ridotta alle linee essenziali, tocco porcellanato, colore freddo. Pittore di prim'ordine, **P** è il maggior adepto di Poussin nel sec. XVIII e tra i più originali nella sorprendente generazione di pittori neoclassici francesi nati intorno al 1750. (*pr*).

### **Pfahler, Georg Karl**

(Emetzheim (Baviera) 1926). Dal 1950 al 1954 ha frequentato l'Accademia di Stoccarda, ove ha studiato ceramica e pittura. Si allontana, verso la fine degli anni Cinquanta, dal tachisme, che aveva adottato agli esordi, orientandosi verso strutture di denso colore, che egli equilibra mutuamente per assoggettarle, infine, a una disposizione simmetrica. La vitalità delle sue superfici colorate è

il prodotto di una viva sensibilità e di un rinnovato contatto con l'arte popolare, che **P** non cessa di studiare e collezionare.

Opere di **P** sono state esposte nella Gall. Müller di Stoccarda (1960, 1963, 1965), alla Fischbach Gall. di New York nel 1966, presso Renée Ziegler a Zurigo nel 1967, al Museo di Darmstadt nel 1968 e alla Kestner-Gesellschaft di Hannover (con quelle di Fruhtrunk e Girke) nel 1969. L'artista ha partecipato nel 1963 alla mostra *Schrift und Bild* (Scrittura e immagine) allo SM di Amsterdam e alla KH di Baden-Baden, e nel 1965 alla mostra *Signale* della KH di Basilea. La Biennale di Venezia del 1970, ove è stato rappresentato (con Lenk, Mack e Uecker) nel padiglione tedesco, l'ha rivelato al grande pubblico. **P** ha pure collaborato a progetti architettonici a Rottweil (1965), Aalen (1969) e all'Università di Costanza (1970). (*dh*).

### **Pforr, Franz**

(Francoforte sul Meno 1788 - Albano 1812). Deve la sua prima formazione al padre, Johann Georg, pittore di battaglie, e quindi allo zio, Johann Heinrich Tischbein, che lo accolse nel proprio atelier di Kassel. Dal 1805 al 1809 **P** si trasferisce a Vienna, dove lavora presso l'Accademia. Ben presto si schiera, insieme all'amico Overbeck, contro l'educazione accademica impartita da Fuger: nel 1809 fonderanno insieme la confraternita di San Luca alla quale si uniscono Ludwig Vogel, Sutter, Wintergerst e Hottinger, benché a tenerne unite le fila saranno sempre e specialmente Overbeck e **P** stesso, unanimemente considerati i migliori artisti del gruppo. Nel 1810, insieme ad altri membri del gruppo **P** raggiunge Roma e si aggrega alla colonia dei Nazareni. Affascinato sin da giovane dai temi storici e dalle saghe medievali, possedeva una buona collezione di incisioni di Dürer, il cui influsso è a lungo presente nelle sue opere. Uno dei suoi primi dipinti, iniziato a Vienna, ma terminato a Roma, l'*Entrata di Rodolfo d'Asburgo a Basilea nel 1273* mostra una sorta di processione medievaleggiante, assai vivace e colorita, inquadrata da scenari di architetture gotiche ispirate dagli angoli più antichi della sua stessa città natale. Nelle opere successive, come ad esempio il *San Giorgio* (1809: Francoforte, SKI), mostra di saper infondere una sorta di forza interna all'arcaismo lineare e bidimensionale proprio agli stessi modelli gotici a cui si ispirava, con risulta-

ti che si ritroveranno piú in là soltanto in Ingres. Eseguito a Roma, la *Sulamita e Maria* (1811: ivi), si accosta per tipologia agli altaroli portatili medievali ed è costruito seguendo gli schemi dell'incisione düreriana del *San Girolamo* (Schweinfurt, coll. Schäfer): da questo dipinto, Overbeck trarrà ispirazione per una delle sue opere piú celebri, *Italia e Germania* (Monaco, AP). Lo SKI di Francoforte conserva anche l'*Autoritratto* dell'artista, mentre l'amico Overbeck lo ritrasse in una ambientazione gotica (*Ritratto di Pforr*: Berlino, NG). Morto in giovane età, P conta su di un magro catalogo di opere, composte soprattutto di piccoli quadri eseguiti con cura – nei quali il valore modellante dato al contorno produce un effetto decorativo di contenuta severità –, di allegorie e di ritratti dai toni sottilmente malinconici; si conservano anche molti disegni di sua mano e, tra i piú celebri, vanno ricordati gli schizzi per il *Götz von Berlichingen di Goethe*. (*law*).

### **Phelippeaux (o Phelypeaux de La Vrillière), Louis**

(1598-1681). Marchese de la Vrillière, segretario di stato dal 1629 al 1681, fece costruire a Parigi nel 1635, su una parte degli antichi bastioni di Carlo V, un *hôtel particulier* che per ampiezza e sontuosità era un autentico palazzo. Il progetto, affidato a François Mansart, prevedeva una vasta galleria destinata ad essere decorata da sculture e pitture, secondo le piú moderne concezioni dell'epoca; venne chiamata «Galleria dorata». Prima ancora di costruire la sua dimora, La Vrillière aveva acquistato un'opera di Guido Reni, il *Ratto di Elena*, che, sembra, condizionò gli incarichi successivi, imponendo unità di stile, scelta dei soggetti, uniformità di dimensioni. I dieci quadri che componevano la decorazione pittorica della Galleria dorata vennero tutti commissionati a maestri italiani contemporanei, tra i quali La Vrillière contava Poussin, rappresentativi delle tendenze classiche o barocche delle scuole di Bologna o di Roma, ma tutti legati alla «grande maniera» e allo stile nobile. I temi, ad eccezione del *Ratto di Elena*, erano tutti tratti dalla storia romana. Nel 1645 François Perrier eseguì per la volta sei composizioni allegoriche rappresentanti il *Sole* e i *Quattro Elementi*. Nel 1713 il palazzo venne acquistato dal conte di Tolosa, figlio di Luigi XIV e di M. me de Montespan, che lo lasciò al figlio, duca di Penthièvre. Durante la ri-

voluzione l'edificio, detto allora «hôtel de Toulouse», venne requisito dallo Stato e assegnato all'Imprimerie nationale. I dipinti della Galleria dorata furono trasferiti nel Muséum central des arts. Nel 1808 l'edificio fu acquistato dalla Banca di Francia, che vi si stabilì nel 1811 e lo occupa tuttora. Del corpo originario, rimaneggiato e ampliato più volte, resta soltanto all'interno la Galleria dorata con la sua bella decorazione di pannelli lignei eseguita da Robert de Cotte, che trasformò la casa per il conte di Tolosa. I dipinti originali, sostituiti da copie (come il soffitto) sono stati suddivisi tra il Louvre (*Ratto di Elena* di Guido Reni; *Faustolo affida Romolo e Remo ad Acca Larenzia* di Pietro da Cortona; *Ersilia separa Romolo e Tito Tazio* di Guercino; *Camillo e il maestro di scuola di Faleri* di Poussin; *Morte di Cleopatra* di Turchi), e alcuni dei quindici musei dipartimentali fondati dal Primo console: Lione (*Cesare e Cleopatra* di Pietro da Cortona), Caen (*Coriolano supplicato dalla madre* del Guercino), Nancy (*Augusto e la Sibilla* di Pietro da Cortona), Lille (*la Pace augustea* di Maratta), Marsiglia (*Caton Uticense* del Guercino). (gb).

### **Philips, Charles**

(? 1708 - ? 1747). Figlio di un ritrattista, dal 1732 al 1734 eseguì ritratti di piccolo formato, assai in voga presso il pubblico aristocratico del tempo. Con Dandridge, Hogarth e Gawen Hamilton, contribuì a introdurre in Inghilterra il gusto per le *conversation pieces* (*Lord e Lady Hamilton con i loro figli*, 1730: New Haven, Yale Center for British Art). (ins).

### **Philipsen, Theodor**

(Copenaghen 1840-1920). Pittore, ma anche scultore e ceramista, come molti artisti danesi della sua generazione, si forma all'Accademia di Copenaghen e frequenta lo studio di Bonnat a Parigi (1875-76). Pittore di animali, si ispira inizialmente all'opera di Potter e Rosa Bonheur conoscendo in seguito Gauguin a Copenaghen e sviluppando uno stile più libero a carattere impressionista. Anche autore di opere di paesaggio, l'isola di Saltholm con le sue greggi è tra i suoi soggetti preferiti. **P** viaggia molto all'estero, particolarmente in Italia, lasciando una produzione ampia ma di qualità ineguale. Della sua attività espositiva si ricorda



la partecipazione all'Esposizione Universale parigina del 1889 (medaglia di bronzo) e del 1900 (medaglia d'argento). I suoi quadri migliori, che influenzarono l'evoluzione della pittura di paesaggio in Danimarca, lo caratterizzano come un originale interprete della pittura *en plein air*. La sua produzione è rappresentata soprattutto a Copenhagen (SMFK, *Un viale a Kastrup*, 1891; NCG; Hirschsprungske Samling). (apa).

## Piacenza

**Santa Maria di Campagna** La chiesa di Santa Maria di Campagna venne costruita su progetto dell'architetto piacentino Alessio Tramello tra il 1522 e il 1528 per glorificare una statua miracolosa della Vergine. L'ornamentazione iniziò nella primavera del 1530 ad opera di G. Antonio Sacchi da Pordenone, ben noto per aver affrescato nel Duomo di Cremona e per aver lavorato nella vicina Cortemaggiore. Il pittore in una prima fase fino al 1532, eseguì, come si deduce da un documento, gli affreschi della cupola, quelli della cappella di Santa Caterina con la pala d'altare e i pilastri dell'altare dei Magi; tornando in un secondo momento per terminare quest'ultima cappella, e per eseguire l'affresco con Sant'Agostino, che, indicando il libro con il *De civitate Dei*, fornisce una spiegazione del programma iconografico dell'intera decorazione. Nel 1543 Bernardino Gatti con aiuti, dipinse scene della vita della Vergine nel tamburo e l'affresco, oggi molto deperito, con *San Giorgio e il drago* e una bella veduta di P, sulla parete a destra vicino all'ingresso. Nel 1571 Giulio Campi veniva incaricato di eseguire l'*Incoronazione della Vergine* sulle pareti della cappella principale, e una pala d'altare su tavola con l'*Annunciazione e molti santi*. Questi dipinti vennero distrutti nel 1791 con l'allungamento del presbiterio e dell'abside che mutò le armoniche proporzioni della chiesa a croce greca. L'ornamentazione cinquecentesca continuò ad opera di Giulio Mazzoni che nel 1585 eseguì affreschi sulla volta di tre bracci della chiesa e di una cappella, anche questi distrutti e ricoperti alla fine del Settecento con motivi a cassettoni di G. Battista Ercoli. La chiesa continuò ad arricchirsi con vari dipinti di Camillo Procaccini, con storie di san Francesco; con una statua in stucco con il duca Ranuccio inginocchiato di Francesco Mochi. Inoltre alcuni dei migliori artisti del momento tra cui Daniele Crespi, Camillo Gavasetti, Be-

nedetto Marini, Alessandro Tiarini, Guercino e la sua bottega, dipinsero tele con soggetti biblici da inserire nel fregio che corre lungo il perimetro della chiesa e che costituisce un'interessante antologia di pittura secentesca. Sulla controfacciata il pittore reggiano Antonio Triva pose *Giacobbe e Mosè dormiente*. Al secolo successivo appartiene l'*Annunciazione di Ignazio Stern* proveniente da una chiesa soppressa, e il gruppo con il *Crocifisso e Maria e Giovanni* in legno, del fiammingo Herman Ghernaert, oggi sull'altare del braccio destro del transetto. Alcuni pregevoli ovali di Gaspare Landi appartengono alla sua attività giovanile: al 1842 la pala con san Ludovico Re di Francia del Bozzini sull'altare della prima cappella a destra. (pcl).

### **Pianca, Giuseppe Antonio**

(Agnona 1703 - post 1757). È considerato la figura di maggiore spicco dell'arte del Settecento in Valsesia. Verso i diciassette anni si trasferì a Milano, città, insieme a Novara, dove lasciò la maggior parte delle sue opere. Stilisticamente forte e originale, nella scelta dei maestri ai quali riferirsi scarta quel barocchetto a cui tende ormai tutta la cultura locale. Francesco del Cairo, Tanzio da Varallo, Filippo Abbiati, Giuseppe Maria Crespi e Marco Ricci sono di volta in volta le fonti a cui attingere per la sua evoluzione artistica. È scomparsa la prima opera citata dalle fonti, la *Maddalena in casa del Fariseo* (1720) per la chiesa dei Santi Bernardo e Biagio a Milano. Tra il 1725 e il 1745 si scalano l'*Immacolata* per la parrocchia di Pescarenico; *La Sacra Famiglia* della Madonna di Campagna a Verbania; le quattro tele, ora al Museo di Novara, con la *Madonna*, *San Brunone*, *San Francesco*, *San Gerolamo*. In queste ultime elementi stilistici e iconografici richiamano senza dubbio il Magnasco. *La pazienza di Giobbe* e la *Morte di san Giuseppe* (già coll. Cassani, Novara), del 1745, con il contemporaneo *Martirio di un santo* per Sant'Eufemia a Novara, costituiscono le prove migliori dell'arte del P. (ada).

### **Pianura, scuola della**

Artisti ungheresi riunitisi in un gruppo nella prima metà del sec. XX che, dopo ripetuti soggiorni all'estero, decisero di stabilirsi nelle città e villaggi della grande pianura

ungherese, scelta come cornice e principale fonte d'ispirazione della loro attività. Senza avere in comune una poetica o uno stile, essi tendevano a realizzare una sintesi tra le tradizioni nazionali, le recenti ricerche europee e la realtà che trovano nel paesaggio e nelle persone che lo abitano. Cercano meno l'espressione della propria individualità che l'adesione alla realtà. Tuttavia non possono distaccarsi dalle loro visioni personali; e le loro opere vanno dalla serenità raggiante di Fényes ai drammatici contrasti di Koszta, dalla descrizione lirica di Tornyai alle serrate strutture di István Nagy. Spiccano pure nel gruppo i nomi di Aba Novák e di Rudnay; e va menzionata l'attività di taluni pittori, formalmente non aderenti al gruppo, che, stabilitisi in altre regioni dell'Ungheria, o addirittura all'estero, fecero similmente ritorno alla terra natale, come Mednyánszky Egry o Rippl-Rónai. (*fd*).

### **Piazza, Paolo (Fra Cosimo da Castelfranco)**

(Castelfranco 1560 ca. - Venezia 1620). Artista di un certo rilievo, diffusore della cultura pittorica veneziana tardomanieristica nell'Europa centrale, che nella maturità coniuga la sua iniziale cultura bassanesca con il luminismo caravaggesco evidente nel *Cristo morto sorretto da un angelo e adorato da san Francesco* (1614: Roma, Musei Capitolini). Formatosi a Venezia tra il 1575 e il 1583 nell'ambito di Palma il Giovane, Paolo Veronese e dei Bassano, fino alla fine del sec. XVI è attivo fra Venezia e Castelfranco (*Cena in Emmaus*: Castelfranco, Duomo; *Battesimo di Costantino* e *Predicazione di san Paolo*: Venezia, chiesa di San Paolo). Dall'inizio del sec. XVII la nuova condizione di religioso (nel 1598, pronunciati i voti, entra nell'Ordine dei cappuccini), porta il **P** a una grande mobilità. Nel 1601 è in Boemia, poi a Graz, dal 1604 al 1606 a Monaco su invito del duca Guglielmo V di Baviera, in seguito a Innsbruck (*Adorazione dei Magi*: chiesa dei Cappuccini) e ancora in Boemia nel 1607 prima di rientrare a Venezia. Del 1608 è *Il Paradiso* per la chiesa dei Cappuccini di Borgo San Sepolcro mentre l'anno seguente, prima di stabilirsi a Parma nel 1610, è attivo per il Duomo di Reggio Emilia. Chiamato a Roma da Paolo V per decorare il palazzo del cardinale Scipione Borghese, soggiorna a più riprese nella città dal 1611 al 1618 con una breve interruzione che lo porta in Umbria nel 1616. Rientrato a Vene-

zia nel 1619 esegue l'ultima sua opera impegnativa, trentadue sagome chiaroscurate raffiguranti *Evangelisti, Dottori della Chiesa, Profeti e Sibille* per la chiesa del Redentore. (apa).

### **Piazza Armerina**

Città della Sicilia centrale, in provincia di Enna, sul fiume Gela. Non lontano dal moderno abitato, in località Casale, sorgono i resti di una grande villa romana che conserva il più straordinario complesso di mosaici figurati che sia giunto fino a noi (3500 mq). La villa, alla quale alcuni bolli su laterizi attribuiscono il nome di Philosophiana, fu costruita fra il 320 e il 330 d. C. e conobbe diverse fasi di vita, fino probabilmente a tutto il sec. v, quando su di essa sorse a poco a poco un piccolo villaggio, distrutto poi nel sec. XII e definitivamente sepolto sotto due metri di terra sabbiosa portata dalle alluvioni. Riscoperto alla fine del secolo scorso, il complesso è stato sterrato senza troppi scrupoli dal 1935 al '39 e soprattutto negli anni Cinquanta, al solo scopo di scoprirne i preziosi mosaici. Scartata definitivamente l'ipotesi che potesse trattarsi di una villa imperiale, come in un primo tempo si era pensato per via della lussuosissima decorazione, studi recenti hanno ipotizzato che il proprietario fosse L. Proculus Populonium, appartenente alla ricca famiglia degli Aradii Valerii che nel III e IV secolo d. C. vantava vasti possedimenti in Sicilia e, fra i suoi membri, esponenti di primo piano della classe politica e alti funzionari dell'amministrazione dello Stato. La villa nacque come lussuosa residenza privata e forse anche centro amministrativo di uno sconfinato latifondo. Come un grande palazzo urbano infatti, accanto agli appartamenti privati e servili, decorati con mosaici a disegni geometrici e affreschi con figurette in scala ridotta, il complesso presenta anche vasti ambienti pubblici e di rappresentanza, caratterizzati da splendidi mosaici figurati policromi, pitture con figure grandi al vero e rivestimenti marmorei. Di particolare interesse è il programma iconografico scelto per la decorazione musiva della parte pubblica, indicativo del rango, del gusto e della mentalità del proprietario. Venuto ormai meno in quest'epoca il linguaggio figurativo di tradizione ellenistica, che prevedeva l'inserzione di una scena figurata (*émblema*) al centro di un complesso ornamentale a motivi geometrici, un po' alla volta aveva preso il sopravven-

to quello, non meno ricco e raffinato, elaborato in età imperiale nelle regioni dell'Africa romana e che nelle coloratissime, grandi composizioni unitarie, estese a tutto il pavimento, trovava la sua espressione piú originale. Disponendo di mezzi praticamente illimitati, Proculo Populonio non esitò pertanto a far venire direttamente dalla vicina Africa proconsolare e forse anche dalla Mauretania le maestranze alle quali affidò l'incarico di decorare la villa. Nel suo complesso, il programma iconografico appare incentrato sull'idea del trionfo dell'uomo sull'irrazionale e sulle forze brute grazie alla musica (Orfeo sulle bestie della terra e Arione su quelle del mare), all'astuzia (Ulisse su Polifemo) e alla forza fisica (i cacciatori sulle fiere, Giove e gli Dèi dell'Olimpo sui Giganti ecc.); i giochi e le fatiche di Ercole alludono infine alla supremazia della *virtus* sul disordine e sul male. Il mosaico della *Grande caccia* (58,30 x 3,90 m) è un esempio spettacolare di come la composizione su registri sovrapposti offrisse possibilità narrative illimitate, consentendo l'inserzione di una quantità di scene diverse e di figure a differente scala, senza infrangere l'unità dell'insieme. Tema del mosaico è la rappresentazione della cattura e del trasporto degli animali per gli spettacoli di caccia nel Colosseo a Roma, con un'evidente sottolineatura del contrasto fra il mondo selvaggio delle fiere e quello civile e ordinato della macchina burocratica dello Stato. Proprio il carattere a un tempo privato e ufficiale del soggetto raffigurato su questo, ma anche su altri mosaici della villa li differenzia in modo sostanziale da quelli africani: non a caso, infatti, si è parlato di «lingua africana in bocca romana», e anche in ciò sta l'eccezionalità dei mosaici di **PA**. Un'eco ridotta e parodistica della *Grande caccia* si trova nel mosaico del piú lussuoso cubicolo della villa, quasi certamente quello del *dominus*, raffigurante una scena con bambini cacciatori (la cosiddetta *Piccola caccia*), ugualmente collocata su registri sovrapposti, ma con un'impostazione piú coerente e un maggior senso paesaggistico. Oltre al realismo dei mosaici con le scene di caccia, va sottolineata infine la grandiosità barocca di quelli con le *Fatiche di Ercole*, per i quali si suppongono motivi di origine pergamena filtrati attraverso cartoni africani, e la stilizzazione di quelli, celeberrimi, con i giochi di ragazze «in bikini», che però sono piú tardi ed appartengono a una fase successiva di vita della villa. (*mlg*).



## Piazza da Lodi

Famiglia di pittori noti con il soprannome di Toccagni.

**Alberto** (Lodi 1490-1528/29). Gli aggiornamenti critici e la recente mostra lodigiana (1989) hanno definitivamente distinto le personalità dei fratelli Martino e Alberto (Albertino) P. Il catalogo delle opere di Alberto si basa innanzi tutto sul gonfalone con l'*Incoronazione della Vergine*, allogato nel 1519 e sulle quattro *Storie di sant'Antonio abate* (1513-14) nella chiesa dell'Incoronata di Lodi (gli affreschi sono ora al MC). Affini agli affreschi per la cultura arcaica ancora quattrocentesca, con influenze foppesche, liguri, leonardesche e fiamminghe, sono il *San Giovanni Battista e san Bassiano* (Vienna, GG der Akademie) del 1514 ca., scomparto del trittico già nella coll. Martani di Lodi, il trittico con *San Nicola* e quello con *San Gerolamo* (entrambi Lodi, Banca Popolare) e la *Madonna con il Bambino* e *San Bassiano* (Lodi, MC). Nelle opere citate, scalate tra il 1514 e il 1519, sono tuttavia già presenti delle aperture verso la cultura dell'Italia centrale e del Luini, evidenti nel ricordato gonfalone dell'Incoronata, nel polittico Berinzaghi (Lodi, Incoronata), nell'*Annunciazione* già Crespi (Milano, coll. priv.), nell'*Assunta* (Denver, AM), nelle tavole smembrate già parte di un polittico eseguito nel 1519 per il Duomo lodigiano. Infine nel terzo decennio si collocano il polittico Galliani, con data 1520 (Lodi, Sant'Agnese), quello Pallavicino dell'Incoronata di Castiglione d'Adda (1523-25) e l'*Adorazione dei Magi* (Lodi, chiesa della Pace).

**Martino** (Lodi 1475/80-1523 ca.). Per ricostruire il percorso di Martino si deve partire dal *San Giovanni Evangelista che attinge l'acqua* (Londra, NG) e dall'*Adorazione dei pastori* (Milano, Ambrosiana), che recano il monogramma MPP. Tra le prime opere sicure del pittore, oltre al citato *San Giovanni*, sono il *San Gerolamo* (Treviso, coll. priv.) e gli affreschi con *Storie di sant'Antonio abate* eseguiti all'Incoronata di Lodi in collaborazione con il fratello minore Alberto: dipinti degli anni 1513-14, orientati verso una cultura leonardesca e fiamminga, con richiami a Giovanni Agostino da Lodi. Nuove aperture in direzione cremonese e ferrarese o bramantinesca e gaudenziana sono presenti in un secondo gruppo di opere, per lo più di dimensioni ridotte, degli inizi del terzo decennio: *San Giovanni Battista* (1519: Milano, Brera), *Madonna con il Bambino che abbraccia san Giovannino* (Budapest, SZM), *Visio-*

*ne della Vergine* (San Diego, AM), *Riposo dalla fuga in Egitto* (Oxford, Ashmolean Museum), *fuga in Egitto* (Milano, Banca Popolare Commercio e Industria) e la citata *Adorazione dei Pastori* dell'Ambrosiana. Martino ebbe tre figli pittori: il piú noto Callisto, Cesare e Scipione, di cui la critica recente ha ricostruito il corpus delle opere, distinguendo anche le responsabilità in dipinti di collaborazione.

**Callisto** (Lodi 1500 ca. - 1561). Gli inizi pittorici di Callisto, secondogenito di Martino, vanno visti nella *Santa Caterina* siglata CPLF (Roma, Museo di Palazzo Venezia); seguono le prime opere dipinte a Brescia, dove è documentato nel 1523, tra cui il *Presepe* già in San Clemente (1524: Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo) e poi la *Visitazione* (1525: Santa Maria in Calchera), la *Decollazione del Battista* (1526: Venezia, Accademia) e la *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Gerolamo* (Milano, Brera), dove è evidente un luminismo nordico. Gli esiti piú alti sono raggiunti nelle opere lasciate in Valcamonica: la *Deposizione* della parrocchiale di Esine, firmata e datata 1527, e quella del MC di Breno, la pala in Sant'Antonio a Breno e i fondamentali affreschi nel Santuario di Santa Maria del Restello a Erbanno. Rientrato a Lodi nel 1529, inizia con i fratelli Cesare e Scipione l'impresa decorativa della chiesa dell'Incoronata, dove vengono dipinti l'ottavo dell'organo (1529-30), le cappelle di Sant'Anna (1530-31) e di San Giovanni (1530-1533), con la fornitura anche delle cinque *Storie di san Giovanni Battista*, mentre con un secondo intervento nella chiesa vengono portati a termine gli affreschi e i pannelli nella cappella della Passione (1534-38). Callisto intanto, oltre a pale di soggetto religioso, come l'importante polittico della *Strage degli Innocenti* (1529-33) della Cattedrale di Lodi e l'*Assunta con i donatori Trivulzio* (Codogno, parrocchiale), con firma e data 1533, dipinge in questi anni la *Salomé* (Verona, Museo di Castelvecchio), il *Concerto* (Philadelphia, Johnson Gallery) e il *Ritratto di Ludovico Vistarini* (Lodi, MC). Dopo aver eseguito nel 1541 il *Trittico di san Giuseppe* (ivi) e la *Madonna con il Bambino, quattro santi e il donatore* per l'abbazia del Cerreto, il pittore è documentato a Milano, dove dipinge la cappella di San Gerolamo in Santa Maria presso San Celso, fornendo anche la pala. Di questi anni sono lo *Sposalizio di santa Caterina* per la parrocchiale di Azzate e l'*Adorazione dei Magi* della Cattedrale di Novara. Nel 1545

affresca le *Storie di san Rocco e Ambrogio de Bretis* nell'Oratorio di San Rocco a Postino Dovera e le *Nozze di Cana* nel monastero milanese di Sant'Ambrogio (ora Aula Magna dell'Università Cattolica) e riceve la commissione per la pala della Cattedrale di Alessandria. Al periodo milanese, terminato nel 1551, appartengono ancora il *Battesimo* già in Santa Caterina a Crema (Milano, Brera) e il *Cristo di Pietà* del MC di Lodi. Nel 1552 Callisto prosegue gli affreschi nella cappella di Sant'Antonio all'Incoronata di Lodi, interrotti per la morte del fratello Scipione, mentre negli anni successivi attende, in collaborazione con il figlio Fulvio, alla *Deposizione* della parrocchiale di Pandino, datata 1556, agli affreschi in San Maurizio a Milano e a quelli nella cappella di Sant'Anna all'Incoronata (1559-60). Negli ultimi anni il pittore è documentato, ancora con il figlio, a Piacenza. (sgb).

### **Piazzetta, Giovan Battista**

(Venezia 1683-1754). Esponente di spicco della pittura veneziana a cavallo tra il barocco e il rococò, dopo la morte del Molinari, suo primo maestro, si trasferì nel 1704 a Bologna lavorando nella bottega di Giuseppe Maria Crespi dal quale assimilò, anche grazie alla conoscenza delle opere del Guercino e del napoletano Luca Giordano, l'uso del chiaroscuro e dei forti contrasti cromatici oltre alla predilezione per quella tavolozza a macchia, appena tratteggiata, fondamentale nel percorso artistico del Crespi. Rientrato a Venezia, dove rimase per il resto della sua vita, realizzò tra le prime opere la tela raffigurante *l'Abele morto*, attualmente in collezione privata tedesca, ancora saldamente legata all'impostazione figurativa derivatagli dall'alunnato presso il «tenebroso» Molinari. Dopo l'insuccesso ottenuto con la pala per la Scuola dell'Angelo custode con la *Madonna e l'Angelo custode*, rifiutata e sostituita da un'opera di Sebastiano Ricci, il P affermò pienamente la conoscenza degli insegnamenti crespiani e del barocco napoletano del Solimena nel *Martirio di san Jacopo*, dipinto nel 1722 per la chiesa di San Stae: prevalgono i rossi e i bruni per una raffigurazione drammatica dell'evento narrato dove la figura del santo richiama apertamente le immagini del Crespi. Parte della critica riferisce allo stesso periodo anche il *Sacrificio di Isacco* della coll. Thyssen Bornemisza (già Lugano, Castagnola) sia per il drammatico accento chiaroscurale che lo caratte-

rizza sia per l'impostazione delle figure addensate nella parte mediana del dipinto. Già dal 1724, con la *Vergine e san Filippo Neri* per la chiesa di Santa Maria della Fava, **P** incominciò a schiarire sensibilmente la sua tavolozza, così come nell'*Estasi di san Francesco* del MC di Vicenza riferita al 1729, opere basate su una struttura compositiva a linee diagonali di estremo rigore costruttivo. La stessa ricerca di colori tenui si avverte anche nel *San Domenico in Gloria che adora la Trinità* (1727: Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo), unico affresco della produzione piazzettesca, dove la Vergine al centro della volta, immersa in un fascio di luce, accoglie san Domenico trasportato da angeli ormai chiaramente ispirati dalla pittura scenica del rococò veneziano di Sebastiano Ricci e del Tiepolo. Un legame evidente anche nella successiva *Assunzione della Vergine* del 1735 ora al Louvre (Parigi) e nella pala con i *Santi Vincenzo, Giacinto, Ludovico e Bertrando*, dipinta nel 1738 per la chiesa dei Gesuati di Venezia, così come dal Ricci sono derivate le composizioni della *Rebecca ed Eleazaro al pozzo* (1735-40: Milano, Brera), dell'*Indovina* (1740: Venezia, Accademia), della coeva *Scena Pastorale* dell'Art Institute di Chicago, e della *Passeggiata campestre* realizzata entro il 1745, attualmente esposta al WRM di Colonia. **P** riprese, infatti, in queste tele, il tema di genere già affrontato durante gli anni giovanili sotto l'influenza del Crespi abbandonando però definitivamente quella raffigurazione drammatica delle prime opere a favore di un'apertura luminosamente serena e priva di tensioni emotive, manifestando il gusto verso la pittura gioviale ispirata al mondo dell'Arcadia. Un probabile autoritratto dell'artista è, invece, rintracciabile nella testa del carnefice della *Decollazione di san Giovanni Battista*, della Basilica del Santo a Padova eseguita tra il 1742 e il 1744, opera nella quale **P** agì sulla tela con una pennellata veloce e abbozzata, memore del Solimena e del fare pittorico dell'ultimo Rembrandt al quale si avvicinò in quegli anni e che ispirò anche la robusta composizione figurativa dell'*Alessandro davanti al cadavere di Dario* dipinto verso il 1746, ora alla Cà Rezzonico di Venezia. Accanto all'attività pittorica va anche ricordata la prolifica attività del **P** nel disegno sia di quelli preparatori per i dipinti sia di quelli utilizzati per correlare i volumi a stampa come *La Gerusalemme Liberata*, edito nel 1745 e illustrato da suoi disegni incisi da Marco Pitteri. (fl).



## **Picabia, Francis-Marie Martinez**

(Parigi 1879-1953). Perduta la madre ancora bambino, **P** viene cresciuto dal padre discendente di una nobile famiglia cubana e dal nonno, un personaggio estroso, presidente della Société de Photographie de France, amico di Daguerre, di Nadar, e dei Lumière, che lo introduce nel mondo dell'arte. Nel 1894 **P** espone l'opera *Vue de Martigue* al Salon des Artistes Français, inviata dal padre sotto falso nome. Dopo aver seguito irregolarmente i corsi alla Ecole des arts décoratifs, frequenta lo studio di Fernand Cormon, maestro di van Gogh e di Toulouse Lautrec. In questi anni si delinea la sua tendenza a condurre una vita bizzarra: nel 1897 fugge in Svizzera con un donna, dando l'avvio a un'esistenza fatta di «esagerazioni», alcool, stupefacenti e lussi sfrenati in sintonia con il suo carattere poco equilibrato. Entrato in contatto con il gruppo impressionista, comincia a dipingere dal vero, in uno stile descrittivo (*Léver de soleil dans la brume*, 1905; *Notre-Dame, effet de soleil*, 1906). Alla sua prima personale, presso la Galerie Haussmann nel 1905, **P** viene definito dalla critica un «impressionista analitico» e ottiene importanti riconoscimenti. Nel 1900, dall'incontro con Gabrielle Buffet, poi sua moglie, nasce il suo interesse per la musica e per le corrispondenze di quest'arte con la pittura. Il suo impressionismo da analitico si trasforma in sintetico: i paesaggi divengono geometrici e astratti (*Paysage Abstrat*, 1909). Al Salon d'Automne del '10 conosce Duchamp e i cubisti e nei due anni successivi **P** espone con il gruppo cubista al Salon des Indépendants, avvicinandosi soprattutto alla corrente dell'orfismo (*Danse à la source*). Fa parte dell'organizzazione, insieme al suo amico Apollinaire, della mostra *La Section d'or*, difendendo la pittura pura. Nel '13 va in America e partecipa alla mostra *Armory Show* a New York. La città lo colpisce; gli sembra l'unico «luogo cubista al mondo». Il contatto stretto con Duchamp lo orienta verso l'estetica della meccanica. In quadri come *Catch as catch can* il ricordo dello spunto reale (il combattimento di lottatori cinesi) viene trasceso in una decorazione geometrizzante. Durante gli anni della guerra si manifestano le prime crisi nervose acute. Si trasferisce in America, e poi in Spagna. Scrive articoli e poesie sulla rivista «391», ma non dipinge molto, perché è assalito da crisi nervose. Torna in America e insieme a Duchamp pubblica di nuovo la rivista «391», presentando



disegni meccanomorfi, poesie, aforismi. Alla fine del '17 rientra a Parigi, dove va a vivere con il suo nuovo amore, Germaine, senza però separarsi da Gabrielle, che lo assisterà ancora durante la sua malattia. Inizia il suo rapporto con il movimento dada, esponendo con loro e pubblicando poesie e disegni sulla rivista «Dada». Sono anni di frequenti spostamenti, tra la Svizzera e la Francia, **P** ha difficoltà finanziarie, ma continua a vivere nel lusso. Nel '19 esce a Parigi *Pensées sans langage*, in cui **P** consacra il dada zurighesi. Nello stesso anno, in una mostra che fa scandalo espone al Salon d'Automne *L'enfant carburateur*, e la *Venus Heliotroue*. Nel '20 conosce Breton, allora su posizioni dadaiste, e insieme a Tzara, invitato a Parigi, dà libero avvio alla sua poetica del gioco e dello scandalo con articoli su riviste, in manifestazioni pubbliche, serate teatrali e mostre. A una serata dada, **P** presenta l'opera *Tableau vivant*, con una cornice vuota e al centro una scimmia di peluche (che doveva essere vera). L'anno successivo entra in crisi con dada, non accettando il processo di «ufficializzazione» che era in corso nel movimento. Dada, ora, «lo annoiava terribilmente» – come scrive in alcuni articoli polemici. Nel '22, al Salon d'Automne, **P** espone *La nuit espagnole* e *La feuille de Vigne*, opere che preannunciano la sua svolta figurativa. Contemporaneamente presenta in altre personali anche i suoi quadri «meccanici» e astratti. In questi anni ha un'intensa attività come pubblicitista e teorico dell'arte. Crea grandi collage con oggetti disparati (*Cure-dents*) e dipinge quadri espressionisti, con vivaci colori e figure deformate (la serie dei «mostri»). Conosce il regista L'Herbier e si appassiona al cinema, mentre con Cendrars si avvicina al mondo del balletto. Nel '24 insieme al balletto *Relâche*, viene proiettato il film di **P** e René Clair *Entr'acte*. Intanto lavora per il teatro e continua a pubblicare articoli sul «Paris Journal», «L'Esprit Nouveau», «Comoedia», ecc. Dal '25 è in Costa azzurra insieme a Germaine, dove vi resterà, salvo brevi spostamenti, per anni. Dipinge opere con la tecnica della trasparenza (*La Sfinxe*, 1929), debitrici alla teoria simultaneista di Apollinaire e agli esperimenti con il vetro del suo amico Duchamp. Nel '30 divorzia da Gabrielle Buffet, dalla quale era separato da ormai dieci anni. Partecipa ad alcune mostre surrealiste, ma si disinteressa alle idee del gruppo. Nel '36 **P**, ha una personale a Chicago, presso la The Arts Club (i quadri esposti andarono quasi

tutti distrutti) e l'anno successivo alla Galleria De Beau-  
no, a Parigi, dove era tornato con la nuova compagna,  
Olga che poi sposerà. I dipinti di questo periodo sono rea-  
listici, con colori molto carichi (*La femme pauvre*) e coesi-  
stono con composizioni astratte. Durante la seconda guer-  
ra mondiale, nel '44, finirà in carcere per un'accusa di  
collaborazionismo. Nel '45 definisce il suo nuovo stile di  
pittura «sur-irrealismo». Inizia la sua celebrazione in vita,  
con mostre in tutto il mondo e pubblicazioni biografiche,  
P è malato. Nel '51 dipinge il suo ultimo quadro *La terre  
est ronde*. Due anni dopo, muore. (*adg*).

### **Picart, Bernard**

(Parigi 1673 - Amsterdam 1733). Proveniente da una fa-  
miglia di incisori e mercanti di stampe parigini, era figlio  
di Etienne P, detto «le Romain», membro dell'Accademia  
di pittura. Malgrado una solida formazione che lo desti-  
nava alla «grande arte» (fu allievo del padre e di Benoît  
Audran, poi di Sébastien Ledere ai Gobelins, e studiò  
consigliato dai pittori La Fosse, Jouvenet, Coypel, e  
dall'appassionato Roger de Piles), proseguì la carriera del  
padre, editore e incisore. Spirito aperto, incise usando  
tutti i procedimenti, più particolarmente ad acquaforte ri-  
presa a bulino, nella tradizione di Gérard Audran. La  
prima parte della sua carriera (1694-1709) si svolse a Pari-  
gi, ove si fece una solida reputazione disegnando, forman-  
do allievi, partecipando alla riproduzione della *Galerie du  
Luxembourg* (verso il 1710) e pubblicando varie raccolte  
documentarie. Lasciò la Francia nel 1709 per stabilirsi de-  
finitivamente ad Amsterdam (170), all'insegna di «l'Etoi-  
le»; si convertì al protestantesimo. In questa città esercitò  
un influsso profondo ed ebbe grande fama come editore,  
pur serbandosi relazioni artistiche con Parigi. I suoi interes-  
si enciclopedici lo indussero ad illustrare le opere più  
varie, artistiche, letterarie e scientifiche; le sue immagini  
contribuirono senza dubbio al progresso intellettuale del  
suo tempo (*Mémoires de l'Académie des sciences*). Illustrò e  
pubblicò moltissimi libri: *La Bible de Saurin* (1712-20),  
*Les Coutumes et cérémonies religieuses de tous les peuples du  
monde* (1723-43). Nel campo della pittura vanno soprat-  
tutto citate la riproduzione della *Galene de l'hôtel Lam-  
bert* (Paris 1739), dai dipinti di Le Brun e di Le Sueur, e  
le *Aventures de Don Quichotte*, da C. Coypel (L'Aja  
1746). Le contraffazioni degli ornati francesi dell'artista,

riprodotti in numerose vignette, contribuirono anch'esse a diffondere in tutta Europa le decorazioni di Berain, Gillot e Watteau. Benché non si conoscano quadri suoi, fu disegnatore assai apprezzato dai contemporanei. Ha lasciato un'opera importante, consistente soprattutto nelle sue pubblicazioni, oggi suddivisa tra il Museo Teyler di Haarlem (*Ceremonies et coutumes religieuses*), il Gabinetto dei disegni del Louvre (*Figures de modes et de costumes*) e il Gabinetto delle stampe della BN di Parigi (*Arabesques du château de la Muette*; ritratti: il *Libraio Prosper Marchand*, *Vauban*, *Busto di Luigi XIV*). (mtmf).

### **Picart, Jean-Michel**

(Anversa 1600 - Parigi 1682). Lo si incontra per la prima volta nel 1634 a Parigi, dove nel 1640 era membro dell'Accademia di San Luca. Alcuni *Mazzi di fiori* (Museo di Saint-Etienne) attestano la sua attività di pittore di nature morte (*Cesto di pesche ed uva*: Museo di Karlsruhe), ma i testi lo presentano piuttosto come esperto e mercante di quadri. Le sue tele, di raffinata impaginazione e dal colore vivace ed acido, lo pongono tuttavia in primo piano tra i pittori di fiori del suo tempo. (pr).

### **Picasso, Pablo Ruíz**

(Malaga 1881 - Mougins 1973). Figlio di don José Luis Ruiz Blasco, insegnante di disegno e composizione artistica nonché curatore museale, e di Maria P y Lopez, il piccolo Pablo Ruiz (che presto sceglierà per sé il cognome materno per ostilità verso il padre) è costretto a seguire la famiglia nei continui spostamenti di residenza causati dai trasferimenti del padre. P mostra fin dall'infanzia una innata disposizione per l'arte: anche se manifesta versatilità e creatività la sua prima formazione è accademica e tradizionale. Infatti nel 1895 Ruiz viene chiamato alla Scuola La Lonja di Barcellona e il figlio è ammesso ai corsi superiori di disegno dal vero nonostante non abbia i vent'anni richiesti. Nel 1896 realizza opere di stampo accademico come *Prima Comunione*, tanto tradizionale da essere accettata all'Esposizione municipale di Barcellona. Il suo primo studio è emblematicamente collocato di fronte a una casa costruita dall'architetto Gaudí in calle Conde de Asalto quasi a voler indicare quegli influssi della cultura catalana, caratterizzata da un profondo sincretismo arti-

stico, che non tarderanno a farsi sentire nella sua opera. Il linguaggio dell'Art Nouveau, quello di Munch, di Beardsley o di Toulouse Lautrec (*Ballerina nana*, 1901: Barcellona, Museo P) sono fondamentali per la sua evoluzione stilistica tanto quanto il confronto con i grandi maestri spagnoli del passato: Greco, Zubaràn e lo studio della scultura medievale della Catalogna, altissimo esempio di classicismo trecentesco. Nel 1897 soggiorna brevemente a Madrid dove ha modo di visitare il Prado. Sempre nel '97 viene aperto a Barcellona un cabaret, El Quatre Gats, che diventa immediatamente il fulcro della vita artistica e intellettuale dell'avanguardia cittadina. P sembra aver vissuto profondamente la miseria materiale e morale delle prostitute e degli alcolisti che affollavano i cabaret e le case d'appuntamento del Barrio Chino, che saranno protagonisti e tema centrale del periodo blu (1901-905).

Nel 1901 si reca per la prima volta a Parigi, dove raggiunge Isidoro Nonell, pittore catalano al quale è piú vicino che ad altri, ma il cui influsso sulla sua formazione è assai superficiale. Torna a Parigi nel 1901 e nel 1902 installandosi definitivamente; malgrado l'atmosfera parigina di certe tele del periodo (*La donna col bicchiere d'assenzio*, 1901: coll. priv.; *la Tinozza*, 1901: Washington, coll. Philips; *Al Lapin agile*, 1905: coll. priv.), la sua produzione rimane fino al 1907 quella di un pittore spagnolo, di un giovane di grandi possibilità espressive che fa a Parigi in solitudine il suo apprendistato internazionale, e assimila con la piú sconcertante facilità le influenze piú diverse: Lautrec, Gauguin (*La vita*, 1903: Cleveland, MA), Carrière (*Madre e figlio*, 1903: Barcellona, Museo P), Puvis de Chavannes (*Maternità sul bordo del mare*, 1902: coll. priv.); P trova ispirazione sia nell'estetismo decorativo dei Nabis (*Arlecchino accovacciato*, 1901: coll. priv.), sia nell'arte greca l'*Abbeveratoio*, punta secca), che nella grande tradizione artistica ispanica (*Il vecchio chitarrista*, 1903: Chicago, Art Institute; *Ritratto della signora Canals*, 1905: Barcellona, Museo P). Dopo le opere del periodo blu che rappresentano un'umanità delusa, malata, stanca ed amaciata, provata dalla vita e dalle miserie in una sorta di afflato spirituale laico (*Coppia*, 1904: Ascona, coll. priv.; *la Stiratrice*, 1904: New York, Guggenheim; *il Pasto frugale*, acquaforte, 1904), il periodo rosa evoca con meno asprezza, ma con la stessa intensa partecipazione e intensione decorativa e di essenzialità formale, il mondo del



circo e dei vagabondi (*Famiglia di acrobati con la scimmia*, 1905: Museo di Göteborg; *Acrobata con la palla*: Mosca, Museo Puškin; i *Battellieri*: Washington, NG; *Bambino e saltimbanco seduti*: Zurigo, KH). Fino al 1906 momento in cui si chiude il periodo rosa, la pittura di **P** è spontanea, indifferente ai problemi puramente plastici e l'artista non sembra interessato alle ricerche della contemporanea pittura. Dal 1905, e forse già sotto l'influsso di Cézanne, appare preoccupato di dare peso e semplificare i volumi, meno nelle sculture (il *Folle*, 1905) che nelle opere del periodo ellenizzante (*Giovane uomo nudo che conduce un cavallo*: New York, MOMA). Ma la rottura con il manierismo decorativo che ne caratterizzava le prime opere, ha luogo nell'estate del 1906 durante il suo soggiorno a Gosol (Andorra), nel corso del quale possiamo collocare la sua conversione al «primitivismo» affettiva e formale che non cesserà di emergere a intervalli più o meno regolari nel corso della sua carriera. Al ritorno da Gosol, **P** termina l'intenso e aggressivo *Ritratto di Gertrude Stein* (New York, MMA), dipinge le già mostruose barbare *Donne nude* (New York, MOMA) e lavora per tutto l'inverno alle *Demoiselles d'Avignon* (ivi), tela estremamente complessa in cui l'artista fonde l'influenza di Cézanne, quella della scultura iberica e dell'arte negra, e che costituisce incontestabilmente, benché l'artista abbia sostenuto il contrario, una delle fonti principali del cubismo. Dal 1907 al 1914, **P** lavora con Braque in una collaborazione così stretta che non è ancor oggi possibile decifrare il singolo apporto dato dai due artisti all'elaborazione delle diverse tappe del cubismo. Dopo un periodo cézanniano esemplificato dal *Ritratto di Clovis Sagot* (primavera del 1909: Amburgo), si concentra sulla riduzione delle forme a solidi geometrici (*Fabbriche ad Horta de Ebro*, estate 1909: San Pietroburgo, Ermitage), accentuando la riduzione della forma a solidi geometrici, gonfiando e spezzando i volumi come nel ritratto del 1910 del collezionista Kahnweiler (Chicago, Art Institute), uno dei suoi primi grandi mercanti. La prospettiva scompare, la tavolozza tende al monocromo sfruttando però le gamme degli ocra e delle terre, e benché lo spirito iniziale del cubismo sia il sentimento della realtà, i dipinti risultano rebus indecifrabili. **P** e Braques che hanno fatto propri i principî della relatività e delle geometrie non euclidee introducendo nell'opera d'arte la continuità spazio-temporale, dopo il



1912 reintrodurranno prima Braque e poi **P** all'interno dello spazio del quadro degli elementi estrapolati dal contesto quotidiano: pezzetti di carta, giornali, plastica, tappezzerie (*L' Aficionado*, 1912: Bâle, MBA; *Natura morta con sedia impagliata*, 1912: Parigi, Museo **P**), elementi in *trompe l'œil* dell'oggetto e inserzioni di lettere, cifre e frammenti di giornale. La tecnica del collage porta **P** a ricomporre lo spazio prismatico del cubismo in larghi piani giustapposti in superficie e in apparenza arbitrari (*Violino e chitarra*, 1913: Philadelphia, AM) o ad interpretare in modo disteso e umoristico le scoperte degli anni 1910-13 (*Ritratto di ragazza*, 1914: Parigi, MNAM). Il periodo propriamente cubista si chiude poco prima dell'inizio della prima guerra mondiale, avvenimento che lo separa da Braque, anche se l'artista utilizzerà fino al 1921 certi procedimenti cubisti in alcune opere di rilievo (*Tre musicisti*, 1921: New York, MOMA).

Nel 1917, Jean Cocteau convince **P** ad accompagnarlo a Roma per eseguire la scenografia del balletto *Parade* scritto da Cocteau e musicato da E. Satie. La collaborazione con i Balletti russi (scenografia e costumi per *Tricorne*, 1919; *Pulcinella*, 1920), riapre un periodo di ricerca decorativa che l'artista aveva accantonato, ricordando opere della sua prima attività (*Arlecchino*, 1913: Parigi, MNAM). «Passéiste à dessein», come lo definì Leon Bakst, la scena di *Parade* manifesta il ritorno, annunciato già nel 1915 (*Ritratto di Vollard*, disegno), a un'arte deliberatamente realista, a un disegno scrupoloso ed elegante, definito in modo improprio come «ingresiano», a forme monumentali dell'arte antica (*Tre donne alla fontana*, 1921: New York, MOMA) in cui recupera un'impronta popolare (i *Flauti di Pan*, 1923: Parigi, Museo **P**), e uno spirito epico buffonesco (*Due donne corrono sulla spiaggia*, 1922: ivi). Il clima euforico e conservatore della Parigi del dopoguerra, e i successi ottenuti dall'artista, sono la cornice in cui si apre una fase in cui al permanere degli aspetti cubisti in quadri di natura morta (*Mandolino e chitarra*, 1924: New York, Guggenheim), si accompagna una vena figurativa incentrata su un disegno attento, di sapore «pompeiano» e monumentale (*Donna in bianco*: 1923: New York, MOMA), oltre ai numerosi ritratti (*Ritratto di Olga*, pastello, 1923: coll. priv.) e di suo figlio (*Pablo e Pietro*, 1925: Parigi, Museo **P**) che sono tra le opere più seducenti che l'artista abbia dipinto. In queste opere si manifesta per la

prima volta in **P** una disposizione artistica che non farà che accentuarsi col tempo e comune ad altri contemporanei nel periodo tra le due guerre: una curiosità verso gli stili del passato. Nel 1925 si decide una nuova rottura e l'inizio del periodo più complesso, più tormentato della produzione dell'artista. Dopo l'eleganza epicurea degli anni Venti, la *Danza* (Londra, Tate Gall.), introduce lo spettatore in un'atmosfera convulsa e isterica, in un clima irreal e onirico che può spiegarsi con l'influsso dei poeti surrealisti e che si scorge nel contempo in alcuni poemi scritti nel 1935 e in un pezzo teatrale del periodo della guerra (*Desiderio attrappé par la queue*).

Durante questo periodo **P** sembra partorire delle creature mostruose: deforma i volti, i corpi, produce mutazioni sia scultoree che grafiche: figurazioni ipertrofiche (*Bagnante seduta*, 1929: New York, MOMA), o disarticolate dove è evidente il processo metamorfico (*Donna in poltrona*, 1929: Parigi, Museo **P**), e nelle quali la simbologia sessuale è molto forte (*Figure lungo la riva del mare*, 1931: ivi). In questo periodo cominciano i suoi studi; nel 1927 conosce la giovane Marie Thérèse Walter che nel 1934 gli darà la figlia Maya; Marie Thérèse bionda e voluttuosa e Dora Maar (Markovic) bruna e malinconica entrano nella sua vita, parallelamente a Olga. Saranno le sue muse durante gli anni Trenta, anni nei quali, chiusasi la parentesi surrealista e l'idillio con il Pof, **P** avverte la necessità di una svolta. *Grande nudo in poltrona rossa*, *Donna sulla poltrona rossa*, sono opere dolenti nelle quali il corpo della donna, monumentale e ieratico tende al grottesco. Braccia tentacolari, seni avvolgenti insistono sulla grande metafora ossessiva della Donna, pian piano però, la ricerca si affina e il corpo diviene più sottile e morbido e le figure antropomorfe si geometrizzano semplificandosi (*Donna che getta una pietra*, 1931).

Dal 1930 al 1934 è nella scultura che **P** esprime la più alta vitalità creativa: busti e nudi femminili che si ispirano talvolta a Matisse (*Donna che dorme*, 1932), animali e piccoli personaggi surreali (*Uomo con un mazzolino*, 1934) e soprattutto, le costruzioni metalliche, oscillanti tra l'astrazione e il riferimento reale, realizzate con materiali di riuso che eseguì con l'aiuto dello scultore spagnolo Julio Gonzalez (*Costruzione*, 1931). Accanto a queste forme strane e puntute, si affianca l'impegno grafico dell'artista; **P** illustra le *Metamorfosi* di Ovidio (1930) e la *Lisistrata* di Aristofane (1934), opere che manifestano il

permanere di richiami classici. Dopo il soggiorno in Spagna nel 1933 e 1934 il tema della tauromachia costituisce un fondamentale richiamo letterario nell'opera di **P**; il Minotauro, torna con insistenza nella serie di incisioni eseguite nel 1935 (*Minotauromachia*). È ancora il tema centrale poi di *Guernica*, celeberrima opera che **P** esegue qualche settimana dopo il bombardamento dell'aviazione tedesca della piccola città basca, e che demarca l'inizio del suo attivismo politico (Madrid, Prado, Casón). L'angoscia di **P** davanti alla barbarie che minaccia l'Europa, il suo orrore della guerra e del fascismo, non è espresso didascalicamente, ma si trasfigura nelle tonalità angosciose e funebri (*Pesca di notte ad Antibes*, 1939: New York, MOMA), nell'intensità amara e sarcastica che traspare nei ritratti dei bambini di questo periodo (*Maya e la sua bambola*, 1938: Parigi, Museo **P**). Ancora una volta è la figura femminile ad essere il mezzo attraverso cui l'artista dà sfogo al suo pessimismo.

La misoginia di **P** deforma la bella Dora, sotto astrusi cappelli il suo volto sembra un ectoplasma rosa (*Donna che piange*, 1937: Londra, coll. priv.; *Donna acconciata con un cappello a forma di pesce*). L'occupazione tedesca, **P** è a Parigi dal 1940 al 1944, non distoglie l'artista dal suo lavoro: ritratti, sculture (*Uomo con montone*), nature morte fameliche evocano con tragica espressività gli orrori dell'epoca (*Natura morta con cranio di bue*, 1942: Düsseldorf, KNW). Le opere tragiche terminano con *Il carnaio* (1944-45: New York, MOMA), e in questi anni **P** rende pubblica la sua adesione (1944) al partito comunista, anche se non sembra particolarmente convinto del programma figurativo che il partito si aspetta da lui (*Massacro in Corea*, 1951); ma la testimonianza più importante del suo impegno è rappresentata dalla *Colomba* simbolo del Congresso Mondiale per la Pace (Parigi 1949). Dopo la guerra, **P** ormai famoso lancia una nuova sfida. I suoi ultimi anni saranno spesi a rielaborare rileggendo con il suo personale e autonomo codice le grandi opere degli artisti del passato, rivisitando l'opera di Manet, Cézanne, Poussin, Velázquez, El Greco. Si sposa con Françoise Gilot, madre di Claude e Paloma e vive nel mezzogiorno prima a Vallauris, poi a Cannes, a Vauvernagues e definitivamente a MUGINS. Dipinge opere «mediterranee», quadri familiari (*La gioia di vivere: Antibes*, Museo **P**), e sperimenta nuove tecniche; esegue nu-

merose incisioni e litografie (circa 200 grandi formati tra il novembre 1945 e l'aprile 1949), oltre a un cospicuo numero di *affiches*, xilografie e ceramiche, interessato alla manualità del mestiere artistico, nell'autunno del 1947, lavora a Vallauris per la fabbrica «Madoura» realizzando piatti, scodelle, brocche. Realizza sculture importanti, *La capra* (1950: Parigi, Museo P); *La scimmia col piccolo* (1951). Nel 1953 si separa da Françoise e cade in una crisi morale che gli ispira una serie di disegni sulla vecchiaia. A 75 anni incontra Jacqueline Roque, che sposerà nel 1958, che riaccende la sua ispirazione. La produzione dell'ultimo quindicennio è segnata dalla riflessione sul passato: la serie di rielaborazioni sul soggetto di *Las meninas* (1957: Barcellona, Museo P) per esempio. Alla metà degli anni Sessanta allenta la riflessione sul passato (a parte gli ultimi autoritratti in cui il suo volto è coperto dalle maschere ispirate dagli artisti piú amati) per rappresentare spadaccini, toreri, moschettieri. Poi il suo universo si rivolge su se stesso, si esamina, si studia: ha compiuto nel 1961 ottanta anni. La tavolozza cambia registro acquisendo delle tonalità inedite, nostalgiche. Colori brillanti che possono diventare in un attimo cupi scintillii che si smorzano. Tra le sue ultime opere il *Vecchio seduto* (1970) e *Personaggio con uccello* (1973). La città di Barcellona grazie a una cospicua donazione di opere da parte dell'artista nel 1970, ha potuto aprire il Museo P; a Parigi il museo dedicato all'artista è stato inaugurato nel 1985 e conserva un insieme di dipinti (piú di 200), sculture (158), *papier collés*, disegni, stampe e documenti, oltre che la collezione personale di P. (*af + sr*).

### **Piccardia (Picardie)**

Regione geograficamente interposta tra la Francia «del re» e le Fiandre, pomo della discordia politica tra le due parti per tutto il sec. xv, la P ha costituito un'area di frontiera artistica. Le opere note sono poco numerose e di media qualità, data la migrazione di numerosi pittori durante le guerre verso la Provenza; altri, come Marmion, vennero poi attirati dalle vicine ricche Fiandre; l'attività artistica in P si ridusse, concentrandosi nelle due città di Amiens e di Abbeville, dando luogo a una modesta, ma ben caratterizzata scuola provinciale. Il piú antico quadro conservato, il *Sacerdozio della Vergine* (Parigi, Louvre), donato nel 1438 alla Cattedrale di Amiens dalla



confraternita di Le-Puy-Notre-Dame (i cui legati mantennero in vita la produzione locale) dipende ancora dai modelli divulgati dai miniatori parigini, piú che dal nuovo influsso fiammingo. Ma la **P**, occupata dagli inglesi, poi assegnata alla Borgogna nel 1435, scivolò sempre piú nell'orbita fiamminga. A metà del secolo, si avverte l'influsso di van der Weyden: i pittori locali diedero vita a un linguaggio con caratteri propri riconoscibili nelle architetture stilizzate, nei colori chiari sotto una luce fredda, nelle forme piatte e angolose e nel disegno teso e secco, mal comprendendo l'illusionismo fiammingo. Le stesse caratteristiche si ritrovano intorno al 1480 nell'*Altare della Certosa di Thuizon*, presso Abbeville (Chicago, Art Institute; San Pietroburgo, Ermitage), influenzato da Dirk Bouts, e nel *Cristo benedicente* (Amiens, Musée de Picardie), con i ritratti di donatori improntati da un'attenta osservazione. Il linguaggio, ancora gotico, è il residuo della cultura locale di tradizione francese che si va aprendo al gusto fiammingo. Alla fine del secolo sono ancora presenti cadenze locali nel *Martirio dei sette fratelli Maccabei* (ivi), o nei dipinti murali della tomba di Ferry de Beauvoir (Cattedrale di Amiens), la traccia cedette bruscamente il passo al manierismo nordico importato nei Puys d'Amiens da un artista proveniente da Anversa o da Leida. (nr).

### **Picchi, Giorgio**

(Casteldurante, oggi Urbania, 1550 ca. - ?). Di questo artista, appartenente a una famiglia di decoratori di maioliche, si conoscono solo dipinti. Pare che la sua formazione sia avvenuta anche a Roma, ma il piú importante e vicino punto di riferimento è certo l'opera di Federico Barocci a Urbino. L'impostazione rigidamente disegnativa degli esordi (l'*Immacolata* 1582: Urbania, San Francesco) dà luogo a una fase di fantasiose bizzarrie nel decennio successivo (*Storie di san Marino*, 1595: Rimini, chiesa dei Santi Marino e Bartolomeo). Ultima opera documentata è la *Madonna del Rosario* del 1602 (ancora in San Francesco a Urbania). (acf).

### **Piccinni, Antonio**

(Trani 1846 - Roma 1920). Di origini molto modeste, formatosi inizialmente nello studio del pittore scenografo Biagio Molinaro, solo grazie al Pensionato della Provin-



cia di Bari poté concludere, nel 1865, gli studi accademici presso l'Istituto di belle arti di Napoli, al quale si era iscritto nel 1861 e dove predilesse l'insegnamento dell'incisore T. A. Juvara. Nel 1873, vinto il Pensionato nazionale di belle arti, si trasferì nella capitale per un perfezionamento triennale presso l'Accademia romana, mantenendo però sempre vivi i rapporti con l'ambiente artistico napoletano. Il miglior risultato di quegli anni è una cartella di dodici acqueforti, *Souvenirs de Rome* (Paris 1878, con una prefazione di J. Claretie), presentata all'Esposizione Universale di Parigi, che contiene tutto il repertorio social-popolare, di un naturalismo di gusto bozzettistico, tipico della sua produzione. Nello stesso 1878 eseguì *L'avaro* della Pinacoteca Provinciale di Bari, uno dei pochi quadri di **P** piuttosto noti; e del 1879 è il dipinto *Una bambina risentita* (Napoli, Capodimonte). Dal 1889 al 1917 fu impiegato della Reale Marina presso l'Istituto Idrografico di Genova, col compito di eseguire i rilievi delle coste italiane, africane e dell'Asia Minore. Questi disegni – una parte si trova nella Pinacoteca di Bari – sono documenti interessanti anche come testimonianza di un nuovo ruolo dell'artista nella società moderna. **P** eseguì ed espose anche numerosi acquerelli. (*cfs*).

**Piccio** → **Carnovali, Giovanni**, detto il

### **Piccolomini**

**Enea Silvio** (Corsignano (Siena) 1405 - Ancona 1464), discendeva da una nobile famiglia di Siena, che vantava origini romane; celebre umanista, amico di Niccolò Cusano, autore di numerosi testi letterari e storici in latino e in volgare, fu vescovo di Siena dal 1450 al '58, quando venne eletto alla cattedra papale con il nome di Pio II. La sua fama di mecenate artistico è legata soprattutto alla ristrutturazione in limpide forme rinascimentali di Corsignano, il borgo medievale dove era nato. L'architetto-scultore Bernardo Rossellino fu da lui incaricato di disegnare la piazza principale del paese, e gli edifici che vi si affacciano, secondo una sistemazione urbanistica regolare e misurata ispirata agli esempi classici, rispondente all'ideale fusione democratica del potere illuminato con la società civile. In soli tre anni (1459-62) il Rossellino eseguì

il progetto, costruendo la chiesa, due palazzi privati (Palazzo **P** e Palazzo Borgia) e il Palazzo Pubblico al centro del paese che, dal nome del papa, prese il nome di Pienza. Al Rossellino sembra risalire anche il progetto per il Palazzo **P** di Siena, costruito secondo un modello ispirato all'albertiano Palazzo Rucellai. Al Federighi si deve invece la realizzazione delle Logge del papa, volute da Pio II nel 1462 a Siena, nei pressi della chiesa di San Martino, per onorare il nome della famiglia. L'attività mecenaticia del papa umanista fu determinante nell'imprimere alla cultura artistica senese l'avvicinamento al gusto rinascimentale fiorentino, riflesso anche nella produzione pittorica del momento. I pittori senesi cominciarono infatti a inserire citazioni dall'antico nelle loro composizioni, che acquistarono un senso dello spazio piú naturale e personaggi dalle espressioni piú varie e drammatiche. L'incidenza del gusto di Pio II è evidente nella sua principale commissione pittorica, le cinque tavole che volle ornassero gli altari del Duomo di Pienza, eseguite dai piú importanti pittori senesi del momento, Sano di Pietro, il Vecchietta, Giovanni di Paolo e Matteo di Giovanni. Alle ancone fu data struttura rinascimentale, con il formato rettangolare coronato da frontone triangolare o curvilineo, per armonizzare con il disegno albertiano della chiesa, secondo le precise indicazioni di Enea Silvio, che scelse anche i soggetti dei dipinti. Ogni tavola aveva al centro la *Madonna*, cui la chiesa era dedicata, circondata da quattro *Santi*, legati per lo piú alla vicenda personale del papa. Nella pala di Giovanni di Paolo, infatti, la figura all'estrema destra è *Santa Sabina*, la martire della persecuzione adrianea sotto il cui titolo Enea Silvio ricevette il cappello cardinalizio; nell'ancona del Vecchietta compare *Santa Caterina da Siena*, canonizzata dal papa il 29 giugno 1461, *San Callisto*, in memoria del suo predecessore sul trono di Pietro, e *San Pio* in onore del papamartire di cui il successore **P** aveva assunto il nome. Per ornare il Duomo di Pienza al pari delle piú importanti cattedrali europee e renderlo rappresentativo della grandezza papale, Enea Silvio fece eseguire numerosi codici miniati da Sano di Pietro e Pellegrino di Mariano, paramenti sacri, statue d'argento dorato e altri oggetti di officina liturgica, in buona parte tuttora conservati nel Museo cittadino.

Il suo ruolo di importante mecenate venne proseguito dal

nipote Francesco Todeschini **P** (Siena 1440 - Roma 1503), arcivescovo di Siena dal 1460 al 1503, quando diventò papa per soli dieci giorni, a causa della improvvisa e prematura morte. Egli commise ad Andrea Bregno il grande altare **P** in marmo, collocato sulla parete sinistra del Duomo di Siena che, eseguito fra il 1481 e l'85, doveva essere completato con quindici statuette di *Santi e Apostoli* allogate a Michelangelo, di cui soltanto quattro (*San Pietro, San Paolo, Pio II e Pio III*), furono finalmente consegnate nel 1504. Per onorare la memoria di Enea Silvio, Francesco volle costruire nei locali dell'antica canonica del Duomo una grande biblioteca dove accogliere il patrimonio librario raccolto dallo zio umanista a Roma, sull'esempio di quanto Sisto IV aveva fatto in Vaticano. Le pareti della sala furono decorate tra il 1495 e il '96 con sedili di noce elegantemente intagliati e intarsiati da Antonio Barili (in parte distrutti durante il sec. XVIII) e, al centro dell'ambiente, fu posto il marmo delle *Tre Grazie*, copia romana di un originale ellenistico; infine, il 19 giugno 1502, il Pinturicchio fu incaricato di decorare l'intera sala con i dieci episodi più importanti della vita di Pio II. Dopo la morte del committente e la conseguente interruzione dei lavori, un nuovo contratto fu stipulato, nel 1504, fra il pittore e l'erede del papa, suo fratello Andrea di Nanni **P**, per la conclusione dell'impresa. L'ambiente, a pianta rettangolare, si presenta come uno dei più fastosi e ridenti complessi rinascimentali, ricco di luce, d'oro, di stucchi, di animate composizioni coloratissime e vivaci, dispiegate in limpide scansioni spaziali. Il soffitto, eseguito in massima parte dai collaboratori del Pinturicchio, fra cui Matteo Balducci da Fontignano, decorato a grottesche e medaglioni con miti pagani, appare ispirato alla volta dorata della Domus Aurea neroniana, allora di recente rinvenuta a Roma e già citata dal Pinturicchio nell'Appartamento Borgia e nelle sale di Castel Sant'Angelo. Le dieci *Scene della vita di Enea Silvio* si susseguono sulle pareti accompagnate da iscrizioni che narrano i fatti con precisione, dalla partenza del **P** per il Concilio di Basilea nel 1432 al suo ultimo viaggio ad Ancona, dove trovò la morte il 15 agosto 1464. Il ciclo fu concluso nel 1508 con la grande *Incoronazione Pontificale di Pio III*, dipinta all'esterno della cappella, al disopra del prospetto in marmi, scolpiti dal Marrina. Alla famiglia **P** viene inoltre riferita la committenza di un ciclo di dipinti dovuti al Maestro di Griselda, Matteo di Giovanni,

Francesco di Giorgio, Neroccio dei Landi e il Pacchiarotto, databile agli ultimi anni del Quattrocento. Ne sono conosciute otto tavole (ora conservate in diversi musei europei e americani), con *Eroi* ed *Eroine antiche* rappresentati come allegorie delle virtù, un tipico tema profano più volte presente nelle decorazioni di camere nuziali senesi: la presenza costante di lune montanti d'oro, simbolo araldico dello stemma **P**, sembra indicare la provenienza dei dipinti da un palazzo della famiglia. Recentemente è stata ipotizzata invece la committenza del ciclo da parte della famiglia Spannocchi, vicina politicamente ai **P** tanto che Ambrogio Spannocchi, tesoriere di Pio II, ottenne la concessione di aggiungere al proprio lo stemma **P**. Poiché si ignora l'esatta provenienza delle pitture, il problema rimane tuttavia aperto. (*fpe*).

### **Pickenoy (Elias Nicolaes, detto)**

(Amsterdam 1590 ca. - 1653/56 ca.). Originario di Anversa fu uno dei ritrattisti più apprezzati ad Amsterdam fino alla venuta di Rembrandt. Il suo stile risente ancora della cultura manierista della generazione precedente (Pieter Pietersz e Werner van der Valckert), cui mescola l'influsso di C. van der Voort del quale fu probabilmente allievo, superando i modelli citati per il saldo plasticismo delle figure, per maggior inventiva nella composizione e sensibilità luministica. Molte sue opere sono state talvolta attribuite a Thomas de Keyser, cui è vicino, soprattutto per il gusto della complessità spaziale (cortine, aperture nello sfondo del quadro, sottolineate da una ricca cornice architettonica). Tuttavia rispetto a quest'ultimo dimostra una fantasia compositiva più pacata e una maggiore attenzione e fedeltà al modello ritratto. Una delle sue opere migliori, che presenta i tipici elementi della pittura di **P**, superfici levigate, fattura accurata e studiata posa del modello, è il *Ritratto di Maerten Key* al Rijksmuseum (1627). Elias dipinse alcuni quadri di confraternite militari (datati 1630, 1632, 1639, 1645), tutti al Rijksmuseum, che conserva anche la *Lezione di anatomia del dottor Fonteyn* (1625), dipinto che è interessante guardare confrontandolo con la celebre *Lezione d'anatomia* di Rembrandt. Il Louvre (Parigi) conserva alcuni ritratti del pittore. **P** ha dipinto anche quadri di genere storico-religioso ancora improntati dal manierismo internazionale (*Giudizio Universale*: Cadice, Museo). (*jf*).

## Piemonte

La regione, stretta tra Francia e Valle d'Aosta a ovest, Svizzera a nord, Lombardia a est e Liguria a sud, occupa la parte occidentale della pianura padana. Determinante, in campo storico artistico, la funzione svolta nei secoli passati dai passi alpini (Piccolo e Gran San Bernardo, Monginevro e soprattutto Moncenisio) che mettono in comunicazione ancora oggi il **P** con la Francia, e dalle strade sviluppatesi a partire dai passi stessi. Di queste vanno segnalate la «via Francigena» che collegava la Savoia, tramite il Moncenisio e la Val di Susa, a Torino-Chieri-Asti-Genova (o Piacenza); e quella alternativa che attraverso i passi del San Bernardo e la Val d'Aosta, univa la Val d'Isère in Francia a Vercelli e Pavia. Fin dal Medioevo, quindi, data la scarsa praticabilità dei passi delle Alpi orientali, il **P** si viene a caratterizzare quale «area di strada», come cruciale regione di confine tra l'Italia (e il mondo mediterraneo) da una parte, e l'Europa settentrionale dall'altra. Il secondo dato da sottolineare è la non corrispondenza tra i confini attuali della regione (che comprende, oltre alla provincia di Torino, quelle di Asti, Alessandria, Cuneo, Novara, e Vercelli) e quelli piú antichi. Se infatti le province orientali sono storicamente legate alla Lombardia (si segnali almeno la signoria dei Visconti estesa ad Asti e Alessandria nel Medioevo, l'occupazione del marchesato del Monferrato tra Cinque e Seicento da parte dei Gonzaga, l'inserimento di Novara e dei territori limitrofi nel regno di Sardegna soltanto nel sec. XVIII), va ricordato d'altro canto come l'orbita delle province occidentali sia stata, per lungo tempo, tutta francese. Esse infatti sono state governate, fin dal sec. XII, da una dinastia – quella sabauda – che nel Medioevo arrivò a controllare oltre alla Moriana (in Savoia) e alla Bresse (in Borgogna), i territori del Vaud e del Vallese attualmente in Svizzera e la contea di Nizza, favorendo cosí i contatti e gli scambi del **P** con le regioni d'oltralpe. Le tracce figurative piú antiche attestate nella regione risalgono al periodo della colonizzazione romana: resti di intonaco dipinto sono stati rinvenuti a Bene Vagienna nel cuneese (Augusta Bagiennorum) negli ambienti prospicienti il Foro (I secolo d. C.), e a Monteu Po (Industria) nell'Iseo, l'area di culto dedicata a Iside (II secolo d.C.). Un po' piú consistenti i ritrovamenti nel **P** orientale (Libarna e Acqui Terme, la romana Aquae Statiellae) dove sono emersi



frammenti di pavimentazione a mosaico, in alcuni casi figurati, risalenti al II e III secolo d. C. Scarse quindi sul fronte della pittura le testimonianze di età romana, periodo meglio rappresentato in **P** da altri reperti, quali frammenti scultorei, rilievi, ambre, vetri, ceramiche, bronzi e oreficerie. Per il periodo paleocristiano va segnalato lo scavo condotto nel 1980-81 nel sottosuolo della chiesa di San Giovanni di Montorfano di Mergozzo in Val d'Ossola, che ha rivelato la presenza di un battistero del V-VI secolo recante frammenti di decorazione ad affresco a finte tarsie marmoree nella zona absidale. Altrettanto recente il ritrovamento di frammenti di una decorazione geometrica (profilature rosse che sottolineano i vari elementi dell'architettura) e di un fregio vegetale nella cappella carolingia di Santa Maria alla Novalesa (seconda metà del sec. VIII). Le affinità che sono state notate tra questa decorazione pittorica, quella di alcuni codici di area franca del VII-VIII secolo (*scriptoria* di Luxeuil e Corbie), e i resti di decorazione dell'ipogeo delle Dune di Poitiers, sono particolarmente significative in quanto ulteriore testimonianza dei rapporti che legavano a quell'epoca l'abbazia della Novalesa al regno dei Franchi. È datato alla fine del sec. XI il *Salterio LXII* della Biblioteca Capitolare di Vercelli miniato nello *scriptorium* della Cattedrale con semplici disegni tratteggiati a penna vicini ai modi della miniatura di San Gallo, mentre i due codici più noti della stessa biblioteca, quello contenente le *Omellie di Gregorio il Grande* (800 ca.) e l'altro con le *Etymologiae di Isidoro* (primo quarto del sec. IV) giunsero a Vercelli – già sede vescovile dal sec. IV con Eusebio – probabilmente in età ottomana da Nonantola, oppure, secondo altri studiosi, dall'Italia meridionale. Presenze, queste, che assieme a quella di altri importanti manoscritti nel sec. IV sempre nella Biblioteca Capitolare, e, più tardi, a quella dello straordinario *Crocifisso* ottoniano del Duomo in lamine d'argento lavorate a sbalzo (di cui è in ultimazione il restauro) permettono di pensare a Vercelli come alla capitale culturale del **P** antico. Altra importante sede episcopale del sec. X è Ivrea il cui vescovo Warmondo (969-1010 ca.) commissiona negli ultimi anni del secolo diversi codici miniati tra cui l'importante *Sacramentario* (Ivrea, Biblioteca Capitolare). Il manoscritto fa capo a quel filone padano della cultura ottoniana che può essere giudicato più popolare rispetto a quello aulico rappresentato dalla pittura e dalla miniatu-

ra della zona del lago di Costanza e della Reichenau: il Maestro del Sacramentario di Warmondo interpreta cioè i modelli ottomani con un fare calligrafico, vivace, sciolto, che lo avvicina alla coeva produzione milanese, e che trova un corrispettivo in **P** negli affreschi di Spigno Monferrato (fine sec. x). Scalati di pochi anni gli uni dagli altri, vanno ricordati almeno alcuni dei cicli piemontesi legati alla cultura ottoniana: il frammento proveniente da San Pietro a Villar San Costanzo (ritenuto dello stesso maestro all'opera a Sant'Orso ad Aosta negli ultimi anni del sec. x), gli affreschi con scene dell'*Apocalisse* del Battistero di Novara (1015-20), i frammenti di una *Maiestas Domini* combinata alla *Deesis* nella chiesa di San Giovanni ai Campi di Piobesi Torinese (recentemente retrodatati al primo quarto del sec. xi), la decorazione interna del campanile di San Giusto a Susa (1030 ca.) con un velario a monocromo, e infine le figure di apostoli nel battistero conglobato – già in epoca altomedievale – nella Cattedrale segusina (prima metà del sec. xi). Al campanile di Susa lavorò, verosimilmente su commissione del marchese Olderico Manfredi fondatore dell'abbazia di San Giusto, un pittore lombardo aggiornato sugli affreschi della navata di San Vincenzo a Galliano (1007): è stato infatti notato come la tipologia dei volti di alcune figure di Susa (il fauno, il guerriero) richiami quella di certi personaggi del ciclo lombardo. Nel battistero della stessa cattedrale, a Novara, e a Piobesi, i modelli sono invece quelli della cultura aulica ottoniana di San Silvestre a Goldbach (metà sec. x) e della miniatura della Reichenau, dai Vangeli di Ottone III (fine sec. x) all'Evangelario di Enrico II (1007-12) fino all'*Apocalisse* di Bamberg (inizio sec. xi), tanto che è stata avanzata l'ipotesi che a Susa sia intervenuto un artista direttamente disceso d'oltralpe. Sempre entro la prima metà del sec. xi vanno collocati i frammenti provenienti dalla chiesa di Sant'Ilario di Revello (oggi Saluzzo, Casa Cavassa) per i quali si è parlato di contatti con la coeva pittura catalana, in particolare di San Quirce de Perdret. L'esistenza di questi frammenti dimostra, quindi, che al di là del deciso *penchant* del **P** verso la Lombardia (che agì da tramite di diffusione del linguaggio ottomano e centro di rielaborazione dei dati oltralpini) penetravano nella regione anche altre tradizioni figurative. Per comprendere il successivo sviluppo della pittura piemontese è necessario rifarsi al ciclo di San Michele a

Oleggio (1060 ca.) restituito a migliori condizioni di leggibilità dopo il restauro del 1985. La forte componente bizantineggiante che lo contraddistingue – che è poi il tratto che avrà larga eco nell'area che ci interessa – può ricondursi o alla conoscenza, da parte dell'autore, di codici miniati e libri di modelli legati alla rinascenza macedone del sec. XI o addirittura alla presenza a Oleggio di un artista costantinopolitano che potrebbe essere giunto nel novarese a seguito dell'importante ambasceria a Bisanzio, nel 1054, del vescovo di Novara Oddone per conto dell'imperatore Enrico III. Gli affreschi di Oleggio costituiscono uno dei piú importanti precedenti per il ciclo della cappella di Sant'Eldrado alla Novalesa (ultimi anni del sec. XI): il cantiere responsabile di questi affreschi, apertosi verosimilmente subito dopo l'arrivo nell'abbazia della reliquia del dito di San Nicola nel 1096-97 (nella cappella, infatti, accanto alla vita di Sant'Eldrado è illustrata quella del santo orientale) mostra un chiaro orientamento verso l'area lombarda. Piú precisamente, il ciclo va inserito in quel filone costituito, oltre che dagli affreschi di Oleggio, da quelli di San Pietro al Monte di Civate (terzo quarto del sec. XI) da cui il maestro di Sant'Eldrado sembra riprendere alcuni caratteri, come le forme plastiche e i colori squillanti, mentre i festoni ricchi di foglie, frutti e spighe che suddividono la volta della prima campata, e soprattutto la scena in cui il santo pota una vite avvolta a un gelso, mostrano un suo personale interesse per l'aspetto realistico delle cose. In questa sede importa anche notare come, sia il ciclo di Sant'Eldrado, sia gli affreschi nella cripta della Novalesa (realizzati negli stessi anni ancora da atelier lombardo) guardino, oltre che al linguaggio romanico bizantineggiante della Lombardia, anche alla tradizione artistica locale. È stato infatti osservato che certi elementi di carattere decorativo come il motivo dello zoccolo a finto marmo (sotto la *Lapidazione di santo Stefano* nella cripta, e sotto la *Morte di sant'Eldrado* nella cappella omonima), e l'ornato a bugnato con formelle a punta di diamante per gli sguanci della finestra della cappella, riprendono certi particolari di cicli piemontesi del sec. XI (per il finto bugnato il ciclo del Battistero di Susa; per le specchiature a finto marmo i cicli di San Michele a Oleggio e di Santo Stefano a Sessano nel Canavese, risalente alla seconda metà del sec. XI). Nel corso del sec. XII si affacciano nella regione nuove

correnti artistiche. Alcuni affreschi in Val di Susa (lunetta di San Giusto a Susa, 1125-30; cappella di San Valeriano a Borgone, primo quarto del sec. XII) risentono dell'influsso della pittura romanica francese. La *Crocifissione* di San Giusto è stata infatti avvicinata, per espressività e tendenza alla stilizzazione delle forme, agli affreschi di Saint-Nicolas a Tavant (fine sec. XI) e di Saint-Aignan a Brinay-sur-Cher (1120 ca.). Per parte loro, alcune figure degli affreschi dell'Oratorio di San Siro nel Duomo di Novara (1180 ca.), come per esempio il Sant'Evanzio, permettono confronti con l'oreficeria mosana della seconda metà del sec. XII; nel classicismo, cioè, di certi panneggi si coglie una traccia minimale dello stile 1200, mentre il referente culturale principale continua a rimanere l'arte bizantina, in particolare – secondo recenti studi – quella comnena del sec. XII. Questi ultimi hanno anche chiarito la funzione dell'Oratorio (originariamente cappella privata al piano inferiore del palazzo episcopale) e la figura del committente (Bonifacio, vescovo di Novara dal 1172 al 1194). Nello stesso arco di anni le biblioteche monastiche di Staffarda (nel Saluzzese) e di Novalesa si arricchiscono di codici miniati provenienti dalla Francia settentrionale e dall'Inghilterra, mentre intorno al terzo quarto del secolo si pensa sia giunta nella biblioteca capitolare di Torino una *Bibbia atlantica* miniata nell'Italia centrale (Torino, Archivio Arcivescovile, fondo Archivio Capitolare). Sono infine datati tra XI e XII secolo alcuni mosaici pavimentali, distribuiti tra P orientale e occidentale, mentre risalgono probabilmente al sec. XI quelli della Cattedrale di Acqui (oggi Torino, MC), dell'abbazia di Fruttuaria a San Benigno Canavese, e del Duomo di Ivrea; al sec. XII, il mosaico del Duomo di Novara, del Duomo di Casale, di Santa Maria Maggiore a Vercelli (Vercelli, Museo Leone), di San Salvatore a Torino (Torino, MC) e infine quello recentemente scoperto nella Cattedrale di Asti.

L'elemento qualificante del sec. XIII continua a essere la compresenza nel territorio piemontese di orientamenti stilistici differenziati, che a volte convivono addirittura nella stessa chiesa o all'interno di uno stesso affresco. Probabilmente da riferire agli ultimissimi anni del sec. XII il noto *Rotulo di Vercelli* concepito come copia (per eventuali interventi di restauro o rifacimento) del ciclo di affreschi di età romanica, oggi perduti, del Duomo cittadino; documento destinato a rimaner fedele – data la sua

funzione – alla cultura tardoromanica bizantineggiante (di ascendenza lombarda) cui si informavano gli affreschi. Allo stesso indirizzo sembra riferirsi la lunetta dipinta sopra il portale dell'ospedale di Sant'Andrea di Vercelli (1227 ca., ma ridipinto verso il 1240-50) che commemora la fondazione del detto istituto da parte del cardinale e legato papale Guala Bicchieri. Nella seconda metà del secolo appartengono alla linea bizantineggiante gli *Apostoli* nella chiesa del cimitero di Bassignana nell'alessandrino (1266), e le *Storie di sant'Antonio* – purtroppo scarsamente leggibili – sull'antica facciata della chiesa di Sant'Antonio di Ranverso in Val di Susa; affreschi, questi, realizzati dalla stessa maestranza che aveva lavorato alla decorazione della cupola del Battistero di Parma, e che in seguito opererà in Savoia a Saint-Martin ad Aime. Un altro atelier fedele alla maniera bizantineggiante e attivo tra **P** e Lombardia è quello del Maestro della Rocca d'Angera, probabile autore, verso la fine del secolo, degli affreschi di San Remigio a Pallanza e di San Leonardo a Borgomanero nel Novarese. Anche la grande *Crocifissione* nell'Oratorio di San Siro a Novara (1290 ca.) è stata messa in rapporto con questa bottega, soprattutto per i riscontri tra i personaggi contemporanei a destra della croce – in particolare il gruppo di soldati che vestono armature moderne – e l'iconografia laica del ciclo di Angera. Infine l'affresco con la *Vergine che presenta un devoto a Cristo* nella chiesa di San Giorgio a Conturbia nel novarese (1280 ca.) e quello con figure di santi nella chiesa domenicana di San Paolo a Vercelli (1290 ca.) pur aderendo ai canoni della pittura bizantineggiante mostrano ormai di conoscere (soprattutto Conturbia) il linguaggio gotico, e di averne ricevuto qualche spunto. Sappiamo che il gotico di matrice settentrionale fa il suo ingresso in **P** a una data molto precoce, intorno al 1220-27, negli anni cioè in cui il cardinale Guala Bicchieri dota l'abbazia di Sant'Andrea di Vercelli, oltre la sua fondazione, di un patrimonio di manoscritti miniati e smalti, per lo più di origine francese, coerenti con l'orientamento antichizzante e gli spunti naturalistici del primo gotico d'oltralpe. In pittura il gotico lineare lo incontriamo verso il 1230-40 nella canonica di Santa Maria a Vezzolano vicino ad Asti: vanno ricondotti a questo nuovo linguaggio i due profeti Giacobbe e Giuseppe dipinti sul pilastro che delimita a destra il pontile scolpito – pochi anni prima – con le figure degli antenati di Cri-



sto; e, nel chiostro, l'affresco con l'*Eterno benedicente tra i simboli degli Evangelisti* e quello, un po' piú tardo, raffigurante la *Madonna, sant'Agostino e il donatore Pietro Radicati presentato da un angelo*. Va tuttavia sottolineato che nell'affresco con l'Eterno in gloria la figura del Cristo si rifà ancora a modelli bizantineggianti mentre è la sua caratterizzazione fisionomica (insieme a quella dei volti entro medaglioni nel fregio dipinto sull'estradosso dell'arcone che inquadra il Cristo) a rivelare la conoscenza da parte dell'artista della pittura o della miniatura gotica francese. Negli stessi anni (ancora 1230-40) la decorazione a elementi vegetali e figure mostruose sui costoloni degli archi della navata centrale della chiesa di Sant'Andrea a Vercelli si ispirò, forse, a modelli francesi e inglesi (del genere delle miniature dei codici acquistati da Guala in Europa settentrionale e donati all'abbazia di Sant'Andrea nel 1227); oppure, come è stato avanzato piú recentemente, essa va ricondotta alla possibile presenza a Vercelli di un pittore centro-italiano, verosimilmente contattato a Roma dal cardinale Bicchieri, in grado di riproporre nella chiesa piemontese partiti decorativi caratteristici di quella pittura e miniatura romana di primo Duecento che si era aperta al rinnovamento gotico.

Verso la metà del secolo – la datazione oscilla dal 1230 al 1260 – è datato il fregio che corre lungo la facciata del Broletto di Novara commissionato probabilmente dai *militēs* del Comune. Su un fondo bianco marmoreo si susseguono una serie di episodi profani apparentemente slegati fra di loro (figure di animali fantastici, scene d'assedio a un castello, combattimenti tra cavalieri, un duello giudiziario ecc.) resi con un linguaggio gotico corsivo e semplificato che ha permesso confronti sia con i velari tardoromanici (cui si riavvicina per l'uso di contorni scuri e molto marcati per le figure, e per il colore steso a zone piatte), sia con lo «stile lineare» di certi affreschi padani a soggetto profano datati entro la metà del Duecento, come il ciclo del Broletto di Milano e certe parti di quello nel Palazzo Vescovile di Bergamo. Riguardo all'iconografia è stata invece avanzata l'ipotesi che il ciclo si basi su un libro di modelli parzialmente derivato dal famoso *Livre de Portraiture* di Villard de Honnecourt (1230-1240). Appartenenti alla stessa cultura, e quasi coevi (1240-50), gli affreschi strappati provenienti dalla Casa dei Canonici di Susa (Susa, MC) che raffigurano i *Mesi dell'anno* entro me-

daglioni su un fondo decorato a riquadri rossi e grigi alternati a stemmi. Per questo ciclo si è pensato a un artista locale operante su modelli in oreficeria del genere dei tondi in smalto *champlevé* con figurazioni profane presenti in **P** – in primo luogo a Vercelli – a partire dal primo quarto del secolo. Per il sec. XIII il discorso sul gotico si chiude verso il 1280-90, con l'affresco dell'antico presbiterio di Sant'Antonio di Ranverso (*Cristo benedicente e Apostoli*) che non va più riferito al naturalismo gotico di primo Duecento, bensì al gotico luigiano cui si richiamano indubbiamente gli apostoli dall'aspetto gracile, delicato e decorativo raffigurati entro archetti trilobi sotto l'Eterno (e confrontabili, per certi versi, alle figure sui manufatti in *opus anglicanum*, che sono tra le espressioni più alte di questa cultura). Sempre da riferire al gotico luigiano anche il frammento con la *Madonna addolorata* visibile oggi, attraverso una lacuna, sotto gli affreschi cinquecenteschi del coro vecchio della Sacra di San Michele.

La pittura del Trecento in **P** va letta alla luce della graduale penetrazione nella regione dei modi giotteschi filtrati dalla Lombardia (processo che ha inizio nel 1330 ca.), e dello stretto rapporto che essa continua a intrattenere con il gotico transalpino. Tendenzialmente possiamo distinguere in questo periodo fra produzione pittorica del **P** orientale e del **P** occidentale, l'uno aperto alle novità assisiati, fiorentine e lombarde, l'altro rivolto alla Francia (anche perché parzialmente compreso entro i domini sabaudi e angioini). Tuttavia non va dimenticato che diversi episodi tendono a smentire questa distinzione: da una parte, infatti, il linguaggio giottesco riesce a penetrare già a partire dal secondo quarto del secolo nella fascia occidentale del **P**, fino alla Val di Susa; dall'altra, a Vercelli, nell'Astigiano e nel Monferrato (questi ultimi in parte assoggettati dai Visconti verso metà secolo) non solo si trovano affreschi legati al gotico espressivo di origine nordica (Maestro dei Radicati a Vezzolano), ma anche i cicli più francamente filolombardi (Montiglio, tomba dell'abate Gallo a Vercelli) mostrano alcuni elementi gotici al loro interno; tali elementi più che residui della cultura del secolo precedente, vanno considerati indizi del perdurante peso in tutta la regione del linguaggio gotico d'oltralpe, che si profila, a questo punto, quale elemento peculiare, caratterizzante gran parte della pittura piemontese trecentesca. Ciò naturalmente non vuole significare che

il **P** fosse una provincia gotica, ma sottolineare, piuttosto, il suo ruolo di regione di frontiera, di «doppia periferia», di area cioè in cui poterono incontrarsi e interferire – e avverrà fino al Cinquecento – le tradizioni artistiche nordiche e quelle dell'Italia centrale. Questa situazione è ben leggibile nel **P** occidentale dove dal 1323 al 1326 è attivo a Pinerolo Giorgio dell'Aquila pittore che le fonti dicono originario di Firenze, documentato in **P** al servizio dei Savoia dal 1314 al 1348, ma di cui non ci è pervenuta nessuna opera. A questo proposito è stato recentemente ipotizzato che la decorazione della tomba di Antonio Borgeio podestà di Torino datata al 1330 (di cui rimangono alcuni frammenti sulle pareti dello Scalone dei morti alla Sacra di San Michele), e soprattutto i più tardi affreschi della cappella delle Grazie in San Domenico a Torino (1360 ca.) siano da riferire, per il loro debito verso il linguaggio di Assisi, ad artisti influenzati dall'attività del pittore fiorentino, probabile divulgatore nel **P** occidentale del linguaggio giottesco più arcaico. Prosegue intanto in zona, negli stessi anni, la fortuna del gotico francese come testimoniano gli affreschi della cappella del Conte presso la parrocchiale di San Giorgio di Susa (1320 ca.), e il *Breviario* proveniente da San Michele della Chiusa datato al 1315 (Sant'Ambrogio, parrocchiale); simpatie francesi che risultano confermate dalla presenza nel tesoro della Sacra di oreficerie decorate da smalti di origine avignonese (documentate ma perdute), dono nel 1347 dell'abate Rodolfo di Montbel; e dalla collocazione sul Rocciamelone nel 1358 del trittico bronzeo di fattura francese (oggi Susa, Cattedrale) commissionato da Bonifacio Rotario. Né vanno dimenticati, anche se miniati di là delle Alpi, i Libri d'ore appartenuti alle contesse di Savoia (come il Libro d'ore di Bianca di Borgogna, sposa di Amedeo V e quello della figlia Giovanna di Savoia, entrambi risalenti al 1325 ca.) che contribuirono, forse, a diffondere nei territori sabaudi del **P** occidentale il linguaggio di Jean Pucelle. Ancora in quest'area, la lunetta con la *Madonna col Bambino* in San Giovanni ai Campi a Piobesi Torinese (1359) mostra di aderire alle novità che vengono dal **P** orientale e dalla Lombardia, senza però perdere il riferimento ai modelli gotici francesi, come trapela dal forte gusto grafico e decorativo nella resa degli abiti degli angeli musicanti ai lati della Vergine. Nel citato *Breviario* del 1315 la figura di San Michele che uccide il drago, bidi-

mensionale e fortemente espressiva nei tratti, ha permesso un significativo confronto con uno dei capisaldi del gotico transalpino nel **P** orientale, e cioè con il ciclo di affreschi del Maestro dei Radicati nel chiostro di Santa Maria a Vezzolano (1290-1300 ca.) di cui ci sono pervenuti un frammento di *Crocifissione*, *L'incontro dei Tre Vivi e dei Tre Morti*, il *Cristo benedicente* e la *Madonna in trono tra santi*. Il linguaggio di questi affreschi richiama la miniatura di maître Honoré per le espressioni caricate dei personaggi e i loro gesti nervosi e convulsi, dati che si accompagnano a osservazioni naturalistiche sull'abbigliamento e il mondo animale. Un ventennio più tardi, la lunetta con la *Madonna e il Bambino e due angeli incensanti* (nella prima campata del lato nord dello stesso chiostro) mostra di conoscere una versione edulcorata delle novità giottesche in fatto di prospettiva. Le due lastre marmoree aggettanti del trono ricorderebbero, cioè, opere nordiche del tipo dell'*antependium* o delle vetrate di Königsfelden (1321-30 ca.), tanto che si è avanzata l'ipotesi che il maestro di questa lunetta abbia appreso da esempi settentrionali, e non italiani, le novità di Giotto. Ancora nel chiostro di Vezzolano, nel 1354 ca., vengono affrescate – verosimilmente dal Maestro di Montiglio – la volta e la parete di fondo del sepolcro della famiglia Rivalba, e ritroviamo il tema dell'*Incontro dei Tre Vivi e dei Tre Morti*; in quest'affresco la rappresentazione tridimensionale del sepolcro da cui fuoriescono gli scheletri e soprattutto i tre cavalli impennati a sinistra, di cui due visti di scorcio, insieme alla solidità rotondeggiante dei corpi dei cavalieri, denunciano l'avvenuta assimilazione della cultura giottesca padana. Più complesse la *Crocifissione* dello stesso maestro (ma di poco anteriore) nella cappella del castello di Montiglio, e le miniature del *Codex Malabaila* eseguito per Giovanni Visconti, signore di Asti e vescovo di Milano (1370 ca.), in cui il linguaggio lombardo si arricchisce talvolta di accenti francesi riconoscibili, a Montiglio, nella rappresentazione fortemente drammatica delle situazioni psicologiche. Spostandosi più a est, nell'alessandrino, vanno ricordati gli affreschi della chiesa e della Sala capitolare del convento francescano di Cassine (1330 per la decorazione policroma degli archi e delle volte nella chiesa; 1350 per la *Crocifissione* nella Sala capitolare), opera di un maestro legato alla cultura assisiate e vicino agli esiti del pittore della tomba Fissiraga in San Francesco a

Lodi (1327 ca.). Nel territorio di Vercelli lavora verso il 1300 (la data 1300 era stata avanzata prima che venisse avviato e concluso il restauro degli affreschi) il Maestro di Oropa a cui si deve, oltre alla decorazione del sacello del Santuario di Oropa e della cappella del castello di Valdengo, anche una figura di santo nella Cattedrale di Ivrea. Definito da Giovanni Romano il primo vero «pittore piemontese», egli riesce a fondere nella sua opera in modo originale suggestioni francesi e ricordi del gotico luigiano (si vedano i volti graziosi delle figure e l'eleganza mondana dei santi e degli angeli vestiti di abiti fittamente ricamati) con elementi di quella corrente «realistica», di tono narrativo, della pittura lombarda della seconda metà del Duecento. Nei decenni successivi l'ambiente vercellese si mostrerà permeabile sia alla pittura moderna dell'Italia centrale (si veda nel monumento funerario dell'abate Gallo in Sant'Andrea a Vercelli, recentemente retrodatato al 1340-50, la rappresentazione tridimensionale della cattedra dell'abate e dei banchi degli allievi) che al gusto francesizzante. Il linearismo delle pieghe dei panneggi in questa decorazione, già evidenziato da Pietro Toesca, e l'acquisto per Oropa – forse da parte del vescovo Lombardo della Torre – di un pastorale in avorio di origine francese (1340-50 ca.: Oropa, Santuario) sono infatti segnali ulteriori dell'importanza che continuò ad avere in questa fascia del **P** la tradizione gotica, anche dopo la penetrazione del linguaggio giottesco. Da ricondurre all'ultimo trentennio del secolo le tavole di Barnaba da Modena, attivo in quegli anni in Liguria, che giungono a Rivoli (oggi Torino, Galleria Sabauda) e ad Alba (oggi Alba, San Giovanni) verso il 1370-77; e infine le *Storie della Maddalena* nella cappella omonima a Sant'Antonio di Ranverso (1395 ca.) che segnano l'ingresso in **P** di un nuovo discorso stilistico, quello di Giovannino de' Grassi. (*sic*).

Il Quattrocento si apre in **P** con la figura di Giacomo Jaquerio, torinese, attivo come frescante, pittore su tavola e su vetro, restauratore e forse miniatore (gli si attribuisce una *Crocifissione* miniata verso il 1420 nel messale del vescovo di Aosta, Oger Moriset). Al servizio dei Savoia e degli Acaia, lavora al di quà e al di là delle Alpi, a Thonon, Ripaille, Ginevra, Torino, Pinerolo, Chieri, in Val di Susa e nel Canavese, proponendo un'alternativa all'influenza lombarda. Il ruolo di Jaquerio è di capitale importanza per gli sviluppi della pittura in **P**; è con lui



che si avvia un fondamentale rinnovamento dovuto alla conoscenza profonda e diretta delle ultime novità del gotico franco-fiammingo, arricchita da contatti con opere senesi del trecento. Protagonisti dell'arte transalpina quali Broederlam, Malouel, Beaneveu, Jaquemart de Hesdin, i Limbourg sono il riferimento più immediato per l'artista torinese, che nei suoi frequenti viaggi deve aver visto anche le opere di Jean de Prindalle a Ginevra, di Jean de Liège nella Sainte Chapelle del castello di Chambéry e, a Thonon, di quel «Maitre Boso» che lavorerà poi a Bourges. Unica opera firmata di Jaquierio sono gli affreschi sulla parete settentrionale del presbiterio della chiesa di Sant'Antonio di Ranverso, dove realizza a più riprese (1412-15) anche quelli della parete meridionale, della sacrestia e di due cappelle. Si tratta della più alta espressione del gotico internazionale piemontese, in cui gli eleganti linearismi e la ricercatezza della gamma cromatica, la tenera dolcezza della *Madonna col Bambino* si fondono a toni aggressivi, quasi violenti, a una selvaggia deformazione caricaturale, ben evidente nei ghigni dei personaggi della *Salita al Calvario*. A questi affreschi vanno aggiunte le due tavole con *San Pietro liberato dal carcere* e *San Pietro salvato dalle acque* (1410-1415), già nell'abbazia della Novalesa e ora al MC di Torino. Il linguaggio jaquieriano trova vasta e tempestiva diffusione, grazie anche all'ampiezza di raggio del lavoro della bottega, attiva in San Pietro a Pianezza, in Saint Gervais a Ginevra, nel castello di Fenis in Valle d'Aosta. Una precoce ricezione si verifica negli affreschi in San Giovanni ai Campi di Piobesi (1414: Torino, Galleria Sabauda) di Giovanni Beltrami. Altro episodio di grande rilievo, influenzato invece solo parzialmente dagli stilemi jaquieriani, è quello degli affreschi della sala baronale del castello della Manta presso Saluzzo, 1420 ca. (*Prodi ed Eroine, Fontana di Giovinezza*), riconducibili comunque a un'influenza francese. L'intensità dei rapporti del P con le aree transalpine emerge con chiarezza dai documenti che menzionano gli artisti stranieri attivi per i Savoia: oltre ai già citati Prindalle e de Liège, Klaus de Werwe, nonché Jean Bapteur e Peronet Lamy, che eseguono le miniature dell'*Apocalisse* per Amedeo VIII (Museo dell'Escorial) tra 1428 e 1435. È discussa tra questi ultimi due l'attribuzione della *Crocifissione* del MC di Torino. Dall'esempio di Jaquierio muove anche Guglielmetto Fantini, che giungerà ad esiti del tutto ori-

ginali, puntando su un'accentuata espressività di matrice jaqueriana, ma già al corrente delle novità fiamminghe penetrate in **P** attraverso Chieri. Il percorso di Guglielmetto, ancora da precisare, si snoda dagli affreschi con *Storie della Passione* nel Battistero di Chieri (1432 ca.) alla *Pietà* (Torino, Galleria Sabauda), al trittico del MC (1435), agli affreschi in San Sebastiano a Pecetto (1440-50), a quelli nella Madonna dei Morti di Marentino (1450). La persistenza del filone jaqueriano a Chieri, dove Jaquerio passa nel 1428, è attestata anche dagli affreschi anonimi della cappella Tabussi in Duomo (1435 ca.) e della *Crocifissione* in San Vito a Piosasco, dove però un prototipo fiammingo è indiscutibile. Chieri è in questo momento uno dei centri artisticamente più fecondi e attenti alle novità nordiche, grazie a una committenza che fa arrivare in città due opere di Rogier van der Weyden (il trittico con l'*Annunciazione, una devota* e la *Visitazione*: diviso tra il Louvre di Parigi e la Galleria Sabauda di Torino, e la *Crocifissione*: coll. Abegg, Riggisberg), un altare ligneo bruxellese, un polittico anch'esso di scuola bruxellese e due manoscritti miniati. E almeno già dagli anni '20 è a Chieri la *Madonna col Bambino* posta sulla facciata del Duomo, opera che, con la ghimberga in cui è inserita, fa pensare a un'équipe di scultori franco-fiamminghi attiva anche ad Asti. Le province orientali del **P** rimangono per lo più legate alla cultura figurativa lombarda, come è evidente dagli affreschi del Maestro di Santa Giustina di Sezzadio (1400 ca.) e dal *Giudizio Finale* di San Colombano a Biandrate. Echi lombardi si riscontrano anche più a occidente, nell'opera di Giacomo Pitterio, originario di Alessandria ma attivo a Centallo (nel 1404, affreschi perduti in Santa Maria ad Nives) e a Pinerolo, dove è ripetutamente documentato tra 1408 e 1414. La maniera di Pitterio, legata al gotico internazionale di Giovannino de' Grassi e Michelino da Besozzo, è evidente anche nei frammenti del polittico attualmente alla Galleria Sabauda di Torino. L'opera di Pitterio avrà importanza per Pietro da Saluzzo, attivo fra il 1438 e il 1480, anch'egli legato alle raffinatezze del gotico cortese (affreschi a Centallo, 1438, a Scarnafigi, 1445-58, a Villar San Costanzo, 1469, a Cuneo, 1472, a Castelmagno, 1480). Riconducibili a un'influenza lombarda sono anche gli affreschi della cappella Gallieri nel Duomo di Chieri (1415-20 ca.) e naturalmente l'opera del pavese Aimone Duce, che lavora per

Ludovico d'Acaia e in seguito si sposta tra Ivrea, Pinerolo e Saluzzo: i suoi modi teneri e aristocratici sono solo sfiorati dagli esiti jaqueriani (affreschi in Santa Maria Assunta di Macello, 1429, e nella cappella della Missione a Villafranca Sabauda, 1430-35). Dopo la metà del secolo altri personaggi e altre influenze si affacciano in **P**; protagonista di questi anni è Antonio de Llonye, tolosano di origine, che arriva ad Avigliana da Barcellona nel 1462. L'identificazione dell'artista rende finalmente possibile restituire la corretta identità al Maestro della Trinità di Torino, nonché al Maestro della Sant'Anna, mentre si è individuata la mano di Llonye nelle *Ore di Saluzzo* (1460-70: Londra, BL). Antonio, pittore, miniatore, maestro di vetrate, disegnatore per ricami, lavora per lo più per ordini religiosi e lascia una traccia profonda del suo passaggio con numerose opere: oltre alla *Trinità* (Torino, MC) e alla *Sant'Anna* (Torino, Duomo), il *San Francesco e Pietà* (Torino, Galleria Sabauda), parte di un polittico perduto, un polittico nella parrocchiale della Noalesa, affreschi alla Noalesa e in San Domenico a Torino, un retablo con *Scene della vita di san Pietro* (Aosta, Sant'Orso). Le straordinarie novità di Llonye echeggiano nel Maestro dell'Annunciazione Balbo (1469: Chieri, Santuario dell'Annunziata), in Bartolomeo Serra (*Annunciazione col Padre Eterno*, post 1467: Pinerolo, San Domenico), negli affreschi di San Sisto a Melezet (1475) e ancora, verso la fine del secolo, nella pala Tana del Battistero di Chieri. Non provati, ma più che probabili, i rapporti che intercorrono tra Llonye e Amedeo Albin, di cui molto si sa dai documenti, ma a cui nessuna opera è ascrivibile con certezza. Si sa ad esempio che nel 1463, ad Avigliana, Albin si impegnava ad eseguire la pala per l'altar maggiore del Duomo di Torino, incarico ed evidenza di grande prestigio; allo stesso Albin, che i documenti ci dicono anche miniatore, si è inoltre proposto di ricondurre il codice *Breve dicendorum compendium* della BN di Torino, commissionato nel 1477 dalla duchessa Jolanda. Probabili anche i rapporti tra Llonye e Nicolas Robert, pittore e maestro di vetrate attivo a Chambery nel 1470-72 con Albin e nel castello di Ivrea nel 1474 (affreschi perduti). Non è da escludere neppure la conoscenza a Vercelli nel 1478 tra Robert e Martino Spanzotti, che per primo introduce in **P** la novità del rinascimento padano con un'attività ampia (e ancora discussa nella cronologia e nelle at-

tribuzioni) tra Casale Monferrato, Ivrea, Vercelli, Varallo e Chivasso. Lombardo di nascita, Spanzotti si forma su esempi ferraresi (il Cossa dei cartoni per le tarsie del coro di San Petronio, 1473-74) e certo conosce la lezione pierfranceschiana (si vedano la *Madonna Tucker* del MC di Torino e la *Madonna del gatto* dell'AM di Philadelphia, entrambe ante 1481). Su queste premesse si imposta poi la meditazione sulla produzione lombarda, prima di Foppa e poi di Bramante, la cui altissima cultura prospettica sta già alla base degli affreschi di Spanzotti a Ivrea (*Storie di Cristo*: in San Bernardino), eseguiti tra il 1486 e il 1495, arco cronologico in cui si situa anche la sua attività al Sacro Monte di Varallo (*Pietra dell'Unzione*). È con Spanzotti che il **P** si apre definitivamente al rinascimento, in una declinazione che si arricchisce anche dei più alti spunti nordici. Gli stimoli spanzottiani trovano una diffusione molto ampia, nel Maestro di Crea (1479: Crea, cappella di Santa Margherita), nei casalesi Aimò e Balzarino Volpi, e soprattutto negli allievi della bottega chivassese di Spanzotti (da cui passa anche il Sodoma), primo fra tutti Defendente Ferrari, che apre il Cinquecento e sviluppa in particolare la matrice nordica, puntando su un'arte decorativa e ricca di ori che gli garantisce un grande successo dal secondo alla metà del terzo decennio e che lo porta a ripetere, talvolta stancamente, i suoi modi eleganti e devoti. Defendente è attivo a Chivasso, Avigliana, Torino, Moncalieri, Cirié. Si ricordino il polittico con *Storie dei santi Crispino e Crispiniano* (1505-507: Torino, Duomo); il trittico con *l'Adorazione dei Magi* (1523: Torino, Galleria Sabauda); i dossali del coro di San Gerolamo a Biella (1523). In area saluzzese, l'attività di Hans Clemer, alias Maestro d'Elva, chiude il Quattrocento e apre il nuovo secolo con opere come la *Madonna della Misericordia* di Casa Cavassa a Saluzzo (1498-99), gli affreschi del presbitero della chiesa di Santa Maria ad Elva (1500-503 ca.), il polittico della parrocchiale di Celle Macra (1503). Clemer, cugino di Josse Lieferinxe, rivela nella sua produzione precise influenze franco-meridionali, provenzali e nizzarde in particolare, ancora legate al tardo gotico mediterraneo, ma non esenti da fermenti di cultura rinascimentale padana. Artisti particolari in questa fase sono Macrino d'Alba e Gandolfino da Roreto; il primo, dopo un soggiorno romano, ha contatti anche col Bergognone, lavorando a Pavia; il secondo, che è attivo ad Alba, a Ca-



sale e poi a Savigliano e nel **P** sud-occidentale, sembra aver risentito, oltre che di echi liguri-mediterranei, dei cromatismi veneti da un lato e della produzione zenaliana dall'altro. L'esempio di Gandolfino conterà per Pascale Oddone, che, partendo da Savigliano, lavorerà per lo più nella Liguria di Ponente. Il centro artistico più vivo nel corso della prima metà del Cinquecento è Vercelli, nella cui zona opera Gaudenzio Ferrari, che con l'ampiezza delle sue sperimentazioni fa compiere un salto di qualità alla pittura piemontese, aprendo la via a una scuola che terrà presenti a lungo le fondamentali innovazioni da lui introdotte. Partendo da esperienze lombarde, da Zenale a Bramantino, Gaudenzio amplia i suoi orizzonti con due soggiorni romani; nel secondo si confronta proficuamente con Raffaello e Michelangelo e, prima di trasferirsi definitivamente in Lombardia, lascia in **P** opere esemplari: affreschi in Santa Maria delle Grazie a Varallo (1413), polittico in San Gaudenzio a Novara (1414-21 ca.), affreschi nella cappella della Crocifissione a Varallo (post 1417), affreschi in San Cristoforo a Vercelli (1529-34). Tutte opere in cui Gaudenzio approda ad esiti felicissimi, mai inficiati da un eccesso di intellettualismo, ma sempre intonati su una trasposizione affettuosa dell'umanità e della fede popolare. La produzione gaudenziana farà scuola nel vercellese, toccando Gerolamo Giovenone che, impegnato in una prima fase a seguire le orme di Defendente (*Trittico Raspa*, 1516: Trino Vercellese, San Bartolomeo), si avvicina sempre più a Gaudenzio e apre una bottega che riscuote un gran successo con una produzione accordata sui toni della devozionalità controriformata, che sarà portata avanti anche dal figlio Giuseppe. Con Gerolamo Giovenone si forma Bernardino Lanino, protagonista della pittura vercellese dopo Gaudenzio per circa cinquant'anni, che parte dai prototipi gaudenziani (*Madonna col Bambino e santi*; Torino, Galleria Sabauda) per poi giungere a un'attenta riflessione sull'opera di Leonardo (*Compianto sul Cristo*, 1545: ivi, già in San Sebastiano a Biella; 1546-53: affreschi nel Duomo di Novara). Anche Eusebio Ferrari declina il linguaggio di Gaudenzio (con cui è forse a Roma), innestandolo su una cultura prevalentemente bramantinesca, non senza citazioni leonardesche (trittico con l'*Adorazione del Bambino e santi*, 1519 ca.: Mainz, GG, proveniente da Vercelli, San Paolo; *Matrimonio mistico di santa Caterina*, poco prima del 1530:



Torino, Galleria Sabauda). Dal monopolio gaudenziano, che interessa tutta la prima metà del secolo, si distaccano in parte i casalesi, come Sebastiano Novelli (attivo anche in Emilia), Ottaviano Cane e soprattutto Pietro Grammorseo, che non ignora le opere vercellesi, ma si inserisce nel panorama piemontese offrendo un'interpretazione originale del leonardismo lombardo (Cesare da Sesto, Boltraffio, Solario) arricchita dall'interesse per la pittura nordica (*Battesimo di Cristo*: Torino, Galleria Sabauda, *Madonna col Bambino e santi*, 1524: Vercelli, Palazzo Vesco-vile). (vc).

Con il trasferimento della capitale sabauda da Chambéry a Torino (1563) la città assume una nuova dignità e una nuova importanza artistica.

Le scelte attuate da Emanuele Filiberto (duca dal 1553 al 1580) aprono la corte torinese a diversi contatti esterni favorendo la diffusione della cultura manierista. Il soggiorno a Roma di alcuni artisti attivi nel P occidentale permette l'instaurarsi di stretti rapporti tra la corte sabauda e la Roma farnesiana. Se è ancora da precisare l'iter di Cesare Arbasia, la cui presenza a Roma è attestata dal van Mander per affreschi al Vaticano, il soggiorno romano di Giacomo Rossignolo, a diretto contatto con la cultura della grottesche di Castel Sant'Angelo, dovette essere determinante per gli affreschi eseguiti prima del 1556 nel Palazzo della Valle a Casale Monferrato, ora perduti. Allo stesso Rossignolo, oltre alla *Resurrezione* del Duomo di Torino commissionatagli nel 1574, è verosimilmente da riferire il progetto generale di decorazione per i castelli di Lagnasco con paesaggi e grottesche di chiara derivazione romana. Per sottolineare ancora lo stretto legame con l'ambiente farnesiano si può ricordare l'importanza della presenza a Torino, a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento, dell'orafo romano Mario d'Aluigi e del pittore Robert Levoyer attivo negli anni '70 a Palazzo Farnese prima del suo arrivo in P. Il tema delle grottesche fu particolarmente apprezzato anche da Carlo Emanuele I (duca dal 1580 al 1630): lo testimonia tra l'altro un inventario redatto nel 1631 in cui è attestata la presenza di un fregio decorato a grottesche che doveva ornare la camera del duca e di un quadro di Antonio Tempesta con cornice smaltata ornata a grottesche (*Morte di Adone*: Torino, Galleria Sabauda). Anche nella provincia di Cuneo, in stretto contatto con la corte torinese, è

evidente il successo di tale motivo, unitamente a iniziali intrecciate e a imprese di Carlo Emanuele I, che si riscontra anche nelle decorazioni del castello di Fossano. Qui fu attivo il fiammingo Giovanni Carraca, pittore di corte dal 1568, e dal 1562 è documentata la presenza al castello dello stuccatore urbinato Federico Brandani. La presenza del manierismo centro italiano nella provincia di Cuneo si rileva ancora intorno alla personalità di Giovanni Angelo Dolce. A partire dall'unica opera documentabile, la *Circoncisione* della Consolata di Saluzzo, che mostra la sua vicinanza all'ambiente vasariano di Palazzo Vecchio, è stata ricostruita la sua attività che si svolse tra Saluzzo, Carignano, Cavallermaggiore e Savigliano forse a contatto con il marchigiano Martino Bonfini presente nel cuneese a fine secolo. Diversa la situazione nel P orientale dove è da sottolineare, seppur come fenomeno isolato, l'importante episodio di cultura romana relativo alla fondazione del convento domenicano di Santa Croce a Bosco Marengo per volontà di Michele Ghislieri, nativo del luogo, dopo la sua elezione a papa nel 1566; a lui si deve anche l'arrivo di prestigiose opere vasariane.

In costante rapporto e confronto con gli altri centri europei, anche la corte sabauda si adegua al severo e austero cerimoniale tardomanierista, notevole in particolar modo nella ritrattistica testimoniata dalla nutrita schiera di artisti che si dedicarono a questo genere: dal ferrarese Giacomo Vighi detto l'Argenta (ritratti di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I: Galleria Sabauda di Torino), al faentino Alessandro Ardente, a Giovanni Carrara (ritratto di Carlo Emanuele I: al Museo di Chambéry). Ed è proprio in funzione di ritrattista, inviato nel 1605 dal duca di Mantova per ritrarre la futura consorte Margherita di Savoia, che giunge a Torino Federico Zuccari. Se per tale incarico fu successivamente mandato da Mantova Francesco Pourbous, presente a Torino tra il 1605 e il 1606 (*Ritratto di Margherita di Savoia*: Roma, San Carlo al Corso), all'urbinato fu affidata la più grande impresa decorativa attuata da Carlo Emanuele I. Si tratta della decorazione della grande Galleria che doveva unire il vecchio Palazzo del Vescovo al Castello (Palazzo Madama), andata distrutta in seguito a un incendio nel 1659. L'impresa occupò l'artista dal 1605 al 1607 e da quanto ci è riferito dallo stesso Zuccari nel suo *Passaggio per l'Italia* riguardo al soggetto delle decorazioni, «nella volta, [...] vi

vanno principalmente le 48 immagini celesti con le loro stelle per ordine compartite. [...] figure, imprese grottesche, historie [...] nelle facciate [...] vi vanno in trentadue vani tra trentadue finestre, trentadue principi a cavallo di questa Casa Serenissima di Savoia...» e dietro alle figure dei principi dovevano essere rappresentate le maggiori imprese condotte. È stato notato che i modelli per questa rappresentazione genealogica di straordinaria valenza politica, possono essere individuati in imprese decorative spagnole precedenti, quali quella dell'Alcazar di Segovia, conosciuta dallo stesso Zuccari, o gli affreschi del castello di Alvaro Bazan marchese di Santa Cruz al Viso presso Cordova dove è peraltro attivo Cesare Arbasia, successivamente presente nella Galleria di Carlo Emanuele. Alla partenza da Torino dello Zuccari fu il lombardo Ambrogio Figino ad assumere la direzione dei lavori ai quali collaborò una équipe di artisti fra cui Giacomo Rossignolo, Cesare Arbasia, Vincenzo Conti e Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Per quest'ultimo attivo fra Casale Monferrato, Alessandria e Asti con una pittura semplice e delicata in cui traspare un'ingenua religiosità, il contatto con la cultura tardomanierista romana portata dallo Zuccari fu determinante come si può notare in alcune opere successive al suo soggiorno torinese (pala per il Duomo di Asti, affreschi della volta di Casa Tizzoni a Vercelli). Negli anni di Carlo Emanuele I appare evidente l'importanza di Roma come luogo d'acquisto e centro per la formazione di artisti. I contatti romani determinano la fortuna del caravaggismo in P: nel primo ventennio del Seicento soggiornano a Roma i pittori Giovanni Antonio Molineri, Nicolò Musso, Giuseppe Vermiglio e Tanzio da Varallo. Nel 1619 è richiesta la venuta a Torino del genovese Sinibaldo Scorza, nel 1621 quella di Antiveduto Gramatica. Nell'inventario dei quadri appartenenti alle collezioni ducali, redatto dal pittore romano Antonio della Cornia nel 1635, molte sono le opere di pittori caravaggeschi: Gramatica, Caracciolo, Ribera, Baglione, Manfredi, Valentin, Saraceni, Turchi, oltre a copie del Caravaggio. E il primo arrivo caravaggesco si ha con l'*Assunta* (1605 ca.) del Gentileschi (Torino, MC) per la chiesa di Santa Maria dei Cappuccini a cui seguirà l'*Annunciazione* (Torino, Galleria Sabauda) donata dal pittore a Carlo Emanuele I nel 1623. La diffusione del caravaggismo nel territorio piemontese assume una notevole rilevanza: già dal 1614 è presente a

Lanzo nel convento dei Cappuccini la tela con le *Stigmate di san Francesco* di Carlo Saraceni. Il Vermiglio di ritorno da Roma lavorerà quasi esclusivamente in territorio milanese muovendosi tra Alessandria, Tortona e Novara. Tanzio sarà attivo con i fratelli nella Valsesia in diretto rapporto con la cultura tardo manierista lombarda di estremo rigore religioso (lavorano per il Sacro Monte di Varallo Giovanni Battista Crespi detto il Cerano e Pier Francesco Mazzuchelli detto il Morazzone). Nicolò Musso lascerà le più aderenti opere caravaggesche a Casale Monferrato (*Madonna del Rosario*, 1618: chiesa di San Domenico), il Molineri dopo una breve sosta nel cantiere di Palazzo Ducale porterà il suo linguaggio decorativo semplice e toccante a Savigliano (affreschi della chiesa di San Pietro, 1621, pala per Santa Maria della Pieve). La provincia di Cuneo acquista un'ulteriore rilevanza negli anni centrali del Seicento; una nuova ondata di caravaggismo avvolge negli anni '30 Savigliano: una linea continua unisce il Molineri impegnato intorno al 1637 nella decorazione del Palazzo Taffini d'Acceglio, all'architetto e incisore fossanese Giovenale Boetto e al fiammingo Giovanni Claret. Quest'ultimo, dopo le tele commesse dagli Agostiniani di Carignano insieme al pittore Francesco Pistone, fu impegnato fra l'altro nella parrocchiale di Mondovì Carassone, nella decorazione del coro della Cattedrale di Fossano (tele con scene della *Vita e Miracoli di san Giovenale* nella sagrestia della Cattedrale) e negli affreschi della Certosa di Chiusa Pesio dove agli inizi del Seicento Antonio Parentani aveva dipinto la volta del presbiterio. A corte il rapporto privilegiato del cardinal Maurizio con Roma, dove aveva fondato l'Accademia dei Desiosi gravitante intorno al clan dei Barberini, segna la fortuna del classicismo bolognese. Le richieste del cardinale si rivolgono verso opere di Reni, Domenichino, Sementi, Guercino, Albani (*Quattro elementi*: Torino, Galleria Sabauda), mentre quasi inesistenti sono gli aggiornamenti barocchi. Sulla scia del gusto di Carlo Emanuele I, rivolto in particolar modo verso la pittura veneta (quadri di Veronese, Bassano, Palma il Giovane) e lombarda (Morazzone, *Allegoria della provincia di Susa*, 1618-23: ivi), continua con Vittorio Amedeo I (duca dal 1630 al 1637) lo stretto rapporto con la cultura borrominiana, che si rafforza con l'arrivo a Torino di Francesco Cairo nominato pittore di corte nel 1633 (*Cristo nell'orto*, *Morte di Lucrezia*, *Erodiade*: ivi). Il

fervore architettonico che nel sec. xvii investe la Casa Savoia nel rinnovamento e nell'edificazione delle residenze ducali a Torino e nei dintorni (Rivoli, Valentino, Moncalieri, Villa della Regina, Venaria) coinvolge naturalmente anche équipes di decoratori e stuccatori di provenienza per la maggior parte lombarda o luganese (Bianchi, Recchi, Casella). I programmi iconografici sono dettati da personalità colte e influenti. Tra queste si segnala Filippo d'Agliè, intimo amico di Cristina di Francia, cui si deve l'invenzione della decorazione della Vigna di Madama Reale e delle immagini poetiche degli affreschi del Valentino affidate ai Bianchi. È però la retorica di Emanuele Tesauro a creare il prestigio della Casa Savoia. Parigi diventa, fin dall'entrata in **P** di Cristina di Francia come sposa di Vittorio Amedeo I, un centro da emulare attraverso acquisti e richiami di pittori: nel 1626 giunge a Torino il ritrattista Philibert Torret detto Narciso, dalla Francia sono inviati i ritratti di Ferdinand Elle e il gusto parigino sarà diffuso dall'arrivo del lorenese Dauphin. Accanto al cantiere di Palazzo Ducale dove lavorano i Dufour, Caravoglia, Demaret, Nuvolone, Miel e Dauphin, negli anni Sessanta del Seicento le maggiori imprese decorative, nell'esaltazione delle virtù venatorie, si concentrano nella Venaria Reale, ancora una volta sotto la regia del Tesauro. Nel 1658 era arrivato da Roma il fiammingo Jan Miel nominato pittore ufficiale di Carlo Emanuele II; al Miel, pittore di bambocciate, sono affidati gli affreschi con *Storia di Diana*, le *Cacce* e i ritratti equestri di ascendenza berniniana, insieme al Dauphin e al Caravoglia. Quest'ultimo già da tempo attivo nel cuneese (Cuneo, Santa Maria, 1645 ca.) saprà giostrarsi tra l'attività a corte e nella provincia. Parallelamente alle straordinarie novità architettoniche del Guarini (presente a Torino dal 1668) che sconvolgono l'assetto urbano con un prorompente linguaggio barocco, l'arrivo in **P** di Andrea Pozzo permette l'introduzione di una pittura aggiornata sui grandi cicli decorativi romani. Chiamato dal padre gesuita Gregorio Ghesio per affrescare la chiesa di San Francesco Saverio (ora della Missione) a Mondovì (1676-77), a cui seguirà la commissione per la decorazione della chiesa dei Santi Martiri a Torino (1678-80) di cui rimangono poche testimonianze, la sua venuta evidenzia l'importanza della committenza degli ordini religiosi nel territorio piemontese: opere dell'artista sono presenti a



Cuneo, Chieri, Alessandria. L'ardita pittura prospettica che dilata lo spazio reale in uno spazio creato illusoriamente preannuncia i risultati scenografici che saranno raggiunti nella volta di Sant'Ignazio a Roma. Le dirimpenti novità portate dal Pozzo non passano inosservate nella provincia cuneese: Sebastiano Taricco mediterà sul suo linguaggio pittorico negli spettacolari affreschi della cappella di San Benedetto nel Santuario di Vicoforte (1683-86), Giuseppe Nuvolone ne riprenderà gli esiti prospettici negli affreschi per la Confraternita della Santissima Trinità a Centallo (1685 poi ridipinti nel Novecento). Alla committenza dell'ordine gesuita si deve inoltre la decorazione e l'arredo pittorico della cappella della Congregazione dei Mercanti a Torino; per gli affreschi della volta viene chiamato nel 1694 il pittore milanese Stefano Maria Legnani detto Legnanino, già attivo a Novara e nel Sacro Monte di Orta e impegnato nei palazzi della nobiltà torinese (1693, Palazzo Barolo, 1695-1703, Palazzo Carignano) e contemporaneamente arrivano importanti tele dello stesso artista, del Taricco e di Andrea Pozzo. Nonostante una forte presenza a corte di pittori genovesi con Gregorio De Ferrari e Bartolomeo Guidobono e forse con Domenico Piola documentato per affreschi - distrutti nel Settecento - nella Cattedrale di Asti, le scelte del duca Vittorio Amedeo II si rivolgono verso l'ambiente romano. Benché vani i tentativi di far giungere in P i pittori Maratta, Gaulli e Ciro Ferri, nel 1688 arriva da Roma l'austriaco Daniel Seyter importando nella capitale sabauda i nuovi orientamenti della pittura cortonesca. Al Seyter vengono affidate le maggiori imprese decorative nel Palazzo Reale (dagli affreschi degli appartamenti al pianterreno detti poi di Madama Felicita alla decorazione della volta della Galleria detta appunto del Daniele con *L'Apoteosi di Vittorio Amedeo II*, 1688-1692), e a lui il duca si rivolge per l'arredo delle cappelle di patronato regio (cappella del Beato Amedeo nel Duomo di Vercelli, altare di Santa Genoveffa nella chiesa di San Francesco da Paola a Torino). È stato inoltre sottolineato l'importante ruolo svolto dall'artista viennese per l'arredo delle residenze reali e per la scelta degli acquisti di opere che dovevano entrare a far parte delle collezioni sabaude. (*amb*).

Nel primo Settecento l'ambiente artistico romano continua a essere il riferimento primo della corte torinese. Apre il secolo la commissione da parte di Emanuele Fili-

berto di Savoia Carignano al romano Carlo Maratta della pala – poi realizzata dagli allievi – per l'altar maggiore della chiesa di San Filippo giunta a Torino nel 1708 e raffigurante la *Madonna col Bambino, i santi Giovanni Battista e Eusebio, i beati Amedeo e Margherita di Savoia*. Accanto a Maratta sono i pittori gravitanti intorno al circolo del cardinal Ottoboni, a diretto contatto con Filippo Juvarra, a essere richiesti e a interessare la committenza piemontese. Di Sebastiano Conca arrivano nel 1725 le due tele con la *Madonna col Bambino e san Carlo* e la *Madonna col Bambino e san Francesco di Sales* per la chiesa di Sant'Uberto nel castello della Venaria Reale (Torino, Palazzo dell'Università) appositamente richieste da Juvarra che dirige in questi anni l'arredo pittorico della chiesa. Seguiranno due commissioni da parte dei Filippini per la chiesa di San Filippo e il nuovo Oratorio ad essa annesso. Francesco Trevisani esegue nel 1724 per la chiesa di sant'Uberto un dipinto con il *Beato Amedeo e san Luigi Gonzaga che venerano l'Immacolata* e per San Filippo il *Martirio di san Lorenzo*. Nel 1723 Claudio Francesco Beaumont, il piú importante decoratore piemontese, è inviato da Vittorio Amedeo II (divenuto re di Savoia nel 1713) ad aggiornarsi nella capitale presso F. Trevisani. Ritornato a Torino, unisce a questo insegnamento quello delle opere cortonesche del Seyter come risulta in alcuni dei soffitti dipinti per Palazzo Reale tra i quali quello con *Storie di Enea* nella volta dell'Armeria Reale commissionatogli da Carlo Emanuele III nel 1739. Prima di questa data aveva lavorato per il castello di Rivoli (*San Giovanni Battista e San Pietro*, 1724-25) e per la Basilica di Superga (*La Beata Margherita e San Carlo comunica gli appestati*, 1730). Come sul versante architettonico i grandiosi progetti di Juvarra (dalla cappella di Sant'Uberto alla Venaria Reale alla palazzina di caccia di Stupinigi) nascono dal desiderio di Vittorio Amedeo II di confrontarsi con ciò che si andava realizzando a Parigi e a Vienna, così in ambito figurativo si assiste alla richiesta da parte della corte sabauda dei pittori piú in auge in quel momento; in questo modo si spiega la commissione a Francesco Solimena di quattro tele raffiguranti storie bibliche per il Gabinetto, detto poi di Solimena, nell'appartamento d'inverno del re in Palazzo Reale (Torino, Galleria Sabauda) che arriveranno a destinazione nel 1725. L'interesse a Torino per la pittura del Solimena viene in realtà inaugurato da un'altra

commissione, del 1723 ca., riguardante la tela con *San Filippo Neri che intercede per la città di Torino presso la Madonna col Bambino* in San Filippo, richiesta al pittore dal banchiere torinese Gabriele Bogetto, e la cui iconografia è stata ricollegata all'importante ruolo svolto dai Filippini durante l'assedio francese di Torino del 1709. Nel 1733 giunge a Torino un allievo del Solimena, Corrado Giaquinto, scelto da Juvarra per completare la pala raffigurante *San Giovanni Nepomuceno* a cui già aveva lavorato Sebastiano Conca (Torino, San Filippo, sagrestia). Dopo un intervento alla Villa della Regina rientrerà a Roma fino al 1736 quando è di nuovo all'opera a Torino nella cappella di San Giuseppe nella chiesa di Santa Teresa per la decorazione della volta e per le tele raffiguranti il *Riposo durante la fuga in Egitto* e il *Transito di san Giuseppe*. Il linguaggio pittorico di Giaquinto intriso di elementi giordaneschi si ravviva a contatto con la luminosità dei colori desunti dalle opere di Sebastiano Ricci giunte in P tra il 1724 e il 1734. Si deve ancora alla sapiente regia del Juvarra l'arrivo di prestigiosi quadri dell'artista veneto inviati da Venezia per la chiesa di Venaria Reale, il castello di Rivoli, Superga e Palazzo Reale. Venezia risulta dunque un altro polo di orientamento artistico per la corte sabauda. Accanto ai fratelli Valeriani e a Giuseppe Dallamano, pittori di quadrature, lavora alla Villa della Regina il veneziano Giovanni Battista Crosato attivo nel 1733 nella palazzina di Caccia di Stupinigi dove affresca il *Sacrificio di Ifigenia* in evidente competizione con gli esiti tiepoleschi. Le novità portate dalla sua pittura si indirizzano verso una nuova resa cromatica e una diversa interpretazione del soggetto mitologico trasformato concretamente in evento quotidiano.

Nello stesso anno lavora a Stupinigi negli affreschi con *Storie di Diana* il francese Charles Andre van Loo. Formatosi a Parigi a contatto con Boucher e Wleughels, collaboratore di Watteau, van Loo porta in P una pittura raffinata ed elegante come attestano anche le *Scene della Gerusalemme liberata* per il Gabinetto del Pregadio della Regina in Palazzo Reale. Ancora da ricordare è l'arrivo nel 1741 del napoletano Francesco de Mura che negli affreschi e nelle tele di Palazzo Reale mostra di meditare sulla lezione del Crosato e di Giaquinto proponendo la prima alternativa al dominio figurativo del Beaumont e della scuola (Franceschini, Molinari, Rapous). Negli stessi anni in cui

si rivolgeva a Conca e a Trevisani per la chiesa di sant'Uberto, Juarra s'interessava anche dell'arredo pittorico del castello di Rivoli. Le varie vedute esterne dell'edificio, oggi conservate tra il MC di Torino e il castello di Racconigi, verranno realizzate da Giovanni Paolo Pannini e Andrea Locatelli. Esse creano un tipo di veduta luminosa in cui si racconta la vita del castello e del suo circondario, con le passeggiate a piedi o a cavallo, gli svaghi, l'*otium* della nobiltà di corte. Diversamente la veduta di Marco Ricci (*Salone del Castello di Rivoli*, 1724 ca.: oggi Racconigi, castello) ci restituisce un'immagine fedele dell'interno dell'edificio, mentre quella di Massimo Teodoro Michela (*Atrio e Scalone del castello di Rivoli*, 1724 ca.: anch'essa conservata a Racconigi) rappresenta il momento della costruzione del castello ancora privo della copertura, l'attività degli operai quasi lenticolare entro un'architettura scenografica di scaloni e porticati che giungerà ad interessare, com'è stato supposto, Giovanni Battista Piranesi. Anche nel campo della pittura di decorazione troviamo la regia di Juarra che, per gli appartamenti del castello di Rivoli e della Villa della Regina, accoglie le idee di Jean Berain (1640-170) e sceglie di rivolgersi a pittori *ornemanistes* come Nicolò Malatto e Filippo Minei che giungono a Torino intorno al 1720. Il loro è un repertorio di elementi floreali e vegetali, d'intrecci, di grottesche, di silhouets, particolarmente adatto per quegli ambienti come *boudoirs*, pregadio e camere da letto, che avrà larga fortuna – dopo essere stato impiegato da Juarra – nelle ville dell'aristocrazia (castello di Masino) e della borghesia, a Stupinigi soprattutto nelle stanze dedicate al gioco (con Christian Wehrlin attivo tra il 1750 e il 1770) e in alcune chiese piemontesi (attività di Mengozzi alla chiesa della Consolata a Torino). Negli stessi anni si sviluppa il gusto per le cineserie (lacche, tessuti, porcellane), l'impiego dei *papiers peints*, la moda dell'esotismo. Contemporaneamente Juarra fornisce disegni per mobili, argenti, serramenti, cornici agli intagliatori, agli argentieri e agli artefici all'opera a Palazzo Reale introducendo in P la *rocaille* già diffusissima in Europa. Nel Gabinetto cinese a Palazzo Reale (1734-37) sono realizzate a partire dai suoi disegni le cornici ovali in legno intagliato e dorato che racchiudono le lacche cinesi (alcune autentiche, altre di Pietro Massa). Sulla scia del gusto introdotto da Juarra lavoreranno, sempre a Palazzo Reale, Michele Antonio

Milocco e dal 1733 al 1754 Pietro Massa attivo come decoratore sia nel Gabinetto cinese sia in quello attiguo al pregadio della Regina. Sul versante del collezionismo sabauda, perduta la quadreria del principe di Carignano Vittorio Amedeo I, nel 1741 viene acquistata quella del principe Eugenio di Savoia che contava, oltre a un importante nucleo di quadri fiamminghi e olandesi, notevoli opere seicentesche e negli stessi anni entrano a far parte delle raccolte reali prestigiosi arrivi bolognesi come il *San Giovanni Nepomuceno che confessa la regina d'Ungheria* di Giovanni Maria Crespi ora alla Galleria Sabauda. Le novità introdotte dalle opere della collezione viennese si riflettono nel linguaggio figurativo tardosettecentesco soprattutto nella ritrattistica dove si distinguono la Clementina, i Duprà, Giuseppe Mazzola, Venceslao Weherlin, Ludwig Guttembrun e Carlo Antonio Porporati presente in P dopo un lungo soggiorno a Parigi. Nell'ultimo trentennio del Settecento figura centrale dell'ambiente artistico piemontese è Lorenzo Pecheux: giunto da Roma dove aveva avuto contatti con Mengs (che sosterà a Torino nel 1774) e Batoni, nel 1777 è nominato primo pittore di corte, l'anno successivo è chiamato a dirigere l'Accademia reale appena istituita e tra il 1778 e il 1789 lascerà nella volta dell'antica biblioteca di Palazzo Reale affreschi aggiornati sulla nuova cultura neoclassica. Poco dopo la fondazione dell'Accademia di pittura e scultura giunge a Torino il paesaggista bolognese Pietro Giacomo Palmieri che Pecheux – autore lui stesso di due paesaggi oggi perduti – aveva forse potuto conoscere a Parma. La figura di Palmieri, che resterà a Torino a servizio di Vittorio Amedeo III come acquerellista e disegnatore di paesaggi, si salda a quelle di Bagetti e De Gubernatis, i due paesaggisti piemontesi che aprono il sec. XIX. Il panorama artistico della provincia è caratterizzato nel Settecento da un fervore di iniziative che coinvolge, nella decorazione di palazzi ed edifici ecclesiastici, pittori, stuccatori e quadraturisti. Terminata entro il primo decennio del secolo l'attività di Sebastiano Taricco (1699, affreschi della Trinità a Bra; 1693-1703, chiesa della Madonna del Popolo a Cherasco), a partire dal secondo decennio fino alla fine del Settecento incontriamo la famiglia Pozzo a dirigere numerosissime imprese decorative nel cuneese, nell'alessandrino e nell'astigiano. Nella provincia di Asti e Alessandria si distingue anche il pittore di figura Giovanni Carlo Aliber-



ti (Asti, Sant'Agostino e Cattedrale; Agliano, parrocchiale; Alessandria, Cattedrale) la cui opera nell'astigiano viene collegata all'importante committenza del vescovo Milliavacca figura eminente negli anni tra Sei e Settecento. Nel cuneese è da segnalare la presenza nella seconda metà del secolo – soprattutto a Bra e ad Alba – del braidese Pietro Paolo Operti impegnato sia nella pittura sacra sia nella decorazione di palazzi signorili (1772, Cherasco, Palazzo già Fracassi). Nell'alessandrino – dove assume particolare rilevanza la città di Casale – si distingue la personalità di Pier Francesco Guala attivo anche a Vercelli (pale e affreschi per l'Oratorio della confraternita di Santa Caterina e per la cappella di Sant'Eusebio in Duomo entro la prima metà del secolo). Interessante è a fine Settecento la presenza ad Alessandria del veronese Francesco Lorenzi e dei fratelli Galliari attivi nel Teatro riedificato da Giuseppe Caselli e nella Cattedrale. Per Vercelli va ricordato l'arrivo nel 1784 della pala con il *Martirio del santo* per l'altare di Sant'Eusebio in Duomo del bolognese Gaetano Gandolfi. Nel novarese (dal 1706 compreso negli stati sabaudi) è importante l'opera di Filippo Abbiati, già attivo nell'ultimo decennio del sec. XVII e diffusore del barocco di matrice lombarda, e quella di Giuseppe Antonio Pianca (*Assunzione della Vergine* per la parrocchiale di Ghemme, *Martirio di sant'Isidoro Agricola* per Santa Eufemia a Novara, entrambe del 1745); infine per la Valsesia è da ricordare l'opera di Carlo Borsetti (affreschi a San Giulio d'Orta, 1734). Il gusto della corte della prima metà del secolo, orientato verso la pittura romana, trova un corrispettivo in provincia sia in Valsesia, con Tarquinio Grassi e Giovanni Antonio de Grott formatosi direttamente a Roma con Carlo Maratta, sia nel novarese con Giorgio Bonola. Quest'ultimo realizza infatti all'inizio del secolo una decorazione ad affresco nella chiesa parrocchiale di Corconio, sul lago d'Orta, che si ispira al barocco romano mentre la pala d'altare per la stessa chiesa raffigurante *San Luca intento a dipingere un quadro con la Pietà*, è copia di un dipinto di Maratta. D'altra parte la provincia dà anche prova di grande aggiornamento rispetto a Torino nella commissione per l'altare del conte Lazzaro Francesco Marucchi nella Cattedrale di Saluzzo della pala con l'*Adorazione dei pastori* di Sebastiano Ricci (1701). Incontriamo inoltre nella provincia pittori già distintisi nella capitale: il torinese Michele

Antonio Milocco è attivo in Valsesia (Campertogno, parrocchiale) a Vercelli e nel cuneese (Guarene, chiesa della Santissima Annunciata, 1734-38, insieme a Cuniberti, ai Dallamano, a Matteo e Francesco Casoli; Fossano, confraternita della Trinità, 1738 ca.) e dalla seconda metà del secolo nell'astigiano; il boemo Francesco Antonio Mayerle, presente alla corte sabauda dal 1741 come restauratore e ritrattista, lascia sue testimonianze nel monregalese nella Cattedrale di Mondovì e nel Santuario di Vicoforte (dove è attivo per la decorazione della volta Mattia Bortoloni) e sarà successivamente impegnato dopo l'80 a Vercelli in San Lorenzo, San Paolo e in Duomo. Un'importanza notevole assume nella seconda metà del Settecento la diffusione della cultura beaumontiana in provincia con la committenza di opere di Vittorio Amedeo Cignaroli (sovrapporte per il castello degli Amico a Castelalfero) e di Vittorio Amedeo Rapous (Fossano, chiesa dei Cappuccini; Mondovì, chiesa di San Filippo; Buttigliera d'Asti, chiesa delle Umiliate). Verso la fine del secolo il neoclassicismo si afferma nella provincia come a corte: a Biella con il cantiere di San Filippo (1789) diretto dall'architetto luganese Giuseppe Pietro Mazzola, ritrattista di Vittorio Amedeo III, nel novarese con l'arrivo da Milano nel 1782 del *Presepe* di Andrea Appiani per la chiesa di Santa Maria ad Arona e nel 1785 con quello dell'*Assunzione della Vergine* del Mazzola per la chiesa di Grignasco. (*anb + sic*).

Nel primo Ottocento nel panorama della cultura artistica piemontese si distinguono due artisti attivi già alla fine del secolo precedente, Giuseppe Pietro Bagetti e Giovanni Battista De Gubernatis. Il torinese Bagetti, battaglista, topografo e pittore, è esponente di punta della corrente vedutistica, animata principalmente da un desiderio di resa puntuale, oggettiva e descrittiva (disegni e acquerelli che descrivono le campagne napoleoniche del 1796-97 e del 1800). Si nota già, del resto, un'attenzione spiccata al naturalismo e agli effetti di atmosfera e di luce che preludono al paesaggismo romantico (*La Sacra di San Michele*, 1830: Torino, Palazzo Reale). Inizialmente influenzato da Bagetti, De Gubernatis riesce a rendersi autonomo mediante il classicismo e la lucida razionalità di partenza con un fare più poetico, per cui contano anche i suoi soggiorni francesi e svizzeri. Si dedicano in parte al vedutismo e alle battaglie Giovanni Migliara, anche pittore di

genere al servizio di Carlo Alberto e scenografo, Pietro Righini e, piú addentro nel secolo, Carlo Bossoli, che registra le campagne risorgimentali del 1860-61. Copiosa è la produzione di incisioni, tra i cui protagonisti figurano Pietro Righini, con i figli Camillo e Giuseppe Leone, Carlo Porporati, specializzato in ritratti come anche Luigi Valperga e Filippo Arborio di Breme; Antonio Arghinetti, con scene pastorali, Angelo Boucheron, che si dedica anche alla litografia, introdotta a Torino nel 1820. La prima metà del secolo vede un'attività artistica in fermento, a partire dall'apertura delle prime esposizioni pubbliche, introdotte dal regime napoleonico nel 1805. Il ritorno dei Savoia comporta poi, nel corso degli anni Venti, una committenza incline al medievalismo e al neogotico, soprattutto per motivi di celebrazione dinastica. Esempio di questo gusto sono la decorazione del castello di Govone, dove lavorano anche Luigi Vacca e Fabrizio Sevesi, entrambi abili scenografi, e la ricostruzione dell'abbazia di Altacomba, cui partecipano, in qualità di frescantì, Luigi Vacca e Francesco Gonin. Il romanticismo si afferma in **P** con l'opera di Massimo d'Azeglio, che coniuga felicemente gli spunti offerti dal paesaggismo nordico sei e settecentesco e da quello svizzero e francese a lui contemporaneo, proponendo dapprima paesaggi in linea col gusto pittoresco e *trobador*, per poi giungere a una visione piú eroica della natura, non disgiunta da citazioni letterarie e dal richiamo al Medioevo cavalleresco (*La morte di Montmorency*, 1825: Torino, Galleria Civica di Arte Moderna). La pittura di storia è rappresentata da un folto gruppo di artisti, che si dedicano però anche ad altri generi: dalle allegorie alle scene sacre, al ritratto, che ha in questo momento ampia diffusione. Tra i piú noti pittori di storia si ricordino il saviglianese Pietro Ayres, professore all'Accademia Albertina e pittore di corte, Giovanni Battista Biscarra, direttore dell'Albertina, e Ferdinando Cavaliere, tutti e tre richiestissimi anche come ritrattisti, insieme con Francesco Gonin, litografo, acquerellista e autore di scene di genere (come del resto il Cavaliere). Negli anni Trenta in **P** parecchi artisti sono chiamati a partecipare alle imprese volute da Carlo Alberto, *in primis* i lavori a Palazzo Reale, coordinati dal bolognese Pelagio Palagi, vero regista della trasformazione in stile neoimpero degli appartamenti reali. Palagi vuole al suo fianco, oltre a F. Gonin e P. Ayres, alcuni pittori milanesi, tra

cui Carlo Bellosio, che opera anche a Racconigi (*L'Olimpo*, 1842), sempre sotto la guida di Palagi, che è anche architetto di corte e direttore dell'Albertina. Tra gli «stranieri» figura anche Carlo Arienti, mantovano, pittore di storia che assume la cattedra di pittura all'Albertina nel 1843, mentre giungono a Torino opere di Francesco Podesti (*Giudizio di Salomone*, 1842) e di Francesco Hayez (*La sete dei crociati*, 1850), che segnano il definitivo affermarsi della pittura di storia solenne e celebrativa, che non sempre sarà esente da eccessi di retorica. Parallelamente alla committenza ufficiale lo sviluppo del mercato artistico riceve una spinta dalla fondazione della Società Promotrice delle belle arti (1842), che si propone di offrire nuovi sbocchi commerciali agli artisti, che affluiscono anche da altre regioni. Analogo il ruolo del Circolo degli Artisti, fondato nel 1855. Le esposizioni organizzate da queste istituzioni sono frequentate dai ceti borghesi e aristocratici, che dimostrano una preferenza per la pittura di evasione, acquistando paesaggi e scene di genere. Espongono in queste occasioni gli affermati pittori di storia, nonché professori d'Accademia, come Enrico Gamba, Andrea Gastaldi, Gaetano Ferri, che sono tra i più dotati esponenti del romanticismo storico piemontese e che lavorano anche per i Savoia, in particolare alla decorazione del nuovo scalone del Palazzo Reale (1862-66), cantiere che coinvolge i più noti pittori e scultori al fine di fornire un'immagine solenne e gloriosa dei sovrani. Un certo successo hanno presso il pubblico le scene di genere, il ritratto, gli episodi patetici, trattati da Costantino Sereno, Bartolomeo Giuliano, Rodolfo Morgari, Giuseppe Giani, Felice Barucco, Dionigi Faconti, Felice Cerniti Bauduc e molti altri, che in gran parte non superano la mediocrità. Molto numerosi sono i dilettanti presenti alle esposizioni della Promotrice, al punto che alcuni critici non piemontesi (come il romano Primo Levi l'italico) parleranno di una vera e propria piaga del dilettantismo che avrebbe una portata tale da connotare la vita artistica subalpina e da inghiottire quasi i veri talenti. Nella seconda metà del secolo, particolarmente dopo il trasferimento della capitale, con l'estinguersi della committenza reale, le esposizioni pubbliche assumono sempre maggiore importanza, mentre le discussioni teoriche vertono sulla pittura di paesaggio, che diviene il genere più acquistato. In un primo momento la polemica è molto forte: la critica stenta a ri-

conoscere alla «pittura di paese» un valore reale, cercando di riconfermare il primato di quella di storia, ma l'affermazione del paesaggio sarà inarrestabile, e allora la polemica si sposterà sull'esecuzione, stigmatizzando la pittura fratta e il fare poco accademico di molti paesisti, invocando maggiore comprensibilità e rispetto per le tradizioni. Alla metà del secolo il paesismo, che si accosta a modelli franco svizzeri, particolarmente a Calame e alla scuola di Barbizon, è rappresentato principalmente da Francesco Gamba (direttore della Pinacoteca Sabauda dal 1869), Giuseppe Camino, autore, come Gamba, di paesaggi ispirati al romanticismo nordico: Edoardo Perotti, Angelo Beccaria, Carlo Piacenza, meno impetuosi e più idilliaci; Eugenio Balbiano di Colcavagno, Bartolomeo Ardy, Ernesto Allason, Giacinto Corsi di Bosnasco. Con l'arrivo di Antonio Fontanesi all'Albertina nel 1869, il dibattito si fa più vivace, non essendo egli ben visto per il suo fare poco ortodosso, che apre al verismo, osteggiato dai più convinti accademici. È di questo periodo la polemica molto accesa sul verismo, che si legge sulle riviste, sugli *Album* della Promotrice e ovunque si parli d'arte, e che vede due opposti schieramenti, come del resto accade in tutta Italia. La maggior parte dei critici piemontesi ritiene che la realtà vada in ogni caso interpretata e in qualche modo nobilitata perché si possa parlare di opera d'arte in senso proprio, e rifiuta così la poetica verista. Già qualche anno prima dell'assegnazione della cattedra a Fontanesi un gruppo di artisti aveva creato la cosiddetta «scuola di Rivara», caratterizzata da una vocazione al paesaggio e da un'attenzione vera, immediata alla natura. Sono artisti diversi tra loro, provenienti anche da altre regioni: il proto-ghebrese D'Andrade e lo spagnolo de Avendaño, formatisi però a Genova, come i liguri Rayper e Issel, e i piemontesi Avondo, Pittara, Bertea, Pastoris. L'esempio di Fontanesi e della «scuola di Rivara» apre la strada a personalità di notevole talento come Lorenzo Delleani, passato dalla pittura di figura al paesaggio, che tratta con immediatezza di tocco e senza indulgere in eccessi di lirismo (*Collina di Superga a Torino*, 1873: Milano, coll. priv.); Marco Calderini, antiretorico ma più incline alla melanconia; Demetrio Cosola ed Enrico Reycend, che approda ad esiti assimilabili all'impressionismo, pur senza mai guardarlo direttamente. Numerosi sono gli allievi di Fontanesi che non raggiungono però vertici espressivi, da Ghesio Volpengo a



Vercelli, a Piumati. Alcuni artisti risentono ormai degli influssi decadenti, distaccandosi in parte dalle tematiche e dalle soluzioni pittoriche veriste, come Carlo Bonatto Minella e Francesco Mosso. La vitalità dell'ambiente piemontese nella seconda metà del secolo è testimoniata anche da altre vicende, come la fondazione della prima rivista italiana che si occupa esclusivamente di questioni artistiche, l'«Arte in Italia» (1863-67), accolta con grande favore anche dai critici non piemontesi. Un ruolo importante nell'economia della rivista è occupato dal dibattito sull'arte applicata all'industria, problema ampiamente dibattuto a livello internazionale, che comporta una dura critica alle Accademie, ritenute ormai obsolete, che si ritiene dovrebbero formare anche artigiani specializzati da impiegare nell'industria. Parallelamente, si sente l'esigenza di definire uno stile nazionale, uno stile dell'Ottocento, così da poterlo applicare anche all'ormai vasta produzione industriale. È generalmente avvertita anche la necessità di seguire l'esempio inglese e francese, aprendo scuole per l'artigianato che ospitino anche raccolte di esempi su cui formare gli allievi; in questo campo Torino è all'avanguardia, con l'apertura nel 1862 del Museo Industriale Italiano. Nel 1863, dopo tre anni di discussioni, si formano anche i Musei Civici, che comprendono una sezione dedicata alla preistoria, una all'arte dal periodo bizantino alla fine del Settecento e una all'arte moderna; quest'ultima, che si propone di far conoscere l'arte contemporanea, soprattutto piemontese, nel 1895 si staccherà per costituire il nucleo della Galleria Civica di Arte Moderna. Episodio di grande rilievo è l'Esposizione generale italiana del 1884 a Torino, in occasione della quale si costruisce il Borgo Medievale del Valentino, gioiello di *revival* gotico cui lavorano artisti da tempo interessati all'arte di quel periodo, sia come collezionisti che come restauratori. Spiccano tra gli altri D'Andrade, autore del progetto, e i pittori Pastoris, Maso Gilli e Avondo, che nel 1872 aveva acquistato il castello di Issogne in Val d'Aosta, donato allo stato nel 1907, dopo il restauro. Verso la fine del secolo anche il **P** è interessato al simbolismo e al divisionismo, e divengono particolarmente rilevanti l'impegno sociale e la volontà di rendere l'arte accessibile al grande pubblico, evitando di considerarla ancora privilegio di un'élite e portandola a contatto con la vita reale, sull'esempio di Pellizza da Volpedo, che espone

ripetutamente alla Promotrice torinese. Su questa linea si pongono artisti come Carlo Stratta, i Calandra, Giacomo Grosso, Leonardo Bistolfi, Delleani, Anton Maria Mucchi, Giuseppe Sacheri e Guido Maineri, che chiudono l'Ottocento. (vc).

All'inizio del nuovo secolo la pittura piemontese è ancora orientata verso il paesaggio: lo dimostrano le opere esposte nella sala dedicata ai piemontesi alla Biennale di Venezia del 1901 (spiccano quelle di Delleani, Calderini, e degli allievi di Fontanesi come Pollonera, Pugliese Levi, Tavernier), mentre l'unica voce nuova è quella di Carlo Fornara con un paesaggio montano che si mostra attento alla lezione di Segantini, allora appena scomparso. Altro interprete moderno, in senso divisionista, dei temi paesistici è l'alessandrino Giuseppe Pellizza da Volpedo, nei due lavori *Novembre* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna) e *Tramonto* (Piacenza, GAM Ricci Oddi) che espone alla Quadriennale torinese del 1902. Sempre Pellizza con *Il Quarto Stato* (Milano, GAM), anch'esso inviato alla Quadriennale del 1902, indica l'altra via del rinnovamento, quella delle tematiche sociali, presto seguita dal giovane Domenico Buratai con i *Ribelli* del 1904 (Torino, coll. priv.). Nel 1902 un'intera sala della Quadriennale è dedicata alle opere di Giacomo Grosso specializzato in ritratti, soprattutto femminili, che mettono in risalto l'aspetto tattile e la bellezza fisica delle cose. Questa pittura definita ricca, sensuale (e da cui Grosso si discosta talvolta per avvicinarsi ai modi degli impressionisti come nel *Ritratto all'aria aperta* e nel *Rimpianto*, entrambi alla Quadriennale) gli assicura per molti anni il successo presso la committenza e le istituzioni locali, fino all'assegnazione nel 1937 della cattedra di pittura all'Accademia Albertina di Torino. Ma accanto alla figura monopolizzante di Grosso (presente a tutte le Biennali veneziane dell'anteguerra) emergono alcuni giovani pittori di figura più ambiziosi e raffinati nei loro riferimenti culturali. Tra questi, Felice Carena la cui *Ofelia* (Torino, coll. priv.) esposta nel '12, risente della lezione dei preraffaelliti, e Mario Reviglione che con il *Ritratto di Amalia Guglielminetti* (ivi) si dimostra informato sul linguaggio secessionista di Oskar Zwintscher, le cui opere erano visibili alla Biennale del 1910.

L'arrivo a Torino di Casorati alla fine della prima guerra mondiale risulta determinante per gli sviluppi della pittu-

ra piemontese e si situa in una congiuntura particolarmente felice. Inizialmente orientato verso esperienze di matrice secessionista (*Pregghiera*, 1914), Casorati già negli anni Venti approda a un linguaggio fortemente segnato dall'intellettualismo e dalla lucida astrazione mentale, che lo conduce a esiti di rigorosa definizione spaziale, di plasticismo bloccato, di immota e silenziosa quiete (*Ritratto della sorella*, 1922). Alla scuola di Casorati si forma una generazione di artisti a lungo fedeli al suo esempio, nonostante il tentativo di alcuni di sciogliere e distendere i modi del maestro. Tra gli allievi si ricordino Nella Marchesini, Paola Levi Montalcini, Sergio Bonfantini, Daphne Maugham (poi moglie di Casorati), Albino Galvano. Un posto a sé occupano Carlo Levi e Francesco Menzio, che si distaccano da Casorati per entrare a far parte dei Sei pittori di Torino con Gigi Chessa, Enrico Paulucci, Nicola Galante e Jessie Boswell, che espongono insieme per la prima volta a Torino nel 1928. Il gruppo, che ha breve vita, può contare sull'appoggio di intellettuali e critici come Piero Gobetti, Edoardo Persico e Lionello Venturi, quest'ultimo particolarmente legato al collezionista Riccardo Gualino. Questa cerchia di personaggi rappresenta una linea alternativa al tentativo di monopolizzazione e nazionalizzazione culturale e artistica portato avanti dal regime fascista e dà vita a un progetto culturale che investe diversi campi artistici. I Sei si propongono l'affermazione della totale autonomia creativa dell'artista, una ricerca intima e meno mentale rispetto a quella casoratiana e un chiaro riferimento alla tradizione francese, da Manet a Cézanne, con un'attenzione, da parte di Levi e Menzio, al Modigliani visto durante i soggiorni francesi. Legato a questo ambiente è anche Luigi Spazzapan, che non entra però nel gruppo, perseguendo una ricerca fondata su spunti che spaziano dal futurismo ai fauves, caratterizzata dall'immediatezza ed espressività del tocco. Anche Giulio Da Milano, nonostante l'assidua frequentazione iniziale, deciderà di non far parte del gruppo.

L'approvazione e il sostegno di Venturi non vanno invece al gruppo futurista, verso il quale il critico mostra anzi un chiaro disinteresse, che lo conduce nel 1929 a uno scontro con Fillia (Luigi Colombo). Fillia è attivo a Torino dal 1923, quando stende con Tullio Alpino Lo Bracci il *Manifesto del Movimento Futurista Torinese – Sindacati Artistici*, per poi impegnarsi, lungo tutto il decennio, in molteplici inizia-

tive, che vanno dalla letteratura, alla pittura alla decorazione d'interni (arredamento del Novatore nel 1927 e della Taverna del Santo Palato nel 1931). Ciò che Fillia rimprovera a Casorati e ai pittori a lui vicini (tutti apprezzati da Venturi) è di offrire un'immagine troppo poetica e perciò sviante di Torino, ormai capitale dell'industria, mentre le opere futuriste sapevano restituire il nuovo mondo delle macchine e della modernità. È intorno a Fillia che si forma infatti il gruppo torinese del Secondo Futurismo (Diulgaroff, Rosso, Oriani, Alimandi, Caligaris, Ferinando), che nonostante l'indifferenza delle istituzioni cittadine continuerà l'attività fino alla metà degli anni Trenta. Risale al 1931 il trasferimento a Torino della redazione de «Il Selvaggio», rivista diretta da Mino Maccari, sulle cui colonne scrive il pungente Italo Cremona, che segnala una certa staticità del panorama artistico, la cui stagione più viva e feconda si conclude precocemente, con la partenza per il confino di Gualino nel '31, di Venturi e poi di Levi nel '35, anno in cui si apre a Torino la prima mostra di astrattisti italiani, mentre giungono echi surrealisti attraverso le opere di Alberto Savinio. Operano intanto anche artisti di differente ispirazione rispetto a Casorati e ai Sei, come Bozzetti, Morando, Terzolo, Quaglino, attenti alla realtà contadina e provinciale, o anche Buratti, per lo più paesista, Cravanzola, che prosegue sulla linea purista di Valori Plastici, Rambaudi, che sperimenta l'astratto, Sturani, legato solo in parte al secondo futurismo.

Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale continuava il dibattito artistico tra Casorati, Spazzapan e gli artisti superstiti dei Sei di Torino di cui, morto Chessa, messa in disparte la Boswell e trasferitosi Carlo Levi a Roma, proseguiva l'attività torinese con Galante, Menzio e Paulucci. Mentre la tradizione figurativa regionale non mancava di avere i suoi conservatori nell'Accademia Albertina, l'arte piemontese entrava a far parte di un più vasto discorso internazionale. Tra il 1946 e il 1948 alcune manifestazioni artistiche assunsero un particolare rilievo per lo sviluppo figurativo torinese. In primo luogo la mostra itinerante *Arte francese d'oggi*, pur riproponendo l'arte francese come arte guida contemporanea, permetteva una conoscenza del rinnovamento avvenuto in campo artistico sensibilmente meditato da artisti quali Galvano, Parisot e Scropo. Più importante per la capitale piemontese fu il premio Torino del 1947 che nel

proponimento di una nuova direzione dell'arte verso l'astrattismo si poneva in palese antagonismo con Casorati e il suo gruppo e vedeva come promotori Spazzapan, Mastroianni, Moreni, Ettore Sottsass, Navarro e Bargis. In allineamento con l'ambiente artistico nazionale è da sottolineare l'avvicinamento di alcuni artisti torinesi, presenti già in parte alla I Mostra Internazionale dell'Art Club organizzata a Torino nel '49, al Movimento Arte Concreta (MAC) fondato a Milano da Gianni Monnet nel 1948 tra i quali Biglione, Parisot, Scropo, Galvano, Mario Davico, Paola Levi Montalcini e Carol Rama che si distinguerà successivamente allontanandosi da un rigido astrattismo attraverso una personale vena fantasiosa. Non può passare inosservato l'importante ruolo svolto in questi anni dalle gallerie come centri d'informazione, di aggiornamento e di iniziative artistiche (tra le quali La Bussola, Galatea, Il Prisma). Fondata nel 1947 La Nuova Bussola sotto la direzione del critico d'arte Carluccio e indirizzata verso un atteggiamento critico eclettico, era diventata il centro nodale per l'organizzazione di alcune rassegne di valenza internazionale quali il Gran Premio Saint-Vincent per la pittura e la scultura (1948 e 1949) e in particolar modo il ciclo di mostre *Pittori d'oggi: Francia-Italia* che si tennero a Torino dal 1951 al 1961. Intorno alla galleria gravitavano importanti artisti torinesi quali Ramella, Ruggeri, Saroni, Soffiantino e Gastini. L'apertura verso le più varie direzioni faceva della città di Torino uno dei più vivaci e importanti centri culturali d'Europa soprattutto in seguito all'inaugurazione nel 1959 della nuova sede della Galleria Civica d'Arte Moderna di cui alla fine del 1966, se pur per breve tempo, una sezione sarà costituita dal Museo sperimentale d'arte contemporanea cioè da un consistente numero di opere d'arte il cui primo nucleo venne formato a Genova a scopo didattico con rapporto diretto tra artisti e allievi dal professor Eugenio Battisti e fu successivamente donato alla Galleria torinese considerata la sede più adatta per continuare questa esperienza di più ampia comunicatività al pubblico del lavoro degli artisti. Nello stesso anno 1959 veniva proposta dal Circolo degli Artisti la mostra *Arte Nuova* completamente dedicata alle avanguardie europee ed extraeuropee dove furono esposte opere di Pollock, Kline, de Kooning, Tobey, Paolozzi, Wessel e Wols e tra gli italiani opere di Vedova, Rambaudi, Spazzapan, Garelli, Assetto, Moreni, Cherchi, Somai-



ni, Burri, Capogrossi, Chighine, Morlotti e Carena. Così dall'astrattismo degli anni Cinquanta la ricerca si era spostata verso l'affermazione dell'incoscio, l'espressività del gesto irrazionale, la pittura informale. È da sottolineare ancora il ruolo assunto negli anni Cinquanta dalla città di Alba dove nel 1955 l'artista albese Pinot Gallizio fonda con Asger Jorn e Piero Simondo il Laboratorio Sperimentale del Movimento Internazionale per una Bauhaus Imaginista. Il Laboratorio Sperimentale di Alba nasce come esplicita continuazione del Movimento fondato dall'artista danese in Svizzera nel 1953 in opposizione alla nuova Bauhaus di Ulm e riprende su un piano più avanzato gli ideali antifunzionalisti del movimento Cobra nato nel 1948 intorno a Asger Jorn. Nel 1957 il Laboratorio, che si propone una precisa attenzione sociale e la libertà sperimentale artistica, prende il nome di Laboratorio sperimentale dell'Internazionale Situationniste. Nell'anno successivo in quest'ambito di sperimentalismo si colloca la prima mostra della *Pittura industriale* di Pinot Gallizio nella Galleria Notizie di Torino. Nella seconda metà degli anni Sessanta attorno alle gallerie torinesi, in primo luogo alla Sperone poi alle Gallerie Stein, Persano e LP220, si stringe un importante gruppo di artisti (Pistoletto, Paolini, Gilardi, Mondino, Boetti, Kounellis, Fabro, Penone, Pascali, Zorio, Anselmo, Calzolari, Prini, Mario e Marisa Merz, Ugo Nespolo) esponenti, secondo la definizione di Germano Celant, dell'«arte povera» cioè di un'arte a diretto dialogo e confronto con la società, di un'«arte critica» che perde la valenza di arte ideale attraverso l'utilizzo di materiali quotidiani trasformati con la fantasia. Lo stretto rapporto internazionale con la minimal art americana risultava così evidente. Le opere di questi stessi artisti costituiscono il primo nucleo della raccolta del Museo d'arte contemporanea nato nel 1984 a Rivoli. Il castello di Rivoli, antica residenza sabauda, venne ristrutturato a partire dal 1979 per iniziativa della Regione **P** sotto la direzione dell'architetto Andrea Bruno con lo scopo di creare un Museo d'arte contemporanea che includesse il **P** nel circuito artistico internazionale attraverso la formazione di una mostra permanente di arte contemporanea (opere di Anselmo, Mainolfi, Paolini, Penone, Vedova, A. Charlton, J. Dibbets, R. Long, Kounellis, Kirkeby) e di mostre temporanee dall'*Ouverture* del 1984 a mostre dedicate ad esperienze ed artisti di valenza

internazionale (Anselmo, Kirkeby, Long, Gilbert & George, Nicola De Maria, Fontana, Appel, Miró, Kounellis, Giacometti, Fabro, Rainer, Mario Merz, Paolini, Penone). (*amb sic + vc*).

### **Piene, Otto**

(Laasphe (Westfalia) 1928). Si è formato alla Scuola di belle arti di Monaco (1948-50), e all'Accademia di Düsseldorf (1950-53); poi, fino al 1957, ha studiato filosofia all'Università di Colonia. Con Heinz Mack ha fondato nel 1957 il gruppo Zero, le cui ricerche riguardavano il colore puro, la libertà di uno spazio nuovo e soprattutto la manipolazione di elementi e forze della natura e della luce artificiale. A partire dal 1959 esegue una serie di opere come *Smoke Pictures*, *Fire Flowers* che implicano l'uso del fuoco e della combustione di superfici, realizza ambienti ottici, strutture architettoniche e sculture cinetiche: si è dedicato poi, dal 1964, ad opere per teatri (ad esempio oggetti luminosi per il teatro di Bonn, 1964-65), musei, programmi televisivi e giardini pubblici, sfruttando tecniche differenti, proseguendo in questo campo le sue sperimentazioni sulla luce, sui fenomeni ottici e meccanici. In considerazione di queste sue esperienze, nel 1972, è stato nominato professore di Arte Ambientale presso il Dipartimento di Architettura del M.I.T. di Cambridge (Mass.), dove dal 1974 è diventato direttore del Center for Advanced Visual Studies seguendo l'attività progettuale che qui si svolge. Appassionato di tecnologia e cibernetica, ha concepito numerosi *Luftprojekte* (polietilene, elio), tentando di fondere tecnica e arte. Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi Settanta, sono gli «Sky events»; esempi di una concezione spettacolare ed effimera dell'arte, di cui la manifestazione più clamorosa è stata la performance *Field of Hot Air Sculpture over a Fair in Snow* (1969, eseguita al M.I.T., trenta palloncini di plastica trasparenti di varie forme e colori sollevati ripetutamente con getti di aria calda e illuminati da un arco di luce). **P** prosegue tuttora tale linea espressiva (*Blue Star Linz*, scultura «aerea», 1981), oggetto di numerose riflessioni, come nel suo libro *More Sky*, 1971, o nella più recente *Sky Art Conference*, edita nel 1981.

Le sue prime opere si trovano in specie al Museo di Dortmund: in seguito la sua produzione – pittura, scultura, in-

stallazioni, video, stampe - è entrata a far parte delle collezioni di numerosissimi musei (200 ca.). Ha partecipato alle mostre *Kinetic Art* (Londra, Hayward Gallery, 1970), Documenta 6 (Kassel 1977), Electra (Parigi, MAM, 1983) e alle Biennali veneziane del 1967 e del 1971. Più volte presentato dalle Gall. Schöller (Düsseldorf) e Löhrl (München-gladbach), ha esposto al Guggenheim Museum di New York (1984) e, recentemente, alla Gall. 360° (Tokio 1991). (*wh + sr*).

### **Pier Francesco Fiorentino**

(Firenze 1444/45 - documentato fino al 1497). Gli unici dati noti si ricavano dalla denuncia catastale compilata, fra il '69 e il '70, dal pittore Bartolomeo di Donato, il quale annovera, tra le persone a proprio carico, suo figlio «Pier Francesco prete d'anni 25», dall'atto di allogagione della *Vergine in trono con Bambino e santi* (Empoli, Museo della collegiata, commissionato nel 1474) e dall'iscrizione apposta lungo il bordo di una *Madonna in trono con Bambino e santi* (1494: San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino).

Fu dapprima influenzato da Andrea del Castagno e da Benozzo Gozzoli (*Crocifissione* a fresco in Santa Lucia, presso San Gimignano; *Sant'Eustachio e storie della sua vita*, 1462?: Firenze, Museo di Sant'Apollonia; affresco frammentario con *Due santi*, 1490 ca.: Empoli, chiesa di San Martino a Pontorme). Non mancano, peraltro, segnali d'interesse verso altri protagonisti della scena fiorentina (la *Sacra Conversazione*, Colle Val d'Elsa, Santa Maria in Canonica sembra citare spunti dell'opera di Domenico Veneziano) o della cultura artistica senese (*Madonna in trono con Bambino e i santi Antonio Abate, Onofrio, Bernardino, Stefano, Caterina e Maria Maddalena*: Colle Val d'Elsa, Museo). E tuttavia le massime influenze sembrano essere state esercitate sull'artista dal Baldovinetti, che con la sua pittura delicata e tersa offrì lo spunto adatto all'invenzione di figure lievemente malinconiche e gentili (*Madonna in trono con due santi, l'angelo Raffaele e Tobia*, 1477: già Bruxelles, coll. van Gelder; *Madonna con Bambino e i santi Giusto e Tommaso*: San Gimignano, MC). Nelle opere più tarde, infine, la matrice baldovinettiana mostra di evolversi in direzione del Verrocchio e della sua bottega (*Madonna con Bambino* anch'essa già in coll. Gelder di Bruxelles). (*gla*).

## Piermatteo da Amelia

(notizie dal 1467, morto tra il 1503 e il 1508). Piermatteo Lauro de' Manfredi da Amelia è ricordato per la prima volta dai documenti tra il 1467 e il 1469, quando, come semplice garzone, è accanto a Filippo Lippi nella decorazione dell'abside del Duomo di Spoleto. Il suo successivo percorso stilistico fa ipotizzare un precoce contatto con l'ambiente perugino dell'ottavo decennio del secolo, partecipe e protagonista di quella feconda stagione della pittura umbra che si apre con l'impresa delle *Tavolette di san Bernardino*, in cui si fondano, con esiti nuovi e felici, componenti urbinati, toscane e nordiche. Tra il 1479 e il 1480 è a Roma dove dipinge in azzurro e stelle d'oro la volta della Cappella Sistina. Poco dopo (1480-82) è a Orvieto dove svolge una intensa attività di decoratore di statue e di doratore di arredi sacri e mostre di orologi. Probabilmente durante questo soggiorno dipinge per la chiesa di Sant'Agostino una ancona con *Madonna col Bambino e santi* divisa oggi fra varie collezioni (Berlino, Lindenau, Johnson e già Watney). Il consiglio dell'Opera del Duomo lo interpella – richiamandolo da Roma nel 1482 – per affidargli l'esecuzione della cappella di San Brizio, affidata più tardi a Luca Signorelli. Nel 1483 data a Narni un affresco con la *Madonna col Bambino, santa Lucia e sant'Apollonia*. Grazie al ritrovamento del contratto notarile per l'esecuzione della *Pala dei Francescani* di Terni, commissionata a P il 29 settembre del 1483, si è potuto giungere all'identificazione del pittore – già ipotizzata da F. Zeri – le cui opere, compresa la pala di Terni, erano convenzionalmente raccolte sotto il nome del Maestro dell'Annunciazione Gardner in riferimento a uno dei dipinti più limpidi del Maestro, quella *Annunciazione* eseguita alla fine degli anni Ottanta per il convento della Santissima Annunziata di Amelia, passata poi alla Porziuncola e in seguito (1880) venduta a Isabella Gardner. A partire dal 1485 è a Roma dove lavora per Innocenzo VIII e per Alessandro VI. Nelle ultime sue opere è sempre più evidente la sua familiarità con i modi di Antoniazzo Romano. Nel 1497 è nominato conservatore della città di Fano e nel 1503 è ancora ricordato come soprintendente alle fabbriche papali di Civita Castellana. Non si conosce con esattezza la data di morte.

P ha avuto in sorte di vivere alcune tra le vicende più esaltanti della pittura in Umbria nell'ultimo quarantennio

del Quattrocento, dall'incontro con un grande maestro fiorentino, il Lippi, di cui quasi raccoglie il testamento, alla partecipazione alla irripetibile esperienza perugina che fa capo al giovane Perugino, infine alla rivelazione di Antoniazio. Nella personalità di **P** si sono, così, armoniosamente composti quei caratteri di eleganza lineare e di nitore luminoso, non disgiunti da una «diligenza» ormai quasi arcaica, che costituiscono nel loro insieme il tratto inconfondibile del suo stile. (*mrs + sr*).

### **Piero della Francesca (Piero di Benedetto dei Franceschi, detto)**

(Borgo San Sepolcro 1416/17 ca. - 1492). La prima attestazione documentaria relativa all'attività di **P** risale al 1439 e testimonia la presenza dell'autore al fianco di Domenico Veneziano, allora impegnato nell'esecuzione degli affreschi con le *Storie della Vergine* (Firenze, chiesa di Sant'Egidio); non si conosce con chiarezza il ruolo svolto in questa impresa dal giovane **P** che vi partecipò molto probabilmente in qualità di aiuto, né tantomeno può venire attribuita alla sua mano alcuna parte dell'importante ciclo figurativo, poiché la sua integrale perdita non consente di avanzare a tal riguardo alcuna ipotesi; è certo, ad ogni modo, che l'esperienza di collaborazione con il grande artista segnò profondamente **P**, orientandolo a incentrare la futura produzione sui problemi della luce e dello spazio prospetticamente costruito. La permanenza fiorentina, inoltre, gli offrì l'occasione adatta per conoscere e assimilare la lezione dei grandi maestri della generazione precedente: nel *Battesimo di Cristo* (Londra, NG), abitualmente giudicato dalla critica come un prodotto della fase giovanile e collocato tra gli anni '40 e i '50, l'immagine del giovane uomo colto nell'atto di spogliarsi fa trasparire con tutta evidenza la presenza di suggestioni derivate dal *Battesimo dei neofiti* di Masaccio (Firenze, chiesa del Carmine, Cappella Brancacci), mentre la tersa luminosità che inonda lo scenario di natura palesa l'avvenuta assimilazione della lezione di Domenico Veneziano; quanto al gruppetto di figure situato in lontananza, l'abbigliamento e i copricapi di foggia orientale consigliano d'intravedere nei diversi componenti alcuni dignitari bizantini e la loro presenza bene s'intona al senso dell'immagine, che sembra celebrare l'avvenuta riunificazione della Chiesa latina e della Chiesa greca, suggellata dal Concilio tenutosi a Fi-



renze l'anno 1438. Una ulteriore, significativa testimonianza delle tangenze giovanili con Masaccio è offerta poi dalla *Crocifissione* (Sansepolcro, MC) originariamente situata nella cuspide del *Polittico della Misericordia*, che fu allogato a P in data 11 giugno 1445 e ultimato solamente a vari anni di distanza (1462 ca.): risultano evidenti, infatti, i nessi col dipinto di medesimo soggetto compiuto da Masaccio per il suo *Polittico di Pisa* (Napoli, Capodimonte), anche se la concitazione dei dolenti e l'espressività intensa della figura di Cristo crocifisso non mancano di rievocare, in parallelo, l'arte di Donatello. Quanto alla tavola disposta al centro del *Polittico della Misericordia*, con la Madonna che raccoglie sotto il suo mantello un gruppo di devoti inginocchiati (Sansepolcro, MC), la resa accurata delle vesti, delle fisionomie e delle capigliature degli astanti, consiglia di datare il pezzo a una più tarda fase dell'attività, contrassegnata da un orientamento nuovo in direzione dell'arte fiamminga.

Il peso esercitato dalla pittura nordica sull'arte del maestro trova del resto ampia conferma in un *San Gerolamo penitente* firmato e datato (1450: Berlino, SM, GG), nel quale il gusto transalpino per le ambientazioni e i dettagli si riflette nell'accurata descrizione dello studiolo del santo, fatto di un povero scrittoio e qualche libro sparso; un analogo interesse descrittivo si coglie nel dipinto con il *San Gerolamo e un devoto* (Venezia, Accademia), per il quale s'ipotizza con ragione una datazione agli stessi anni. È probabile che alla radice di tale rinnovamento linguistico vadano collocate le esperienze maturate da P nel corso dei suoi primi spostamenti oltre Toscana, tra le corti di Ferrara, Rimini e, probabilmente, Urbino. In verità non si conoscono con precisione gli inizi dei suoi rapporti con la città urbinata, peraltro destinati a perdurare a lungo, con conseguenze di grande rilievo per l'attività pittorica di P; quanto al soggiorno ferrarese, che sembra collocarsi intorno al 1450, esso portò all'esecuzione di diversi affreschi oggi perduti (Ferrara, castello d'Este e chiesa di Sant'Agostino), che dovettero però fornire un importante contributo innovativo allo sviluppo della locale scuola pittorica (Galasso, Tura, Cossa). È invece certa la presenza dell'artista a Rimini nell'anno 1451: la data, infatti, compare con la firma dell'autore nell'affresco ove si raffigura *Sigismondo Pandolfo Malatesta inginocchiato davanti al suo santo patrono* (Rimini, Tempio Malatestiano). Nel tipo

d'impaginazione scenica, con il devoto situato di profilo alla sinistra della scena, l'opera mostra alcune affinità con il piccolo *San Gerolamo* di Venezia; si impone tuttavia una maggiore aulicità, consona all'alto rango dei due personaggi presentati; ma ciò che piú colpisce è il tipo di scansione dello spazio, come solennemente ritmato, che pare costruito secondo i principî architettonici formulati da Leon Battista Alberti, non a caso attivo allora in quella città.

Al suo rientro in Toscana, **P** ricevette il compito di realizzare un ciclo di affreschi nel coro di San Francesco, ad Arezzo, subentrando al fiorentino Bicci di Lorenzo, il quale dalla data dell'affidamento dell'incarico (1447) sino al momento della morte (1452) aveva provveduto ad affrescare in quello stesso ambiente i *Quattro Evangelisti*, due *Dottori della Chiesa* e il *Giudizio Universale*. L'assenza di testimonianze documentarie non consente di conoscere con esattezza l'anno di affidamento dell'incarico, anche se sembra lecito supporre che **P** abbia assunto la gestione dell'impresa subito dopo la scomparsa del maestro suo predecessore; risulta ancora ignoto, inoltre, l'anno di conclusione dei lavori, in relazione ai quali l'unico dato certo è offerto da una testimonianza del 20 dicembre 1466, che parla degli affreschi in San Francesco come di cosa ormai compiuta. Per la vaghezza dei riferimenti temporali sino ad oggi rintracciati la cronologia del ciclo di Arezzo costituisce uno dei nodi piú intricati e ambigui della biografia pierfrancescana: se per taluni, infatti, l'artista realizzò l'intera serie degli affreschi prima del viaggio a Roma, dove la sua presenza presso la corte pontificia è attestata con certezza nel '59 (Longhi, 1927), qualche studioso li considera prodotti tutti al suo rientro (Battisti, 1971), mentre per altri i lavori di realizzazione furono svolti in parte prima e in parte dopo il soggiorno romano (K. Clark, 1951). Oggetto della raffigurazione è la *Leggenda della vera Croce*, desunta dal testo della *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine e qui illustrata nei suoi episodi principali; quanto ai caratteri stilistici che contraddistinguono la grande impresa, l'analisi formale getta luce sulla partecipazione di collaboratori e aiuti alla realizzazione di talune scene, peraltro consentendo d'identificare le molteplici influenze culturali che **P** mostra ormai di aver profondamente assimilato. Non mancano ad esempio, nell'episodio di apertura dedicato alla *Morte di*

*Adamo*, riflessi derivanti dalla statuaria antica, particolarmente evidenti nella figura del giovane nudo raffigurato di spalle, che appoggiandosi a un bastone assiste il progenitore morente; nella sequenza successiva, dedicata all'*Adorazione del sacro legno* e all'*Incontro di Salomone con la regina di Saba*, si notano invece interventi di altra mano, forse riconducibili a Giovanni di Piamonte, cui vengono da varie parti riferiti anche i riquadri relativi al *Trasporto della Croce* e al *Supplizio dell'ebreo*. D'intensa suggestione, per i contrasti luministici violenti, è poi il *Sogno di Costantino*, in relazione al quale vengono abitualmente chiamate in causa possibili fonti nordiche, mentre nella *Vittoria di Costantino su Massenzio* e nella *Battaglia di Eradio e Crosoe* echeggiano i ricordi di Paolo Uccello e della sua *Battaglia di San Romano*; quanto al *Ritrovamento e la verifica della vera Croce*, l'edificio di fondo richiama in forma esplicita il repertorio architettonico di Leon Battista Alberti. Si passa quindi all'*Esaltazione della vera Croce*, che pur rappresentando tematicamente l'ultima tappa del ciclo fu probabilmente realizzata nella prima fase dei lavori con l'aiuto di collaboratori, cui sembra vada riferita la sezione destra della scena; da segnalare, in ultimo, l'immagine dell'*Annunciazione*, contenutisticamente estranea alla *Leggenda della vera Croce* e tuttavia inserita nella sequenza illustrativa con funzione di cerniera connettiva, utile a correlare le vicende precedenti la venuta di Cristo con quelle ad essa successive. Nei lunghi anni dedicati alla realizzazione degli affreschi di Arezzo va collocato anche l'inizio dei lavori per il *Polittico di sant'Agostino*, destinato all'altar maggiore della chiesa agostiniana in Borgo San Sepolcro: il documento di allogazione, infatti, risale al 4 ottobre del '54, mentre l'ultimazione dell'opera sembra doversi collocare intorno al 1469, epoca a cui risale l'ultimo versamento sino ad ora rintracciato a favore dell'autore. L'assetto originario del complesso pittorico non è noto, né tantomeno sono stati recuperati tutti gli scomparti ad esso appartenenti, poiché il polittico venne smembrato in un periodo imprecisato; la critica comunque, sulla base di considerazioni storiche e di notazioni iconografico-stilistiche, ha potuto rintracciarne alcune parti, proponendo peraltro uno schema relativo alla possibile impaginazione del polittico: da segnalare, tra i pannelli sino ad ora reperiti, quelli rispettivamente dedicati a *Sant'Agostino* (Lisbona, MAA), *San Michele* (Londra,

NG), *San Giovanni Evangelista* (New York, coll. Frick), *San Nicola da Tolentino* (Milano, MPP), tutti probabilmente situati ai lati di una ignota *Vergine col Figlio*. Anche per la *Madonna del Parto* (Monterchi, cappella del cimitero), nella quale **P** si cimenta con un soggetto iconografico insolito per l'arte italiana, le affinità con alcune figure femminili del ciclo di Arezzo hanno orientato la maggior parte della critica ad assestarsi sulla posizione di Roberto Longhi, che suggeriva di datare l'opera all'epoca della prima fase dei lavori per la *Leggenda della vera Croce* (1455 ca.). Analoga la proposta di collocazione cronologica avanzata per il mutilo *San Giuliano* proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino a Borgo San Sepolcro (Sansepolcro, MC), mentre per la *Resurrezione* (ivi) la datazione più plausibile si colloca alla fine del sesto decennio, di poco precedendo il viaggio di **P** a Roma: va ricordato, infatti, che l'affresco fu eseguito per il Palazzo dei Conservatori, dove nel 1458 erano in corso lavori di rinnovamento; niente di più probabile, pertanto, che la sua esecuzione vada correlata alle più generali operazioni di ammodernamento e abbellimento dell'edificio. È stata invece oggetto di controverso dibattito la datazione dell'enigmatica *Flagellazione* (Urbino, GN delle Marche). Sulla base della tradizionale interpretazione, secondo la quale il quadro fu commissionato a **P** da Federico da Montefeltro per commemorare il fratellastro Oddantonio, rimasto ucciso nel corso di una congiura ordita nel '44, alcuni studiosi hanno considerato l'opera di poco posteriore a questa data: contrasta tuttavia con questa ipotesi l'intonazione squisitamente albertiana del fondo scenografico, che impone di riferire la sua esecuzione a una fase temporale più matura, sicuramente successiva al tempo dell'incontro tra il pittore e Leon Battista Alberti (Rimini 1451). Secondo altri invece l'argomento del dipinto rimanda in via simbolica alle sofferenze della Chiesa, culminate nella caduta di Costantinopoli in mano turca (1453), e allude alla decisione assunta nel corso del Concilio di Mantova (1459), che programmò una nuova crociata della quale, appunto, starebbero discutendo i personaggi in primo piano a destra: in questo caso dunque la realizzazione della tavola andrebbe situata in un periodo più avanzato, sicuramente successivo allo scadere del sesto decennio. Alla radice di sí forti oscillazioni temporali e interpretative va collocata la totale assenza d'informazioni certe intorno al commit-

tente del dipinto e alla sua ubicazione originaria; e tuttavia, indipendentemente dalla perdita di dati storici sicuri, alcuni sintomatici dettagli lasciano trasparire la profondità intellettuale del messaggio contenuto nell'immagine, evidenziando la sapiente sottigliezza del sistema iconografico ideato per trasporre in termini visivi il suo recondito significato (Bertelli, 1991). Giova notare, a tal riguardo, il singolare aspetto della colonna a cui è legato Cristo: la presenza, sopra l'elegante capitello ionico, di un idolo dorato, permette infatti d'identificarla con il simbolo di Gerusalemme, mentre la calcolata ubicazione nel punto mediano del disco di porfido che spicca sopra il pavimento del palazzo pretorio allude dichiaratamente al ruolo geocentrico che la cultura medievale attribuiva alla città santa; poiché, d'altronde, essa riveste anche una specifica valenza cristologica, fungendo da colonna di flagellazione, la sua collocazione evoca l'universalità della passione e morte di Gesù, che al centro della terra s'immolò indistintamente per gli uomini di ogni sito e di ogni razza. È inoltre sintomatico osservare come l'elemento assurdo a simbolo di Gerusalemme leghi le proprie origini a personaggi e a eventi dell'età romana: la colonna rimanda infatti a quella eretta in onore di Adriano, che ricostruì la città dopo le distruzioni dell'epoca di Tito; anche l'insolito simulacro d'oro che svetta alla sua sommità contribuisce a confermare il nesso storico individuato, poiché il pregiato materiale di cui è fatto richiama alla memoria il nominativo di Colonia Aelia Capitolina, poi semplificato in quello di Haelia, imposto da Adriano alla città. Se correlata all'accurata raffigurazione del palazzo pretorio e alla presenza nella scena di Pilato, al cui cospetto si consuma la passione di Cristo, risulta evidente come la colonna assuma, nel contesto dell'immagine, una ulteriore, significativa valenza, giacché la sua presenza vale a caricare di nuovi rimandi alla romanità la commemorazione del sacrificio divino: non si tratta, tuttavia, di denunciare la drammatica responsabilità avuta dall'impero nella messa in atto del deicidio; piuttosto, in linea col pensiero medievale e umanistico, di esaltare il ruolo prioritario svolto da Roma nella messa in atto della redenzione umana, ulteriormente amplificando il carattere salvifico e provvidenziale riservatole nel contesto della storia di salvezza.

Conforta, a paragone di una tal complessità di senso, l'as-



senza di ogni complicazione intellettualistica nel dittico raffigurante sopra il verso i *Ritratti de Duchi di Urbino* e a tergo i loro due *Trionfi* (Firenze, Uffizi). Si tratta, al solito, di un'opera di datazione problematica, in relazione alla quale sono state proposte differenti ipotesi di collocazione cronologica: si deve ricordare infatti che in un componimento poetico dell'umanista Ferabò è contenuto un cenno a un ritratto di Federico da Montefeltro e poiché lo scrittore abbandonò definitivamente Urbino nel 1467, l'opera di **P** è stata ritenuta da più parti precedente a questa data; per altri invece essa è successiva al 1472, anno di morte di Battista Sforza; né manca chi ritiene che le due parti dell'insieme siano state eseguite in tempi differenti e solo successivamente assemblate. Da rilevare, in ogni caso, la straordinaria qualità della pittura, nella quale la veduta panoramica che si dipana in lontananza mirabilmente sintetizza le capacità poetiche di **P**, capace di filtrare l'analitico realismo di matrice nordica al vaglio di una luminosità sapientemente graduata. A questi identici criteri compositivi risulta ispirata la *Madonna di Senigallia* (Urbino, GN delle Marche), dove la luce tenera che inonda il vano della scena prospetticamente costruito dà vita a una straordinaria sintesi di costruzione luministico-geometrica; analogamente, nella *Madonna con Bambino e quattro angeli* (Williamstown, Clark Art Institute), i valori luministici detengono oramai un indiscusso primato, mentre le ferree regole della prospettiva matematica e della simmetria di costruzione cedono il campo a un'interpretazione dello spazio più liberamente strutturata, che si avvale del ricorso a un punto di vista duplice.

In relazione alle molte incertezze che gravano sulla ricostruzione del catalogo di **P** e sulla esatta scansione temporale della sua produzione ultima, si deve ricordare come per le opere mature – tra le quali si colloca, secondo la maggior parte degli studiosi, il *Polittico di sant'Antonio* (Perugia, GNU) – la difficoltà di datazione sia stata aggravata dalla perdita dei pochi pezzi per i quali i documenti offrono indicazioni temporali certe: non si conosce infatti lo stendardo con l'*Annunciazione* realizzato, tra il '66 e il '68, per la confraternita aretina della Nunziata; perduti inoltre gli affreschi dipinti per la chiesa di Badia a Borgo San Sepolcro (1474) e quello con la *Vergine*, commissionato l'anno 1478 dagli appartenenti alla locale confraternita della Misericordia. Fortunatamente tuttavia l'individua-

zione dei caratteri formali cui s'ispirò la produzione ultima di **P** trova un sicuro punto di riferimento nella *Pala di Brera* (Milano, Brera), che vari indizi iconografici inducono a considerare realizzata tra il '72 e il '74 (M. Meiss, 1954; 1971); nel dipinto, probabilmente sottoposto a una drastica decurtazione lungo i bordi, dinnanzi a un folto gruppo di angeli e di santi e alla presenza di Maria col Figlio in grembo appare inginocchiato Federico da Montefeltro e questa sua presenza, oltre a indicare con chiarezza il committente della tavola, testimonia per una volta ancora l'importanza avuta dal signore di Urbino nello svolgimento della parabola artistica di **P**. Qualche rapido cenno, infine, sull'attività teorica svolta nel campo della riflessione matematico-geometrica, che si concretizzò nella stesura del *De prospectiva pingendi* e del *Libellus de quinque corporibus regularibus*, rispettivamente dedicati a Federico da Montefeltro e a Guidobaldo Della Rovere. L'importanza del primo trattato, noto attraverso due importanti versioni manoscritte (Parma, Biblioteca Palatina, ms 1576; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms 6307), deriva dal rigore e dal carattere assolutamente sistematico con cui l'autore illustra le applicazioni della scienza prospettica all'arte della pittura, nonché dalle finalità intrinseche al testo, che con piglio didattico si volge a un pubblico di lettori-dipintori, al dichiarato scopo di fornire loro gli strumenti necessari a una corretta soluzione dei problemi ottici afferenti la pratica figurativa. In forma specifica, il *De prospectiva* si compone di tre libri, completati da una serie di disegni e grafici esplicativi: nel primo vengono esaminate le questioni relative alla geometria del piano; nel successivo, invece, sono indagate quelle correlate alla rappresentazione dei corpi solidi, mentre nell'ultimo l'attenzione si concentra su temi d'indagine già affrontati in precedenza e ora trattati sulla base di un più agile procedimento, «perché sirà più facile nel dimostrare et nello intendere» (ed. critica 1942). Contrasta, a paragone di una sí forte concretezza di obiettivi e contenuti, il carattere astrattamente filosofico-concettuale a cui s'impronta il *Libellus de quinque corporibus regularibus*, che come il precedente è completato da figure di accompagnamento al testo (Città del Vaticano, BV, cod. Urbinate 632): in esso infatti **P** si rende interprete di una vera e propria mistica delle forme, e riprendendo teorie interpretative care alla tradizione pitagorica, nonché al pensiero

di Platone e alla filosofia neoplatonica, mostra d'interpretare il mondo come un insieme di solidi complessi, che variamente, e in modo imperfetto, declinano i modelli universali, individuati nei corpi del cubo, della piramide, dell'ottaedro, del dodecaedro, dell'icosaedro. L'influenza esercitata da quest'opera sullo sviluppo del pensiero matematico-metafisico del tempo trova la sua testimonianza piú famosa in uno scritto di Luca Pacioli, il *De Divina Proportione*, che nel suo terzo libro include una trasposizione in lingua volgare del testo di **P**: la fedeltà con cui il trattato originario fu ripreso e la totale assenza, in seno all'opera, di citazioni della fonte e del suo autore, hanno fatto pensare spesso al plagio, anche se buona parte della critica contemporanea, pure riconoscendo il debito di Luca verso **P**, tende a intravedere in questa sua ripresa la diretta conseguenza dell'adesione di Pacioli alle altrui teorie, forse già tanto note da non abbisognare di un rimando esplicito al nome dell'autore. Per ultimo merita una menzione a parte il trattatello del *De abaco* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Ashb 359), che rappresenta il contraltare estremo del *Libellus*: in esso, infatti, la riflessione di carattere squisitamente concettuale lascia il posto a piú concrete applicazioni del sapere matematico, qui declinato a tutto favore dei mercanti, ai quali i giochi della geometria e dei numeri regalano ottimi strumenti di lavoro e calcolo. (*gla*).

### **Piero di Cosimo (Piero di Lorenzo, detto)**

(Firenze 1461/62 - 1521?). A diciotto anni **P** operava presso Cosimo Rosselli, da cui prese nome; nel 1481-82 seguí a Roma il maestro, che vi si reca a dipingere gli affreschi della Cappella Sistina, tra i quali il paesaggio della *Predica di Cristo* era già indicato come opera di **P**. Tornato a Firenze, vi rimase fino alla morte, avvenuta, secondo Vasari, nel 1521. Poche altre notizie sulla sua vita ci giungono dai rari documenti sin qui ritrovati, nessuno dei quali fa però riferimento alle sue opere. D'altro canto nessuno dei suoi quadri è datato o firmato (la firma e la data della pala di Fiesole sono un falso del sec. XIX). Pertanto solo le poche opere ricordate da Vasari – alcune delle quali perdute ed altre difficili da identificare con certezza – hanno consentito agli studiosi della seconda metà del sec. XIX di raggruppare nuove opere, di aprire una indagine critica e di restituire al pittore quell'importanza che gli era stata ne-

gata proprio a partire dalla fine del sec. xvii, per la sua forza inventiva e per la sua sensibilità anticlassica.

Si attribuiscono generalmente a **P** una cinquantina di dipinti, dei quali una decina destinati ad altari; il resto comprende quadri di devozione privata, fronti di cassoni e spalliere dipinte per case fiorentine, ritratti (*Simonetta Vespucci*: Chantilly, Museo Condé). La sua opera rispecchia il cammino percorso dalla pittura fiorentina tra il Quattro e il Cinquecento: dall'impronta di Filippino Lippi, riconoscibile in alcune opere giovanili databili per considerazioni stilistiche nella prima metà degli anni Ottanta (*Pala della chiesa di Montevettolini*, *Madonna col Bambino* delle collezioni reali svedesi a Stoccolma), fino alla solida impaginazione, alla Ghirlandaio, della *Madonna e santi* di Saint Louis (City Art Museum), dall'influsso precoce del naturalismo di van der Goes (*Visitazione*: Washington, NG) alle reminiscenze di Signorelli (*Scene mitologiche: incendio del bosco*: Oxford, Ashmolean Museum, e *due Scene di caccia*: New York, MMA). Alla fine del secolo si fanno strada sia l'accostamento a Leonardo (ma soltanto nell'ambito del colore, come nell'*Immacolata Concezione Tedaldi* oggi agli Uffizi di Firenze), sia l'influsso del classicismo di Fra Bartolomeo (anch'egli allievo di Rosselli), come nella *Maddalena* (Roma, GN, Palazzo Barberini), ed anche nell'*Immacolata Concezione Tedaldi*. Nei dipinti di argomento sacro e di più privata destinazione commissionati verso quest'epoca traspare, nella disposizione dei personaggi su sfondi di paesaggi sempre più vasti e aperti, l'ascendente del giovane Raffaello. Nei suoi ultimi anni **P** partecipa delle tendenze neoleonardesche di moda presso i giovani maestri nati attorno alla fine del sec. xv, e in particolare dei risultati di Andrea del Sarto, suo antico allievo (per esempio la *Madonna* del Museo di Tulsa, coll. Kress, o *Sacra Famiglia* della coll. Cini a Venezia).

Il sospetto di eclettismo che potrebbero suscitare così varie influenze non ha, in realtà, ragion d'essere: perché **P** rielabora con fantasia brillante e con spiccata originalità le suggestioni caratteristiche del suo ambiente. Il denominatore comune della sua opera, pur di ispirazione così eterogenea, è il gusto per i dati di natura, esaltati da un'osservazione attenta dei fenomeni luminosi, e da un'interpretazione realistica antiaccademica, dell'evento sacro o profano (*Nozze di santa Caterina* e *Santi*: Firenze, Ospedale degli Innocenti; *Vergine del piccione*: Parigi, Louvre). E so-

prattutto, **P** introduce nel quadro profano uno spirito di volta in volta fantastico, elegiaco, grottesco o patetico che non si riscontra in nessuno dei pittori fiorentini contemporanei e che, come spesso avviene, ha provocato gli appassionati di decrittazioni iconologiche: *Scene mitologiche* di Oxford e di New York; *Morte di Procri* (Londra, NG); *Venere e Marte* (Berlino, SM, GG); *Ila e le ninfe* (Hartford, Wadsworth Atheneum); *Combattimento tra i Centauri e i Lapiti* (Londra, NG); *Scena bacchica* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), e il suo pendant, la *Scoperta del miele* (Worcester Art Museum). Vasari, che aveva nella sua collezione *Venere e Marte* (oggi a Berlino, SM, GG), ci ha lasciato nelle *Vite* una biografia del pittore che è tra le più vivaci e affascinanti da lui scritte. (mb).

### **Pierre, Jean-Baptiste Marie**

(Parigi 1714-89). Allievo di Natoire, vinse il primo prix de Rome dell'Accademia nel 1734; a Roma, ove giunse nel 1735, studiò per cinque anni la pittura italiana, sotto la guida sagace di Vleughels e di J.-F. de Troy. Ammesso all'Accademia nel 1741, ne divenne membro l'anno seguente, con *Diomede ucciso da Ercole e mangiato dai propri cavalli* (Museo di Montpellier), ove appare perfettamente padrone del proprio linguaggio. Doveva percorrere rapidamente tutti i gradi della carriera ufficiale di pittore di storia, divenendo nel 1770 direttore dell'Accademia e alla morte di Boucher, nello stesso anno, primo pittore del re. Quando fu in carica d'Angiviller, **P** divenne onnipotente padrone delle arti, imponendo senza riguardi le proprie concezioni artistiche. Fu, in particolare, responsabile dell'allontanamento di Chardin da ogni carica ufficiale e della protezione quasi esclusiva data ufficialmente alla pittura di storia. Fu pittore di primo piano: i quadri religiosi (*Decollazione di san Giovanni Battista*, 1761: Museo di Avignone; *Martirio di santo Stefano*, 1745: Museo di Marsiglia), le sue decorazioni (Parigi, chiesa di Saint-Roch), le scene di genere (come la *Lezione della nonna*, 1741: Museo di Auxerre, o il *Ritorno dal mercato*: Museo di Digione), i disegni (Stoccolma, NM e Copenhagen, SMFK), nonché i brillanti schizzi, sono lavori eleganti e aggraziati. La composizione, intelligentemente articolata, e il colore chiaro e volutamente piatto indicano, rispetto agli artisti della generazione precedente, un esplicito intento di sobrietà e di riserbo. (pr).



## **Piesen, Robert**

(Jindřichuv Hradec 1921). Ha studiato presso la Scuola di arti applicate di Brno (1934-39).

Negli anni Cinquanta ha dipinto nudi e ritratti stilizzati (*Paoletta in pullover blu*, 1951), nonché paesaggi fantastici le cui configurazioni divengono il riflesso spirituale della realtà materiale (*Paesaggio con alberi*, 1958: Praga, NG). A questo periodo risale pure la monumentale composizione della *Cena* (1953), che ricorre al simbolo del sacrificio, idea chiave di tutta l'ulteriore opera dell'artista. A poco a poco i riferimenti alla realtà del mondo sensibile si attenuano, il quadro diviene un campo d'azione nel quale si organizzano liberamente forme astratte (*Paesaggio grigio*, 1956; *Paesaggio con blocco erratico*, 1957). Tale processo di astrazione s'intensifica dopo il 1960: mentre le ultime tracce della forma scompaiono negli «spazi dell'inesistente», la materia, trattata con varie tecniche, s'illumina di uno splendore dorato ed emana un messaggio spirituale (ciclo *Gehinom*, 1963: Praga, NG). Le manifestazioni astratte neobarocche, di cui Praga è stata teatro negli anni Sessanta, hanno trovato nei quadri di **P** una delle loro espressioni piú pure. (*ivj*)

## **Pietersz, Gerrit**

(Amsterdam 1566 - prima del 1616). Fratello del celebre organista Jan Pietersz Swellinck, fece il suo apprendistato nella bottega del pittore su vetro Jacob Unartz ad Amsterdam, poi verso il 1588-91 frequentò ad Haarlem la bottega di Cornelis Cornelisz, la cui lezione è evidente nei suoi disegni.

La sua prima opera datata è il *Diluvio* del 1592. Si trattene probabilmente qualche anno ad Amsterdam prima di recarsi ad Anversa nel 1594 e di soggiornare diversi anni a Roma per poi stabilirsi definitivamente ad Amsterdam verso il 1600-601. È in quest'ultimo periodo che **P** dipinge il trittico dell'*Adorazione dei pastori* della famiglia Den Otter, datato 1601 (Amsterdam, Museo storico), un'opera monumentale che non manca di notazioni realistiche, all'interno di un caldo cromatismo e di un contrastato luminismo vagamente bassaneschi, mentre i ritratti dei donatori sui laterali vanno riferiti alla tradizione settentrionale di Adrien Thomas Key e Frans Floris. (*sr*).

### **Pietersz, Pieter, detto Jonge Lange Pier**

(Anversa 1540/41 - Amsterdam 1603). Figlio e allievo di Pieter Aertsen, è citato nel 1573 ad Haarlem, dove è maestro di Cornelisz van Haarlem, poi, dal 1581, ad Amsterdam. Dipinse soggetti biblici (i *Tre giovani nella fornace ardente*, 1575: Haarlem, Museo Frans Hals) e solidi ritratti realistici (*Jacob Huyghensz Gael*, 1581: ivi; *Ritratto d'uomo*, 1584: L'Aja, Mauritshuis; *William Roels*, 1559: Parigi, Louvre), assai vicini a quelli del fratello minore Aert (Amsterdam 1550 ca. - 1612), ma piú complessi compositivamente e cromaticamente nel sapiente accordo di toni bruni e neri. (ju).

### **Pietrafesa → Di Gregorio, Giovanni, detto il**

#### **Pietro Alemanno**

(da Gottweich, documentato 1475 - Ascoli 1497). Le notizie su P Alemanno non sono molte. La prima data certa nella sua cronologia è il 1475, anno in cui firma («Petrus Almanus de Choethei»), dichiarandosi di Gottweich, in Austria, il polittico di Monterubbiano oggi smembrato e in gran parte disperso dichiarante la propria totale adesione ai modi di Carlo Crivelli. Dal 1477 fino alla morte è documentato ad Ascoli dove si configura come uno dei personaggi di spicco della cultura pittorica nella seconda metà del Quattrocento. Nel 1482 esegue il polittico degli Albigesesi per il Duomo, del quale rimane un pannello nella Pinacoteca di Ascoli, intorno al 1483 realizza il polittico *Madonna col Bambino fra i santi Stefano, Agostino, Emidio e Mauro* (Ascoli Piceno, Seminario), nel 1489 una *Madonna* (Ascoli Piceno, Santa Maria della Carità) e nel 1497 licenzia una pala per la chiesa di Vallecastellana. Oltre all'ascendenza crivelliana, nelle opere dipinte tra il 1475 e il 1483 Alemanno manifesta altresí contatti con l'espressionismo schiavonesco, elemento che ha portato a ipotizzare anche un suo soggiorno in Dalmazia precedente il trasferimento nelle Marche. Dopo il 1483 la sua produzione mostra una involuzione (*Cristo morto e i santi Sebastiano e Rocco, Madonna col Bambino e santi*: entrambi nella Pinacoteca di Ascoli Piceno), dovuta alla statica ripetizione dei modi di Crivelli giovane e al mancato aggiornamento sull'evoluzione del suo modello ideale. (apa).

## **Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, detto)**

(Cortona 1596 - Roma 1669). Allievo a Cortona, tra il 1609 e il 1612, di Andrea Comodi, lo seguì a Roma (1612) entrando in contatto con la cerchia dei toscani controriformati e in particolare con Baccio Ciampi, cui venne affidato alla partenza del maestro (1614). In questa cultura s'inseriscono i giovanili affreschi (1616 ca.) in Villa Arrigoni-Muti a Frascati (*Daniele nella fossa dei leoni*, *Caduta della manna*, *Passaggio del Mar Rosso*), eseguiti in un'équipe tutta toscana che includeva Ciampelli e Passignano. Pur nell'incertezza del tratto e della composizione, questi precoci dipinti risentono degli studi sull'antico – disegni dai monumenti imperiali, da Raffaello e dalle «case graffite» di Polidoro da Caravaggio che, secondo la stessa testimonianza del Berrettini, gli «insegnavano il vero modo di disegnare le cose antiche» – cui il giovanissimo artista si applica nei suoi primi anni romani (Roma, Istituto Nazionale per la grafica; Toronto, Royal Ontario Museum). Intorno al 1620 entrò in rapporti con la famiglia Sacchetti e per suo tramite con Cassiano dal Pozzo, allora segretario del cardinale Francesco Barberini; nel 1623 venne notato da Giovambattista Marino (che l'anno prima aveva conosciuto e apprezzato a Parigi l'esordiente Poussin), il quale gli richiese un dipinto raffigurante *Rinaldo e Armida* per la propria quadreria (perduto). Data al 1622-23 la sua prima impresa autonoma di rilievo, la decorazione (*Storie di Salomone*) della galleria di Palazzo Mattei di Giove.

Tre quadri dipinti per i Sacchetti prima del 1624 – il *Sacrificio di Polissena*, il *Trionfo di Bacco* (Roma, Gall. Capitolina) e il *Giuramento di Semiramide* (Londra, coll. Mahon) – lo dimostrano ormai inoltrato nell'elaborazione del linguaggio pittorico barocco, che dovrà proprio a lui la sua piena espressione. Ancorché radicato in una cultura fortemente classica, già in queste prove giovanili riesce ad animare il mondo mitico delle sue composizioni immergendole in una luce diffusa, grazie alla lezione di Rubens – che egli aveva ben compreso tramite i dipinti di Santa Maria in Vallicella e di Santa Croce in Gerusalemme – ma soprattutto di Tiziano. È ormai noto infatti l'influsso che esercitano, nell'ambiente romano, i *Baccanali* che nel 1621 erano entrati in proprietà Ludovisi; **P** fu tra i primi rappresentanti della corrente neoveneta, di cui è esemplare prodotto soprattutto il *Trionfo di Bacco*, che ebbe

un ruolo notevole anche nell'orientamento di Poussin. Soltanto però con gli affreschi della parete sinistra della navata di Santa Bibiana (1624-26; **P** eseguì anche la *Santa Dafrosa* per uno degli altari), incarico ufficiale di Urbano VIII nel quale fu contrapposto all'anziano Ciampelli, egli divenne celebre e la sua rivoluzionaria pittura si manifestò in tutte le sue valenze novatrici. Negli affreschi della cappella di Villa Sacchetti a Castelfusano (1627-29; **P** decorò anche la galleria, con Sacchi e Camassei) sviluppò la lezione di Annibale Carracci (lunette Aldobrandini) inserendo le storie sacre in ariosi paesaggi che assumono rilievi di protagonisti. L'opera più famosa di questi anni è il *Ratto delle Sabine* (1629: Roma, Gall. Capitolina), dipinto per i Sacchetti. Vero e proprio manifesto del primo barocco romano, ne esprime gli aspetti più qualificanti: atmosfera vibrante, accentuato dinamismo, effusione dei sentimenti, pienezza di forme e un nuovo sentimento della natura, esemplificato anche da piccoli paesaggi autonomi (*Veduta di Castelfusano*: Roma, coll. Chigi; *Allumiere*: Roma, Gall. Capitolina). Anche i quadri religiosi – *San Bernardo presenta alla Vergine il libro della Regola*, 1626: Toledo, AM; *Madonna e quattro santi*, 1628: chiesa di Sant'Agostino a Cortona – presentano i medesimi caratteri innovativi. **P** modificò radicalmente la struttura della pala d'altare, cui conferì la calda spontaneità e la piacevolezza delle sue composizioni profane o «da stanza», pur rispettando la correttezza di rappresentazione richiesta nella pittura sacra. Il suo primato nell'ambiente artistico romano fu sancito dalla commissione della pala (*Trinità*, 1628-31) per l'altare della cappella del Sacramento in San Pietro, che ottenne, prevalendo nei confronti di Guido Reni. Principe dell'Accademia di San Luca dal 1634 al 1638, era allora all'apogeo della sua carriera. Entro il 1639 terminò la sua opera più celebre e anche maggiormente rappresentativa, la decorazione della volta del salone grande di Palazzo Barberini (intrapresa nel 1632 e più volte interrotta) con il *Trionfo della Divina Provvidenza e il compimento dei suoi fini attraverso il potere spirituale e temporale del papato al tempo di Urbano VIII* (in precedenza, nel 1631-32, aveva affrescato la cappella con gli aiuti P. P. Baldini, G. Gimignani e G. F. Romanelli). Si ispirò alla Galleria Farnese nell'uso della finta cornice delle Cariatidi e dei medaglioni, ma rinunciò alla formula dei «quadri riportati» per estendere l'illusione alle scene

dipinte, vere apparizioni unificate da un medesimo cielo; trascrivendo in termini pittorici l'idea dell'investitura divina – su soggetto fornito da Francesco Bracciolini, poeta assai caro a Urbano VIII – realizzò una delle più efficaci celebrazioni del potere assoluto del sec. XVII e, nel contempo, conseguì in pittura quell'«unità delle arti visive» che Bernini perseguiva per altre vie e che mirava al superamento dell'accademica disputa nel primato della pittura e della scultura. Fu questo il momento della maggior divergenza con Andrea Sacchi, quasi un'edizione romana della parigina «Querelle des anciens et des modernes», circa la struttura della composizione e la necessità o meno di limitare le figure: come illustra l'affresco della *Divina Sapienza* (1629-32) eseguito da Sacchi in un ambiente vicino e di minori dimensioni, l'orientamento dei due maggiori artisti «barberiniani» del momento non avrebbe potuto differire più radicalmente. Dal 1637 **P** trascorse, in tre riprese, vari anni a Firenze, al servizio del granduca di Toscana Ferdinando II. Vi soggiornò una prima volta nel giugno 1637, mentre era in viaggio per Venezia, decorando la Sala della Stufa in Palazzo Pitti con le *Quattro età dell'Uomo*, che completò in occasione di un ulteriore soggiorno nel 1641; vi si ritrova la stessa atmosfera di alcuni episodi della grande volta barberiniana, ma – per le minori dimensioni degli ambienti – la piacevolezza neoveneta ne risulta esaltata in composizioni meno turbinose e nella più pacata disposizione dei gruppi. Tra il 1641 e il 1647 affrescò, sempre in Palazzo Pitti, le Stanze dei Pianeti. **P** condusse a termine i primi tre ambienti (di *Venere*, di *Giove* e di *Marte*), lasciando a Ciro Ferri il compito di completare la Stanza di *Apollo* e di condurre del tutto autonomamente quella di *Saturno*. Tornato definitivamente a Roma nel 1647, sotto il pontificato del nuovo papa Innocenzo X Pamphilj dipinse a fresco la cupola della chiesa Nuova (compiuta entro il 1651), variante moderna dell'invenzione di Lanfranco in Sant'Andrea della Valle, e soprattutto la galleria di Palazzo Pamphilj a piazza Navona (*Storie di Enea*, 1651-54), l'opera più importante della fase tarda del suo percorso, sapientemente accordata con l'architettura borrominiana. Benché ritornasse qui al sistema delle partizioni spaziali, seppe tuttavia restituire l'unità dell'insieme ambientando le diverse scene in una visione coerente. I due bellissimi dipinti di soggetto romano (*Cesare rimette*



*Cleopatra sul suo trono*: Lione, MBA; *La Sibilla Tiburtina annuncia ad Augusto la nascita di Cristo*: Nancy, MBA), eseguiti a circa vent'anni di distanza l'uno dall'altro per l'Hôtel de la Vrillière a Parigi, illustrano la profonda trasformazione del suo stile, dall'iniziale classicismo, sottolineato da una gamma cromatica tizianesco-poussiana, degli anni '30 alla pienezza barocca e alla fusione delle immagini entro un'atmosfera luminosa degli anni '50.

Nel 1652 gli vennero richiesti cartoni per i mosaici della navata destra in San Pietro (tradotti negli anni seguenti ad opera di Guidubaldo Abbatini, di Fabio Cristofari e di Matteo Piccioni); ma rallentò la sua attività di pittore per dedicarsi anche all'architettura. Affrescò l'abside della chiesa Nuova (1655-60) e diresse la decorazione della galleria di Alessandro VII al Quirinale (1656-57); l'impresa affiancò, in un'équipe assai eterogenea, Carlo Maratta, Lazzaro Baldi, Giovan Paolo Schor, Giovan Angelo Canini, Pierfrancesco Mola, Jan Miel, Fabrizio Chiari e Giovan Francesco Grimaldi. Nell'ultima sua opera decorativa, la navata della chiesa Nuova (*Visione di san Filippo Neri durante la costruzione della chiesa*, 1664-65) aprì illusivamente la volta e ambientò al di là dell'architettura l'episodio miracoloso, ma rifiutando la veduta di scorcio e ponendo a contrasto, disponendoli ortogonalmente l'uno all'altro, lo spazio reale con quello dell'intenzione. Rivelò la medesima capacità di rinnovamento nei suoi quadri d'altare: l'esame in successione cronologica di alcune tra le sue principali prove in questo campo – *Anania restituisce la vista a san Paolo*, 1633: Roma, Cappuccini; *Visione di san Francesco*, 1641: Arezzo, Annunziata; *Natività della Vergine*, 1643: Perugia, GNU; *Martirio di san Lorenzo*, 1646: Roma, San Lorenzo in Miranda; *Martirio di santa Martina*, 1656: Siena, Pinacoteca; *Annunciazione*, 1665: Cortona, San Francesco; *San Carlo porta in processione il Sacro Chiodo in mezzo agli appestati*, 1667: Roma, San Carlo ai Catinari – consente di constatare la vitalità del «barocco» di P, ben lontano dal cristallizzarsi in una formula, ancorché altissima. Difese, nel *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro* (Firenze 1652, ma già pronto per la stampa nel 1649), scritto con lo pseudonimo di «Britio Prenetteri» (anagramma di Pietro Berrettini) e in collaborazione con il gesuita Ottonelli, la libertà dell'artista di impiegare, in virtù della nobiltà dell'«artificio», anche quelle immagini che i decreti tridentini e teorici

quali il Paleotti avevano in un certo qual modo bandito. La struttura del *Trattato* è molto probabilmente opera di **P**, come indica la presenza di pregnanti considerazioni – ad esempio a proposito di alcuni artisti, tra i quali cita il «manieroso e gratoso» Cavalier d'Arpino e Caravaggio, di cui intese la «grandezza» – di carattere squisitamente critico o tecnico. Fornì disegni per arazzi (Firenze, coll. Corsini) e per oreficerie; praticò la pittura di paesaggio e il ritratto (tra gli esempi piú noti, *Marcello Sacchetti*, 1626 ca.: Roma, Gall. Borghese e *Giulio Sacchetti*, 1626 ca.: Roma, Palazzo Sacchetti; *Il cardinale Pier Maria Borghese*, 1635 ca.: Minneapolis, Institute of Arts). Come è stato a suo tempo messo in luce dalla fondamentale monografia di Giuliano Briganti (1962, 2<sup>a</sup> ed. 1982), la pittura di **P** si identifica con totale armonia nel clima barocco, e non solo per la pienezza e l'esuberanza delle sue figure, la felicità delle sue invenzioni, il cromatismo libero e luminoso, ma anche e soprattutto per aver creato il linguaggio che meglio rispondeva alle esigenze celebrative del potere pontificio. Almeno due generazioni di pittori si formarono alla sua scuola ed esemplarono sulla sua la propria maniera stilistica: prediligendone l'inflessione classicista (come quelli della generazione piú antica: G. Gimignani, P. P. Baldini, G. F. Romanelli) o la matura esplosione barocca (L. Baldi, C. Ferri e i meno noti Pietro Lucatelli e Giovan Ventura Borghesi; quest'ultimo completò alla morte di **P** la grande pala – *Elemosina di sant'Ivo* – per la chiesa romana di Sant'Ivo alla Sapienza). Al primo soggiorno fiorentino di **P** risale con molta probabilità l'incontro con l'aretino Salvi Castellucci (1607 ca. - 1671), che diffuse tra Umbria e Toscana (Cascia, Arezzo, Cortona) una piacevole anche se non sempre qualitativamente valida riduzione del linguaggio cortonesco. Nell'ambito di **P** gravitarono per certi versi anche Andrea Camassei e Guidubaldo Abbatini, collaboratore quest'ultimo ad imprese berniniane. (*sde + sr*).

### **Pietro da Milano**

(documentato ad Avigliana (Torino) tra il 1392 e il 1395). «Petrus de Mediolano» è residente ad Avigliana nell'unica notizia che lo ricorda, riportata in luce dagli eruditi piemontesi di principio del Novecento. Spetta però ad anni piú recenti (Castelnuovo, 1961) il collegamento tra il nome del pittore e gli affreschi con *Storie*

della Maddalena e la *Crocifissione* dipinti nella prima cappella sinistra di Sant'Antonio di Ranverso. La traduzione di soluzioni stilistiche di gotico internazionale lombardo, secondo una lezione come quella di Giovannino de' Grassi, costituisce la cifra di questo pittore. (rpa).

### **Pietro da Rimini**

(attivo nella prima metà del sec. XIV). Soltanto il *Crocifisso* che porta la sua firma (Urbania, già nella chiesa dei Morti, ora in parrocchiale) consente di ricostruire la personalità di questo maestro, il più forte e autorevole fra i pittori della seconda generazione della scuola riminese, rimasto a tutt'oggi privo di sostegno documentario. Se il *Crocifisso* di Urbania, dagli accenti fortemente drammatici, può collocarsi cronologicamente intorno al 1320, può vedersi un'evoluzione di **P** verso una pittura più raffinata, di più poetica narratività e di tenera unione luminosa come dimostrano i bellissimi affreschi del coro di Santa Chiara a Ravenna (*Storie di Cristo* e *Quattro Dottori della Chiesa*, 1330 ca.: oggi MN). Nella chiesa di San Francesco, poi, **P** dipinge una *Crocifissione* (frammentaria) e una *Presentazione al Tempio*, sole parti sopravvissute di un ciclo di affreschi con *Storie di Maria* andato distrutto nei bombardamenti della seconda guerra mondiale. Sembra recasse la sua firma e la data 1333 un *San Francesco* affrescato su di una colonna in San Nicolò di Jesi, che oggi si vuol identificare in un affresco assai deteriorato conservato a Montottone (convento di San Francesco), mentre una sua presenza a Padova è avvalorata dal ciclo con *Crocifissione*, *Resurrezione* e *Discesa al Limbo*, *Ascensione*, *Incoronazione della Vergine* per il convento degli Eremitani (Padova, MC), dove l'incontro con il Giotto degli Scrovegni traspare dalla potente espressività impressa alle figure.

Illustrano bene l'arco del suo percorso le poche opere su tavola che gli si possono attribuire: la *Deposizione dalla Croce* dapprima (Parigi, Louvre), con il dittico con la *Dormitio Virginis* e la *Crocifissione* (Amburgo, KH); le *Storie di Cristo* divise tra Berlino (SM, GG), la coll. Thyssen-Bornemisza (già Lugano, Castagnola) e la PV di Roma, del 1330 ca. Una forte traccia del suo stile e del carattere drammatico e talvolta visionario del suo mondo espressivo si riscontra negli affreschi (1325 ca.) di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo, mentre l'influsso del suo magisterio è avvertibile a lungo in un vasto raggio territoriale, compren-

dente la fascia adriatica, ove viva era l'operatività della scuola riminese, come dimostra il ciclo di San Nicola a Tolentino e quello del refettorio dell'abbazia di Pomposa. (*cv + sr*).

### **Pietro da Talada (Maestro di Borsigliana)**

(Toscana nord-occidentale (Alta Val di Serchio), attivo nel settimo e ottavo decennio del sec. xv). Come indicato dal nome con il quale questo interessante pittore minore del secondo Quattrocento toscano si firmava nell'iscrizione – oggi in gran parte scomparsa – sul basamento della *Madonna in trono col Bambino*, (Lucca, Museo di Villa Guinigi), «Petrus de Talata» dovrebbe provenire dalla cittadina di Talada, località alla confluenza della strada che, attraverso il passo del Cerreto, collega l'Emilia alla Lucchesia e dunque a tutti quei centri, d'altronde legati anche politicamente agli estensi, in cui la critica recente ha identificato le tavole che recano l'indiscutibile e assai caratteristica impronta del suo stile. Stile formato all'ombra del Maestro di Barga, pittore che rappresenta, nel medesimo territorio periferico e nei decenni precedenti all'accertata attività di **P**, un pregnante esempio di rielaborazione in minore delle inflessioni che del gotico internazionale davano artisti di più forte calibro, quali Alvaro Pirez, Battista di Gerio o il Maestro del Bambino Vispo, presenti con loro opere in Lucchesia. **P** ne sembra raccogliere l'eredità, arricchendola di apporti iberici, probabilmente tramite contatti liguri e padani, spiegandola poi in opere ove i dettagli anatomici grossolanamente padroneggiati e le forti contornature si legano ad un ingenuo e intenso amore per il dettaglio prezioso, per le stoffe ornate, per i fondi oro, per l'intaglio ricco e capriccioso delle cornici dei suoi polittici. Opere come la tavola citata, e datata 1463; il trittico di Borsigliana, completo (Borsigliana di Piazza al Serchio, chiesa di Santa Maria); la pala di Stazzema (chiesa di Santa Maria Assunta, 1470 ca.), con la *Madonna della Cintola tra i santi Giustina (?) e Giovanni Battista*; la *Madonna col Bambino*, forse proveniente dal Castello di Verrucchia ed oggi a Capraia di Pieve Fosciana (chiesa di Santa Maria); il trittico di Corfino di Villacollemandina (Santuario della Madonna del Soccorso), sono parte del suo catalogo, vivace e modesta sintesi delle componenti più tipiche del linguaggio internazionale, conservatosi con stupefacente freschezza ru-

sticale, in date così alte, grazie appunto alla 'felice' marginalità culturale del territorio in cui **P** si trovò ad agire e la cui ricchezza artistica richiama l'esigenza di più approfondite ricerche. (*scas*).

### **Pietro di Cristoforo Vannucci, detto il Perugino**

(Castel della Pieve (Perugia) 1450 ca. - Fontignano (Perugia) 1523). In Toscana, probabilmente tra Arezzo e Firenze, dopo una primissima iniziazione a Castel della Pieve forse ricevuta da Francesco di Bonifazio, avviene la formazione del pittore la cui vicenda critica è inaugurata dalla *Cronaca Rimata* di Giovanni Santi, padre di Raffaello. Accostando l'artista a Leonardo, costui ne svela il rapporto con la bottega di Andrea del Verrocchio suffragando la tesi di una formazione fiorentina confermata da Francesco Albertini (*Memoriale*, 1510), dall'Anonimo della Magliabechiana (1537-42 ca.) che lo indica quale allievo di Botticelli e soprattutto da Vasari il quale parla di **P** dopo aver accennato a un suo primissimo e problematico soggiorno presso un pittore perugino come discepolo di Piero della Francesca e del Verrocchio. L'idea prevalsa fino all'inizio del sec. xx, circa una fase formativa fondamentale umbra e un secondo momento toscano, sembrerebbe però confutata da un diverso ordine di esperienze inaugurate da una fase aretina e quindi fiorentina, e solo in seguito perugina. Secondo quanto è dato dedurre dai documenti e dalle fonti, probabilmente verso la metà del settimo decennio, **P** si reca ad Arezzo presso Piero della Francesca, e da lui impara ad articolare i volumi nello spazio attraverso una nuova e sistematica scansione prospettica e luministica. È a Firenze comunque, città nella quale si trasferisce all'inizio dell'ottavo decennio, che **P** perfeziona il mestiere nella bottega del Verrocchio accanto a Leonardo, a Lorenzo di Credi, al Botticelli, al Ghirlandaio, al Maestro dell'Annunciazione Gardner, o verosimilmente il recuperato Pier Matteo d'Amelia. Ed è su tali tracce che la critica si è più recentemente mossa nel tentativo di ricostruire la prima attività dell'artista. Nella carenza di opere sicure relative a tale periodo, particolare significato riveste la scena frammentaria con *San Sebastiano*, *San Rocco* e *San Paolo*, firmata e datata 1478, parte della decorazione a fresco della cappella della Maddalena (distrutta nel 1779) nella chiesa di Santa Maria a Cerqueto. Proposta attributiva tra le più recenti



al corpus giovanile peruginesco, la *Madonna del davanzale* (Ragghianti, 1975; Scarpellini, 1984) già coll. Gambier-Parry (Londra, Courtauld Institute Galleries), datata al 1473 ca. e già variamente attribuita, nella quale l'ascendente pierfrancescano e gli apporti dell'ambiente verrocchiesco si coniugano con componenti fiamminghe ricondotte alla cultura figurativa di Rogier van der Weyden. Dipinto pressapoco coevo è ritenuto lo scomparto di predella con la *Nascita del Battista* della WAG di Liverpool (in cui foltissimi appaiono i ricordi di Piero della Francesca soprattutto nella terza figura da sinistra), che, da alcuni correlato alla pala verrocchiesca del Duomo di Pistoia (1478-79), è stato recentemente collegato al *Miracolo della neve* (Surrey, Polesden Lacey), pannello centrale di predella relativa a un complesso pittorico non identificato, eseguito probabilmente per la chiesa fiorentina della Santissima Annunziata. All'inizio degli anni Settanta paiono anche risalire la predella del Louvre (*Un miracolo di san Gerolamo, Cristo in pietà, San Gerolamo resuscita il cardinale Andrea*) e la *Visitazione* proveniente dal convento della Crocetta di Firenze (Firenze, Accademia), anch'essa di recente ascrizione (Padoa Rizzo, 1976). Fin dai primi tempi della sua attività **P** sembra avere comunque ricercato commissioni in patria e nei centri vicini. La sua presenza è infatti documentata a Perugia nel 1475. Il 21 luglio è infatti emesso a suo favore un mandato di pagamento relativo alla «sala magna superiore» (Sala Podiani) del Palazzo dei Priori. Ampiamente dibattuta e non ancora definita in termini risolutivi è invece la questione relativa alla serie delle tavolette di San Bernardino per l'Oratorio omonimo (1473: Perugia, GNU) per la quale **P** avrebbe collaborato alla *Guarigione della fanciulla* e al *Miracolo del cieco*. Citata da Vasari come opera giovanile, anche l'*Adorazione dei Magi* (ivi) eseguita per la chiesa di Santa Maria Nuova in Colle Landone oggi nella GNU. Nel 1479 **P** è a Roma dove dipinge la cappella della Concezione di San Pietro (demolita nel 1609), inaugurata da Sisto IV nel dicembre dello stesso anno, e di cui Jacopo Grimaldi, archivista della chiesa, ha lasciato memoria iconografica. Ed è a partire da questa fase che **P** giunge a realizzare uno stile personale, immediatamente riconoscibile che gli assicurerà più tardi la fama di protoclassicista: una maniera che si caratterizza per l'allineamento ritmico di personaggi da un contorno incisivo, isolati fisica-

mente e psicologicamente in uno spazio che si apre in profondità su vasti paesaggi dall'atmosfera tersa. Seguono gli affreschi della parete di fondo della Cappella Sistina, con la finta pala d'altare della *Madonna Assunta*, il *Ritrovamento di Mosè* (a sinistra), la *Nascita di Cristo* (a destra), iniziati nel 1480 e in seguito distrutti per lasciare spazio al *Giudizio Universale* di Michelangelo. Coordinatore della prima impresa decorativa della cappella destinata a concludersi nel 1482 e alla quale furono altresì invitati a partecipare Botticelli, Cosimo Rosselli, Ghirlandaio, **P** dipinse inoltre il *Battesimo di Cristo*, il *Viaggio di Mosè in Egitto*, e la *Consegna delle chiavi*, opera nella quale intense si rivelano le ascendenze pierfrancescane e fiorentine e che fu considerata da artisti diversi appartenenti alla prima generazione del pieno rinascimento come Raffaello, Fra Bartolomeo, Francesco Francia o Lorenzo Costa, emblematica della nuova maniera. Nei vent'anni che seguirono questa committenza prestigiosa **P** creò la più parte dei suoi capolavori nei quali raggiunse quella sintesi plastica che gli consentì di primeggiare a Firenze sino alla fine del secolo e nei quali, accanto alla ritmica scansione e al respiro monumentale delle composizioni, l'uso di una prospettiva dal punto di fuga rialzato, volta ad amplificare lo spazio dell'azione, si congiunge con una interpretazione raffinatissima della tecnica a olio dagli effetti smaltati e brillanti propri della pittura fiamminga. Gli anni che dagli affreschi della Cappella Sistina (1480-82) giungono al polittico della *Natività* della collezione Torlonia (1491) vedono la progressiva diffusione nell'Italia centrale delle invenzioni figurative peruginesche, che nella sistematica applicazione di determinate formule compositive e stilistiche, talvolta tuttavia trascorrono in una dimensione di monotono pietismo. Tra l'ottobre del 1492 e la fine del 1494 **P** è documentato a Firenze, Perugia e Roma dove riceve molteplici incarichi assolti, spesso tramite *familiars*, in botteghe talora allestite provvisoriamente presso le dimore degli stessi committenti. Nel decennio 1482-92, cui si datano alcuni dei suoi maggiori capolavori, l'attività di **P** si svolge comunque in larga parte a Firenze (*Tavole per San Giusto*: oggi agli Uffizi; *Cenacolo di Foligno*: Firenze, ex convento di Sant'Onofrio, che riconosciuto a **P** da Cavalcaselle fu già nel 1884 collegato da Schmarsow all'inizio del nono decennio; *Apollo e Marsia*, 1490 ca.: Parigi, Louvre; *Visione di san Bernardo*,

1490 ca.: Monaco, AP). Negli anni 1491 e 1492 **P** è impegnato a Roma per il cardinal Giuliano Della Rovere, futuro Giulio II. Perduti i lavori nel Palazzo dei Santissimi Apostoli, rimane il polittico firmato e datato 1491, eseguito per la cappella interna del palazzo, attualmente in collezione Torlonia, nel quale la tipologia del polittico a più scomparti è accordata a una spazialità unitaria di stampo fiorentino. Negli anni seguenti **P** assume a Firenze un ruolo guida rispetto ad artisti come Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio. Largamente testimoniato dalle fonti coeve, tale successo porta la sua bottega a divenire la più frequentata, oltre che la più attiva della città. La dimensione universale del suo linguaggio, l'espressione calma e pausata del suo stile pittorico, già annunciata dalla *Visione di san Bernardo* di Monaco, che documenta pienamente la tensione protoclassicista propria agli ultimi anni del Quattrocento e al primo decennio del secolo successivo, destinata a influenzare tra gli altri Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, si esprime in opere come *La Vergine in trono con il Bambino e santi* (1493: Firenze, Uffizi), in origine in San Domenico a Fiesole, nel *San Sebastiano* del Louvre, nel celebre *Ritratto di Francesco delle Opere* (1494: Firenze, Uffizi). Negli anni dal 1494 al 1498, la presenza di **P** è documentata, oltre che a Firenze (*Crocifissione* per i Cistercensi di Santa Maria di Cestello, oggi Santa Maria Maddalena dei Pazzi, compiuta entro l'aprile 1496), a Venezia (in soggiorni che ebbero conseguenze non trascurabili sulla sua pittura), a Fano (*Pala di Durante*, 1497: chiesa di Santa Maria Nuova), a Perugia. Qui, accanto alla *Pala dei Decemviri*, destinata al Palazzo dei Priori, oggi a Roma (PV), tra il 1496 e il 1500 ca. viene eseguito per la Basilica di San Pietro il *Polittico di san Pietro*, la cui scena principale con l'*Ascensione* a due ordini di figure paralleli e il conseguente annullamento della nozione prospettica, e la lunetta con l'*Eterno benedicente* sono conservate a Lione (MBA). Espressione conclusiva delle ricerche precedenti, tale opera definisce il momento introduttivo alla serie numerosa di scene religiose monumentali a due o più registri sovrapposti, documenti di una tipologia compositiva largamente quanto uniformemente riproposta da **P** sino al termine della sua attività. Nella decorazione della Sala dell'Udienza nel collegio del Cambio di Perugia (1496-1500), realizzata, in particolare nelle grottesche e

raffigurazioni dei pianeti, con largo intervento di aiuti in una fase che alcuni studiosi ritengono tendenzialmente involutiva, la lunetta con i *Profeti* e le *Sibille*, dall'eccezionale scioltezza tecnica e per tale ragione talora ascritta a Raffaello, a quel tempo suo allievo (Fischel), riconduce agli affreschi della Cappella Sistina. Tra i lavori che impegnano la bottega di **P** nello scorcio del sec. XVI è anche il polittico realizzato per la cappella di San Michele della Certosa di Pavia, in seguito smembrato (*L'Eterno in gloria*: Pavia, Certosa; *Vergine col Bambino e angeli*, *L'arcangelo Michele*, *L'arcangelo Raffaele e Tobia*: Londra, NG) e la monumentale e statica pala di Vallombrosa (1498-1500) a tre ordini di figure. All'apice del successo, e ad un tempo, all'inizio del suo ripiegamento stilistico, **P** sposta il suo centro di attività a Perugia dove nel 1501 organizza una bottega che diventerà a poco a poco più importante rispetto a quella fiorentina in anni che vedranno l'affermazione della cosiddetta «maniera chiara», dovuta a quel processo di schiarimento che **P** opera sul colore testimoniato tra l'altro dallo *Sposalizio della Vergine* (per la cappella del Santo Anello del Duomo di Perugia, 1502-504: oggi a Caen, MBA). Leggera, brillante e armonica ne fu infatti giudicata la componente cromatica da Cavalcaselle che ne criticò tuttavia l'assetto compositivo, chiaramente derivato dalla *Consegna delle chiavi vaticana*. Terminata nel 1507 dopo la morte di Filippino Lippi (1504), l'ancona commissionata dal convento fiorentino della Santissima Annunziata (la cui *Assunzione di Maria* è conservata nella cappella Rabatti mentre la *Deposizione dalla Croce* si trova nella fiorentina Galleria dell'Accademia) nella quale largo appare l'intervento degli aiuti, sarà così duramente criticata nella riproposizione, ormai stereotipata, di formule estetiche di un manierato sentimentalismo che **P**, considerato ormai un artista incapace di rinnovarsi, vedrà diminuire drasticamente le commissioni fiorentine. Causa non ultima di tale evento l'accettazione da parte di **P** di troppo numerose commissioni, realizzate, spesso in ritardo agli accordi contrattuali, attraverso l'ampio intervento di aiuti. Dopo la pala della chiesa dei Serviti in Colle Landone a Perugia (Londra, NG) e l'antiquata quanto concettosa decorazione vaticana del soffitto della sala di Torre Borgia (più nota come Stanza dell'Incendio di Borgo) nel palazzo pontificio, che alla fine del 1508 determina la revoca



dell'incarico da parte di Giulio II a favore dell'ex allievo Raffaello, **P**, privo ormai dei suoi piú validi aiuti, continua ad operare quasi esclusivamente in Umbria (*Battesimo di Cristo*: Città della Pieve, Duomo; *Polittico di sant'Agostino*, commesso nel 1502 e non ancora terminato al momento della morte; decorazione della cappella di Santa Maria della Stella nella chiesa dei Serviti di Città della Pieve, 1517, da alcuni reputata uno dei vertici dell'arte peruginesca; affreschi della collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello, 1521). Con l'*Adorazione dei pastori* e la *Natività* (incompiuta), dipinte nella chiesetta dell'Annunziata a Fontignano (l'ultima delle quali, attualmente a Londra, VAM, rimase incompiuta alla morte del maestro, vittima di una pestilenza tra il febbraio e il marzo 1523), si conclude la lunga vicenda del **P**, artista al quale la critica tende sempre maggiormente a riconoscere una personalità piú complessa e piú partecipe del suo tempo rispetto alle spesso stereotipate formule interpretative del passato. Se le soluzioni protoclassiche peruginesche avevano costituito uno dei fondamenti plastici del pieno rinascimento, la rapida evoluzione della pittura tendeva fin dai primi anni del Cinquecento a rivelare come superato tale linguaggio nei confronti del quale posizioni tra loro antitetiche impersonano Raffaello e Michelangelo, quest'ultimo pronto a tacciare pubblicamente di goffaggine le opere tarde del maestro umbro. Non è casuale quindi che la riconsiderazione dell'arte peruginesca, già fondamentale alla formazione dell'estetica classica, sia avvenuta solo verso la fine del sec. XVIII in ambito neoclassico, come dimostra, tra l'altro, il considerevole numero di opere dell'artista requisite a Perugia e in altre località italiane durante il Direttorio dai commissari governativi francesi e trasferite in Francia per essere esposte principalmente al Louvre accanto ai dipinti del piú celebre Raffaello che di **P** fu allievo e collaboratore. (pgt).

### **Pietro di Domenico da Montepulciano**

(documentato tra il 1418 e il 1422). Pittore attivo nelle Marche (il suo luogo di nascita è infatti un piccolo borgo nei pressi di Filottrano) di cui si conoscono due opere firmate: la *Madonna dell'Umiltà* datata 1420 (New York, MMA) e la *Madonna col Bambino e quattro santi* del 1422 (già in San Vito a Recanati, e ora conservato nella locale PC). Gli è concordemente riferito, inoltre, il polittico del



Battistero di Osimo (*Madonna col Bambino, crocifissione e santi*, datato 1418), nel quale è però rilevabile una sensibile differenza di collocazione stilistica rispetto alle opere del 1420-22; accanto a queste si tende piuttosto a collocare l'esecuzione degli affreschi, a lui attribuiti, della cappella del convento di San Nicolò a Osimo. La svolta, intorno all'anno 1420, potrebbe essere conseguenza del nuovo interesse di **P** verso la lezione di Gentile da Fabriano, che fa momentaneamente ritorno nelle Marche proprio in quell'anno. Ancora in questo momento del suo percorso è verificabile un punto di tangenza con le esperienze del Maestro dei Penna, in un rapporto con l'area napoletana giustificato tra l'altro dall'originaria provenienza della *Madonna* del 1420 dalla Certosa dei Camaldolesi di Napoli. La sua attività successiva, verso la fine del terzo decennio, si ricostruisce attraverso la *Madonna della Misericordia* (Avignone, Petit Palais), cui si possono avvicinare tanto l'affresco raffigurante la *Madonna e i santi Domenico e Pietro Martire* in San Marco a Osimo (discusso tra **P** e Arcangelo di Cola da Camerino), quanto la serie di *Storie dei santi Giovanni Battista ed Evangelista* nella chiesa di Sant'Agostino a Fermo. (*sba*).

### **Pietro di Giovanni D'Ambrogio**

(Siena, documentato nel 1409-10 - morto nel 1449). Presente nel Ruolo dei pittori senesi del 1428, è citato in numerosi documenti che testimoniano di una attività ben più vasta di quella pervenutaci, nonostante la morte precoce, ed entro la quale spiccano, ad esempio, gli affreschi, oggi scomparsi, nella cappella del Pellegrinaio dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena. A lungo confuso entro la folta compagine dei seguaci di Sassetta, ha ritrovato una più precisa definizione critica grazie agli studi di Longhi, Pope-Hennessy, Brandi e, soprattutto, Volpe: non meno del Vecchietta e del Sassetta, infatti, ai quali lo legarono in ogni caso molteplici rapporti e affinità indiscutibili, **P** promosse nell'ambito senese l'attenzione per le rinnovate forme del rinascimento (anche fiorentino), dandone tuttavia un'interpretazione in chiave di sorridente ironia e di favolistico irrazionalismo.

Le citazioni masacesche nell'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme* (1430-40 ca.: Parma, Pinacoteca Stuard) trovano uno sviluppo del tutto personale, sostenuto da una qualità sempre finissima e tecnicamente accurata, in tavole coeve,

come la *Partenza di sant'Agostino* (Berlino, SM, GG), il *Sant'Agostino* di Altenburg (Museo), la *Nascita di San Nicola* (Basilea, KM), la *Madonna Castelli-Mignanelli*, mentre espliciti rapporti con Giovanni di Paolo e con il Maestro dell'Osservanza sono ravvisabili nelle bellissime *Storie di san Vittorino* (Roma, PV). Attorno al quinto decennio del secolo **P** conquista progressivamente un ruolo di sempre piú alto prestigio nella cerchia di gusto dominato dall'esempio di Sassetta. In relazione con opere coeve di quest'ultimo, si collocano infatti le sue sole opere datate: il *San Bernardino* della Basilica dell'Osservanza del 1444; lo *Stendardo con la Crocifissione* e il *Trionfo di Santa Caterina* (1444: Parigi, Musée Jacquemart-André) eseguito per la Compagnia di Santa Caterina a Borgo Sansepolcro, opera dalla quale prende avvio la riflessione di **P** su Paolo Uccello; il *San Bernardino* datato 1448 di Lucignano in Val di Chiana. Attorno a queste si raccolgono quasi tutte le altre opere riconosciute all'artista: la *Madonna col Bambino* del Museo di Brooklyn, l'affresco con la *Crocifissione* nel Palazzo Pubblico di Siena, datato 1446 e la tavola di medesimo soggetto della coll. Cini (Venezia); due *Sante* (Firenze, Museo Horne); gli affreschi del convento di Lecceto e, probabilmente tra le ultime, il trittico con la *Natività* (Asciano, Museo d'Arte Sacra), nel quale si riaffermano, interpretati in chiave espressiva, i rapporti con Firenze. (cv + sr).

### **Pietro di Puccio, detto Grana**

(Orvieto, documentato tra il 1360 e il 1399). Si forma nella bottega di Ugolino di Prete Ilario, con il quale collabora nel 1360 in occasione della decorazione affrescata nella cappella del Corporale del Duomo di Orvieto. La sua attività di mosaicista, nella stessa Cattedrale, è documentata tra l'altro da una *Presentazione della Vergine al Tempio*, firmata nel 1376 (perduta). Convocato a Pisa per la decorazione del Camposanto, vi esegue tra il 1389 e il 1391 un importante ciclo di affreschi con *Storie della Genesi*, dove dimostra la decisa maturazione del suo stile, in cui è sensibile il confronto con Buffalmacco (*alias* Maestro del Trionfo della Morte) e Antonio Veneziano. Forte delle esperienze pisane, rientra ad Orvieto nel 1393, dove il suo stile lascia una traccia profonda nel linguaggio del suo conterraneo Cola Petruccioli. Nella città di origine lavora nuovamente in Duomo: gli vengono infatti attribuiti

una frammentaria *Crocifissione* nella terza cappella laterale e un affresco, raffigurante *Sant'Antonio abate e san Giacomo*, datato 1399. Dello stesso anno è anche una *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Antonio abate* affrescata nella chiesa di San Giovenale. (ppd).

### **Pietro il Grande (Piotr Alexievič)**

(Mosca 1672 - San Pietroburgo 1725). Zar di Russia dal 1682 al 1725. Le famose riforme di questo sovrano si manifestarono, in pittura, nella rottura assoluta con le tradizioni del Medioevo moscovita e negli inviti ad artisti stranieri, destinati ad operare a San Pietroburgo e a formare, nello spirito occidentale (attendendo la fondazione di un'Accademia), allievi russi, ai migliori dei quali venivano concesse borse di studio per l'estero. I suoi acquisti di quadri olandesi destinati ai suoi palazzi furono la remota origine dell'Ermitage. Ebbe come ritrattisti Kneller, Kupecký, Tanauer, Boonen, Vollevens, de Moor, Grooth, Rigaud, Largillière, Nattier, Oudry, F. Jouvenet, Caravaque e Nikitin (palazzi e musei di San Pietroburgo e di Mosca). (bl).

### **Piganiol de La Force, Jean-Aimar**

(Aurillac 1669 - castello des Rouaudières presso Mondoubleau (Loir-et-Cher) 1753). Precettore, per quarant'anni, dei paggi del conte di Tolosa, cui insegnava geografia e storia, effettuò numerosi viaggi attraverso la Francia, e spesso aiutandosi con registrazioni fatte dagli intendenti per Luigi XIV, che dovevano servire all'istruzione del duca di Borgogna, redasse opere nelle quali riferisce, scrupolosamente, i caratteri topografici, storici ed artistici delle città, chiese e castelli francesi. Si hanno così: una *Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly* (Paris 1701, con nove edizioni successive), preziosa per la descrizione delle opere di pittura; una *Nouvelle Description de la France* (Paris 1715), di cui il *Nouveau Voyage en France* (1724) costituisce un riassunto; una *Description de la ville de Paris et de ses environs* (Paris 1742, 6 voll.), in seguito ampliata e riedita dall'abate Pérau (1765, 10 voll.). Quest'ultima opera, piú completa della *Description* di Germain Brice, ci offre un ampio resoconto dei quadri esistenti negli edifici civili e religiosi prima delle requisizioni rivoluzionarie, e resta in quanto tale di particolare utilità. Le opere di P,

frutto d'una laboriosa compilazione, costituivano nel sec. XVIII guide indispensabili per i viaggiatori e i cultori d'arte. Lo scrittore pubblicò inoltre numerosi opuscoli e dissertazioni nel «Journal des savants», nei «Mémoires de Trévoux» e nel «Mercure de France», e partecipò a numerose polemiche tra gli eruditi dell'epoca. (sr).

### **Pignolat, Pierre**

(Ginevra 1838 - 1913). Allievo a Ginevra di Barthélémy Menn, dal 1879 si dedica all'insegnamento presso la locale Scuola di belle arti. Autore poco fecondo esegue soprattutto paesaggi che, sia pure con una tavolozza dai toni più chiari, rimandano all'opera di Corot e del gruppo dei Barbizon (*Au bord de l'Aire, Etang à Pinchat*: Museo di Ginevra). (apa).

### **Pignoni, Simone**

(Firenze 1611-98). Spesso confuso con Cecco Bravo o con il più celebre Furini, del quale era stato allievo, ma di cui ritenne solo la tematica e le inclinazioni ambigue, elaborò uno stile rapido e brillante, a ritmo neomanieristico, carico di sprezzature e languidezze, grazie al quale conseguì una certa fama in rappresentazioni di figure femminili eleganti e sensuali (*David e Abigail*: Firenze, coll. priv., probabilmente il suo capolavoro). Un ruolo importante nella sua formazione svolsero anche i modi «riformati» del Passignano e di Fabrizio Boschi, il cui ricordo si avverte nelle poche opere di soggetto religioso, le sole tuttavia documentate nella sua ricca produzione (*Crocifissione tra san Francesco e sant'Antonio*, 1647 ca.: pieve di Santa Maria all'Antella; *Elemosina di san Tommaso da Villanova*, 1665: Castelfiorentino, Santa Verdiana; *Madonna col Bambino e santi*, 1671 ca.: Firenze, Santissima Annunziata) che conta soprattutto dipinti «da stanza» di soggetto mitologico o biblico. I molti dipinti per privati – la cui cronologia resta incerta per scarsità di dati documentari –, solo in anni recenti distinti da quelli del Furini o di Cecco Bravo, sono connotati da una scioltezza stilistica di timbro cortonesco e veneteggianti (*Ruth e Booz, Giacobbe e Rachele al pozzo, Ritorno di Jefte*: tutti in collezioni private, e la più volte replicata *Comunione di santa Lucia*: una redazione a San Pietroburgo, Ermitage). (eb + sr).

## **Pijnacker (Pyjnacker), Adam**

(Pijnacker 1621 - Amsterdam 1673). Gli anni della sua formazione non sono documentati, ma Houbraken parla di tre anni in Italia dopo il periodo d'apprendistato. Abitò in seguito a Delft (1649) e a Schiedam (1657-58). Solo all'età di quarant'anni circa si stabilì ad Amsterdam, centro artistico dell'epoca. Come Jan Both, Jan Asselijn, Nicolaes Berchem e Karel Dujardin, nati tutti tra il 1615 e il 1620 ca., **P** appartiene alla generazione dei paesaggisti olandesi italianizzanti. Sembra cominciasse a dipingere in età relativamente avanzata, mentre i suoi colleghi avevano già eseguito intorno al 1640 quadri importanti. Infatti il suo primo dipinto, rappresentativo della prima maniera a tutt'oggi è datato 1654 (*Paesaggio con cascata*: Berlino, Bode Museum). Da questa data in poi **P** ha eseguito sia maestosi paesaggi boscosi e montagnosi, che per disegno e stile rammentano quelli di Jan Both, sia vedute di fiumi ispirate da Jan Asselijn. Tali quadri, dipinti intorno al 1650, illustrano la fase classica del paesaggismo olandese italianizzante. Soprattutto nelle vedute di rive (*Riva di fiume*: San Pietroburgo, Ermitage) **P** seppe realizzare con mezzi estremamente semplici sobrie armonie mai raggiunte dai suoi predecessori. La semplicità classicheggiante cede il posto verso il 1659-60 a composizioni movimentate e contrastate. Dopo il 1660 il primo piano del paesaggio è occupato da tronchi di betulle e grandi foglie di cavolo, che in un irrealistico chiaroscuro si distaccano da uno sfondo molto più buio. Gli alberi dalla corteccia liscia e lucente hanno riflessi argentei nelle parti illuminate. Il modo in cui **P** ha riprodotto lo strato di muschio rugoso che ricopre il tronco e i piccoli tocchi delle foglioline al centro del quadro contrastano con i tronchi in primo piano, in modo tanto più vivo in quanto essendo questi dipinti con minuziosa precisione, spiccano sulla vegetazione di sfondo, velata di luce diffusa. Di stile ancor più contrastato e nervoso sono i quadri eseguiti appena prima del 1660, dove gruppi di nuvole assumono la forma di diagonali irreali (*Paesaggio sotto un cielo tempestoso*: Bruxelles, MRBA). Le qualità eccezionali dello stile tardo di **P** si identificano con il raggiunto equilibrio tra invenzione e gusto dei contrasti, da un lato, congiunto alla minuzia descrittiva dei particolari eseguiti con grande cura e inseriti in una ponderata composizione (*Paesaggio con capriolo morto*: Parigi, MAD). Negli ultimi anni di vita



dell'artista, che, meno ispirato, ripete se stesso, si constata un certo rilassamento. L'opera dipinta di P (circa duecento dipinti di cui soltanto quattro di soggetto biblico), è suddivisa principalmente tra i musei di San Pietroburgo, Stoccolma, Amsterdam, Parigi, Monaco, Amburgo, Kassel, Francoforte, Berlino. (*abl*).

### **Piles, Roger de**

(Clamecy 1635 - Parigi 1709). Fu senza dubbio il personaggio piú affascinante della critica d'arte francese nel sec. XVII. Di una buona famiglia di Nevers, ricevette una solida istruzione che sviluppò le sue doti di scrittore, sostenute da un umorismo vivo e spesso mordace. Iniziato alla pittura dal fratello Luca, allievo di Vouet, dimostrò un talento piú che da dilettante. Gli si debbono diversi ritratti di qualità, tra cui quello di *Ménage* (1692; perduto, inciso da van Schuppen) e il piú celebre *Ritratto di Boileau* (1704, perduto, inciso da Drevet). Non molto ricco, ebbe la fortuna di procurarsi il favore della potente famiglia degli Amelot; divenuto nel 1662 precettore di Michel, che aveva allora sette anni e che fu poi il suo piú fedele protettore, poté restare al centro della società parigina e in diretto contatto con i circoli dei cultori d'arte e dei letterati. Si legò, in particolare, a Charles-Alphonse Du Fresnoy, di cui tradusse e annotò il *De arte graphica* (1668), impegnandosi nelle dispute dell'Accademia col suo *Dialogue sur le coloris* (1673), abile difesa del colore veneziano. Un primo viaggio in Italia col suo allievo Michel Amelot (1673-74) gli consentì di approfondire la conoscenza dei maestri antichi, che gli valse una solida reputazione di esperto. Indusse il duca de Richelieu a costituire una galleria composta unicamente di quadri di Rubens – la cui fortuna in Francia allora non era piú così grande – e la descrisse in un entusiastico opuscolo (*Le Cabinet de monseigneur le duc de Richelieu*, 1676): la pubblicazione rinfocolò la *querelle* sul colore, ma questa volta in un dibattito che contrappose i «poussiniani», fedeli alla grande tradizione, ai «rubensiani», che preferivano la libertà del pittore fiammingo. Una vera guerra di libelli, in versi e in prosa, spesso oltraggiosi, precedette le *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1677) e la *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* (1681), accompagnata da una *Vie de Rubens*. Prevalse, a viva forza, la sua posizione, che consacrava definitivamente Rubens come uno dei grandi maestri della pittura europea,

imponendolo come modello ai giovani artisti francesi. Michel Amelot, nominato ambasciatore, lo condusse con sé come segretario a Venezia (1682-85), poi in Portogallo (1685-88) e in Svizzera (1688-92). Louvois lo incaricò di una missione segreta in Olanda (1693): arrestato e imprigionato, poté tornare in Francia solo nel 1697. Questi anni di attività diplomatica gli consentirono di accrescere ulteriormente la sua esperienza della pittura antica, e in particolare di scoprire Rembrandt, di cui acquistò alcuni dipinti e che si sforzò, con successo, d'imporre ai cultori parigini, ponendolo tra i maestri di prim'ordine.

Tornato a Parigi, molto apprezzato in società, in possesso di una notevole collezione, nominato consigliere onorario dall'Accademia (1699), aveva ormai rango di autorità riconosciuta nel mondo dell'arte. Il *Cours de peinture par principes* (1708) costituisce un'epitome della dottrina artistica del sec. XVII, da cui sono scomparsi gli eccessi degli scritti occasionali. Soprattutto l'*Abrégé de la vie des peintres*, approntato durante la detenzione in Olanda e pubblicato nel 1699, propone una storia della pittura di uso più comodo degli *Entretiens* di Félibien, poiché sceglie liberamente alcuni grandi maestri, estraendoli dal contesto, e, d'altro lato, li classifica in «scuole». Tale doppia concezione peserà moltissimo sul pensiero del sec. XVIII e sulla formazione dei primi grandi musei, che ne rispetteranno la struttura: attraverso di essi, è giunta sino a noi. Ma l'azione appassionata di de P spezzò la sclerosi che ai suoi tempi minacciava l'arte francese e la teoria dell'arte, costringendola a un nuovo e vivificante confronto con Venezia e con i pittori nordici. Contribuì in modo decisivo a fare della fine del sec. XVII un grande periodo di sincretismo, cui attingeranno i ricchi sviluppi degli anni successivi, con Watteau e Lemoyne, Boucher e Chardin. (*jt*).

### **Pileta (La)**

In prossimità del villaggio di Benoaján (località spagnola nella provincia di Malaga) si apre la grotta della P, le cui opere parietali, scoperte dal colonnello Willoughby Verner nel 1911, sono state studiate dall'abate Breuil e da H. Obermaier. Nella parte centrale di questa lunga caverna le pareti sono decorate da pitture. La maggior parte di esse appartiene allo stile III, definito da Leroi-Gourhan, per la sinuosità delle forme; alcune però sembrano più tar-

dive. La composizione dei pannelli consente di asserire che la grotta della **P** si riallaccia al complesso franco-cantabrico. In effetti cavalli, buoi e stambecchi costituiscono l'essenziale della decorazione. L'originalità del santuario consiste nella raffigurazione di numerosi pesci, uno dei quali di grande taglia. Il numero assai alto di segni astratti, soprattutto quadrangolari, dimostra una parentela sicura con i segni delle grotte ornate della costa cantabrica, particolarmente quella del Castillo; ma l'influsso del gruppo mediterraneo si avverte nell'impiego frequente dei segni a forma di serpentine. Altre raffigurazioni, in particolare personaggi schematizzati, sono state aggiunte in epoche successive. (*jt*).

### **Piliuță, Constantin**

(Botoșani 1929). Ha studiato all'Istituto di belle arti di Bucarest. Ha tenuto personali a Venezia, l'Avana, Malmö. Ha partecipato a collettive a Parigi, Mosca, Nuova Delhi, Varsavia, Belgrado. Autore di composizioni con temi sociali e storici, ritratti e nature morte. Nelle composizioni storiche si è ispirato spesso dall'ieraticità della pittura religiosa di ambiente bizantino. La sua pittura ha carattere decorativo; le forme piane, prive di colori, sono identificate da chiazze cromatiche d'una trasparenza da acquerello e di grande freschezza. **P** è anche sensibile disegnatore. Ha eseguito affreschi per la Sala dell'Unione ad Albalulia e una composizione monumentale per l'Idrocentrale delle Porte di Ferro. Sue opere si trovano a Bucarest nel Museo Nazionale d'Arte, in parecchi musei rumeni, nonché in collezioni private francesi e italiane. (*ij*).

### **Pillement, Jean**

(Lione 1728 - 1808). Proveniva da una famiglia di pittori lionesi; fu allievo di Daniel Sarrabat, che operava per le chiese della città. Viaggiò molto: Lisbona (1745-48 e 1780), Londra (1750-1760), Vienna (1763), Polonia (1765-67; numerosi disegni conservati nella Biblioteca di Varsavia), Russia (1767). Fino al 1775, fu essenzialmente ornamentista: come Watteau, Boucher, C. Huet, Peyrotte, si adeguò al gusto cinesizzante fin dal 1743, data in cui passò ai Gobelins. Ma la sua opera ebbe forse maggiore influenza, mantenendo vivo sotto Luigi XVI lo stile rococò (*Donne cinesi in un paesaggio in adorazione d'una*

*scimmia*: Parigi, MAD). A differenza di quelle di Boucher, le sue cineserie (disegni, pannelli, incisioni, raccolti in due volumi nel 1767 e nel 1771) restano nell'ambito di una fantasia molto personale, dai colori festosi e orchestrati in belle impaginazioni (*Fiori a capriccio*). Gli ebanisti ne utilizzarono i motivi decorativi, o se ne ispirarono (saletta al Museo Carnavalet a Parigi, proveniente dall'hôtel de Lariboisière), e così pure i fabbricanti di seta e di «indiana», le cui operazioni di stampa vennero liberalizzate sotto Luigi XVI (esempi a Lione, Museo dei Tessuti). **P** si orientò allora verso il paesaggio: contemporaneo di Robert e di Fragonard, dipinse qualche veduta dal vero (serie dei *Giardini di Bemfica* presso Lisbona, 1785: Parigi, MAD), in linea con la tradizione delle vedute prospettiche del sec. XVIII; ma di solito compose paesaggi con figure ambientate in scenari fantastici (la *Tempesta*: Besançon, MBA). Con l'atmosfera ovattata delle sue marine (*Naufragi*: musei di Besançon e di Montpellier, Museo delle arti decorative di Lione), gli impasti delle sue rovine (Avignone, Musée Calvet) e i suoi animali strani (pannelli del MAD a Parigi, 1765, provenienti dalla Polonia) egli si colloca nel momento di passaggio tra la tradizione classica del paesaggio illuminista e la corrente già improntata dal realismo (L. G. Moreau) o più influenzata dagli olandesi (J. Vernet). (cc).

### **Pilo, Carl Gustav**

(Rundstuna (Södermanland) 1711 - Stoccolma 1793). La sua formazione artistica è poco nota: fu forse allievo di Taraval e Arenius nell'appena sorta Accademia del Disegno di Stoccolma, dal 1735; dal 1738 al '40 risiede a Schonen, dove lavora forse come ritrattista vagante. L'ipotesi di un soggiorno a Venezia e in Germania intorno al 1730 non è confermata. Nel 1741 **P** era a Copenaghen, ove fece rapidamente carriera: divenne pittore di corte nel 1747 e diresse la riorganizzazione dell'Accademia di belle arti, di cui fu docente dal 1745 o dal 1748, e direttore nel 1771-72. In seguito ad intrighi, verosimilmente di carattere politico, venne espulso dalla Danimarca nel 1772. Per qualche anno condusse vita errabonda in Svezia, prima di stabilirsi nel 1780 a Stoccolma, dove era stato nominato nel 1777 direttore dell'Accademia di belle arti. Si dedicò interamente al ritratto. A partire dal 1740 si esprime in un suo personale rococò, dal disegno nervo-

so e pieno di vita, dal tocco ampio e generoso, dai toni raffinati ove predominano il verde mare e il blu vivo, illustrato da una serie di dipinti – soprattutto ritratti – che rappresentano la famiglia reale danese intorno al 1750 (ne figurano versioni in vari musei, particolarmente il SMFK di Copenhagen). Accanto all'influsso della scuola veneziana, quello del ritratto francese fece assumere alla sua arte un carattere piú intimo e un piú dolce modellato. I suoi approfonditi studi di Rembrandt e l'incontro con Tocqué, che visitò la Danimarca nel 1758-59, determinarono in **P** un mutamento nella tecnica pittorica: il disegno diviene calmo e conciso, il colore piú caldo, le figure prendono forma mediante un suggestivo e intenso chiaroscuro: ritratti della *Regina Sofia-Maddalena* (1765-66: Stoccolma, NM). Con la sua monumentale composizione della *Incoronazione di Gustavo III* (ivi), che **P** iniziò nel 1792 su incarico del re, ma che lasciò incompiuta alla sua morte, la pittura dell'artista raggiunse la sua espressione piú magistrale. Per il suo gioco scenico visionario, ove luce e colori fondono figure e architettura, e per la sua ricca galleria di personaggi contemporanei di alto rango, questa tela costituisce uno dei capolavori della pittura svedese. Come insegnante **P** ebbe grande influsso prima in Danimarca, presso i suoi allievi e successori, poi in Svezia, presso alcuni romantici svedesi. (*tp*).

### **Piloty, Karl von**

(Monaco 1826 - Ambach sul lago di Starnberg 1886). Venne formato dal padre litografo, Ferdinand **P**, e da Julius Schnorr von Carolsfeld. Esercitarono forte influsso sulla sua arte un soggiorno ad Anversa e Parigi nel 1852, e viaggi a Venezia (1847), in Inghilterra e in Francia dal 1856 al 1858. Dal 1858 fu professore presso l'Accademia di Monaco, di cui divenne direttore nel 1874 formando tutta una generazione di importanti artisti, come Lenbach, Makert e Benczúr. Il suo influsso sulla vita artistica monacense del suo tempo fu notevolissimo. La sua opera piú celebre resta *Seni dinanzi al cadavere di Wallenstein* (1855: Monaco, Neue Staatsgalerie Moderner Kunst) a cui **P** dovette il proprio straordinario successo e la decisiva virata che lo portò a diventare, da pittore di genere, il rappresentante piú importante della pittura di storia della Germania meridionale. I suoi dipinti, quasi sempre di grosso formato, sono delle grandiose e teatrali messeinsce-



ne, spesso incentrate sul culto del gesto o del personaggio eroico, realizzate con lo scrupolo «archeologico» della resa esatta di costumi, architetture e suppellettili. L'effetto realistico viene tuttavia quasi annullato dal sentimentalismo pomposo e retorico sotteso agli episodi tragici illustrati, accomunando concettualmente e stilisticamente queste opere ad altre realizzazioni artistiche dell'epoca, come i castelli di Ludovico II di Baviera (*Colombo*, 1866: Monaco, Scheck Galerie; *L'uccisione di Cesare*, 1874: Hannover, Niedersöchsisches Landesmuseum). (*hbs + sr*).

### **Pils, Isidore**

(Parigi 1813 - Douarnenez 1875). Prix de Rome nel 1838, si specializzò in composizioni religiose e storiche. La sua opera più celebre resta *Rouget de L'Isle mentre canta la Marsigliese* (1849: Museo storico di Strasburgo). Seguì l'esercito durante la campagna di Crimea, riportandone immagini di grande interesse documentario: *Sebastopoli* (Bordeaux, MBA). A lui si deve il soffitto dello scalone dell'Opera di Parigi (terminato da Clairin). Lasciò pure *Vedute di Parigi* (Parigi, Museo Carnavalet) ed acquerelli. Le sue opere sono conservate in numerosi musei di provincia. (*ht*).

### **pinacoteca**

**L'antichità classica** L'uso di raccogliere dipinti in collezioni sia pubbliche che private è ben documentato nel mondo greco e romano. In età classica, preziose raccolte di pittura, oltre che di scultura, vantavano quasi tutti i maggiori santuari della Grecia: si trattava per lo più di doni votivi che, accumulatisi con il passare del tempo insieme a centinaia di altri oggetti, a poco a poco avevano trasformato questi complessi di culto in veri e propri musei, come attesta ad esempio in età augustea Strabone, a proposito dell'Heraion di Samo: «... un santuario antico e un grande tempio, che ora è una pinacoteca; oltre alle numerosissime opere al suo interno, vi sono altri edifici ed edicole, pieni anch'essi di antiche opere d'arte» (*Geografia*, XIV, 1.14). Una **p** esisteva ad Atene nell'ala settentrionale dei Propilei, l'ingresso monumentale all'Acropoli: era un vasto ambiente, intensamente illuminato da finestre rivolte a mezzogiorno, in cui si conservavano pit-

ture di soggetto mitologico (*Ratto del Palladio, Sacrificio di Polissena, Perseo vincitore di Medusa*) e anche di soggetto storico (*Alcibiade vincitore a Nemea*), come apprendiamo dall'elenco che ce ne ha lasciato Pausania nel sec. II d. C. (*Periegesi*, I, 22.6-7). Secondo alcuni studiosi, la *p* sarebbe stata progettata direttamente dall'architetto Mnesicle all'epoca della ristrutturazione periclea dell'Acropoli, e risalirebbe pertanto già al sec. V a. C. Secondo altri, invece, l'idea di *p*, e più in generale quella di museo, presuppongono la considerazione delle opere d'arte come beni in se stessi, da studiare e apprezzare per il loro valore intrinseco, anche a prescindere dal soggetto o dal contesto originario: una considerazione che si affermò più tardi, in piena età ellenistica, per cui soltanto a quest'epoca sarebbe lecito far risalire con certezza le prime raccolte d'arte, nel senso moderno del termine, compresa quella dei Propilei.

Collezioni di dipinti di varia epoca esistevano presso le corti dei sovrani ellenistici: ad Antiochia, ad Alessandria e a Pergamo, il cui re Attalo II, in una vendita all'asta di prede di guerra, non esitò a sborsare la cifra astronomica di 600 000 denari per un quadro di Aristide raffigurante *Dioniso*, mettendo per questo in allarme il console romano Lucio Mummio – la cui ignoranza in campo artistico da allora divenne proverbiale – il quale, meravigliatosi del prezzo e sospettando che in quell'opera fosse riposta una qualche virtù magica a lui sconosciuta, fece annullare la vendita e dedicò il quadro nel tempio di Cerere, a Roma. Secondo Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 24) fu questa la prima pittura «straniera» esposta nell'Urbe, seguita ben presto da moltissime altre che i Romani, contagiati dalla passione collezionistica dei principi ellenistici, cominciarono a raccogliere con sempre maggior interesse. Le conquiste militari e la supremazia economica consentirono loro di far affluire a Roma, a partire dal sec. II a. C., gran parte dei capolavori custoditi nelle raccolte del mondo greco, portati in trionfo dai generali vittoriosi e destinati ad arricchire le collezioni ospitate nei templi e nei portici della città, o esibite come prestigioso *status symbol* nelle lussuose dimore dei patrizi. Alla fine della Repubblica erano una quantità gli edifici pubblici di Roma trasformati di fatto in gallerie d'arte: i portici di Ottavia e di Filippo (che ospitava, tra gli altri, un quadro raffigurante un *Personaggio con scudo* di Polignoto e l'*Elena* di Zeusi), il

portico di Pompeo (con l'*Alessandro* di Nicia e un *Sacrificio di buoi* di Pausia), i templi del Divo Giulio (*Afrodite Anadyomène* di Apelle), di Apollo Sosiano (pitture di Aristide Tebano), di Venere Genitrice (*Aiace* e *Medea* di Timòmachos di Bisanzio), di Augusto (*Giacinto* e *Danae* di Nicia) e piú tardi il tempio della Concordia (famoso, oltre che per il *Dioniso* di Nicia e il *Marsyas religatus* di Zeusi, anche per la collezione di sculture greche del periodo post-lisippeo, che vi fece esporre l'imperatore Tiberio, grande amante dell'arte ellenistica) e quello della Pace (*Scilla* di Nikòmachos e *Ialysus* di Protogene). Sull'esempio di Lucullo (stando a Varrone, *De re rustica*, I, 2.10, e Plutarco, *Vita di Lucullo*, 39), nel sec. I a. C. si diffuse sempre piú anche il gusto per le raccolte private, il cui incremento nel giro di pochi decenni fu tale da suscitare la reazione indignata di Marco Agrippa, genero di Augusto, che in un'orazione sostenne l'opportunità di restituire al pubblico godimento i quadri e le statue piú importanti, «esiliate», a suo dire, nelle case e nelle ville (salvo poi acquistare per sé dai Ciziceni un *Aiace* e una *Venere* per oltre un milione di sesterzi: Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 26). Una posizione contraddittoria nei confronti delle raccolte di quadri fu quella di Plinio, che non condannò categoricamente il fenomeno – il XXXV libro della sua *Storia Naturale* dimostra che egli fu un assiduo frequentatore delle *p* – considerandolo però sintomatico del declino della pittura ai suoi tempi, in cui si ammiravano le opere degli antichi, ma si era incapaci di crearne di nuove. Tra le tante collezioni private, celebri furono quella di Verre, che oltre alle sculture aveva razzato una quantità notevole di dipinti durante gli anni del suo mandato in Sicilia, e quella dell'oratore Ortensio, che comprò per ben 144 000 sesterzi *Gli Argonauti* di Cydias e nella sua villa di Tuscolo fece costruire un ambiente apposito per esporre la tavola (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 130). Vi furono poi le collezioni imperiali, a cominciare da quella di Augusto, che nella sua casa sul Palatino custodiva il celebre quadro su cui Protogene e Apelle avevano fatto a gara nel tracciare la linea piú sottile, e da quella di Tiberio, che poteva vantare un'*Atalanta e Meleagro* e un *Archigallus* di Parrasio. Sull'attenzione che Caligola dedicò alla quadreria imperiale, studiando personalmente nella sua dimora sull'Esquilino l'ambiente adatto per sistemare le pitture – anche a costo di trascurare per questo

i suoi doveri d'imperatore – siamo informati da un gustoso episodio riferito, con evidente costernazione, da Filone, venuto a Roma dalla lontana Alessandria con un'ambasceria: «[L'imperatore] si precipitò di corsa nella sala grande, ne fece il giro e ordinò che le finestre tutt'intorno fossero restaurate con lastre di pietra trasparenti come il vetro. Poi si fece avanti con calma e chiese in tono moderato «Che cosa stavate dicendo?», ma quando cominciammo ad esporre la nostra argomentazione si precipitò in un'altra stanza, dove ordinò di appendere i quadri antichi». Nel 153 d. C. un'epigrafe menziona inoltre due funzionari addetti alla **p** imperiale, Flavio Apollonio, *procurator* dell'imperatore Antonino Pio a *pinacothecis*, e Capitone, liberto imperiale e suo assistente (C.I.L., VI.10234).

Sulla disposizione interna delle **p** siamo informati da Vitruvio, che nel suo *De architectura* consigliava di esporre le pitture in ambienti appositamente costruiti, concepiti come sale con portici e sedili, aperte a settentrione – contrariamente alla **P** di Atene – in modo che l'illuminazione fosse moderata e costante e i raggi del sole non giungessero mai direttamente sui dipinti, rischiando di rovinarli (*De architectura*, VI, 4.1; I, 2.7). I quadri erano appesi alle pareti entro cornici che possiamo immaginare simili a quelle con modanature geometriche e decorazioni floreali e animali che bordano i mosaici di Pella e il mosaico con la *Battaglia di Alessandro e Dario* dalla casa del Fauno a Pompei, o che compaiono sulle pitture parietali romane. Talvolta i dipinti più delicati erano protetti da sportelli che ruotavano lateralmente su cerniere, come nei trittici della tradizione tardoantica e medievale. Ad informarci dell'esistenza di tavole munite di due e perfino quattro ante pieghevoli non sono soltanto le pitture pompeiane, ma anche gl'inventari dei beni del santuario di Delo, che menzionano espressamente «quadri con sportelli», segnalandone addirittura lo stato di conservazione (integro, privo di un'anta, mancante di entrambe gli sportelli).

Più difficile è ricostruire l'ordinamento delle opere all'interno di una **p**. La descrizione di una collezione di Napoli, o forse di Pozzuoli, che ci ha lasciato Petronio nel *Satyricon* (83), è infatti troppo sommaria per trarne indicazioni sicure: per di più, il generico riferimento a quadri di Zeusi, Protogene e Apelle, i massimi artisti greci, i cui

nomi erano noti a tutti, appare troppo scontato per non dar adito al sospetto che si tratti di un espediente letterario – cui Petronio ricorre per esprimere le sue considerazioni sulla decadenza della pittura ai suoi tempi – piuttosto che della descrizione di quadri realmente esistenti. Completamente diversi sono invece i due libri di *Eikònes* (Immagini) in cui Filostrato maggiore descrisse, nei primi decenni del sec. III d. C., una **p** posta in un sobborgo poco fuori di Napoli. Il suo resoconto è così puntuale da aver permesso agli studiosi di ricostruire il percorso dell'esposizione, allestita in un portico di quattro o cinque piani, rivestito di splendidi marmi e prospiciente il mare. Apprendiamo così che i sessantaquattro quadri, di diversi autori, erano ordinati per grandi temi: una prima sezione era dedicata alle personificazioni dei fiumi, dallo Scamandro al Nilo, e raccoglieva episodi come Poseidone che insegue Amymone o Fetonte che precipita nell'Eridano; Dioniso era protagonista della seconda sezione, che iniziava con la nascita del dio, cui seguivano le sue nozze, il castigo di Penteo e dei pirati tirreni e numerosi altri episodi, fino alla creazione del vino per il bene dell'umanità; soggetto della terza sezione, dedicata a Venere, era l'esaltazione del potere dell'amore, mentre ai miti sulle origini del mondo e alle vicende di Eracle erano dedicate le ultime due sezioni della raccolta. (*mlg*).

In epoca medievale e moderna il termine **p** fu usato raramente a causa della persistente connotazione universalistica del collezionismo. Non si raccoglievano, come è noto, solo dipinti ma anche statue antiche e moderne medaglie e altre testimonianze storiche e artistiche, oggetti preziosi, rari, curiosi, strumenti scientifici, *specimen* minerali, animali e vegetali, ecc.: i cosiddetti *naturalia et artificialia*. Troviamo quindi usati più frequentemente i termini di «studio», «studiolo», «cabinet», *Wunderkammer*, «galleria» o «museo». Non è certo un caso che perfino in epoca contemporanea la voce **p** sia assente o quasi dai dizionari e dalle enciclopedie e sia spesso rinviata a quella onnicomprensiva di «museo». Nel fare la storia della **p** non si può dunque prescindere dalla storia del museo e in genere del collezionismo. Una delle prime collezioni comprendenti una **p** fu quella del vescovo di Como Paolo Giovio il quale, tra il 1520 e il 1552, riunì nel suo palazzo una serie di ritratti di «uomini illustri» (principi, papi, condottieri, poeti, artisti, dotti, ecc.), con un intento documentario e



celebrativo e non artistico. Essa costituí un famoso e imitato modello per altre collezioni di ritratti.

Il termine **p** fu assimilato ben presto a quello di «galleria». La «galleria» infatti, nata per identificare in un palazzo privato un portico adibito al passeggio, divenne in seguito la sede canonica per l'esposizione di opere d'arte, principalmente sculture. Tra le prime testimonianze si può citare fuori d'Italia quella dell'Antiquarium di Alberto V di Baviera a Monaco (1570-90) e in Italia la galleria del Palazzo Ducale di Mantova (1570 ca.), quella «degli Antichi» a Sabbioneta (1583-84), o quella degli Uffizi (1581-87). Quest'ultima fu la prima aperta al pubblico, anche se si trattava pur sempre di una élite di eruditi, artisti o conoscitori.

Bisogna attendere gli inizi del sec. xvii per vedere utilizzato il termine **p** o il suo sinonimo «quadreria» nel senso di un ambiente adibito esclusivamente alla esposizione di pitture. **P** venne usato dallo Scamozzi nel 1615 nel senso etimologico, quando egli si occupa delle case degli antichi romani; dal pittore David Teniers il Giovane a proposito della collezione di Leopoldo Guglielmo e dal Sandrart nella sua *Teutsche Académie* (1683) per indicare la sala grande dei quadri della collezione Giustiniani. Nel Seicento, piú in generale, il primitivo collezionismo eclettico, in cui le opere d'arte antica e moderna erano mescolate alle curiosità e agli oggetti bizzarri, tende a stabilizzarsi verso linee monotematiche, con la predilezione per le pitture o le sculture, che già nella *Galeria* del Marino (1619) costituiscono le due sezioni fondamentali, così come nella raccolta di epigrammi di G. M. Silos (1673) che si intitolerà *Pinacotheca*.

Le prime grandi **p** si formarono all'interno delle collezioni che, presso le principali corti europee, si cominciarono ad allestire a partire dalla seconda metà del sec. xvi. Tra le maggiori si possono menzionare quella di Carlo I Stuart a Londra, di Leopoldo Guglielmo di Asburgo a Bruxelles (poi donata all'imperatore Leopoldo I di Vienna), di Rodolfo II di Boemia a Praga (finita quest'ultima a Gustavo Adolfo e Cristina di Svezia), di Vincenzo I Gonzaga a Mantova (venduta da Vincenzo II in buona parte a Carlo I Stuart e successivamente dispersa tra le piú famose collezioni europee), di Filippo III e Filippo IV di Spagna, di Ferdinando di Asburgo arciduca del Tirolo, di Luigi XIV di Francia, di Cosimo I e Francesco I dei Medici a Firen-

ze, di Alberto V e Massimiliano I di Baviera. Si tratta in genere di raccolte di dipinti dei maggiori artisti del rinascimento e contemporanei, con particolare attenzione ai maestri italiani, tedeschi e fiamminghi. Accanto alle collezioni delle casate regnanti in tutta Europa, nate soprattutto per ragioni di affermazione del prestigio dinastico, si formarono altre raccolte presso le piú importanti famiglie nobili che, soprattutto a Roma, hanno lasciato una tangibile testimonianza: ad esempio la Doria-Pamphilj, la Borghese, la Colonna, la Barberini, la Pallavicini-Rospigliosi, la Chigi, la Mattei, la Ludovisi, la Sacchetti, ecc. Altre **p**, di personaggi meno rappresentativi della politica e della gerarchia religiosa, nonché di medici, avvocati, commercianti, ma non per questo meno significative, costituiscono la premessa per futuri nuclei museografici di altrettanta primaria importanza. Per restare in ambito romano si possono ricordare le collezioni del marchese Vincenzo Giustiniani e dei cardinali Aldobrandini, Francesco Maria Del Monte e Bernardino Spada. Nel caso dei collezionisti ora citati, oltre le ragioni di prestigio e di investimento economico, erano soprattutto le reali capacità di apprezzamento delle opere d'arte che li spingevano ad acquistare dipinti o altri oggetti d'arte.

Il carattere privato delle **p** concorre a spiegare, all'inizio, il disinteresse dei collezionisti di quadri secondo quei criteri logici o sistematici, che già nel corso del sec. XVIII cominceranno ad essere adottati e richiesti. I quadri occupavano spesso la totalità della superficie delle pareti in un intento puramente decorativo e secondo una partizione per generi che prescindeva da valutazioni storiche o critiche. Giulio Mancini, medico di Urbano VIII ma «dilettante» e «amatore» d'arte, nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (1620) suggerí qual genere fosse piú opportuno esporre nelle sale di rappresentanza, quale nelle stanze da letto, e cosí via. I dipinti di J. Bruegel il Vecchio, F. Francken II e D. Teniers il Giovane offrono una testimonianza degli allestimenti di **p** nel sec. XVII. Tali esposizioni «decorative» si manterranno anche nel secolo successivo, come è documentato ad esempio dal dipinto del Panini raffigurante la **p** del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (1749) o dalle stampe illustranti l'allestimento della Stallburg di Vienna nel 1735. Tra le molte **p** che conservano fondamentalmente l'assetto originario settecentesco si può ricordare la Bildgalerie di Potsdam

(1755-63) nella residenza reale di Sans Souci di Federico II di Prussia.

Con il Settecento si comincia a rendere pubbliche alcune collezioni. Molte **p** furono annesse alle Accademie artistiche con la funzione di ausilio per gli artisti. Tra queste possiamo ricordare la Pinacoteca Capitolina, fondata nel 1748 da Benedetto XIV accanto alla Scuola del nudo, e la piccola raccolta Zambeccari donata all'Accademia Clementina di Bologna nel 1762, primo nucleo della futura Pinacoteca Nazionale, quest'ultima riordinata con quelle di Brera e di Venezia in epoca napoleonica. Fuori d'Italia si può ricordare a Parigi la sistemazione di un consistente nucleo di quadri di proprietà reale nel palazzo del Lussemburgo (1750). Ed è di pochi anni dopo (1765) la voce *Louvre* nella *Encyclopédie* di Diderot, dove si propose di trasformare la Grand Galerie del Louvre in **p** coi dipinti delle collezioni reali. Il progetto, attuato a partire dagli anni '80, fu completato nel 1810 sotto Napoleone. Il sec. XVIII vedrà nascere i primi grandi musei destinati alle sole opere pittoriche, esposte secondo criteri storici, nel nuovo clima culturale d'impronta illuminista: la **p** di Pommerfelden in Franconia, di Düsseldorf, di Kassel, di Schleisheim presso Monaco, di Dresda, dove affluirono nel 1746 un centinaio di dipinti del duca Francesco III di Modena, sono vari esempi di una tendenza generalizzata in tutta Europa. Nel 1734 il *Builder's Dictionary* riportava la voce *Disposition of Pictures* con tredici regole per la collocazione dei quadri nelle **p**. Negli anni '70-80 del secolo si hanno i primi esempi di allestimento sistematico di **p**: la Galleria Elettorale di Düsseldorf fu curata da L. Krahe con la collaborazione di Ch. von Mechel che ne pubblicherà il catalogo illustrato (1778). Tale catalogazione scientifica fruttò al von Mechel l'incarico dell'allestimento della **p** nel castello del Belvedere di Vienna, dove il criterio sistematico distingueva, con sorprendente visione moderna, le varie aree geografiche di provenienza dei quadri. Le cornici recavano il cartellino col nome dell'artista e il numero d'inventario rispondente a quello del catalogo illustrato, edito nel 1784. Il concetto di proprietà pubblica delle collezioni d'arte e delle opere pittoriche prenderà piede solo dopo la Rivoluzione francese. A partire dall'età napoleonica si formarono le grandi **p** nazionali nelle principali capitali europee (a Milano Brera, a Madrid il Prado, ad Amsterdam il Rijksmuseum, a Napoli il

Palazzo degli Studi, ecc.). Con la restaurazione i principali monarchi europei seguirono l'esempio napoleonico di formare musei pubblici distinti dalle dimore principesche, determinando il sorgere di una specifica architettura museale. Ciò fece nascere soprattutto in Germania nuovi edifici destinati esclusivamente a dipinti come l'Alte Pinakothek di Monaco dell'architetto Leo von Klenze, prototipo fortunato per altre **p** e musei europei dell'Ottocento, quali la Neue Pinakothek, sempre a Monaco (1846-52), il Nationalmuseum di Stoccolma (1847-66), lo Städtisches Kunstinstitut a Francoforte (1874-78), la Gemälde Galerie di Dresda (1847-55), il Kunsthistorisches Museum di Vienna (1872-81), le gallerie di Kassel (1871-77) e Braunschweig (1883-87). A Berlino fu realizzata addirittura una National Galerie (1867-1876), per i dipinti del sec. XIX. Seguire la storia delle nuove **p** nell'Ottocento è difficile in quanto spesso si trattò di progettazioni museali che prevedevano l'esposizione non solo di pitture ma anche di sculture, sulla spinta dell'indirizzo enciclopedico e idealistico inaugurato dal Louvre che riconosceva al museo, al tempo stesso, sacralità, funzioni educative e prestigio politico. È il caso, ad esempio, dell'Altes Museum di Berlino (1825-30) progettato da K. F. Schinkel per sistemare gli acquisti della collezione Giustiniani (1815) e Solly (1821) o del nuovo Ermitage a San Pietroburgo (1842-1851) di L. von Klenze. Von Klenze fu con Schinkel il più importante architetto museografo del tempo, accanto a G. Semper. A Monaco i dipinti furono divisi per epoche, stile e scuole, mentre nell'Altes Museum di Berlino si usò per la prima volta il concetto della bipartizione, esponendo nelle sale principali solo i capolavori e relegando in ambienti separati i dipinti considerati di minore interesse. Schinkel disegnò anche le cornici in stile per i dipinti e considerò elemento principe della raccolta i quadri del tardorinascimento. Anche in Inghilterra si affermerà il concetto della bipartizione, attuato nella National Gallery (1831-38), la prima **p** reale inglese costituitasi dopo la dispersione della collezione di Carlo I Stuart. Tale concetto sarà il primo passo verso l'affermazione dell'aspetto educativo dell'arte e delle **p**. In Italia un fenomeno tipico è quello della formazione di nuclei pubblici di dipinti a seguito della soppressione delle congregazioni e ordini religiosi (1866), così come era avvenuto dopo la rivoluzione. Per evitare la dispersione di

questo immenso patrimonio gli enti pubblici locali e le Accademie di belle arti incamerarono oggetti d'arte provenienti da chiese e conventi soppressi che andarono a costituire con altri materiali le raccolte locali. I musei locali rappresentarono per la società del tempo il «salotto buono», il luogo della memoria, ma furono anche luogo di «deportazione» di testimonianze non più vive perché separate per sempre dal loro contesto originale. Paradossalmente, le grandi concentrazioni risultarono dannose in quanto misero in ombra l'istanza di conservazione globale del patrimonio storico-artistico, che fin dal 1815 in Francia aveva avuto il suo più lucido sostenitore in Quatremère de Quincy.

Se la bipartizione ottocentesca fu intesa solo come selezione di capolavori a scapito della documentazione dei «contesti», gli studi museologici del sec. xx e l'influenza della visione educativa del museo, propugnata in primo luogo in area americana, determinarono nuove posizioni e atteggiamenti che si concretizzarono nel progetto di nuovi edifici e di nuovi allestimenti. Già Goethe nel 1821 e Prosper Mérimée nel 1849 avevano consigliato di diradare la sequenza dei quadri sulle pareti per far aumentare l'attenzione dei visitatori e permettere loro l'acquisizione di maggiori e migliori conoscenze.

Nel Museum of Fine Arts di Boston (1909) la bipartizione fu unita a un rigorismo espositivo che portò a ridurre a una sola fila i quadri su pareti dipinte con toni chiari. Criteri di selezione espositiva furono presenti anche nel Museo di Hartford (1934), nel Boymans di Rotterdam (1935) e nella National Gallery di Washington (1941). Il ritorno alla rigida partizione per generi artistici con una scelta qualitativa rigorosissima dei dipinti da esporre portò al «funzionalismo» museografico, per una comunicazione immediata e senza interferenze del messaggio estetico. L'esito fu però infelice in quanto la freddezza e la «neutralità» del sistema espositivo potevano influire negativamente sui visitatori, tanto che esempi come il Boymans di Rotterdam furono soprannominati «musei clinica» o «musei laboratorio». In risposta alla bipartizione W. Bode sperimentò a Berlino nel 1904 gli «insiemi d'epoca», riunendo in un'unica sala oltre i quadri anche sculture, mobili e arredi dello stesso periodo e stile. Tale concetto espositivo venne ripreso negli Stati Uniti a partire dal Pennsylvania Museum di Philadelphia (1928), an-



dando però oltre le suggestioni degli «insiemi d'epoca», con ricostruzioni dette *period rooms*. Esse trovarono un largo consenso di pubblico e furono riproposte in altri musei americani ma prestarono il fianco a pesanti critiche. Principalmente si obiettò che la presentazione promiscua delle opere d'arte poteva suscitare nel visitatore una disattenzione verso i valori formali delle singole opere. Inoltre in alcuni casi si ricorse, in assenza di originali, a oggetti ricostruiti in stile.

Tra queste due linee di tendenza si articolerà il dibattito museologia) nel periodo antecedente l'ultima guerra mondiale che sfocerà con A. Dorner nella perdita da parte del museo e della **p** del riconoscimento di valori universali: non più «tempio dell'arte» statico e immutabile – cui faceva riferimento la stessa architettura museale, quasi sempre in stile neoclassico – ma strumento dinamico di conoscenza legato al proprio momento storico. Esempi di questa nuova concezione espositiva saranno gli allestimenti del Museo provinciale di Hannover (1923-24) e del Museo della Rhode Island School di Providence (1938), ideati dal Dorner e definiti musei «di atmosfera», in quanto si favorì l'immaginazione del visitatore con la presentazione di riproduzioni di complessi monumentali della stessa epoca delle opere esposte.

L'evoluzione della produzione e delle tecniche artistiche contemporanee e la ripresa di un collezionismo eclettico hanno determinato di fatto nell'ultimo dopoguerra la fine delle **p** intese nel senso stretto del termine. Le **p** di arte antica trovano sede, tranne le eccezioni italiane, nei grandi musei nazionali. Recentemente, però, un edificio è stato realizzato ex novo per ospitare la Neue Pinakothek di Monaco di Baviera (1981), di A. F. von Branca, dedicata soprattutto alla pittura del romanticismo e del realismo del sec. XIX. Per le **p** e le collezioni d'arte contemporanea sono stati costruiti più di frequente nuovi edifici. Esempi «storici» sono la Neue Nationalgalerie di Berlino progettata da M. van der Rohe (1962-68), tra i primi tentativi – con la Cullinan Hall di Huston – di museo «flessibile» e «integrato», e il Solomon R. Guggenheim Museum di New York (1959) di F. L. Wright, al contrario, opera chiusa e condizionata al massimo dal progetto architettonico, tanto da avere in corso un progetto di ampliamento. Un'altra importante collezione mista d'arte francese del sec. XIX è stata allestita pochi anni fa nel

Museo d'Orsay (1987) di Parigi. Il progetto di G. Aulenti ha inglobato, tra l'altro, la raccolta dei dipinti degli impressionisti del Jeu de Paume.

Tra i numerosi ampliamenti di antiche **p** si possono citare a titolo esemplificativo quelli della National Gallery di Washington di I. M. Pei (1978), della Neue Staatsgalerie di Stoccarda (1982) e della Tate Gallery (1987) entrambi di J. Stirling e M. Wilford, dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte (1990) di G. Peichel, della National Gallery di Londra (1991) di R. Venturi e D. Scott Brown & Ass.: complesse tecnologie costruttive e stilemi architettonici ispirati a varie correnti, dal modernismo tecnico al postmoderno, si assemblano in soluzioni sempre originali. Si tratta quasi sempre di efficienti «macchine» museografiche dove talvolta viene scardinato il tradizionale concetto dell'edificio funzionale e armonioso ma con risultanze estetiche comunque notevoli: il museo Louisiana presso Copenhagen o quello di Mönchengladbach in Germania, entrambi inseriti magistralmente nel paesaggio circostante, ne sono un valido esempio. Lo stesso purtroppo non si può dire dell'attività museografica in Italia, ferma alle positive ma ormai «storiche» esperienze del dopoguerra di architetti quali Albini a Genova, Scarpa a Palermo e Verona, Belgioioso, Peressutti, Rogers a Milano, Gardella, Michelucci, Morozzi e Scarpa agli Uffizi, Pancaldi a Bologna. In Italia, in effetti, esiste una peculiare concezione del museo in cui prevale il tema della relazione tra ambiente storico da restaurare (la quasi totalità delle **p** e musei sono alloggiati in edifici monumentali) e opere d'arte da esporre. Ciò comporta forti condizionamenti con scarse possibilità di azione progettuale. A parte il nuovo assetto del Museo civico di Pistoia, il Museo Burri a Città di Castello e l'allestimento del castello di Rivoli, presso Torino, per l'arte contemporanea, molti degli interventi degni di nota sono fermi alla fase progettuale: si pensi, per fare ancora degli esempi, alla Nuova Brera a Milano, al Centro per l'arte contemporanea a Prato in fase di completamento, al riordinamento della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e al progetto del «Museo diffuso» a Bologna. Si può dunque essere d'accordo con chi di recente ha affermato che la museologia italiana «pensa più di quanto costruisca». (*ebo*).

## **Pinazo Camerlench, Ignacio**

(Valenza 1849 - Godella (Valenza) 1916). Di modesta estrazione fu costretto, per vivere, a esercitare diversi mestieri (doratore, pittore di ventagli ecc.). Nel 1864 seguì i corsi dell'Accademia di San Carlos a Valenza; lavorò poi come decoratore per numerose chiese e dimore signorili della città. Fu in grado, nel 1872, di intraprendere un primo viaggio in Italia recandosi a Roma, Napoli e Venezia nel momento di grande entusiasmo per la pittura di M. Fortuny; l'influsso di quest'ultimo è alla base del successivo orientamento di **P** verso la pittura di genere storico.

Tornato a Valenza licenziò alcune opere di un certo interesse (*Morte di Giacomo il Conquistatore*: Saragozza, Museo) che gli valsero una borsa di soggiorno in Italia (1876). L'incontro con i macchiaioli fu una delle cause che determinò il suo abbandono della pittura di storia e il suo entusiasmo per il ritratto e il paesaggio. Accanto a una dozzina di *Autoritratti* (Madrid, Prado, Casón; New York, Hispanic Society), dipinse numerosi ritratti dei suoi figli concepiti come scene di genere (*La lezione imparata a memoria*, *Bambina che legge*: Madrid, Prado, Casón), notevoli per sensibilità coloristica e libertà d'interpretazione pittorica. I suoi paesaggi (*Crepuscolo*: Madrid, coll. priv.), dimostrano la stessa libertà e felicità d'esecuzione nelle larghe e spesse pennellate e nei riusciti effetti di luce. Membro dell'Accademia sia a Madrid che a Valenza, insegnò per un certo periodo conducendo per il resto una vita solitaria (*Ritratto di D. Emilio Alvarez*, *Angolo di giardino*: Valenza, MBA). Nel complesso la sua produzione è accostabile al generismo dei suoi contemporanei Fortuny e Sorolla. (jdlap).

## **Pindal (El)**

La grotta con incisioni preistoriche di El **P** (località spagnola, Oviedo, presso Pimango) si apre entro uno spacco della scogliera a strapiombo sul mare; è costituita da una grande galleria la cui decorazione venne scoperta da H. Alcázar del Rio nel 1908 e fu studiata dall'abate Breuil. È interessante per l'organizzazione delle decorazioni incise e dipinte che si succedono sulla parete di destra. Dopo alcuni puntinati rossi, due segni e un piccolo cavallo inciso, è dipinto un ampio complesso sul tema cavallo-bisonte e cerva. Esso è accompagnato da numerosi segni astratti che ricordano quelli di Niaux. Più oltre, dopo un richiamo al

medesimo tema, un pesce, che l'abate Breuil paragonava alla *Trota* di Niaux, è inciso in uno stile che, secondo Leroi-Gourhan, presenta le caratteristiche del Maddaleniano medio e recente. Di fronte a una testa di cavallo è dipinto un elefante che potrebbe semplicemente essere un mammut senza pelame. Esso pone il problema della sopravvivenza in Spagna, in quest'epoca, dell'elefante antico: questione che non ha, sino ad oggi, conferma paleontologica. La grotta, che va accostata a quella di Niaux, potrebbe classificarsi nello stile IV antico: sarebbe cioè stata realizzata durante il Maddaleniano III e IV. (*yt*).

### **Pinelli, Bartolomeo**

(Roma 1781 - 1835). Figlio di un artigiano modellatore di statuette devozionali, fece i primi studi di disegno a Bologna, dove, undicenne, aveva seguito il padre, e li concluse all'Accademia di San Luca a Roma. Visse dapprima dipingendo figure nelle vedute all'acquerello dello svizzero Kaiserman, e nel 1809 pubblicò la sua prima serie di incisioni (*Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acquaforte*), che seguiva a una già notevole produzione di disegni e acquerelli (*Album di trentasei acquerelli di Scene e Costumi di Roma e del Lazio*, 1807: Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe).

La sua fecondissima attività di disegnatore e incisore è dedicata principalmente a illustrare e celebrare scene e tipi popolari romani, in uno stile che divulga in modi schietti e corsivi il linguaggio neoclassico, spogliato, seguendo l'esempio del Giani, della sua aulica rigidezza. Tra i momenti migliori di una produzione sterminata, che comprende tra l'altro illustrazioni per la *Storia Romana* (1816) e per la *Storia Greca* (1821), e incisioni per le opere di Virgilio, Dante, Cervantes, Tasso, Ariosto e Manzoni, sono da collocare le cinquantadue tavole per il poema giocoso *Meo Patacca* (1822-23), e i numerosi disegni, spesso schiette notazioni dal vero che la mediazione dell'impianto neoclassico rapprende in sia pur concitata eloquenza popolaristica. Il figlio **Achille** (Roma 1809 - Napoli 1841) ne proseguì l'attività in termini riduttivi e con minor fortuna. (*amm*).

### **Pinheiro, Rafael Sondalo**

(Lisbona 1846 - 1905). Fratello di Columbano, fu un cele-

bre caricaturista. Diresse varie riviste di satira che ebbero una certa risonanza nella vita nazionale. Nel 1875 creò il personaggio: *Zé Polinho* (Passa il popolano), sul tipo caricaturale delle figure di John Brell o Joseph Prud'homme, rimasta figura simbolica della storia portoghese (Lisbona, Museo Rafaël Bordalo **P**). Eseguí anche interessanti ceramiche (fabbrica di Caldas da Rainha). (*sr*).

### **Pinkas, Soběslav**

(Praga 1827 - 1901). Dopo un anno trascorso nell'Accademia di pittura di Praga parte per Monaco, ove per tre anni frequenta la scuola privata di Berdellé. Tornato a Praga nel 1854 dipinge i *Bambini dell'isola di Kampa* (1854: Museo di Praga), quadro considerato la prima opera realista della pittura ceca. L'accento patetico e i colori austeri di questa tela rompono con le convenzioni del «secondo rococò» e con la visione idillica borghese allora in auge. Nello stesso anno **P** parte per la Francia. Dapprima è affascinato dal realismo romantico di Decamps, e per un certo periodo si aggrega alla colonia di artisti di Marlotte, nella foresta di Fontainebleau, presieduta da Henri Murger; si stabilisce poi a Cernay-la-Ville. Tra le opere di questo periodo citiamo *La pastorella di Marlotte* (1857: Museo di Praga), e la *Spazzina* (1858: *ivi*). Più tardi, influenzato dal realismo di Courbet, **P** dipinge *Il Vecchio e la Morte* (1863: *ivi*), presentato al Salon des Refusés nel 1863, e l'*Atelier* (1864: *ivi*). Il movimento iniziato dalla pittura francese nella seconda metà del sec. XIX fu per lui uno stimolante fecondo nella sua ricerca di un realismo moderno. Tornato a Praga nel 1869, **P** trova la città completamente sommersa da un patriottico romanticismo borghese. Abbandonando allora la strada della creatività personale, si dedica a un lavoro organizzativo, scrive, e realizza soltanto lavori occasionali. Fonda l'Alliance Française, che si dimostrerà strumento efficace di contatto tra vari campi della cultura. (*ivj*).

### **Pino, Marco**

(Siena 1521 - Napoli 1583). Fu allievo a Siena di Domenico Beccafumi, nella cui bottega è documentato dal 1537 al 1542 come collaboratore alla decorazione dell'abside del Duomo. A questa prima fase della sua attività sono



state recentemente ricondotte alcune tavole, per lo piú di destinazione privata, strettamente legate allo stile del maestro negli anni Trenta, di cui sviluppano soprattutto gli aspetti di eleganza disegnativa, di complessità compositiva, legati all'influenza di Perin del Vaga (*Madonna col Bambino e i santi Francesco e Caterina* già Loepke; due *Sacre Famiglie con san Giovannino*: Siena, coll. Chigi Saracini e Altemburg, Lindenau Museum; *Sacra Famiglia con san Francesco*: Montalcino, Museo). Nel *Sacrificio di Ifigenia* di Palazzo Mignanelli mostra un piú convinto avanzamento in questa direzione, forse in seguito a un primo viaggio a Roma e a un confronto diretto con le opere di Perino e di Francesco Salviati. Portò a una prima maturazione queste esperienze durante il successivo lungo soggiorno romano (1544 ca.-1550?) con la *Visitazione* di Santo Spirito in Sassia (1545 ca.), le *Storie di Alessandro* della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo (1546) composte all'interno dell'équipe diretta da Perino, infine con la decorazione della cappella Della Rovere in Trinità dei Monti (1548-50), a cui lavorò accanto al Tibaldi e sotto la direzione di Daniele da Volterra, dipingendo, in una gamma cromatica ancora strettamente derivata da quella del primo maestro, forme monumentali, michelangiolesche ma «ingentilite alla Salviati» (Borea) e sempre ricomposte sul piú sottile e nervoso segno grafico derivato da Perino. Una interruzione nella serie documentaria che lo riguarda, tra i primi anni Cinquanta e il 1557, ha fatto supporre un viaggio in Spagna, che potrebbe spiegare sia la precoce fortuna che sembra avere tra pittori spagnoli come il Vargas e il Campana, sia la forte cesura tra lo stile delle ultime opere romane e quello delle piú antiche opere napoletane conservate. Queste appaiono infatti marcate, oltre che dall'accostamento alla tradizione polidoresca meridionale, da un'evidente accentuazione espressiva, da una spazialità, quasi alla fiamminga, e dall'abbandono della accesa cromia beccafumiana a favore di una assai piú spenta giocata su toni di terra bruciata. Si era già stabilito a Napoli nel 1557, quando lavorava ai perduti affreschi di Montecassino, e qui si impose come dominatore della situazione meridionale, lasciando numerosissime opere nelle piú importanti chiese della città e delle province, alternando impennate di fiammeggiante fantasia a devote immagini «senza tempo» (*San Michele*, 1573: Sant'Angelo a Nilo; *Incredulità di Tommaso*: Duo-

mo), diventando un punto di riferimento obbligato per maestri già attivi da anni in zona (G. B. Lama), ma soprattutto influenzando profondamente i nuovi immigrati degli anni Settanta (Teodoro d'Errico) e l'ultima grande generazione dei manieristi locali (Imparato, Santafede, Curia). Tra il 1568 e i primi dell'ottavo decennio intervenne ancora da protagonista sulla scena romana lasciando alcuni dei suoi capolavori piú noti (due *Resurrezioni*: Galleria Borghese e Oratorio del Gonfalone; *Pietà*: Santa Maria in Aracoeli) che, insieme alle incisioni da sue invenzioni del Cort (1568) del Cartaro (1571) e di Cherubino Alberti (1579), svolsero un ruolo di rilievo anche tra le componenti culturali dei giovani protagonisti del manierismo internazionale. Come risulta da documenti ancora in parte inediti morí a Napoli nel 1583. Non resta traccia della sua attività di teorico dell'architettura ricordata dal Lomazzo. (aze).

### **Pino, Paolo**

(attivo tra Padova e Venezia intorno alla metà del Cinquecento). Pittore e teorico della pittura veneta, forse veneziano, mancano notizie documentarie su di lui. La sua fisionomia di pittore qualitativamente non eccelso si sta delineando ora con maggior precisione, grazie all'aggiunta di alcune nuove opere di destinazione pubblica a un corpus sinora prevalentemente ritrattistico che comunque, tra dipinti certi e attribuiti, non eccede la ventina (compresi quelli perduti noti solo dalle fonti); le opere superstiti sono in buona parte firmate e spesso datate, entro un arco di tempo compreso tra il 1334 e il 1565. Allievo dichiarato del Savoldo, presenta scarse affinità stilistiche col maestro, pur rivelando un idioma figurativo leggermente attardato rispetto alla Venezia di Tiziano, Tintoretto e Veronese, piú vicino alla periferia veneta (anzi, lombarda) di Brescia e Bergamo. A Noale, dove risulta abbia operato abbastanza a lungo nel corso del quinto decennio, i suoi dipinti sono andati distrutti, mentre sopravvive nella piazza del paese il basamento della colonna civica, realizzato su suo progetto. La ricca e armoniosa decorazione rinascimentale con festoni, scudi, cartelle, sfingi, foglie di acanto, rivela una tendenza classicistica di marca lombardesca, piú felice ed elegante dell'impaccio avvertibile nei suoi dipinti.

La fama di **P** resta affidata soprattutto al suo *Dialogo di*

*pittura* pubblicato a Venezia nel 1548. Da un punto di vista linguistico, esso rivela ambizioni letterarie abbastanza precise, di ambito classicistico padovano, confermate dall'unica altra testimonianza superstite della sua attività letteraria, l'epistola consolatoria inviata il 20 luglio 1564 ad Alvise Cornaro per la morte del figlio. Influenzato forse dall'esempio dei *Dialoghi* di Sperone Speroni e dall'attività della toscaneggiante Accademia degli Infiammati di Padova (rifugio intellettuale, fino al 1543, del fuoruscito fiorentino Benedetto Varchi, autore di lí a poco della celebre *Lezione* sul paragone tra pittura e scultura), il libro di **P** è un trattato in forma dialogica tra due pittori (il fiorentino Fabio e il veneziano Lauro). È destinato a un pubblico relativamente vasto e non specialistico, desideroso di apprendere quelle arti del viver civile e della civil conversazione, tra le quali la pittura aveva acquisito piena cittadinanza. Non a caso quindi il libretto si apre con una discussione apparentemente incongrua sulla bellezza muliebre, che introduce a una piú ampia e aristotelicamente orientata distinzione estetica tra bello naturale e bello artistico, e quindi alla riflessione sul divario tra arte e natura. Né è ingenuo o puramente autobiografico il riferimento allo scarso riconoscimento incontrato dai pittori contemporanei, spesso incompresi dal pubblico: è implicitamente compito del *Dialogo* instaurare una miglior conoscenza e dunque un piú retto giudizio e maggior apprezzamento dell'arte presso chi non la pratica, in modo da rinnovare i fasti, diligentemente elencati, del mecenatismo antico registrati da Plinio. Naturalmente, il punto di vista estetico del trattato è essenzialmente veneto-lombardo, ma la struttura risente del *De pictura* albertiano, pubblicato a stampa a Basilea nel 1540 e tradotto in volgare da Ludovico Domenichi a Venezia nel 1547. La Pardo ha evidenziato le analogie strutturali con il modello dell'Alberti nella scelta e sequenza degli argomenti, ma anche le differenze piú rilevanti: come l'abbreviazione, quasi l'annullamento della parte piú prettamente dimostrativa in chiave scientifica, matematica. Il che non significa però un'adesione al manieristico «giudizio dell'occhio»: anzi, in chiara polemica col manierismo toscano-romano, di cui si condannano gli eccessi di bravura disegnativa e compositiva esplicitati dalle pose contorte delle figure, viene riproposta la classica proporzionalità vitruviana. Non si tratta però di una ripresa

della concezione disegnativa düreriana, ma semmai leonardesca, come implica anche l'attribuzione del pensiero al fiorentino Fabio. E pienamente leonardesca è anche la definizione che questi dà della pittura come poesia e arte liberale in grado di riprodurre tutto il visibile o, più avanti, la motivazione della preferenza accordata alla pittura nell'ambito del (varchiano) paragone tra pittura e scultura. Così in **P** il venetismo classicheggiante un po' attardato, appoggiato ad esemplificazioni giorgionesche, è, in sottile ed esile polemica con le scelte fiorentine contemporanee di Varchi, Doni e Vasari, fondato su un'allusiva riproposizione aggiornata di riflessioni leonardesche, lombarde più che venete, ma, ciononostante, ancora, in ultima analisi, fiorentine. La riprova è nella sua definizione, antialbertiana, del disegno come formato di giudizio, circoscrizione, pratica e composizione. Nonostante la somiglianza terminologica, la circoscrizione di **P** ha un valore di schizzo pittorico e chiaroscurale che rientra nella prassi veneta e lombarda (e perfino, a tratti leonardesca o, secondo Bologna, pre e paracaravaggesca) più che nel concetto lineare albertiano. Il superamento dell'orizzonte quattrocentesco è confermato dalla svalutazione della diligenza e degli ausili tecnici connessi come la griglia o il poggiamano, ma è bilanciato dalla diffidenza nei confronti degli esiti di una «prestezza» naturale e di un «impiastar di pratica» alla Schiavone (dietro cui, forse, si profila Tintoretto), nonché dalla preferenza per la pittura a olio rispetto a quella ad affresco (col rifiuto assoluto della sperimentazione tecnica dell'olio su muro ovviamente consapevole dei fallimenti leonardeschi). La celebre proposizione proto-eclettica della perfezione pittorica espressa in un pittore ideale («dio della pittura») che assommi il disegno michelangiolesco al colorito di Tiziano dimostra un'equanimità e un'aspirazione alla misura che non è pregiudizialmente anti-fiorentina, anche se l'ironico elogio (di fatto una censura) degli affreschi di Sante Zago, citati per le loro vuote e cervelotiche invenzioni di sapore antiquario e letterario, sembra implicare un obliquo attacco, forse a Polidoro e a taluni esiti del raffaellismo, certo a Francesco Salviati, attivo a Venezia. La difesa appassionata del diritto del pittore a firmare i propri quadri, corrispondente alla prassi accertata del **P** pittore, riflette ancora l'orgoglio intellettuale umanistico che le posteriori prescrizioni controriforma-

te di un Paleotti cercheranno di sopire. Infine, la delineazione del ritratto sociale e morale del pittore ideale (nobile, bello, educato, grazioso, studioso, ambizioso, leale, di sana costituzione, libero da costrizioni, celibe, dedito alla poesia, alla musica, all'esercizio fisico, alla filosofia, alla fisiognomica, alla virtù, amante dei viaggi, amico di letterati, buon cristiano, ecc.), sviluppando un tema albertiano contaminato col *Cortigiano* del Castiglione, sembra preludere al modello raffaellesco del pittore-cortigiano proposto da Dolce e dal Vasari della seconda edizione delle *Vite*. (gpe).

### **Pinturicchio (Bernardino di Betto, detto il)**

(Perugia 1454 ca. - Siena 1513). Le prime testimonianze dell'arte del **P** sono da ricercarsi nelle tavolette con *Storie di san Bernardino* (Perugia, Pinacoteca: *Guarigione del paralitico, Liberazione del prigioniero*), eseguite nel 1473 probabilmente su ideazione del giovane Perugino: qui infatti alla composizione ritmica di quest'ultimo maestro sono aggiunti costumi ed elementi paesistici pittoreschi che saranno sempre un carattere fondamentale del **P**. Una simile collaborazione si ritrova in due affreschi della Cappella Sistina a Roma (*Viaggio di Mosè; Battesimo di Cristo*, 1481-83): distinguere fra le due mani è qui difficilissimo, ma comunque sono sicuramente del **P** i due paesaggi che, a differenza di quelli del Perugino, sono folti e vari (forse per conoscenza dell'arte veneta contemporanea). Sempre le parti di paesaggio sono quelle più sicuramente autografe negli affreschi con *Storie di san Bernardino* nella cappella Bufalini della chiesa romana dell'Aracoeli (1486 ca.); nelle figure di questi affreschi, dove l'intervento dei collaboratori è debole o assente, si trova poi un'influenza di Antoniazio Romano, comune, in questo decennio, a vari pittori umbri. Negli affreschi della posteriore cappella del Presepio in Santa Maria del Popolo a Roma si vede poi l'adeguamento ai ritmi classicistici vieppiù morbidi del Perugino contemporaneo.

Del 1492-95 ca. è la decorazione dell'Appartamento Borgia in Vaticano, dove è larghissima la collaborazione: le parti più nobili dipendono dalla contemporanea opera romana di Filippino Lippi, ma l'elemento più vistoso è il gusto per una decorazione sovraccarica, che si esprime anche con un'abbondante applicazione di pastiglia dorata. Allo stesso gusto tra filippinesco e grottesco appartiene la



*Pala di Santa Maria dei Fossi*, oggi nella Pinacoteca di Perugia (affidatagli nel 1495). Le *Storie di Maria* affrescate nella cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore di Spello (1501) mostrano una maggiore ampiezza compositiva che può dipendere dal moderno classicismo fiorentino di Fra Bartolomeo. Ma siamo ormai al tempo degli affreschi della Libreria Piccolomini presso il Duomo di Siena (attorno al 1505), con l'*Incoronazione di Pio III* e *Storie di Pio II*, di grande valore decorativo, ma di qualità artistica discutibile. In essi sembra di poter vedere anche la dipendenza da invenzioni di figure femminili di Lorenzo Costa, che nello stesso tempo si affermavano largamente nella decorazione della maiolica, nonché da guerrieri pittoreschi come nelle opere giovanili del Sodoma. E ricordi del Sodoma e di invenzioni giovanili del Costa si trovano anche nei tardi affreschi del presbiterio di Santa Maria del Popolo a Roma (1509 ca.), in cui d'altronde le forme si amplificano anche per dipendenza dei primi lavori romani di Raffaello.

Fin dagli anni Ottanta l'arte del **P** è assunta nelle piú alte cerchie romane (il papa, le grandi famiglie, i Della Rovere, i Colonna ecc.) come modello di un «ornato moderno», destinato a un enorme successo (anche nelle arti applicate, per esempio nella maiolica) fino a quando la misura raffaellesca non lo farà apparire arcaico: un gusto, la cui capacità di attrazione risiede per noi nella esemplarità del suo decorativismo, nutrito di aspetti doviziosi dell'antico ma ancora preoccupato di competere con la sensibilità dell'epoca precedente sul terreno del cromatismo e dell'esuberanza ornamentale. (*cdb + sr*).

## **Pio**

Famiglia nota come «**P** di Savoia» in ricordo di un'adozione quattrocentesca da parte di Ludovico di Savoia, tenne la signoria di Carpi (Emilia) durante i secoli XIV e XV. Un ramo dei **P** acquisì poi il titolo di duchi di Sassuolo e si stabilì a Ferrara come vassallo degli Este, e in seguito a Roma. La famiglia conta numerosi mecenati e collezionisti, come **Alberto P** (1475-1531), che impiegò in Carpi Baldassarre Peruzzi come architetto e come pittore (affreschi nella chiesa di San Nicolò), fu protettore di Aldo Manuzio e formò due importanti biblioteche. **Rodolfo P** († 1564) fu un appassionato collezionista di statue antiche, iscrizioni e medaglie, che ornavano il suo palazzo ro-

mano vicino a Campo dei fiori. Durante il Seicento è il cardinale Carlo Emanuele **P** († 1641) a trasferire a Roma la raccolta.

Alla metà del sec. XVIII **Gilberto** decise di trasferire la collezione di pittura in Spagna. Benedetto XIV, che aveva già acquistato la collezione Sacchetti per la nascente Pinacoteca Capitolina, esercitò il diritto di prelazione acquistando 126 dipinti per la suddetta istituzione. La collezione **P** era una delle più interessanti del tempo. Vi erano molte opere di scuola veneta, ferrarese e bolognese, tra le quali la *Sacra Famiglia* di Dosso Dossi, la *Sibilla Cumana* di Domenichino e la *Sibilla Persica* di Guercino, il *Battesimo di Cristo* di Tiziano. Facevano parte della collezione anche il *San Giovanni Battista* e la *Buona Ventura* di Caravaggio, il *Romolo e Remo allattati dalla lupa* di Rubens. Queste opere, insieme alle più importanti provenienti dalla raccolta **P**, furono conservate nella Pinacoteca Capitolina sino al 1818: dopo l'arrivo della *Santa Petronilla* di Guercino diversi quadri vennero trasferiti dal Campidoglio ad altre sedi e non tutti sono stati ancora rintracciati. Alcuni si trovano all'Accademia di San Luca (lascito Sacchetti), altri alla PV (come la *Sant'Elena* di Paolo Veronese), due al Quirinale. (*came + sr*).

### **Pio, Niccolò**

(1677 ca. - 1735 ca.). Collezionista e «dilettante» romano, raccolse cinquanta volumi di stampe e disegni ordinati cronologicamente e per scuole (a Roma, Gabinetto Nazionale delle stampe, ne restano trentasei). Intorno al 1718 iniziò la stesura delle duecentoventicinque biografie intitolate *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti* (1724: Roma, BV, cod. ms Capponi, 257; edito a stampa nel 1977) corredate dei ritratti e degli autoritratti commissionati dal **P** agli artisti del suo tempo, destinati ad essere tradotti in incisione (attualmente la raccolta dei ritratti e degli autoritratti è a Stoccolma NM). Per mancanza di mezzi, l'autore non poté pubblicare il suo manoscritto e dovette vendere la raccolta di stampe. Le *Vite* risultano di grande interesse soprattutto per le notizie spesso inedite sugli artisti presenti a Roma nel primo quarto del Settecento. Il **P** forniva inoltre ragguagli sul genere e la maniera del singolo artista, caratterizzandoli con breve conversazioni. (*sag*).

## Piola, Domenico

(Genova 1627 - 1703). Esordisce giovanissimo con il *Martirio di san Giacomo* nell'Oratorio di San Giacomo alla Marina a Genova (1647), e già in quest'opera mostra di essersi liberato dalla cultura eclettica e modesta del fratello Pellegrino (1617-40) che gli fu maestro. I suoi ispiratori sono gli ultimi manieristi lombardi (in primo luogo Cerano e Giulio Cesare Procaccini) e il loro portavoce genovese Valerio Castello. Questo recupero di esperienze vistosamente teatrali prosegue nell'*Ultima Cena* della parrocchiale di Pieve di Teco (1649) dove si intravede un rinnovato interesse per lo Strozzi. Nel 1651 il **P** si pone in gara con il Fiasella per la decorazione della cappella Marini in San Domenico a Genova e ha il sopravvento sul collega più anziano (restano di questa decorazione pochi frammenti alla Accademia Ligustica). È questo il segno più palese del mutamento di gusto tra i committenti genovesi, ormai indifferenti al realismo dei primi decenni del secolo e orientati verso una decorazione più liberamente giocosa. I nuovi suggerimenti venivano dal Castiglione, dal cortonesco Giovanni Maria Battaglia, dall'ondata di berninismo giunta a Genova attraverso Pierre Puget, Daniello Solaro e Filippo Parodi. Purtroppo le opere del **P** datate nel sesto e nel settimo decennio sono andate quasi tutte perdute e solo nel 1668 lo incontriamo nuovamente con la decorazione ad affresco dei Santi Gerolamo e Francesco Saverio (oggi biblioteca dell'Università di Genova). Qui Domenico **P** dispiega tutta la sua abilità di pittore-regista, sempre e solo preoccupato di un festoso risultato di insieme. Dal 1673 la situazione pittorica genovese muta ulteriormente per il ritorno da Parma di Gregorio de Ferrari che subito entra in strettissimo rapporto col **P**; a sua volta il **P** stesso è sensibile alla superiore intelligenza del collega più giovane e si accosta senza sforzo al suo neocorreggismo. Si apre così per ambedue una lunga stagione di attività in parallelo, con un continuo scambio di idee e soluzioni anche se prevale qualitativamente Gregorio de Ferrari. L'ultimo percorso genovese del **P** si può seguire attraverso le *Storie di san Gaetano* a San Siro (1674), l'*Annunciazione* per i Pinelli all'Annunziata del Vastato (1679), gli affreschi di Palazzo Cambiaso a Fossatello (1679), l'*Immacolata Concezione* nuovamente all'Annunziata (1683 ca.), gli affreschi in Palazzo Rosso, fianco a fianco con Gregorio de Ferrari (Sale dell'Autunno e

dell'Inverno, 1688), i lavori nella chiesa di San Luca (1685) e il *Miracolo di san Pietro* all'Assunta di Carignano (1696). Nel 1700 partecipa al concorso per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, ma gli viene preferito Marcantonio Franceschini. La sua «azienda» familiare, costituita dai tre figli – il piú dotato dei quali fu Paolo Gerolamo (1666-1724) –, dai generi Gregorio de Ferrari e Anton Domenico Parodi, e dal cugino Stefano Camogli egemonizzò la cultura genovese della seconda metà del secolo. (gr).

### **Piola, Paolo Gerolamo**

(Genova 1666-1724). Figlio di Domenico, fu suo collaboratore e lo seguí nei viaggi a Milano, Piacenza, Bologna e Asti. Ne riprese fedelmente i modi nelle prime opere autonome (*Storie di Diana*, 1689: Genova, Palazzo Rosso; *Madonna e santi*: Nostra Signora delle Grazie). Dal 1690 al 1694 fu a Roma, chiamato dal marchese Pallavicini che accompagnò a Loreto e a Forlì. Il classicismo marattesco e quello bolognese di Cignani influirono considerevolmente sul suo stile, sul quale agí anche la conoscenza delle opere romane del Gaulli (*Madonna e santi*: in Santa Maria di Carignano a Genova; *Ascensione*: Duomo) e ne svilupparono il talento per la grande decorazione. Fu il naturale erede, in ambito genovese, del padre e della sua qualificata bottega. Molti i suoi cicli ad affresco: oltre a quelli profani (*Concilio degli dèi*: Genova, Palazzo Ferretti; altri affreschi nei Palazzi Sauli, Lomellini e Durazzo-Pallavicini) si ricordano importanti decorazioni chiesastiche: in Santa Brigida, ai Santi Filippo e Giacomo (tutte distrutte) e nelle chiese della Consolazione e della Madalena. La sua opera maggiore, la decorazione di Santa Marta, fu terminata da Lorenzo De Ferrari. (sr).

### **Piper, John Egerton Christmas**

(Epsom (Surrey) 1903). Dopo il corso di studi a Richmond, seguí i corsi del Royal College of Art di Londra; dal 1935 si stabilí presso Henley-on-Thames. Orientatosi inizialmente verso la pittura di paesaggio, dopo un viaggio a Parigi (1933), dove conobbe Hélión, Braque e Léger, tra il 1934 e il 1937 si volse alle ricerche astratto-geometriche (*Costruzione*, 1934: Londra, Tate Gall.). Tra il 1935 e il 1937 pubblicò, insieme alla moglie Myfanwy

Evans, una rivista trimestrale d'arte astratta intitolata «Axis», che ebbe un notevole influsso. L'interesse sempre maggiore per l'architettura, in quanto fotografo e critico d'architettura dal 1938 in poi, sfocia nel recupero della figuratività, con soggetti di paesaggio e vedute di monumenti; insieme a Nash e Sutherland, fu capofila del neoromanticismo inglese degli anni Quaranta. Ha realizzato dal 1937 in poi numerose scenografie (sei per le prime di opere di Benjamin Britten). In collaborazione con Patrick Reyntiens, ha prodotto cartoni per vetrate, in particolare per le Cattedrali di Coventry (cappella dei fonti battesimali, 1958) e di Liverpool (1967). Esegui anche diverse decorazioni monumentali, tappezzerie per il Civic Center (Newcastle 1968 e Reading 1975), l'Università del Sussex (1978) e l'ospedale della contea di Surrey, Guilford. Sue opere sono conservate alla Tate Gall, di Londra: *Little Stone on-Sea* (1936), *Saint Mary le Port, Bristol* (1940), *All Saints Chapel, Bath* (1942), *Somerset Place, Bath* (1942), *Tre torri del Suffolk* (1958), il *Forum* (1961), *Costa bretone, I* (1961), *Costa bretone, II* (1961). La Tate Gall. gli ha dedicato una retrospettiva nel 1983. (abo).

## **Pippi, Giulio → Giulio Romano**

### **Pirandello, Fausto**

(Roma 1899 - 1975). «E quell'accanimento messo nel “deformare”, quel gusto del “brutto”, pareva scoprisse come un desiderio di denuncia e persino di vendetta... Era la contestazione d'uno spirito libero in tempi di preteso classicismo celebrativo e più o meno allegorico»: questa la sostanza poetica del ciclo di lavori intrapreso nel 1930, al ritorno dal soggiorno francese. Se a Parigi, dove si era recato con Capogrossi nel '27, apprende dal vivo la lezione spaziale di Cézanne e quella cromatica di Braque, già negli esordi, intorno alla metà degli anni Venti, P tradisce un'indole inquieta e anticonformista. Le prime prove, infatti, nate sotto l'influenza di Carena e Spadini, sono attente alle coeve vicende europee. *Ritratto di bambina* del '24, il cui soggetto forza i limiti dimensionali della tela, ostenta pennellate brevi e convulse memori di van Gogh, mentre *Scena campestre* del '26, fortemente scorciata, rievoca le prime prove cubiste di Picasso e Braque. Nel *Ritratto di Stefano* del '28, invece, la figura attonita,



dipinta ad alte paste, si dispone ambiguamente nello spazio, come in Cézanne. Al ritorno in Italia, dunque, come reagisce **P** al clima asfittico e stagnante imposto dalla dittatura e dall'accademia? Non capitola né si ritrae nell'alveo dell'astrazione: rifugge soggetti e temi aulici e opta per quelli umili e quotidiani; elegge interni disadorni e caotici e personaggi intenti ai sudori delle faccende d'ogni giorno. Ne dilata allora le dimensioni a scala monumentale additando, per il tramite di quelle carni sfatte e di quegli intonaci cadenti, la degenerazione morale di un intero sistema. Il monumentalismo, allora, strumento principe del regime per celebrare il bello, l'eroico e il patriottico, serve, nelle mani del suo oppositore, per rendere incombente, oppressivo e ineluttabile il suo disfaccimento.

Una denuncia etico-politica che trova il suo risvolto pittorico in esiti assolutamente originali. «Lo spirito geometrico, non astratto, ma corretto secondo le esigenze dello spazio interno del quadro palpitante di valori esistenziali e mosso dagli effetti di luci e controluci, è infine travolto, sopraffatto dall'umano racconto». La materia-colore «grassa e polposa», infatti, insiste ossessivamente sulle gamme degli ocra, sabbia, bianchi, bruni e grigi e vince ogni distanza prospettica tra lo spazio e le cose. La scatola cubica entro cui si svolge la scena non organizza allora i personaggi gerarchicamente: la loro prorompente dimensionale, l'invettiva contro la proporzione, come pure gli scorci arditi dal basso o in diagonale scongiurano ogni profondità facendoli emergere direttamente da quella sostanza calcinosa, ancora in ebollizione. Come in una natura morta, personaggi e oggetti non comunicano, guardano attoniti in direzioni differenti, si accostano per incongruenza. Così, in *Interno di mattina* del '31, la donna in primo piano esibisce il busto nudo, mentre la testa è inquadrata da una cornice; di spalle una donna-frammento, la cui parte inferiore del corpo è risucchiata dall'intonaco, legge uno spartito musicale, mentre a terra poggiano grucce per abiti e un ritaglio di giornale svolazzante occupa il centro visivo della composizione. Lo scorcio vertiginoso della *Scala* del '34 ostenta invece donne discinte che stazionano alla sua sommità, quella gigantesca che si appresta a scendere mentre due gambe monche la fronteggiano in salita. Una mano senza appartenenza si avvinghia intanto alla ringhiera a fianco a un grande piede di gesso. Gli esempi si moltiplicano: *Bagno* e *Donne di casa* del '35,

*Pioggia d'oro, Padre e figlio, Siccità* del '38, come pure le diverse versioni di *Bagnanti*, di nudi o di *Nature morte* punteggiano un percorso teso e denso che conduce fino al dopoguerra. Forse solo nell'opera del grande artista inglese Francis Bacon una pari veemenza pittorica riveste una umanità così malata, corrotta, dagli indecifrabili connotati. Tali opere, apprezzate da critici sensibili quali De Libero, Cecchi, Alvaro e, dal '46, Lionello Venturi, saranno esposte, tra polemiche e incomprensioni, nelle Biennali di Venezia e Quadriennali di Roma, a partire dal '35 e riproposte nelle esaustive antologiche che si sono succedute: nel '51 a Palazzo Barberini a Roma, nel '77 alla GAM di Roma, a Palazzo dei Diamanti a Ferrara nell'82, fino a Palazzo Ricci a Macerata nel '90. Nel dopoguerra, P come tanti, sonda le ipotesi cubiste di simultaneità spazio-temporale, le stesse che aveva in precedenza ignorato in nome di una «pittura di forma». Punta a «ridurre il quadro alla luce, verso il colore, a reintegrare elementi astratti in un'oggettività anche se di presupposta barbarie». In *Forme sul mare* del '48, in *Tavolino da tè* del '53 come pure nelle molteplici *Bagnanti*, l'artista accende la gamma cromatica di rosso, giallo, verde e azzurro. A ben vedere, però, dietro le timide scomposizioni, dietro i contorni marcati che identificano le figure nell'ammasso dei corpi, insiste la stessa prorompente spaziale. Dove il placarsi del tormento della materia e della carne affievolisce però la veemenza polemica e l'efficacia della denuncia. (az).

### **Piranesi, Giovanni Battista**

(Moiano di Mestre (Venezia) 1720 - Roma 1778). Ebbe la prima formazione come architetto a Venezia, nella bottega di suo zio Matteo Lucchesi e poi di Giovanni Antonio Scalfarotto; contemporaneamente, secondo l'uso del tempo, apprese i primi rudimenti di prospettiva presso l'incisore Carlo Zucchi. All'influsso esercitato su di lui dal clima neopalladiano si unì quello del Bibbiena, del quale P conobbe certo l'*Architettura civile*, apparsa nel 1741. Nel 1740 era già a Roma al seguito dell'ambasciatore veneziano Francesco Venier; qui, praticando l'incisione in laboratori specializzati – tra i quali quello di Giuseppe Vasi, celebre vedutista – e avendo accesso all'importante collezione di stampe del cardinale Neri Corsini, si orientò verso l'acquaforte, tecnica che avrebbe in seguito impiegato come suo principale mezzo espressivo. Nel 1743,

data della pubblicazione della *Prima parte di architetture e prospettive*, una cultura essenzialmente veneziana si rivela nelle tavole dalle grandiose costruzioni, ove la sua fantasia, già feconda di invenzioni nuove, è guidata dal ricordo delle giovanili esperienze in campo scenografico. Tornato a Venezia per due brevi soggiorni (1744 e 1745-1747), secondo alcune fonti frequentò Giovambattista Tiepolo: la visione di colui che doveva divenire uno dei massimi protagonisti della cultura romana della seconda metà del Settecento si nutrì, dunque, di un sostrato veneziano. E ancora a Venezia, nel 1744, **P** elaborò le prime idee dei *Capricci* e delle *Carceri*, di cui preparò i rami l'anno successivo a Roma, ma che furono pubblicati solo nel 1750 col titolo di *Invenzioni, Capricci di Carceri* nella raccolta delle *Opere varie di architettura*. Nel 1741 aveva affrontato per la prima volta il genere della «veduta» con ventisette piccole tavole (le «Vedutine», ovvero *Varie vedute di Roma antica e moderna*) pubblicate presso diversi editori e poi (1745) presso Francesco Amidei. È presente con *La Real Villa dell'Ambrogiana* nelle *Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana* (Firenze 1744); collabora con Carlo Nolli nella *Pianta del corso del Tevere* (1744) e poi con Giovambattista Nolli nella *Nuova pianta di Roma* (1748) per la quale esegue brani vedutistici e decorativi. Nello stesso tempo in cui il suo genio di visionario si sviluppava liberamente nelle rappresentazioni notturne e allucinanti delle *Carceri* (nelle quali sono trasfigurati, secondo una costruzione prospettica ormai caratteristica del suo stile, gli ambienti sovrapposti del Carcere Mamertino), **P** affrontava quindi la rappresentazione del vero secondo le regole della «veduta obiettiva», di cui Roma a giusto titolo rivendicava la paternità. Alla spontanea tendenza al fantastico del **P** poeta si univa infatti l'esigenza di oggettività del **P** erudito, presto archeologo e teorico: quasi un conflitto che da allora avrebbe condizionato tutta la sua attività, conferendo alla sua opera quella potenza di suggestione che la contraddistingue.

Le ventotto tavole delle *Antichità romane dei tempi della Repubblica*, pubblicate nel 1748, sono il primo frutto di tale dialettica. La critica vi scorge peraltro il momento in cui si allentano i legami del **P** con Venezia, cedendo il posto a una partecipazione più diretta alla vita culturale romana, al cui interno si andava delineando, nel pontificato di Benedetto XIV, quell'orientamento – definito

«protoneoclassicismo» – che grazie anche all’apporto da un lato di pittori quali Hamilton, Mengs e Batoni e dall’altro di eruditi, di antiquari e di viaggiatori, avrebbe costituito terreno fertile per lo sviluppo della vera e propria temperie neoclassica. Nelle opere di **P** a partire dal 1748 l’aspetto archeologico assume forma piú concreta: il soggetto stesso delle sue *Antichità romane* (quattro tomi pubblicati nel 1756) annuncia chiaramente la presa di posizione teorica che avrebbe fatto di lui l’avversario del programma di Winckelmann, dichiaratamente filoellenico, al quale **P** contrapponeva l’esaltazione dei valori etici di Roma antica, le cui vestigia costituivano ormai il principale oggetto della sua indagine.

Dal 1740 al 1760 **P** abitò di fronte a Palazzo Mancini, sede dell’Accademia di Francia. Fu amico e compagno di ricerche di Hubert Robert – che da lui trasse l’ottica visionaria di tante sue vedute – e di Charles-Louis Clérisseau, del quale si proponeva d’incidere (cosa che poi non fece) la celebre *Stanza delle rovine* affrescata (1765-66 ca.) nel convento dei Minimi a Trinità dei Monti per il matematico Le Sueur. Spiritualmente sintonizzato con l’ambiente degli illuministi francesi, era in rapporti anche con il cosiddetto «ghetto di Piazza di Spagna» frequentato dagli inglesi (**P** ideò le decorazioni del loro celebre caffè, poi distrutto). E tuttavia almeno in un punto la posizione di **P** e quella di Winckelmann appaiono convergere. Se è vero infatti che **P**, impegnato nella sua appassionata e nel contempo lucida indagine delle rovine romane, le rilevava e le analizzava sistematicamente, interpretandole secondo un’inclinazione sentimentale che è stato possibile definire preromantica, mentre Winckelmann era rivolto all’evocazione della «nobile semplicità e quieta grandezza» dell’arte greca, entrambi esprimevano la tensione verso l’aspetto «sublime» dell’antichità, della quale percepivano soprattutto la connotazione grandiosa. Ma in piú, nel tenebroso chiaroscuro e nella prospettiva soggettiva e fantastica delle sue incisioni, **P** realizzava il corrispettivo visivo delle idee di Edmund Burke, il principale teorico del «sublime». Traeva inoltre probabilmente dal pensiero di G. B. Vico – del quale conobbe certo gli scritti – quella coscienza del valore etico della civiltà romana che colloca le sue *Vedute di Roma antica* ben al di là non solo delle coeve incisioni del Vasi, ma anche delle diverse lezioni del vedutismo rappresentate dall’opera di van Wittel e del

Panini. Gli forniva un valido supporto teorico l'erudizione di «antiquati» quali Orlandi, Bottari, Piermei, che insieme all'interesse per le dottrine massoniche può spiegare la rivalutazione, nel repertorio figurativo di **P** di elementi tratti dalle antichità egizie (di cui seppe cogliere il valore simbolico) ed etniche, da lui lette come i più immediati antecedenti di quelle romane. I due volumi delle *Vedute di Roma*, iniziati nel 1748, vennero pubblicati l'anno della sua morte. Nel frattempo **P** conferì forma ancor più tormentata e angosciata alle sue visioni nella seconda versione delle *Carceri d'invenzione*, incise e pubblicate nel 1760-61; editò la sua principale opera teorica (*Della magnificenza et architettura dei Romani*), illustrata da trentotto tavole che commentano eloquentemente la tesi sostenuta dall'autore: che «in fatto di architettura, i Romani sono stati poco o nulla debitori dei Greci» (1761); unì la speleologia all'archeologia per realizzare la *Descrizione e disegno dell'Emissario del Lago Albano* (1762-64); allargò il suo campo di ricerche alle città di Cori (*Antichità di Cora*, 1764) e di Paestum (1778); mise insieme le raccolte delle *Diverse Maniere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edifizii* (1769) e *Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi, Tripodi, Lucerne ed Ornamenti antichi* (1778), destinati a divenire in tutta Europa uno dei repertori più importanti dei motivi del neoclassicismo.

**P** fu mirabile disegnatore, tra i massimi del sec. XVIII italiano. I disegni, generalmente a penna e acquerellati, talvolta a sanguigna, sono di solito studi d'insieme o di dettagli (personaggi) in preparazione più o meno diretta delle vedute incise. Si conserva quasi integra la splendida serie eseguita tra il 1764 e il 1767 per Giovambattista Rezzonico, nipote di papa Clemente XIII, per l'impresa affidatagli da quest'ultimo, la ricostruzione della zona presbiteriale (abside, aitar maggiore e forse transetto) di San Giovanni in Laterano, progetto mai realizzato (New York, PML e Columbia University, dove si trovano anche quelli per la sola impresa architettonica conclusa da **P**, la chiesa di Santa Maria del Priorato e la piazza dei Cavalieri di Malta sull'Aventino).

Il figlio Francesco **P** (Roma 1758/59 ca. - Parigi 1810) fu allievo dei fratelli Hackert dai quali apprese la pittura di paesaggio, e degli incisori Volpato e Cunigo. Collaborò col padre nella decorazione del Caffè degli Inglesi e, presumibilmente, alle sue raccolte d'incisioni; ne proseguì



l'opera alla morte e quando alla caduta della Repubblica giacobina (cui aveva aderito) fu costretto a lasciare Roma, riparò in Francia con il fratello Pietro, portando con sé i rami incisi dal padre (nel 1839 vennero acquistati su decisione di Gregorio XVI dal cardinal Tosti e tornarono a Roma; oggi si conservano presso la Calcografia Nazionale). La principale opera di Francesco P – che in Francia si dedicò essenzialmente, insieme al fratello, alla traduzione delle opere paterne – è la raccolta *Les Antiquités de la Grande Grèce* (1804-807). (grc + sr).

### **Pirosmanchvili, Niko**

(Mirzaani 1862 - Tbilissi 1918). Autodidatta, questo ex pastore si appassionò di pittura guardando le insegne delle botteghe di Tbilissi (antica Tiflis), ed esercitò la sua arte sui materiali piú vari: cartone, ferro bianco, tela cerata nera. Morí, com'era vissuto, povero e isolato. A lungo misconosciuto in Unione sovietica, venne riabilitato parecchio tempo dopo la sua morte. La sua abbondante produzione è quasi interamente raccolta nel Museo di Tbilissi. Le origini popolari della sua pittura, il tono talvolta onirico e il gusto per il folklore nazionale si traducono in un carattere naïf grezzo che non manca di ricordare il Doganiere Rousseau o Chagall (il *Leone giallo*; *Festino di principi*, 1906: Museo di Tbilissi). (bdm).

### **Pisa**

**I secoli XII-XV** La potente città di P, illustre nelle arti fin dal sec. XI, epoca dell'inizio della costruzione del suo Duomo, conserva ancora qualche monumento di pittura del sec. XII; il *Crocifisso* proveniente dalla chiesa di San Paolo all'Orto (ora al Museo di San Matteo), quello della chiesa del Santo Sepolcro (ivi, detto «croce n. 10») e i due strati di pittura, separati da circa 40 anni, del *Crocifisso* della chiesa di San Frediano, ci testimoniano dell'attività di un gruppo di pittori che, per tutto il secolo e fino all'inizio del seguente, partecipano della cultura, variamente articolata, ma di radice fortemente classicista, che allora prevaleva tra i miniatori delle cosiddette «Bibbie umbro-romane», e tra i frescantì d'Umbria (Ferentillo) e di Roma (Triclinio lateranense, Sant'Urbano alla Caffarella, eco).

Una cultura affine si riscontra nelle lettere decorate di un

gruppo di codici, parte di origine volterrana (Bibbia e altri manoscritti ora alla Biblioteca Guarnacciana di Volterra), parte di origine pisana (Bibbia detta di Calci, ora al Museo di San Matteo di **P**, *Salterio* di San Paolo a Ripa d'Arno, ms Acquisti e Doni 181 della Biblioteca Laurenziana di Firenze), raggruppabili intorno alla data 1168, anno di produzione della Bibbia di Calci; nelle iniziali figurate essi si dimostrano però partecipi di una cultura molto diversa, assai legata anche a produzioni della Costantinopoli comnena e della Sicilia normanna. Essi sono collegabili ai nomi di Adalberto (o Alberto da Volterra) e Viviano, che risultano esecutori della Bibbia calcesana. La croce proveniente dalla chiesa di San Matteo (Museo di San Matteo, detta «croce n. 15») è singolare, ma non unico, prodotto fatto, per il culto latino, da un artista di cultura integralmente costantinopolitana, attivo agli inizi del sec. XIII, in contemporaneità con gli scultori, pure di formazione bizantina, che decorano nel 1204 il portale di San Michele degli Scalzi. Non sappiamo se il pittore Berlinghiero, volterrano di nascita e residente a Lucca (notizie 1228-36), abbia operato anche per **P**; secondo una tradizione attendibile, una sua opera, la *Madonna di sotto gli Organi* del Duomo di **P**, era in città fino dal sec. XIII; certo, a **P** e nel contado si riscontrano molte opere attribuibili a suoi seguaci, alcune delle quali riunite sotto il nome del Maestro di Calci; tutta questa attività dimostra la persistenza a **P** di vari tipi di cultura bizantina, e sostanzialmente grecizzante è anche la cultura di Giunta Pisano, forse il più notevole pittore italiano del suo tempo, che coll'accentuato patetismo delle sue opere (una serie di *Crocifissi*) fu scelto da Frate Elia nel 1236 come primo pittore al servizio dell'ordine francescano; restano sue opere, oltre che a **P**, ad Assisi e a Bologna, a testimoniare, assieme ai documenti che ne segnalano la presenza a Roma, l'ampiezza del suo raggio d'azione. La croce firmata da Enrico di Tedice nel San Martino di **P**, dal fratello Ugolino all'Ermitage di San Pietroburgo, e dal figlio di costui Ranieri nel Museo di San Matteo di **P** permettono di ricostruire l'attività di un'importante famiglia di pittori attiva dagli anni Quaranta del sec. XIII fino all'inizio del successivo; Enrico e Ugolino, più corsivo il primo, più raffinato il secondo, portano avanti, non senza contatti con l'ambiente di Berlinghiero e con Giunta, personali varianti di un linguaggio di radice bizantina; e una cultura

simile si riscontra anche nelle numerose opere, per lo piú anonime, risalenti ai decenni centrali del sec. XIII; tra le altre segnaliamo il dossale con san Francesco e sue *Storie*, proveniente da San Francesco e ora al Museo di San Matteo, assai vicino ai modi di Giunta.

Il fiorentino Cimabue, la cui formazione risale, tramite Coppo di Marcovaldo e maestri consimili, al magistero di Giunta, muore a **P** nel 1301, mentre sta curando l'esecuzione del *San Giovanni Evangelista* a mosaico per il catino dell'abside principale del Duomo; ma un suo anteriore soggiorno pisano è testimoniato dalla grande pala con la *Madonna in Maestà*, un tempo in San Francesco e ora al Louvre di Parigi. Dimostra una cultura strettamente affine a quella di Cimabue un anonimo maestro di rilevante personalità, il Maestro di San Martino, che ha lasciato in **P** parecchie opere, tra cui la *Madonna in Maestà tra storie della sua vita*, già in San Martino e ora nel Museo di San Matteo. Dimostra una salda cultura grecizzante anche il pittore Francesco, probabilmente pisano, che esegue il *Dio Padre in Maestà* nel catino dell'abside del Duomo (1300), di cui è stata ipotizzata una precedente e brillante carriera a Firenze, dove sono riconoscibili suoi interventi nel Battistero, nel Duomo e in San Miniato al Monte.

Giotto, intorno al 1300, esegue per **P** la grande pala col *San Francesco che riceve le stimmate*, già in San Francesco e ora al Louvre di Parigi. Il pittore lucchese Deodato Orlandi, in bilico tra le proposte cimabuesesche e quelle giottesche, lavora parecchio a **P**, dove tra l'altro, forse in occasione del giubileo del 1300, lascia un amplissimo ciclo a fresco di *Storie di san Pietro* a San Piero a Grado. Egli tuttavia non è insensibile ai modi stilistici di un gruppo di altri artisti, attivi in quegli anni a **P**: il discusso Maestro della Bibbia di Baltimora, cui si deve un corale per San Nicola, ora al Museo di San Matteo, il senese Memmo di Filippuccio, che decora alcuni corali per San Francesco, ora anch'essi al Museo di San Matteo, e il Maestro di San Torpè; sotto questo nome convenzionale si cela un maestro (o forse anche piú d'uno) che opera in **P** tra gli ultimissimi anni del Duecento e gli anni Trenta del Trecento, con una copiosa produzione, tra cui spicca la *Madonna* a fresco sull'arco trionfale del Duomo.

Assai importante per i destini della pittura pisana è anche un soggiorno di Simone Martini e Lippo Memmi. Il primo esegue il monumentale polittico per Santa Caterina (ora al

Museo di San Matteo) verso l'anno 1320; il secondo, qualche anno dopo, un polittico per San Paolo a Ripa d'Arno (ora smembrato tra P, Altemburg, Palermo, ecc.), un altro per il Duomo (finito nel contado, nella parrocchiale di Casciana Alta) e il tabellone celebrativo della canonizzazione di san Tommaso d'Aquino, tuttora conservato in Santa Caterina. Altra presenza importante è quella di un grande fiorentino non omologato al verbo giottesco, Bonamico detto Buffalmacco, cui si devono, secondo la recente ipotesi del Bellosi, oltre ai resti di un ciclo di affreschi in San Paolo a Ripa d'Arno, i grandi affreschi in Camposanto con le scene dei Novissimi (il *Trionfo della Morte*, il *Giudizio Universale* e l'*Inferno*), le *Vite dei santi Padri*, nonché la *Resurrezione e l'Ascensione*; il soggiorno più prolungato di Bonamico a P si situa verso il 1335-45, e già allora doveva essere completamente formata la personalità di Francesco Traini, il più originale dei pittori pisani del Trecento, da annoverarsi tra i protagonisti dell'arte italiana del momento. Costui aveva collaborato con il duo Simone-Lippo, ma ben presto acquista una fisionomia sua peculiare, che dimostra poi, negli anni 1330-35, nella esecuzione del primo tra i grandi affreschi del Camposanto, la *Crocifissione*; la sua opera, consistente per lo più in polittici ora smembrati, giunge a un culmine col polittico con *San Domenico* e sue *Storie*, datato 1345, per Santa Caterina (ora nel Museo di San Matteo). Una nuova serie di corali per San Francesco (anch'essa al Museo di San Matteo) è da attribuire a maestri dell'immediato seguito di Francesco, che pure talvolta, come in un *Inferno* ora al Museo Condé di Chantilly, si dimostra abile miniatore. Negli stessi anni in cui fiorisce il Traini, un seguace documentato di Simone Martini, il pisano Giovanni di Nicola, esegue per la città numerose tavole e affreschi in cui riecheggia quietamente i modi del maestro senese.

Per tutto il secolo si susseguono in P presenze importanti di pittori forestieri: il presunto Stefano da Firenze dipinge l'*Assunta* in Camposanto (distrutta nel 1944), Taddeo Gaddi vi dipinge un monumentale ciclo delle *Storie di Giobbe* (intorno al 1342); il ciclo delle *Storie di san Ranieri*, sempre in Camposanto, iniziato da Andrea Bonaiuti da Firenze nel 1377 viene completato nel 1384-87 da Antonio Veneziano, cui si devono anche altri lavori in P, tra cui una cappella in San Martino; sempre in Campo-

santo, l'orvietano Piero di Puccio dipinge nel 1391 le prime storie dell'Antico Testamento, e Spinello Aretino, quasi contemporaneamente, le *Storie dei santi Efsio e Potito*. Fuori del Camposanto, segnaliamo l'attività di Barnaba da Modena (varie tavole, alcune al Museo di San Matteo, 1365-75 ca.), dei fiorentini Niccolò di Pietro Gerini (affreschi nel Capitolo di San Francesco, 1392), Agnolo Gaddi (affreschi in San Francesco e altro, 1380-85 ca.), e del grande senese Taddeo di Bartolo (molte opere, tra cui le *Storie della Vergine* nella cappella della sagrestia di San Francesco, 1397); la qualità alta o altissima degli artisti forestieri prescelti dimostra il gusto sicuro e la potenza economica dei committenti pisani. Una gran parte delle commissioni più prestigiose va dunque a pittori forestieri; esiste però un'intensa attività di pittori locali, in genere per commissioni minori di tavole meno impegnative o di piccoli affreschi. Questo segmento di mercato è dominato dapprima dal volterrano Francesco di Neri, presente a P almeno dal 1343, tra le cui opere citiamo, oltre alla *Madonna* firmata della Pinacoteca estense di Modena, il grande polittico della raccolta Cini di Venezia (1363), proveniente da Santa Caterina, certamente da attribuirsi a lui sulla base di documenti recentemente pubblicati. La fortunata formula, che mescola elementi senesi e fiorentini, adottata da Francesco di Neri trova seguaci in altri pittori locali, come Neruccio di Federigo, Jacopo di Michele detto Gera (cui si deve la *Madonna* del Santuario di Montenero presso Livorno) e il figlio di costui Getto di Jacopo, e Cecco di Pietro; quest'ultimo, assai prolifico, ancora nel 1395 dipinge una cappella in San Francesco, ed ha a sua volta un seguace in Neri di Nello che nello stesso anno dipinge una *Madonna* nella chiesa rurale di Tripalle. A questo gruppo di pittori appartengono anche Giovanni di Pietro da Napoli e Martino di Bartolomeo da Siena, che collaborano a numerose opere in P negli anni 1402-405; Martino, cui si deve la vasta decorazione dell'Oratorio di San Giovanni dei Cavalieri in Cascina (1398), dopo il soggiorno pisano svolse anche una fortunata attività in patria.

Il longevo Turino Vanni (1348 - 1448), ultimo e più rigido esponente di questa tradizione, domina per lungo tempo il mercato locale, ed esporta opere anche nella lontana Sicilia. Le sventure politiche di P, occupata nel 1406 dai fiorentini, spinsero Turino ad esulare per qualche



tempo a Genova, dove ricevette commissioni prestigiose, come il grande polittico in San Bartolomeo degli Armeni (1415). La conquista fiorentina segna la fine di una tradizione pittorica autonoma pisana: in **P**, per tutto il Quattrocento, accanto a scarse testimonianze dell'attività di pochi artisti locali, troviamo prestigiose opere di artisti fiorentini, o comunque forestieri. così, troviamo nella chiesa suburbana di Sant'Ermete una importante *Madonna* di Lorenzo Monaco (1415), mentre una tavola in Santa Croce in Fossabanda, e un'altra nel convento suburbano della Nicosia presso Calci ci testimoniano del soggiorno del pittore portoghese Alvaro Pirez di Evora, forse venuto in Toscana sulla scia di Gherardo Stamina al suo ritorno di Spagna; appartiene a una simile cultura anche il pisano Battista di Gerio, la cui opera si ricostruisce sulla base del polittico della pieve di Camaiore (1418).

L'opera di pittura piú celebre del Quattrocento in **P** è il polittico eseguito da Masaccio nel 1426, su commissione di un ricco notaio pisano, per la chiesa del Carmine. L'opera (ora smembrata tra **P**, Napoli, Londra, Berlino e Malibu) resta praticamente senza seguito in ambiente pisano; a **P** poi troviamo soltanto, qua e là, qualche opera d'arte interessante, come la pala di Neri di Bicci con l'*Incoronazione della Madonna*, già in San Zeno e ora al Museo di San Matteo, o il mosaico di Alesso Baldovinetti sulla lunetta della facciata del Duomo, o le due tavole di Zanobi Machiavelli per Santa Croce in Fossabanda, ora l'una al Museo di San Matteo e l'altra al MBA di Digione (1474), o le due pale di Domenico Ghirlandaio per la soppressa chiesa di San Gerolamo dei Gesuati (ora al Museo di San Matteo), e le sue decorazioni a fresco nell'abside del Duomo. L'episodio artistico saliente del secolo è il completamento della decorazione della parete nord del Camposanto con storie del Vecchio Testamento; Andrea Mantegna non accettò l'incarico, si rifiutarono le profferte di Vincenzo Foppa (piú tardi anche Sandro Botticelli non fu ritenuto adeguato per il lavoro) e così, a partire dal 1468, Benozzo di Lese «Gozzoli», fiorentino, eseguì l'immenso ciclo, che completò nel 1484; nel frattempo egli eseguiva anche lavori di minore impegno per altri committenti.

Alla fine del secolo, si segnala un notevole pittore pisano di nascita, Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia, che a vent'anni circa, nel 1493, dipinge, con modi che rivelano una conoscenza dell'ambiente fiorentino, e in particolare

di Pietro Perugino, e forse anche dell'attività romana di Bernardino Pinturicchio, una pala per San Matteo (ora al Museo di San Matteo), e che, dopo una felice carriera a Ferrara e a Bologna, solo nel 1537 tornerà a P. (*ac*). I secoli XVI e XVII Dopo la conquista da parte dei fiorentini nel 1509, P si presenta per lunghi anni segnata e spopolata dai conflitti e dalla malaria tanto che è pressoché nulla la sua capacità di dar asilo a una committenza di qualità e a risorse artistiche autoctone. Gli scarsi avvenimenti pittorici di questo periodo si devono perciò ad artisti forestieri come Ambrogio d'Asti o Andrea del Sarto che intorno al 1525 esegue il *Polittico* per la chiesa di Sant'Agnese (smembrato e ricoverato in Duomo dal 1618). Solo col terzo decennio e con la volontà dei Medici, nuovi signori della città, di avviare la sua ripresa economica e culturale e di vestire i panni di un potere forte, ma benefico, tale da spegnere eventuali volontà di nuove rivolte, P avrà nuovi interventi pittorici di rilievo. All'inizio tuttavia si evitano pittori fiorentini, per distinguersi almeno in questo dalla volontà dei Medici, e il rinnovamento della tribuna del Duomo, iniziato nel 1531, si affida al pisano Niccolò dell'Abbrugia, al veneziano Battista Franco, al senese Domenico Beccafumi e al vercellese Sodomà. Verso la metà del secolo invece il peso della presenza medicea si fa maggiore ed è il piú ortodosso manierismo fiorentino che tende ad affermarsi, prima in Duomo con le tavole (perdute nell'incendio del 1595) del Vasari e del Bronzino (della tavola del Bronzino restano due frammenti, rivelati dal recente restauro, nella galleria dell'Accademia di San Luca a Roma), poi nel progetto per la costruzione della piazza, dei Cavalieri che, sovrapponendosi all'antico centro repubblicano, diviene il centro scenografico del nuovo potere: Giorgio Vasari ne progetta la struttura architettonica, mentre gli apparati decorativi pittorici dei prospetti dei palazzi nella piazza e nelle vie afferenti si eseguono a graffito e ad affresco fino al secolo successivo. Lo stesso Vasari e il Bronzino sono anche impegnati tra 1565 e 1571 nelle tavole dell'interno della nuova chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri che, con la visita di Ferdinando I nel 1588, si arricchisce di un apparato di tele monocrome di Alessandro Fei, Alessandro dell'Impruneta, Raffaello del Pallagio e dello Stradano. Nella seconda metà del secolo le attività pittoriche si intensificano con il risorgere di una committenza cittadina

aristocratica ed ecclesiastica: si iniziano i lavori nei transetti del Duomo ove opera in prevalenza il pisano Aurelio Lomi, che completerà anche gli affreschi con *Storie di Ester e di Assuero* iniziate in Camposanto da Agostino Ghirlanda da Fivizzano, morto nel 1588. Al quasi ignoto Ghirlanda, legato ai Cybo di Massa, ma gradito anche ai Medici, si deve la cortese «maniera» degli affreschi a grottesche nella loggia dell'Opera (1585) e delle *Storie di Amore e Psiche*, condotte con mano dotta e leggiadra nelle volte del Palazzo Lanfranchi. Un tale intreccio di «maniere» è determinante per il Lomi, la cui attività, che si prolunga nel secolo successivo, esprime un consistente eclettismo. Anche nel Seicento permangono nella città due indirizzi pittorici: quello dipendente dalla volontà di colonizzazione culturale di **P** da parte di Firenze e quello che, attraverso la committenza locale, si rivolge per reazione ad artisti non fiorentini, di Siena prevalentemente, città legata a **P** da un'analogia sorte politica. Ecco che a fronte dell'attività di frescante di Stefano Maruscelli, limitata alla fiorentinissima piazza dei Cavalieri, e alle pitture sporadiche del Salviati, di Santi di Tito, dell'Allori, dell'Empoli e del Ligozzi (alcuni dei quali eseguono le pitture «di storia» del soffitto della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri), si rintracciano, piuttosto, frequenti opere dell'indigeno Orazio Riminaldi, che porta nella città il suo originale caravaggismo, e dei senesi Andrea Vanni, Ventura Salimbeni, Domenico Beccafumi e Rutilio Manetti, che metteranno il loro ricco cromatismo al servizio di committenze anche autorevoli: ecclesiastiche (le tele della Cattedrale negli altari e negli ordini superiori della tribuna), o laiche per il soffitto del salone del Palazzo dell'Ordine. Qui alla fine del secolo (ante 1692) si esegue un altisonante ciclo pittorico, che anticipa i barocchismi del secolo successivo, ad opera dei fiorentini Lippi e Giusti.

**Il secolo XVIII** Caratterizzano il secolo tre fenomeni pittorici prevalenti. Uno è l'esecuzione dei «quadroni» per l'interno del Duomo, condotta con i proventi di un'impresa commerciale appositamente creata e che richiama a **P**, nell'arco di tutto il Settecento, opere dei maggiori pittori italiani del momento come il Luti, il Muratori, il Conca, il Ferretti, il Giaquinto, il Costanzi, il Cignaroli, il Pecheux, il Gandolfi, il Corvi, il Cavallucci, il Cades e il Benvenuti, che hanno lasciato nella città anche i model-

li delle loro opere. Essi introducono un cambiamento consistente a **P**, sia generale, nel gusto severo dipendente dalla cultura fiorentina del secolo precedente, sia particolare, contribuendo anche a rinnovare molti degli altari di numerose chiese cittadine. Un altro fenomeno determinante è l'attività di frescanti dei fratelli Giuseppe e Francesco Melani, pisani, ma di formazione bolognese e romana, che realizzarono opere di alta retorica barocca dall'ardita concezione quadraturista, come il *Trionfo di san Matteo* (1707-20), nella volta della chiesa omonima dove intorno agli anni '30 vengono collocate quattro grandi tele con *Episodi della vita di san Matteo* provenienti da Roma (Benefial, Zoboli, Conca e Trevisani), e come la decorazione della cappella del Palazzo arcivescovile (1744) e di altre chiese e palazzi cittadini. Un terzo infine è l'attività prolifica, nella seconda metà del secolo, del pisano Giovan Battista Tempesti e di Mattia Tarocchi suo quadraturista. La loro collaborazione ristruttura con affreschi dal tono aereo, leggiadro e cortese gli interni delle chiese, ma soprattutto dei palazzi e delle ville che nella città e nel contado, ormai legati dopo la fine della dinastia medicea ai fasti della casa granducale lorenese, si rinnovano per far fronte al prestigio delle aristocratiche frequentazioni che la corte vi attira. Aggiornato sulle novità disegnative e cromatiche francesi, anche se non risente della presenza a **P** del Desmarais attivo per i Roncioni, egli seppe portare nella pittura da cavalletto e nell'affresco i temi delle allegorie arcadiche e dei giochi rococò.

**I secoli XIX e XX** Nell'Ottocento la pittura subì un grave impoverimento, cui non seppe porre freno neppure l'Accademia di belle arti, fondata da Carlo Lasinio (1812). L'istituto conobbe infatti un ruolo solo nella formazione di incisori all'acquaforte – di cui il Lasinio fu un riconosciuto maestro – che divulgheranno l'immagine di **P** in stampe a commento di libri e di guide. La dispersione di una tradizione locale spiega l'affidamento delle principali imprese ad artisti non pisani: è il caso del completamento dei «quadroni» per il Duomo, a cui furono chiamati da Firenze Pietro Benvenuti (1802) e Giuseppe Bezzuoli (1847), così come quello del concorso bandito a metà secolo per gli affreschi della cupola del Battistero (mai realizzati), vinto dal lucchese Michele Ridolfi. Nel frattempo il milanese Sabatelli aveva fornito una compiuta versione dei *Miracoli di santa filomena* per la chiesa di San France-

sco, mentre l'eloquenza accademica di Luigi Ademollo imperversava in palazzi cittadini e in chiese della provincia. Qualcosa fecero anche i pisani, ma era un fare stantio, quando non addirittura presuntuoso; è il caso di Giuseppe Bacchini – uno dei pochi allievi del Tempesti artisticamente sopravvissutigli – che eseguì macchinose opere d'altare, o quello di Annibale Marianini (poi diventato Direttore dell'Accademia) che a **P** sciolse le trame di una formazione romana esperita su fonti nazarene in una diligente pittura di tarda ricezione neoclassica. Questo compassato monumentalismo (rintracciabile pure nella pittura di altri forestieri presenti in città a cavallo della metà del secolo quali Antonio Marini e Annibale Gatti) è forse la chiave per interpretare il difficile rapporto della città con la pittura «macchiaiola», che a **P** ha lasciato scarsi segni. Si deve tuttavia escludere l'attività di Luigi e Francesco Gioei, in cui la «macchia» è assunta in una solenne impostazione secondo modelli naturalistici e arricchita da un'evidente sensibilità ottica per il trascorrere delle luci sugli oggetti e sulle figure umane. Le tensioni sociali e il fervore politico che caratterizzano **P** agli inizi del Novecento trovano solo in parte rispondenza nella coeva pittura in cui, come nel resto del paese, si preferisce declinare i temi decorativi del gusto liberty, che qui assume la voce di Galleo Chini. Retorico e monumentale è invece il linguaggio che Adolfo De' Carolis esprime nelle pitture murali dell'aula magna dell'Università. Presenza di particolare rilievo è successivamente l'attività di pittore di Spartaco Carlini, che ritrasse soggetti pisani legati alla pesca e alla navigazione con freschezza naturalistica e accenti di gusto popolaresco. Soggetti pisani affrontano anche Salvatore Pizzarello, Umberto Vittorini e Ascanio Tealdi attivi tra gli anni Venti e Sessanta; il primo riportando dalla sua frequentazione di Kokoschka un tono di personale espressionismo cui riconduce la trascrizione dello *spleen* di **P** in cui non viene mai meno la lezione di Cézanne. La pittura del secondo, mal classificabile nell'intrico di correnti che fioriscono tra le due guerre, appare atto di difesa, di conservazione nobile di valori classici: la sintassi coloristica è infatti d'impianto equilibrato quasi per rispondere al dramma avanzante della mercificazione della produzione artistica. Di una preziosità cromatica più intimistica è l'opera di Tealdi per la cui comprensione non si possono dimenticare le esperienze estreme fatte a



Parigi nel 1904 e in Inghilterra nel 1949. Di linguaggio fortemente innovatore anche a livello nazionale è invece l'opera di Giuseppe Viviani, morto nel 1965, che, dai primi modi legati all'esperienza post macchiaiolo, approda a una ricerca colta, di grande originalità e omogeneità, fondata sull'incisività e la sintesi del segno e del colore, sia nella sua attività di pittore che in quella di grafico. Un fenomeno rilevante e singolare è inoltre costituito negli anni recenti dall'intervento in città di Keith Haring con il grande *murale* sul retro della chiesa di Sant'Antonio che esprime, con la riduzione della forma a segni e colori elementari, l'atteggiamento della contestazione nord americana di fronte ai problemi della comunicazione di massa.

**Museo Nazionale di San Matteo** Allestito nel 1949 nell'ex convento omonimo, sede di un ordine femminile di regola benedettina documentato dal sec. XI, il museo accoglie le raccolte dell'ex MC di P costituito nel 1893 intorno a un nucleo di «primitivi» raccolti alla fine del Settecento. Attorno a questo nucleo si sono aggiunte numerose altre opere provenienti dalle chiese e dalle raccolte pisane pubbliche e private. Vi sono oggi oltre duecento opere su tavola, per la maggior parte a fondo oro, che si datano fra il sec. XII e il XV e attraverso le quali si rileggono sia la storia della pittura pisana dell'epoca (le croci dei secoli XII e XIII, tra cui quelle di Berlinghiero e di Giunta, e con i polittici del Trecento da Francesco di Traino a Turino Vanni); sia alcuni rilevanti capitoli della pittura senese (polittico di Simone Martini) o di quella fiorentina del sec. XV (il *San Paolo* di Masaccio, la *Madonna dell'Umiltà* di Gentile da Fabriano, i dipinti del Beato Angelico, di Benozzo Gozzoli e di Domenico Ghirlandajo). Rilevanti sono anche le testimonianze di artisti dei secoli successivi come Raffaello, Sodoma, Sogliani, Santi di Tito, Salimbeni, Rosselli, Corradi, Lomi, Luti, Muratori, Strozzi, Magnasco, Crespi, Tempesti.

**Museo Nazionale di Palazzo Reale** In corso di completamento il museo accoglierà opere del Museo Nazionale di San Matteo pervenute da collezioni moderne. In particolare saranno esposte opere delle casate che nel palazzo hanno avuto la propria residenza: Medici (arazzeria dei secoli XVI-XVIII, ritratti), Lorena e Savoia (ritratti); opere oggetto di sequestri; opere provenienti da donazioni, lasciti e depositi di cittadini nei secoli XIX e XX. Vi sono esposte le collezioni di A. Ceci e di O. Simoneschi co-

stituite da dipinti su tavola (Michele di Matteo, il Francia, van Cleeve, Bruegel il Giovane, Francken) e su tela (Boscoli, Castello, Wouverman, Strozzi, Magnasco, Vigée Le Brun, Tempesti) dei secoli xv-xx, da disegni e miniature su avorio (secoli xviii-xix). Sono in allestimento opere della raccolta Schiff-Giorgini tra cui una parte della predella del polittico di San Nicola da Tolentino di Raffaello. (mgb).

**Camposanto di Pisa (pitture murali)** Iniziato nel 1277 dall'architetto pisano Giovanni di Simone, sembra fosse già finito di costruire (a parte le polifore gotiche aggiunte nel Quattrocento) nella prima metà del Trecento, quando se ne incominciava la decorazione pittorica. Nella parete est, la forte *Crocifissione* (cui ha collaborato probabilmente lo stesso Francesco Traini) è l'unico affresco eseguito da pittori pisani in Camposanto. Le *Storie di Cristo* continuavano sulla stessa parete ad opera del Maestro del Trionfo della Morte, oggi identificato con Buffalmacco, autore anche degli affreschi contigui, nella parete sud, col *Trionfo della Morte*, il *Giudizio Finale* e la *Tebaide*, i più celebri del Camposanto, sia per l'accento profano di certe parti sia per la vivacità e la foga del racconto, che li dichiarano in qualche rapporto con la pittura emiliana (due affreschi dello stesso pittore si trovano nel Battistero di Parma). Subito oltre, su una porta d'ingresso, era la bellissima *Assunzione della Vergine* (distrutta nell'ultima guerra), affine ai modi di «Giotto» e dello stesso autore degli affreschi del tiburio di Chiaravalle presso Milano. All'altra estremità della parete, Taddeo Gaddi produsse uno dei suoi capolavori nelle *Storie di Giobbe* (ma la scena col *Banchetto* e gli *Armenti* è di un altro pittore, il più modesto che abbia operato in Camposanto), dove i tentativi di perlustrare la profondità spaziale sono fra i più audaci di tutto il Trecento. La zona centrale della parete fu decorata più tardi con le *Storie di san Ranieri*, dipinte in parte dal modesto Andrea Bonaiuti (fino al 1377), in parte dal più dotato Antonio Veneziano (tra il 1384 e il 1387); e con le *Storie dei santi Efsio e Potito*, dove Spinello ottenne nel 1390-91 uno dei suoi risultati più gotici e mossi. Tra il 1389 e il 1391 il pittore orvietano Piero di Puccio incominciava la decorazione della parete nord con la grande *Cosmografia teologica* e le prime *Storie del Vecchio Testamento*, più l'*Incoronazione della Vergine*, che sono tra gli affreschi più belli del Camposanto per il dolce

torpore umano delle figure e per la sorprendente curiosità naturalistica. Soltanto nel Quattrocento inoltrato (1476-84) la decorazione della parete fu terminata da Benozzo Gozzoli, con una serie un po' monotona di affreschi che fa rimpiangere il rifiuto dei pisani di alloggarli a Vincenzo Foppa. Ai cicli pittorici del Camposanto, divenuti subito celeberrimi tanto da provocare attribuzioni mitiche a Giotto stesso, ad Andrea Orcagna e a Simone Martini, dopo i danni subiti nel corso dei secoli, è toccato un disastro irreparabile con l'incendio verificatosi durante il passaggio del fronte nell'ultima guerra. I restauri successivi li hanno salvati solo in parte, rimettendo anche in luce molte sinopie – bellissime quelle di Buffalmacco e di Piero di Puccio – riunite dal 1979 nel vicino Museo delle sinopie. Da tempo si è in attesa di un importante intervento di riqualificazione del complesso del Camposanto, oggi molto degradato. (*Ib*).

### **Pisanello (Antonio Pisano, detto il)**

(Pisa, ante 1395? - 1455). Ignota è la sua data di nascita; si presume non fosse molto prima del 1395, anno in cui il padre Puccio di Giovanni da Cerretto lo nomina nel testamento come proprio erede universale. Poco dopo, la madre Isabella pare essersi trasferita a Verona, dove è documentato, nel 1401, il suo secondo marilo, Bartolomeo. È quindi a Verona che **P** dovette formarsi, a contatto con il pieno fiorire dell'arte squisitamente delicata di Stefano da Verona, dal quale assimilò l'uso di una linea ritmica e fluida, in composizioni rette da curve armonicamente intreccianti o tangenti tra di loro, come appare dalla *Madonna della quaglia* (Verona, Museo di Castelvecchio), la prima opera del suo catalogo, la cui contrastata attribuzione a **P** in alternativa a quella a Stefano, se accettata, è da collocarsi attorno al 1420. Le sue qualità tecniche e stilistiche, così affini a quelle del veronese, servono d'altronde a chiarire gli strettissimi rapporti che legano gli esordi del pittore pisano a Stefano, così come i suoi forti deboli (ed è questo l'elemento che vincolerebbe l'autografia della tavola a **P**) con l'universo espressivo di Gentile da Fabriano, presente in Veneto dal 1408 al 1414. I documenti veronesi ricordano, nel 1409 e 1411, la madre Isabetta come presente a Verona, senza però far cenno al figlio, che forse già a queste date precoci dava avvio alla propria carriera di artista multiforme e itinerante, legandosi in soda-

lizio al maestro marchigiano, al quale **P** subentrerà, fra il primo e il secondo decennio del secolo, nel ciclo pittorico della Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia (perduto: vi erano raffigurate *Storie di Alessandro III e del Barbarossa*), così come attestato da Bartolomeo Facio. Attorno a quest'epoca dovrebbe collocarsi anche la *Madonna col Bambino* di Palazzo Venezia (Roma), che ricalda, in tono minore, i canoni della *Madonna della quaglia* e che definiscono, nel loro debito con Stefano, quanto della cultura figurativa veronese di questi primi decenni, e dunque anche di **P**, fosse una meditazione sulla lezione lombarda e internazionale di Michelino da Besozzo. Molto controversa, e attualmente rigettata è invece l'attribuzione a **P** delle quattro tavolette con *Storie di san Benedetto* divise tra Firenze (Uffizi) e Milano (MPP), il cui linguaggio va forse più correttamente riferito a un pittore veneziano fortemente influenzato dalle varie presenze artistiche in Verona attorno ai primi anni del quarto decennio del secolo. Dal 1422 al 1426 **P** è menzionato a Mantova (da dove acquista un terreno a Verona) e dal 1424 è stipendiato come pittore della corte gonzaghesca per la quale continuò a operare, seppure con interruzioni, sino al 1442. La sua prima opera documentata tuttora conservata è nella chiesa di San Fermo a Verona, la decorazione ad affresco della tomba di Nicolò Brenzoni († 1422). La data delle pitture (*Resurrezione* e *Annunciazione*) è determinata dal compimento, nel 1426, della parte scolpita del monumento, eseguita da Nanni di Bartolo. Ricchezza di decorazione e di motivi ornamentali, eleganti e naturalistici insieme (che colpiscono fortemente anche Vasari), oggi poco percepibili a causa dell'usura subita dall'affresco – e che contemplavano profusione d'ori e sovraimpressioni metalliche – si mescolano a «contrastati cromatici decisi, impiegati sia come esaltatori delle preziosità del tessuto pittorico, sia come mezzi per sottolineare le divisioni dello spazio dove agiscono le figure sacre.

## **Pisanello**

Verso il 1426 si suol solitamente far cadere il ciclo con scene di caccia commissionato a **P** da Filippo Maria Visconti per il suo castello di Pavia, che dal 1424 subiva opere di abbellimento in vista del passaggio dell'imperatore Giovanni Paleologo, ma la perdita del ciclo non rende possibile un parere definitivo sulla collocazione cronologi-

ca, che potrebbe spostarsi anche di un buon decennio. Documentato è invece l'ultimo contatto tra Gentile da Fabriano e **P**: quest'ultimo è infatti chiamato a Roma dal piú anziano maestro per collaborare ai perduti affreschi in San Giovanni in Laterano, che saranno portati a termine da lui solo alla morte di Gentile (1427), che gli lascia i propri strumenti di bottega, entro il 1432. A partire da questa data, numerosi documenti permettono di seguire i frequenti spostamenti di **P** in padania, per attendere alle numerose commissioni che gli arrivano dalle varie corti. Nel 1432 cade il passaggio di Sigismondo di Boemia dall'Italia: nel settembre del 1433 l'imperatore è a Mantova, dove conferisce a Gianfrancesco Gonzaga il titolo di marchese. Qui **P** ferma i suoi tratti in almeno due disegni, che potrebbero aver costituito la base preparatoria del *Ritratto* in profilo di Sigismondo (Vienna, KM) attribuitogli per primo da Degenhart. Dal 1433 al 1438 **P** è documentato a Verona; attorno a quest'ultima data affresca la cappella Pellegrini nella chiesa di Sant'Anastasia: la famosa scena di *San Giorgio e la principessa* (Verona, Museo di Castelvecchio) si trovava sopra l'arco d'ingresso alla cappella; le figure isolate di *San Giorgio* e di *Sant'Eustachio*, ricordate da Vasari come parte della decorazione interna – peraltro quasi interamente formata da bassorilievi in terracotta eseguiti nel 1436 da Michele da Firenze –, sono scomparse. L'affresco conservatoci è concepito con minuziosa meticolosità di particolari, testimoniata anche da piú di trenta splendidi disegni preparatori, in gran parte contenuti nel cosiddetto *Codice Vallardi* (Parigi, Louvre, Gabinetto dei disegni), e si basa su un'impaginazione originale, che pone l'accento non piú sull'azione-perno della leggenda agiografica del santo guerriero, ma sul momento successivo a questa, nel quale il santo prende commiato dalla principessa. La preziosità dei materiali impiegati e la meticolosa rifinitura a secco sono andate perdute. Non cosí la percezione della cura naturalistica e astratta insieme che **P** ha profuso lungo tutto l'affresco e che resta sua cifra peculiare, personale interpretazione di una cultura cavalleresca evocata con nostalgia colta e distaccata insieme. Potrebbe collocarsi attorno a questo tempo anche la tavola con la *Visione di sant'Eustachio* (Londra, NG), che pare ritagliata da un foglio di «taccuino» del gotico internazionale, per quel ritrovarvi in uno spazio privo di profondità, immerso in una felpata ombra



crepuscolare, un folto repertorio di flora e di animali da caccia e selvatici, assiepati attorno all'elegantissimo cavaliere affiso alla sua miracolosa apparizione.

Nel gennaio del 1438 **P** si trova a Ferrara, dove ha modo di osservare i variopinti corteggi ivi convenuti per il Concilio (appuntati in vari disegni) e di elaborare, in onore dell'imperatore costantinopolitano Giovanni VIII Paleologo la prima di una lunga e importante serie di medaglie. Affidandosi a una tecnica assai praticata nell'antichità, che gli permette di impregnare l'oggetto artistico di tutta una serie di contenuti e richiami, sia formali che culturali, esplicitamente legati alla classicità, e dunque alla nuova sensibilità umanistica che cominciava a circolare sempre più anche negli ambienti di corte settentrionali, **P** creò con le sue medaglie un genere artistico di grande successo, molto presto imitato e richiesto dai settori più alti e avvertiti della committenza del tempo. La possibilità di giocare su entrambe le facce del conio fu sfruttata mirabilmente dall'artista – il cui temperamento gotico finisce sempre con il prevalere sull'intento umanistico – per elaborare, sui versi delle medaglie, composizioni del tutto originali, in cui l'araldica si trasfonde in un messaggio poetico partecipato a una ristretta cerchia di intendenti e in cui il trattamento del metallo fuso raggiunge effetti pittorici superiori a volte persino a quelli raggiunti col colore. Già nel 1435 **P** aveva inviato a Leonello d'Este una «effigie» di Giulio Cesare (se medaglia antica o ritratto dipinto da lui stesso non è dato dedurre dalla fonte), segno che l'operazione di rivitalizzazione della cultura classica era già avviata presso la vivace corte estense, ove **P** ricevette l'onore, conosciuto soltanto da pochissimi altri artisti dell'epoca, di esser cantato e lodato da poeti e umanisti quali Guarino, Basinio, Tito Strozzi e Facio, che tramandano altresì notizia di un apprezzatissimo *San Gerolamo* oggi perduto e del quale la tavoletta di medesimo soggetto di Bono da Ferrara (Londra, NG) è forse una derivazione. Il fermo e tuttavia fragile *Profilo di principessa* (Parigi, Louvre), di incerta identificazione (si è pensato a Margherita Gonzaga, moglie di Leonello dal 1435 e morta nel 1439; o a Ginevra d'Este), unitamente al ritratto di Leonello (Bergamo, Accademia Carrara) – che va probabilmente datato 1441, se è quello dipinto in competizione con Jacopo Bellini, come raccontato dalle fonti – e alcuni altri, testimoniano l'interesse costante di **P** per la tipolo-

gia del ritratto in profilo, dalle valenze fortemente umanistiche, e il suo parallelo dispiegarsi accanto alle altissime prove rappresentate dai finissimi ritratti sui recti delle sue medaglie, nei quali l'indagine fisiognomica ed epidermica del volto è come esaltata dall'astrattezza stessa del taglio di profilo. Nello stesso 1438 **P** si sposta a Mantova, soggiornandovi, pur con varie interruzioni, fino all'estate del 1442. Nel novembre 1439 partecipa infatti, nelle schiere capitanate da Gianfrancesco Gonzaga, all'assedio e al saccheggio di Verona, impresa che gli costerà la confisca dei beni e il bando da parte della repubblica veneziana, di cui era cittadino (dicembre 1440). Quando, nell'agosto 1441, e poi ancora nel febbraio 1442, il Consiglio dei Dieci intimò ai fuoriusciti veronesi di rientrare in patria e presentarsi davanti ad esso per motivare personalmente il proprio comportamento, **P** era già transitato da Milano, Ferrara e indi ritornato a Mantova, dove restò all'incirca sino alla fine dell'estate 1442. In ottobre risulta infatti esser comparso davanti ai Dieci e lí, per aver insultato la Serenissima, condannato al confino in città e ad altre restrizioni. Nel novembre 1442 **P** si ripresenta davanti al Consiglio dei Dieci e vi ottiene il permesso di recarsi a Ferrara, a patto di non attraversare né il territorio veronese né quello gonzaghese. Nell'ultimo scambio di missive tra il pittore e il marchese Gianfrancesco, questi accetta a malincuore che **P** rinunci alle stanze destinategli nel palazzo gonzaghese, visto il persistente divieto per **P** di mettere piede a Mantova. Questo dettagliato *excursus* documentario dovrebbe riuscire a provare, con l'evidenza dei fatti storici, la necessità di collocare cronologicamente il grande ciclo arturiano, affrescato da **P** in una sala della residenza dei Gonzaga, tra 1438 e '42, e di collegarne la committenza alla figura e ai gusti di Gianfrancesco, e non di ritenerlo frutto dell'estrema maturità dell'artista, rintracciandovi inoltre un progetto iconografico celebrativo del casato gonzaghese voluto da Ludovico II, così come ha voluto interpretarlo, vent'anni orsono, lo scopritore del ciclo stesso, Paccagnini. I vari episodi in cui si scandisce letterariamente la materia bretone incentrata sul tema della ricerca del sacro Graal, sono fusi in questi affreschi in un *continuum* drammatico che tende a sovrapporli e ad intrecciarli uno all'altro, secondo una trama certamente sostenuta dalla ricca raccolta di redazioni della materia arturiana presente nella biblioteca gonzaghese, ma che dà,

come sempre in **P**, libero sfogo a una visione fantastica, epica e lirica insieme, non strettamente vincolata al dettato romanzesco e dove ogni particolare è rivissuto in assoluta autonomia espressiva. Il mistero circa lo stato incompleto in cui venne lasciato il ciclo, che si presenta, nella parete lunga della sala, allo stadio di rifinitissima sinopia, va forse spiegato con l'obbligo che incombeva su **P** a comparire in giudizio a Venezia e con la conseguente necessità di rendere nel più breve tempo possibile leggibile l'intero ciclo operando almeno sulla sinopia in modo tale da renderla fruibile «quasi» come un affresco vero e proprio.

Dal 1443 al '47 corre il periodo ferrarese di **P**, che par accostarsi con più appassionato interesse alle opere fiamminghe che in misura sempre maggiore entravano nelle collezioni dei principi dell'Italia settentrionale. Non è un caso infatti che nella tavola, firmata, con la *Madonna e i santi Giorgio e Antonio Abate* (Londra, NG), l'unica ad esserci rimasta dell'ultimo periodo di attività del pittore, questi dimostri anche di conoscere iconografie elaborate oltralpe come quella della *Virgo amicta solis*, nella specifica elaborazione dovuta ai Limbourg, che è quella qui impiegata per una composizione dai contenuti per certi versi ancora non del tutto chiariti.

Le ultime notizie su **P**, oltre alla scia delle medaglie databili in questi anni, riguardano il suo soggiorno a Napoli, che cade dal 1448; nel 1449 è detto «familiare» del re Alfonso d'Aragona, per il quale conia una medaglia e presso il quale si trattiene sino al '50. Gli ultimi cinque anni del grande maestro non sono documentabili. (*scas*).

### **Pisani, Vettor**

(Bari 1935). Tiene la sua prima personale nel 1970 alla Galleria La Salita di Roma dove allestisce la mostra *Studi su Marcel Duchamp 1965-1970: maschile femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*. Gli oggetti disposti all'interno dello spazio espositivo, una lapide con i nomi di Marcel e Suzanne Duchamp, la testa di Suzanne realizzata con uno stampo di cioccolata su cui pende un bilanciere, una scritta sul pavimento, un sacchetto di plastica e della carne cruda destinata a decomporsi, decontestualizzati dal loro naturale ambiente, danno vita a uno spazio misterioso, una sorta di «camera metafisica» rivelando l'interesse dell'artista per l'opera di De Chirico e di Duchamp. Nel mese di luglio ripropone la

stessa mostra, per la quale gli viene assegnato il premio Pino Pascali, al Castello Svevo di Bari dove presenta, inoltre, *Uova mangiate, uova coltivate*, del 1965, e *Agnus Dei*. Nello stesso anno partecipa alla collettiva *Fine dell'Alchimia*, con Kounellis e De Dominicis e a *Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960-1970* al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Nel 1971 espone a Monaco alla mostra *Arte Povera* pur non identificandosi con questo movimento. **P** infatti non si interessa alla materia ma piuttosto all'immagine che si cela in essa, egli definisce la propria un'arte «della spiritualità [...] fuga dalla materia, dalla sua opacità verso l'astrazione intensa come pensiero e trasparenza, come ricerca della bellezza verso il miracolo che la materia produce nella propria negazione facendosi trasparenza, immagine rivelata» (Pisani, 1988). Nel 1973 allestisce *L'eroe da camera. Tutte le parole del Silenzio di Duchamp al Rumore di Beuys*, partecipa alla VIII Biennale dei Giovani di Parigi, e alla X Quadriennale di Roma. Nello stesso anno espone a Contemporanea, nel parcheggio di Villa Borghese, dove presenta, tra l'altro, un film girato nel 1971 insieme a M. Pistoletto. Nel 1975 organizza alla Galleria Sperone di Roma la performance *Il coniglio non ama Josef Beuys*. Nel 1978 è presente alla Biennale di Venezia con *Venere di Cioccolato* e *L'opera di mezzo*. Nel 1979 interviene al primo Convegno di Comunicazione di lavoro di artisti contemporanei organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, esperienza che ripeterà nel 1982. Nel 1980 propone alla Galleria La Salita di Roma *R C Theatrum. Teatro di artisti e animali*. *R C Theatrum* non è un luogo fisico, uno spazio architettonico, ma «un viaggio iniziatico «che lo spettatore compie addentrandosi in un misterioso percorso attraverso il quale ritrova se stesso e comprende il senso dell'opera, dei simboli e dei loro mutevoli significati. Nello stesso anno partecipa alla mostra *Arte e Critica* alla GNAM e, nel 1981, a *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980* al Palazzo delle Esposizioni. Nel 1992 ha preso parte alla settima edizione della rassegna d'arte il Tridente di Roma. (ap).

## **Pissarro, Camille**

(Saint-Thomas 1830 - Parigi 1903). Nato in un'isola delle Antille, allora appartenenti alla Danimarca, studiò a Parigi dal 1842 al 1847, tornando poi a lavorare come com-

messo nel negozio del padre. Deciso a dedicarsi interamente al disegno, fugge in Venezuela col pittore Fritz Melbye nel 1853-54. Il padre accettò allora la sua vocazione di artista e lo mandò a studiare pittura a Parigi, dove giunse nel 1855, al momento dell'Esposizione Universale, e scopri Courbet, Ingres e soprattutto Corot, che conobbe e che andò più volte a trovare. Operò successivamente nello studio di Antoine Melbye, alla Ecole des beaux-arts e all'Académie Suisse, ove incontrò Monet e altri che presto sarebbero stati chiamati «impressionisti». Dipingeva allora soprattutto paesaggi tropicali, ma anche studi all'aperto nei dintorni di Parigi; e un suo paesaggio di Montmorency venne accettato al Salon del 1859. Nel 1860 conobbe Ludovic Piette, che fu poi uno dei suoi amici più fedeli e che lo ospitò regolarmente con la famiglia nella sua proprietà di Montfoucault (Mayenne) fino alla sua morte nel 1877. Non conobbe lo sprezzo degli ambienti ufficiali, poiché, benché esponesse al Salon des Refusés dal 1863 e non venisse ammesso nel 1867, fu regolarmente presente al Salon dal 1864 al 1870.

I primi paesaggi rivelano l'influsso di Corot, di cui si dichiarò allievo fino al 1865, ma anche di Courbet, di cui riprese le composizioni salde e i vigorosi contrasti, il che gli procurò la disapprovazione di Corot. Impiegò, per qualche tempo, la spatola, e una *Natura morta* (1867: Toledo, Ohio, AM) dimostra l'influsso che poté esercitare su Cézanne. Si stabilì a Pontoise nel 1866, poi a Louveciennes nel 1869, dedicandosi a rappresentare il paesaggio circostante (*Strada a Louveciennes* (1870: Parigi, MO), *Diligenza a Louveciennes* (ivi), *Strada da Versailles a Louveciennes* (1870: Zurigo, coll. Bührle).

Durante la guerra franco-prussiana del 1870 si rifugiò presso Piette in Mayenne, e poi a Londra, dove ritrovò Monet e conobbe Durand-Ruel, che gli comperò due tele; nei musei scoprì i paesaggisti inglesi e si interessò particolarmente a Constable. Tornato in Francia, ebbe la sgradevole sorpresa di trovare la sua casa saccheggiata e distrutte moltissime tele che vi aveva lasciato.

Tornato in Francia si stabilì a Pontoise, lavorando anche a Osny e ad Auvers. In questo periodo fecondo, **P** sviluppò ricerche in sintonia con quelle degli impressionisti e, dal 1874, partecipò a tutte le loro manifestazioni. S'interessa allo studio dei riflessi sull'acqua (la *Senna a Marly*, 1871: Gran Bretagna, coll. priv.; *l'Oise nei dintorni*



*di Pontoise*, 1873: Williamstown, Clark Art Institute); ma la sua attenzione va soprattutto agli aspetti cangianti del suolo e della natura, dipingendoli in una ricca gamma a base di bruni, verdi e rossi. Tra i numerosi dipinti di questo periodo si collocano la *Strada di Rocquencourt* (1871: New York, coll. priv.), l'*Entrata al villaggio di Voisins* (1872: Parigi, MO), la *Strada di Louveciennes* (ivi), la *Strada da Gisors a Pontoise, effetto di neve* (1873: Boston, MFA), la *Mietitura a Montfoucault* (1876: Parigi, MO), *Orti, alberi in fiore* (1877: ivi), i *Tetti rossi. Angolo di paese, effetto invernale* (1877: ivi).

Oltre alla ricchezza e all'esattezza dell'osservazione, colpisce in queste opere la magistrale saldezza dell'esecuzione e della composizione, che influenzò molto Cézanne, con il quale l'artista operò spesso e che incoraggiò a dipingere all'aperto. Fu pure uno dei primi maestri di Gauguin, che invitò a partecipare alla quarta Esposizione impressionista del 1879. A capo di una numerosa famiglia, ebbe gravi difficoltà finanziarie nel 1878; e per la prima volta il suo naturale ottimismo fu scosso. In questo periodo si dedicò attivamente all'acquaforte, accanto a Degas e a Mary Cassat.

Durand-Ruel gli aveva dedicato una mostra che ebbe un certo successo; **P** poté così comperarsi una casa a Eragny. Interessato a tutte le tecniche nuove, conobbe Signac e Seurat, i cui nuovi metodi gli piacquero, e cominciò a dipingere tele divisioniste verso la fine del 1885, presentandole all'ottava Esposizione impressionista del 1886 accanto a quelle dei suoi nuovi amici. Continuò su questa strada per qualche anno: *Donne in un campo* (1887: Parigi, MO), l'*Isola Lacroix, Rouen effetto di nebbia* (1888: Philadelphia, AM). Sia perché queste tele non trovarono acquirenti, sia per la lentezza d'esecuzione che il procedimento gli imponeva, **P** finì per abbandonare il divisionismo attorno al 1890, riprendendo la sua antica maniera, arricchitasi grazie a quella esperienza. Una grande retrospettiva presso Durand-Ruel nel 1892 ebbe autentico successo. In seguito **P** si concentra sull'esecuzione di serie di tele su uno stesso motivo, generalmente urbano, nel corso dei vari soggiorni a Parigi, Rouen e Dieppe: il *Grand-Pont a Rouen* (1896: Pittsburgh, Carnegie Institute), il *Ponte Boieldieu a Rouen, Sole al tramonto* (1896: Museo di Birmingham), la *Chiesa di Saint-Jacques a Dieppe* (1901: Parigi, MO). Le serie più importanti restano quelle dei

vari luoghi di Parigi, che egli rappresenta uno dopo l'altro dal 1893; sono vedute dall'alto, prese da camere che danno sulle strade piú frequentate della capitale: anzitutto rue Saint-Lazare nel 1893 e nel 1897; poi i grandi boulevards (*Boulevard des Italiens, Parigi, mattina, effetto di sole*, 1897: Washington, NG). Dopo l'hôtel du Louvre nel 1897-98, è la volta di place du Théâtre-Français e dell'Avenue de l'Opéra: *Place du Théâtre-Français, primavera* (1898: San Pietroburgo, Ermitage), *Place du Théâtre-Français, effetto di pioggia* (1898: Minneapolis, Institute of Arts). Nel 1899-1900 la sua attenzione è attratta dal giardino delle Tuileries e dal Carrousel, visti da un appartamento al n. 204 di rue de Rivoli: il *Carrousel, mattino d'autunno* (1899: coll. priv.), la *Vasca delle Tuileries, nebbia* (1900: ivi). L'inverno seguente lo vede abitare in place Dauphine, di fronte al Pont-Neuf e al Louvre; *Veduta della Senna dal terrapieno del Pont-Neuf* (1901: Basilea, Fondazione Staechelin), il *Monumento a Enrico IV e il pont des Arts* (ivi). Nel 1903 si trova in un albergo del quai Voltaire, sulle banchine della Senna: il *Pont-Royal e il padiglione di Flora* (Parigi, Petit Palais). Nuclei consistenti delle sue opere (dipinti, disegni e acquerelli, acqueforti e litografia) sono pervenute al MO di Parigi – in seguito alle donazioni Caillebotte, Camondo e Personnaz –, in Gran Bretagna (Tate Gall.; Oxford, Ashmolean Museum), dove viveva il figlio Lucien, che donò un certo numero di opere, e negli Stati Uniti (New York, MMA). Un primo catalogo delle sue opere fu redatto nel 1939 dal figlio Ludovic-Rodo e da Lionello Venturi. (*nb*).

### **Pissarro, Lucien**

(Parigi 1863 - Hewood 1944). Formato dal padre Camille, svolse un attivo ruolo di collegamento tra le avanguardie artistiche francesi e inglesi. Nel 1886 partecipa all'ultima mostra degli impressionisti e comincia ad esporre regolarmente con gli Indipendenti. Conosce in quegli anni van Gogh e frequenta altri pittori, di cui subirà l'influsso, tra cui Seraut e Signac. Studia l'incisione su legno con Lepère e si dedica all'illustrazione libraria lavorando nel 1887 per l'editore Manzi e collaborando a numerose riviste e anche con la stampa anarchica. I suoi lavori grafici risentono molto dell'influenza di Daumier e di Millet, oltre che del padre e dei neoimpressionisti. Si stabilisce a Londra nel 1890. Qui viene coinvolto nel movimento in-

glesi Arts and Crafts. Sua cugina e moglie Esther Bensusan era infatti una discepola di Ruskin e Morris. Con lei fonda la Eragny Press nel 1894 (*Libro di Ruth e di Esther*, 1896). Soggiorna spesso a Eragny dove il fratello aveva uno studio. Sono frequenti i suoi viaggi in Francia e in Belgio. A Bruxelles espone con *Les XX* e *La Libre Esthétique*. Dopo il lungo periodo dedicato alla stampa, ritorna alla pittura legandosi di amicizia con Sickert e partecipando alla fondazione del gruppo di Camden Town (1911). Si allontana via via dallo stile del padre con il quale aveva però condiviso una libera adesione al neoimpressionismo, ignorandone la rigida base scientifica, ma adottando la caratteristica tecnica puntinista. Nel 1950 viene pubblicata la voluminosa corrispondenza con il padre di grande interesse documentario. (*cbmg*).

### **Pistoletto, Michelangelo**

(Biella 1933). Compie il suo apprendistato artistico lavorando nello studio del padre come aiuto restauratore. Nel '56 inizia a dipingere e due anni dopo, esponendo al premio San Fedele di Milano, ottiene il secondo premio. Ma è nel '62, alla galleria promotrice di Torino, che presenta la sua prima tela specchiante, dove l'artista usa superfici dipinte in modo compatto su cui si riflettono le immagini. In seguito abbandonerà questa tecnica approdando alla fotografia, come «oggettivo rispecchiamento», immagine non interpretata. Il gioco che opera nei suoi quadri è condotto su un doppio binario: da una parte la fissità oggettiva della fotografia, che pure contiene un valore illusorio, di *trompe - l'œil*; dall'altra parte, la mutevolezza delle immagini che entrano nel campo riflettente dello specchio, allargando la superficie-quadro in possibile *environnement*. Nel '66, presenta la mostra *Oggetti in meno* alla Galleria La Bertesca di Genova, dove assembla pezzi di cose e rimanenze, «resti «di azioni e immagini (*Struttura per chiacchierare in piedi*), rivendicando ancora più che negli specchi, la radice concettuale del suo lavoro. Nel '67 è alla Biennale di San Paolo e ottiene, pari merito, uno dei dieci premi in palio. In questi anni ruota intorno alla Galleria romana L'Attico e frequenta Pascali, Kounellis, Ceroli. Espone in *Terra, acqua, aria, fuoco*, la mostra che consacra a Roma l'Arte Povera. **P** fa da tramite tra la capitale e Torino, ma rimane sostanzialmente estraneo a quella poetica. Con le manifestazioni dello Zoo, il gruppo creato per

operare un coinvolgimento con il pubblico, **P** inventa molte *performances*, in strada, nelle gallerie, in teatri. Negli anni '70 continua a lavorare con gli specchi, intervenendo sullo spazio circostante (la serie delle *Stanze*). Nell'ultimo decennio **P** è presente in molte mostre con le sue installazioni. Nel '90, alla GNAM, espone opere come *l'Arte dello squallore*, *Anno Uno* e *Dietrofront*, recuperando l'uso della fotografia e legandosi al contemporaneo, ricordando i fatti di T'ien-an-Mên e la caduta del Muro di Berlino. (*adg*).

### **Pistoxenos, Pittore di**

(attivo fra il 475 e il 465 a. C. ca.). Pittore di vasi attici, prende il nome dal vasaio che firmò uno *skyphos* da lui decorato. È noto per alcune *kylikes* policrome, tra cui quelle con raffigurazioni di Afrodite con l'oca (Londra, BM), della morte di Orfeo (in frammenti) e dello stesso Orfeo che cerca di sfuggire a una donna trace in atto di ucciderlo con una doppia ascia (entrambi Atene, MN). Il suo capolavoro maggiore rimane però una *kylix* con la raffigurazione di un satiro proteso ad abbracciare una menade, che si divincola disperatamente da lui (Reggio Calabria, MN), in cui non solo la composizione, ma anche l'uso di colori vivaci – blu, viola, giallo – tradiscono la derivazione da una grande composizione pittorica. (*mlg*).

### **Pitloo, Antoon Sminck**

(Arnhem 1791 - Napoli 1837). L'itinerario del **P** da Arnhem a Napoli, affollata meta del *grand tour* dei primi decenni del sec. XIX, si disegna in quella cornice internazionale dell'ormai consueto pellegrinaggio nei luoghi del pittoresco meridionale, precedendo di poco i soggiorni dei nuovi interpreti del genere paesaggistico tra i quali Corot, Bonington, Dahl, T. Jones e Turner.

Tradizionale è la sua formazione a Parigi, tra il 1808 e l'11, presso il poussinista J. J. Xavier Bidault, della cui impronta classicista il pittore tarderà a liberarsi. Ancora nel '20 è di gusto neolorenese la veduta di *Castel dell'Ovo al levar del sole* (Roma, GNAM). Studia inoltre presso Victor Bertin allievo di Valenciennes, del quale gli studi *d'après nature* vibranti ed essenziali, che **P** doveva aver veduto, possono essere richiamati per la piccola veduta a olio di *Villa Medici da Trinità dei Monti* databile ai primi



anni romani ('12-14, una delle ventisette opere del **P** ritrovate nel 1985: ora Napoli, Capodimonte, coll. Banco di Napoli). Ottenuto il prix de Rome, durante il primo soggiorno romano, dal 1812, il pittore con A. Teerlink e gli artisti del cenacolo olandese H. Voogd e M. Verstappen si provò in quella pratica paesaggistica analitica e obiettiva non immemore della tradizione olandese, trovando inoltre sostegno nei committenti olandesi tra cui Luigi Bonaparte re d'Olanda che gli commissionò la *Veduta della Villa di Saint Leu*.

Con la caduta di Bonaparte troverà un protettore nel diplomatico russo conte Gregorio V Orloff il quale lo inviterà a Napoli dove dal 1815, **P** ebbe modo, inserendosi nell'ancor viva richiesta di *portraits* di viaggio, di aprire nuove strade alla «veduta» trasformando progressivamente la lucida descrizione topografica (*Ponte Lucano, Cascata delle Marmore: Sorrento, Museo Correale; Chiesa di San Giorgio al Velabro: Roma, Istituto Olandese*), in una più sciolta interpretazione naturalistica (*Effetto di sole sulle case: Solothurn, KM*). Si avverte qui il peso di alcune presenze: di Corot, cui è molto vicina la *Spiaggia e paese della costa flegrea con il Monte Epomeo* (senza data, anch'essa ritrovata nell'85: ora Napoli, Capodimonte, coll. Banco di Napoli) che riprende le luci calcate e la semplificata geometria del motivo paesistico scandita dal taglio orizzontale del pittore francese; di Bonington, a Napoli nel '24 e di J. C. Dahl in quegli impasti corposi ed espressivi del *Torrione presso Salerno* (senza data; uno dei ventisette oli ora Napoli, ivi). L'apporto del paesaggismo internazionale, che ne stempera la rigidità dell'impianto vedutistico, sarà banco di prova per quella «scuola di Posillipo» nata intorno allo studio-scuola del pittore (già intorno al '21), cui parteciparono le diverse personalità di G. Gigante, A. Vianelli, G. Smargiassi, De Francesco e P. Mattei (suo allievo e biografo).

Facendo spola tra Roma – dove sposerà nel '21 la figlia dell'incisore Ferdinando Mori – e Napoli, **P** ottenuta la cattedra di paesaggio all'Accademia di belle arti (prova d'accettazione il *Boschetto Francavilla al Chiatamone: Napoli, Capodimonte, coll. Banco di Napoli*), sarà al centro, fino alla morte, dell'attività dei «posillipisti» con i quali, in particolare con Gigante, s'incamminerà sulla strada di una più libera sensibilità cromatica (*La tomba di Virgilio*, metà degli anni Venti, soggetto simile a un'opera di que-



gli anni dello stesso Gigante) e di un ulteriore approfondimento interpretativo dopo aver meditato per tempo i testi turneriani visibili nella mostra romana del '28. Con gli anni Trenta un maturato linguaggio dissolve la griglia disegnativa, sciogliendosi negli impasti tonali dei suoi oli (*Veduta di Cava con la chiesa di san Francesco*: Napoli, Capodimonte) che dis fanno il paesaggio nell'espressiva pennellata tutta luce e colore dell'ultimo periodo, portato estremo del cromatismo e delle atmosfere vaporose di *Tramonto sul golfo di Napoli* e *Corpo di Cava* (Sorrento, Museo Correale). Va ancora citata a conferma del suo reiterato studio sul motivo il corpus grafico del pittore conservato a Roma (GN delle stampe; dove si trovano alcuni disegni riportati dai viaggi in Svizzera e Sicilia nel 1816-20) e Napoli (Società di Storia patria; Capodimonte; Museo di San Martino). (sro).

**Pitocchetto** → **Ceruti, Giacomo, detto il**

**Pittara, Carlo**

(? 1835/36 - Rivara Canavese (Torino) 1891). Dopo un primo apprendistato presso G. Camino, **P** si trasferisce a Ginevra tra il 1856 e il 1858 per frequentare lo studio di Ch. Humbert. Nel frattempo aveva esordito alla Promotrice di Torino (1856), dove due anni dopo espone *L'abbeveraggio della sera al Seppay*, che gli attira l'immediato favore della critica, rivelandone le eccezionali doti di animalista. Tra il 1858 e il 1860 soggiorna per la prima volta a Parigi, dove è in relazione con Ch. Jacque, amico di Millet e probabile tramite per la conoscenza di Troyon. Intorno al 1861 è ospite del cognato, Carlo Ogliani, al castello di Rivara. Di quell'anno (1861) è il grande dipinto *Dintorni di Rivara* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), che segna la sua adesione a un verismo rustico, cui la critica reagisce con giudizi più cauti rispetto ai suoi esordi. Il decennio 1862-72 corrisponde al periodo più intenso del cenacolo rivariano: oltre a d'Andrade e a Rayper, vi soggiornano anche Berteia, Pastoris e Avendo. In quegli anni si scalano alcuni soggetti di ispirazione umanitaria, quali *Le imposte anticipate* del 1865 (ivi), *Il patrimonio di una famiglia* e *La risorsa del povero*, entrambi del 1867, e ancora *L'aratro*, del 1869, presentato al Primo Congresso Artistico di Parma del 1870 col titolo più provocatorio di

*Sistema infallibile di ristorare le finanze italiane*, che gli vale la medaglia d'oro per la pittura. Parallelamente si collocano opere di piú intensa ricerca formale come *La messe* (1865: ivi), incentrata su di un morbido controluce di ascendenza millettiana, e *Ritorno alla stalla* (1866: ivi), che nella resa dell'effetto di pioggia anticipa certe ricerche di Rayper e d'Andrade. Capitoli poco noti della sua attività sono i due successivi soggiorni a Roma e a Parigi, in particolare il primo, avvenuto probabilmente tra il 1870 e il 1877, che lo stimola a volgere la sua ricerca verso un paesaggismo puro, che giunge a delicati effetti poetici e lirici. Il secondo soggiorno parigino, tradizionalmente collocato tra il 1880 e gli ultimi anni della sua vita, inaugura una fase piú mondana e brillante della sua produzione, che pare risentire della contemporanea presenza nella capitale francese di Boldini, De Nittis e Zandomenghi. Nei pochi anni che separano questi due soggiorni, e precisamente nel 1880, **P** esegue la grande ricostruzione storica *La fiera di Saluzzo nel secolo XVIII* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), che risente degli interessi per la storia sabauda e locale che animarono il gruppo di Rivara. (*vbe*).

### **Pittoni, Giovan Battista**

(Venezia 1687 - 1767). Ricevette i primi insegnamenti pittorici dallo zio Francesco. Tra le sue prime opere, si colloca l'*Adorazione dei pastori*, del 1720, attualmente nella parrocchiale di Borgo San Marco di Montagnana (Padova), dove sono già evidenti alcune caratteristiche formali proprie della successiva produzione del **P**, ancora fortemente legata alla cultura pittorica del Balestra. Precedenti al 1715 sono inoltre la pala della sacrestia di San Giovanni Elemosinano raffigurante la *Madonna col Bambino e san Filippo Neri* e probabilmente gli *Evangelisti* della chiesa dello Spirito Santo a Venezia. Alle committenze religiose, il **P** avvicendò durante gli anni giovanili una prolifica attività di pittore storico, secondo una tradizione già avviata in ambito veneto dal Molinari da cui riprese il gusto per le architetture di sfondo dalle profonde arcate e la posa dei personaggi secondari dipinti a coppie. Ne sono prova le perdute tele già nella GG di Dresda con *La morte di Agrippina* e *Il cadavere di Seneca mostrato a Nerone* riferite al 1715. Se la partecipazione del **P** alla decorazione pittorica della veneziana chiesa dell'Ospedaletto è ancora

dibattuta dal momento che il gruppo degli apostoli *Simone, Matteo e Taddeo, Mattia*, sono stati riconfermati da una parte della critica alla mano del Tiepolo, il *Sacrificio di Isacco*, realizzato per San Francesco alla Vigna nel 1720, evidenzia i riferimenti al fare del Bencovich nell'impostazione patetica della scena e nello stesso volto del vecchio che diverrà da questo momento una delle caratteristiche formali costanti nella sua arte. Con la pala eseguita nel 1723 per la chiesa vicentina di Santa Corona raffigurante *La Madonna col Bambino e i santi Pietro, Paolo e Pio V*, il **P** mostrò ormai chiaramente la sua apertura al gusto rococò ravvisabile anche nella coeva *Madonna col Bambino e i santi Pietro, Paolo, Giuseppe e un santo Vescovo* della parrocchiale di San Germano di Berici: in queste opere la tipologia del volto «profano» della Madonna e le pose leggiadre dei santi inseriti in una scenografia chiara e luminosa sono ripresi in opere come la *Diana e le Ninfe* del mc di Venezia, nei due pendants con *Giunone e Argo* e *Marte e Venere* (coll. priv.), fino alla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* della Fondazione Cini a Venezia, dipinta nel 1725, che rivelano il forte tributo alla pittura arcadica e gioiosa di Sebastiano Ricci e della settecentesca cultura pittorica francese. Nel *Giovane mendicante* di Chicago (e nella *Contadina che spulcia*, eseguiti sempre intorno al 1725), **P** si avvicinò anche alla pittura di genere filtrata dalla conoscenza dell'opera chiaroscurale del Piazzetta che lo influenzò anche nelle opere religiose eseguite all'inizio del 1730 come la pala della chiesa di Mariacki a Cracovia con *La Madonna col Bambino e san Filippo Neri*, la *Madonna col Bambino e i santi Nicolò e Antonio da Padova* del Duomo di Vicenza e la *Madonna col Bambino e san Carlo Borromeo*, dipinta per Santa Maria della Pace a Brescia. All'inizio del 1730 vanno, inoltre, riferite anche le tele per la cappella del castello di Schombrunn (*L'educazione della Vergine* e *San Giovanni Nepomuceno*) e per la chiesa di Diessen con il *Martirio di santo Stefano*. Ma dove **P** aderì totalmente alle tematiche del rocò veneziano fu nella breve ma intensa attività di frescante che lo impegnò tra il 1727 e il 1734 con la decorazione del Palazzetto Wildmann a Bagnoli, della Villa Baglioni a Massanzago e infine con il soffitto in tela di Ca' Pesaro raffigurante *La Giustizia e la Pace con Minerva e Giove*. Iscrittosi alla Nuova Accademia di Pittura di Venezia nel 1758, ne divenne direttore l'anno seguente.

L'ultima opera documentata del **P** è la pala con *La Madonna col Bambino e i santi Lorenzo, Antonio, Rocco, Sebastiano e Giuseppe*, dipinta nel 1764 per la chiesa di San Giacomo dell'Orto. (*fl.*)

### **pittoresco**

L'espressione «alla pittoresca» viene già utilizzata da Vasari (*Le Vite de' piú eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*, Firenze 1568) per indicare modi simili alla pittura; tale significato viene conservato a lungo, accanto a quello piú ampio con cui il termine **p** esprime ciò che genericamente attiene alla pittura. *La carta del navegar pitoresco* (Venezia 1660) di Marco Boschini, vasto componimento poetico che esalta la superiorità della scuola veneta, accosta implicitamente il vocabolo alla particolare libertà nell'uso del pennello, alla macchia, al tocco e al tratto tipici di quella scuola; è ancora lo stesso Boschini, nella *Breve istruzione premessa a «Le Ricche Minere della pittura veneziana»* (Venezia 1674) a parlare dello stupore suscitato da «il tratto Pittoresco, con il colpo sprezzante di pennello, come dello Schiavone e del Bassano». Similmente il basanese Giovanni Battista Volpato, nel manoscritto *La verità pittoresca* (1685 ca.), associa «macchia e franchezza pittoresca» a pittori come Palma il Giovane, Strozzi e Maffei, caratterizzati da un uso virtuoso della pennellata. Anche W. Agliomby riferisce il termine a una esecuzione pittorica particolarmente libera e spontanea: «This the Italians call working A la pittoresk, that is boldly» (Gli italiani lo chiamano lavorare alla pittoresca, cioè arditamente) (*Painting illustrated in Three Dialogues containing some Choice Observations upon the Arts*, London 1685).

La ricerca del **p** verrà indicata come fenomeno negativo, contrastante con i precetti del neoclassicismo, da Milizia a fine Settecento: quando per **p** si intende «un non so che di straordinario che dà subito all'occhio, e diletta» (*Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1797).

Piú specificatamente in relazione al paesaggio il termine era stato associato da Salvator Rosa in una lettera a G. B. Ricciardi (1662) a certo particolare scenario naturale, prossimo al tipo di pittura da lui praticato: **p** era il viaggio da Loreto a Roma, «d'un misto cosí stravagante d'orrido e di domestico, di piano e di scosceso, che non si può desiderar di vantaggio per lo compiacimento dell'occhio». Ma è in Inghilterra che, verso la fine del Settecento, il **p**

viene messo al centro di un'ampia discussione teorica che coinvolge la percezione della natura, l'architettura del giardino, il gusto per le rovine e il gotico in architettura oltre, naturalmente, alla pittura, soprattutto di paesaggio. Le categorie utilizzate da Edmund Burke in *A philosophical inquiry into origin of our ideas of Sublime and Beautiful* (1756) erano apparse a molti perfettamente adeguate a definire due delle principali caratteristiche del gusto dell'epoca: per i collezionisti e amatori, ad esempio, il Bello era accostabile alla pittura di Claude Lorrain e di Poussin, così come il Sublime lo era a quella di Salvator Rosa; alla ricerca del Sublime, capace di suscitare paura del pericolo e stupore al tempo stesso, il *grand tour* portava ormai i viaggiatori inglesi ad ammirare orride e intense vedute alpine, mentre la campagna italiana offriva ampie possibilità di godimento del Bello.

I due termini estremi sembravano tuttavia insufficienti a descrivere le emozioni suscitate nei viaggiatori dalla scoperta, intorno alla metà del secolo, delle parti più selvagge della stessa Inghilterra. Il movimento di scoperta delle ricchezze naturali nazionali, per le quali la categoria intermedia del pittoresco risultava più adeguata, aveva inizialmente coinvolto la classe media, ma avrebbe contagiato anche le classi più agiate soprattutto verso la fine del secolo, quando gli spostamenti sul continente sarebbero stati limitati dalla rivoluzione francese e dalle guerre napoleoniche.

I primi tentativi di meglio definire anche teoricamente il «Picturesque» si devono a William Gilpin (1724-1804) che affida a una serie di resoconti le impressioni ricavate da alcuni pionieristici viaggi nelle regioni più selvagge dell'Inghilterra. In *Observations on the River Wye, and several parts of South Wales, Ec. relative chiefly to Picturesque Beauty*, scritto nel 1770 e già divulgato come manoscritto, ma edito solamente nel 1782, Gilpin osserva: «The following little work proposes a new object of pursuit; that of not barely examining the face of a country; but of examining it by the rules of picturesque beauty: that of not merely describing; but of adapting the description of natural scenery to the principles of artificial landscape; and of opening the sources of those pleasures, which are derived from the comparison» (Il seguente piccolo lavoro propone un nuovo oggetto di ricerca; quello di non esaminare semplicemente l'aspetto esteriore di un paese; ma di



esaminarlo attraverso le regole della bellezza pittoresca: quello di non limitarsi alla descrizione; ma di adattare la descrizione dello scenario naturale ai principî del paesaggio artificiale; e quello di aprire le fonti di quei piaceri che derivano dal paragone). Solo piú tardi Gilpin svilupperà osservazioni piú direttamente attinenti la pittura, identificando nella irregolare ruvidezza, implicitamente contrapposta alla finita levigatezza del bello classico, un elemento essenziale del p. Non sempre ciò che è gradevole in natura lo è anche in un dipinto: «... the smoothness of the whole, too right, and as it should be in nature, offends in picture. Turn the lawn into a piece of broken ground: plant rugged oaks instead of flowery shrubs: break the edges of the walk: give it the rudeness of a road: mark it with wheel-tracks; and scatter around a few stones, and brushwood; in a word, instead of making the whole smooth, make it rough; and you make it also picturesque» (... la levigatezza del tutto, troppo perfetta, e come dovrebbe essere in natura, offende in pittura. Trasforma il prato in un pezzo di terreno spezzato: pianta querce ruvide al posto di cespugli fioriti: rompi i bordi del vialetto e dagli la rozzezza di una strada: segnalala con tracce di carri; spargi alcune pietre e rami secchi; in una parola invece di rendere il tutto liscio, rendilo ruvido; e lo renderai anche pittoresco); in particolare saranno i «relies of ancient architecture; the ruined tower, the Gothic arch, the remains of castles, and abbeys» (resti di antica architettura; la torre diroccata, l'arco gotico, i ruderi di castelli, e abbazie) ad attirare l'occhio p (*Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792). La diffusione raggiunta dai libri di Gilpin e l'influenza esercitata su viaggiatori e pittori dilettanti contrasta con l'elitarismo degli scritti di Uvedale Price (1747-1829) e di Richard Payne Knight (1750-1824). Entrambi proprietari terrieri, essi rivolgono le loro speculazioni soprattutto verso l'estetica dei giardini privati. La loro preferenza per la natura irregolare, sovrabbondante, plasmata piú dal tempo che dalla costante presenza umana, sembra voler rievocare una condizione primitiva, antecedente le trasformazioni indotte sul paesaggio dalla rivoluzione agricola e dalle recinzioni, e al tempo stesso introdurre una nota di snobistica distinzione contro l'invasione della campagna da parte di chi si era arricchito grazie allo sviluppo industriale. Nei volumi che

riuniscono la sua attività teorica (*Essays on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful, and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* (London 1810) Price fornisce gli ingredienti del paesaggio **p**: una vecchia e pesante quercia o un nodoso olmo piuttosto che una betulla o un frassino, soprattutto quando siano «rough, mossy, with a character of age, and with sudden variations in their forms» («ruvidi, muscosi, con un aspetto secolare, e con improvvise variazioni nelle forme»), un asino o un cavallo, purché da tiro, una capra piuttosto che una pecora, gruppi di zingari e mendicanti accanto a vecchi mulini e povere capanne e ancora rovine gotiche irregolari di cattedrali e abbazie. «Roughness» (ruvidezza), «sudden variety» (inattesa varietà) e «intricacy» (intrico) caratterizzano il **p**, capace di suscitare curiosità, ma apprezzato solo da un «cultivated eye» (occhio colto) il quale «discovers a thousand interesting objects where a common eye sees nothing but rush and rubbish» (scopre mille oggetti interessanti dove un occhio comune non vede nulla se non inezie e macerie). La familiarità con la poesia e la pittura sono indispensabili a un «cultivated eye» e fra i maestri del passato diviene Pier Francesco Mola, prima ancora di Salvator Rosa, l'artista verso cui indirizzare le proprie preferenze. Questi aspetti elitari, che pongono una serie di precondizioni al godimento del **p**, sono accentuati da Knight in *An Analytical Inquiry into Principles of Taste*, London 1805. Knight nega infatti ogni obiettività al **p** e considera inutile elencare oggetti e circostanze che in natura si presentano come tali. La capacità di associare l'esperienza visiva, spogliando l'oggetto di tutti i suoi connotati pratici, alla pittura e alla poesia appartiene solo alle «persons in a certain degree conversant with that art... The spectator, having his mind enriched with the embellishments of the painter and the poet, applies them, by the spontaneous association of ideas, to the natural objects presented to his eye, which thus acquire ideal and imaginary beauties; that is, beauties, which are not felt by the organic sense of vision; but by the intellect and imagination through that sense» (persone a cui quell'arte è in una certa misura familiare... Lo spettatore, avendo un pensiero arricchito dagli abbellimenti del pittore e del poeta, le applica [le esperienze dell'arte] attraverso una associazione spontanea di idee agli oggetti naturali che si presentano al suo

occhio, i quali così acquisiscono bellezze ideali e immaginarie; cioè bellezze che non sono percepite dal senso organico della vista; ma dall'intelletto e dalla fantasia per mezzo di quel senso). Se gli aspetti piú speculativi della teoria del **p**, nata e rimasta strettamente inglese, hanno avuto una incidenza pratica limitata, notevole è invece l'influenza esercitata da questo dibattito sul gusto di un'epoca e, anche indirettamente, su artisti come Gainsborough, Constable o Turner. Molteplici sono le interferenze e i reciproci condizionamenti con il romanticismo europeo. Ancora in gran parte da indagare è inoltre quanto di tale dibattito sia stato recepito in altri paesi. Non poco interesse dovette suscitare soprattutto negli ambienti dei dilettanti e amatori, come testimonia l'esempio del piemontese Giovanni Battista De Gubernatis (1774-1837), che nel 1803 tiene presso l'Accademia di Torino un discorso su «Le beau pittoresque, et sur l'effet du clair-obscur distribué sur les tableaux de paysage» (Il bello pittoresco e sull'effetto del chiaroscuro distribuito sui dipinti di paesaggio). (*vn*).

### **pittura-pittura**

*La Proposta a quattro* di Carlo Battaglia, Claudio Olivieri, Riccardo Guarneri e Claudio Verna, è ospitata nel '72 alla Galleria Il Milione a Milano, sede storica dell'astrattismo. Costituisce l'atto di nascita di quella che sarà variamente definita come «pittura-pittura», «pittura analitica» o «nuova pittura». «Lo spazio non è piú quello mentale designato dalla geometria, ma si compromette con quello reale, accettando e anzi cercando i rischi dell'ambiguità», spiega Verna nel prendere le distanze dall'assertività dell'astrattismo geometrico con il quale pure condivide la liberazione della pittura da valenze simboliche, letterarie, autobiografiche. Una ambiguità che si esprime nella dicotomia tra istanza riflessiva e concettuale ed emotività affidata alla vibrazione pittorica. Punto di riferimento è allora la vicenda americana a partire dagli anni Cinquanta. Della poetica espressionista-astratta, però, non optano per la versione gestuale e irruenta di Pollock e de Kooning, ma per quella assoluta e silente di Reinhardt, Rothko e Newman, il cui vocabolario formale si riduce fino a risolversi nell'unità del campo spaziale e cromatico. Della successiva temperie minimalista, poi, non prediligono gli esiti asettici, geometrici e industriali di Judd, Serra e

Andre, ma i campi monocromi, matericamente inquieti, di Robert Ryman e Brice Marden. Come pure condividono l'ostentazione cromatica, geometricamente precaria, di Noland e Louis nell'ambito di quella che Clement Greenberg nomina nel '64 come «Post Painterly Abstraction». «Riportare i problemi della pittura alla pittura obbliga l'artista a una specificazione essenziale della realtà plastica, a un'analisi del processo pittorico che non può porsi senza fare pittura, abolendo ogni equivoco distacco e distanza». Il commento di Vittorio Fagone in occasione della mostra *Fare pittura* a Bassano del Grappa nel '73, ribadisce da un lato la distanza dall'abrogazione pittorica operata negli anni Settanta in ambito concettuale, per sottolineare invece l'esibizione dei mezzi pittorici come il colore, la linea e il tono, la processualità dell'opera, gli scarti minimi affidati alla serialità più che al prodotto singolo. Il '73 è anno cruciale: una messe di esposizioni di respiro internazionale registra, quanto alla partecipazione italiana, accanto alle presenze ricorrenti di Battaglia, Guarneri e Verna, quelle di Rodolfo Aricò e Antonio Calderara in *Tempi di percezione* a Livorno; di Giorgio Griffa, Valentino Vago e Vittorio Matino in *Fare pittura*; di Mario Migro, Carmengloria Morales e Marco Gastini in *Riflessione sulla pittura* curata ad Acireale da Filiberto Menna. Nel '75 prevalgono le mostre all'estero, tra le quali spicca *Analytische Malerei* ospitata nei Musei di Bonn e Düsseldorf. Paradossalmente, il consenso crescente a quella poetica segnalato dall'adesione sempre più cospicua agli appuntamenti espositivi, decide l'esaurimento della vicenda di gruppo: la partecipazione di 40 artisti alla mostra *I colori della pittura: una situazione europea* tenutasi nel '76 all'Istituto italo-latino-americano di Roma provoca nel nucleo originario una crisi di identità irreversibile. Che non compromette comunque la coerenza e la validità dei singoli percorsi individuali. (az).

### **pittura popolare**

S'intende con **pp** l'insieme dei prodotti espressivi di una comunità di individui, legati da una specificità culturale. In questo ambito, la ricerca di un'armonia globale non è ancora separata dalla ricerca estetica, propria dell'arte colta, che viene invece relegata in un campo artistico a parte.

La nostra analisi si riferisce in particolare ai prodotti della

pp nell'artigianato artistico delle campagne e delle periferie urbane nel mondo occidentale.

A differenza della produzione di ambito provinciale, per quella popolare non si può parlare di ritardo culturale rispetto ai modelli culturali egemoni dei grandi centri dato il suo carattere autonomo. Ciò che viene definito come arte folklorica appartiene a una tradizione specifica stilistica e tecnica che ha un proprio ambito di produzione e consumo. Caratteri particolari la distinguono anche dall'arte primitiva a cui veniva accomunata per la sua elementarità, in quanto l'artigianato artistico delle campagne e periferie urbane è frutto di una cultura collettiva profondamente articolata sulla quale si innestano spinte innovative dovute ad apporti di singole personalità. La centralità della tecnica, la fedeltà ai modelli che rispondono a criteri funzionali, il carattere collettivo e cerimoniale, l'assenza della dimensione estetica come fatto autonomo sono caratteri che contraddistinguono la **pp**. La radice spontaneistica della **pp** si innesta su permanenti modelli tradizionali. È importante sottolineare come lo stretto collegamento con le tecniche artigianali ha portato all'acquisizione di modelli urbani da parte del mondo contadino e pastorale che conserva però forme espressive particolari senza alcun riferimento a canoni estetici tradizionali. Si può parlare in questo senso di uno scambio tra la figurazione primitiva e autonoma dei gruppi popolari e quella colta, anche se la prima non è inserita nella logica di mercato propria all'artigianato cittadino. Nell'ambito della pittura popolare è possibile la formazione di scuole e l'emergenza di singole individualità (Lo Monaco, Cronio, Carozza, Ducato sono famosi per le pitture dei carretti siciliani, come Faraone, Rinaldi, Di Cristina lo sono per i cartelloni dell'opera dei pupi conservati nel Museo Pitré di Palermo). Nella classificazione delle produzioni popolari europee il fattore di coesione è rappresentato dai diversi generi in cui queste trovano la loro espressione. Non è dunque l'appartenenza a una determinata nazione ad affermarne il carattere di identità culturale. Sono tre i gruppi che emergono da questa suddivisione fondata sulle condizioni di produzione e sui caratteri estetici delle **pp**. Il primo è costituito dal prodotto di tradizioni rurali, familiari, di villaggio o regionali, condizionate più o meno strettamente dal ciclo delle stagioni, dal ritmo della vita agricola, dagli eventi della vita familiare (nascita, matrimonio, decesso). Il secondo gruppo designa una pit-



tura artigianale o di mestiere che consiste essenzialmente nella decorazione di manufatti: case, barche, carretti, oggetti d'uso, cassoni. Infine, si può distinguere una produzione particolare, nella quale compare il segno individuale dell'artista e che è assai piú legata all'ambiente urbano; tale produzione può avere intenti religiosi (icone su vetro), educativi o politici come le immagini di Epinal (Musée International de l'Imagerie, Epinal), e la sua diffusione negli ambienti urbani e rurali avviene grazie alle fiere, ai mercati ed ai venditori ambulanti. Questi gruppi sono legati da influssi reciproci, e lo sviluppo della produzione pittorica segue da una parte l'antica tradizione rurale che ha radici nella storia dei vari movimenti della popolazione prima degli insediamenti definitivi, dall'altra l'impronta di modelli urbani basati sulla copia di prodotti colti, che a loro volta divengono oggetto di nuova elaborazione negli ambienti artigianali e rurali. Occorre dunque tenere conto di questi due fattori nello studio delle caratteristiche tecniche ed estetiche della pittura popolare. L'interpretazione romantica vedeva invece nella popolarità un carattere intrinseco al prodotto artistico, una qualità essenziale dell'anima del popolo, slegandola completamente dal contesto storico. Il tentativo della critica attuale è proprio quello di ridefinire questo contesto tenendo conto degli apporti che vengono dalle varie stratificazioni culturali e sociali presenti in un particolare territorio.

**L'arte simbolica e decorativa delle campagne** La pittura popolare di tradizione contadina non è naturalistica, bensí offre una sua interpretazione della realtà. Proceede per simboli: motivi astratti o persino «naturali» (intrecci, steli, corolle, soli, lune), ma in nessun caso si tratta di riproduzione organica del mondo naturale. L'origine di tali motivi risale spesso ad epoca remota, celtica, gallica, germanica o slava, e ne è frequente la traduzione geometrica. Le tecniche pittoriche si adeguano a questo mondo relativamente chiuso: la loro applicazione è semplice e alla portata di tutti. Per questo la pittura di tradizione contadina appare puramente decorativa. Riguarda anzitutto l'insediamento e l'arredo dei paesi dell'Europa settentrionale e centrale, paesi il cui materiale fondamentale – legno bianco e resinoso – richiede la decorazione. Le abitazioni vengono decorate sia all'esterno (fregio sotto i tetti, architravi e stipiti di porte e finestre) sia all'interno (muri, travetti). Si trovano ancora oggi abitazioni contadine di-

pinte in Norvegia (*rosemaling*), Slovacchia e Romania. Nella Bassa Renania si conoscono esempi di soffitti traviati policromi finti. Mentre, in tali casi, l'artigianato ricorre quasi esclusivamente a motivi astratti o lineari, l'arredo presenta spesso scene e soggetti figurativi. Il repertorio figurativo è piú vario di quello decorativo, ad eccezione delle icone, tipiche dell'Europa orientale, che devono mantenere inalterata nel tempo l'immagine di culto. Poniamo in tale categoria taluni mezzi di trasporto e di lavoro (barche siciliane o portoghesi, carretti in Olanda e in Sicilia). Nel caso del carretto siciliano, il procedimento impiegato richiama quello delle immagini popolari urbane. D. Leadbetter ha dimostrato la complessità che presiede alla sua decorazione e che esprime la gerarchia di pittori specializzati, coronata dal maestro che, su modello, dipinge le scene drammatiche dei pannelli laterali. Nell'essenziale, gli elementi decorativi derivano da quelli delle carrozze settecentesche. L'esempio piú noto di **pp** contadina è quello delle uova di Pasqua dipinte. I disegni sono incisi con la punta di un coltello su un guscio di colore uniforme: si tratta sia di figure umane, che talvolta animano scene intere, sia di disegni simbolici ripresi dalla vita animale o vegetale. Si può misurare la diversità dei temi e del loro trattamento grazie alle raccolte di alcuni musei dell'Europa centrale (Polonia, Cecoslovacchia).

Molti prodotti della **pp** europea verranno importati in America al seguito della sua colonizzazione.

**Le immagini urbane** La **pp** urbana è assai piú complessa, a causa anzitutto delle sue origini, poi delle sue tecniche. Si tratta infatti piú di un repertorio di immagini popolari che di pittura propriamente detta, poiché la maggior parte delle sue produzioni derivano da svariati procedimenti d'incisione e di stampa (su legno, su rame). Persino quando realmente si tratta di pittura applicata su una superficie, come nel caso delle icone dipinte su vetro, i procedimenti quasi industriali di produzione testimoniano di un contesto di elaborazione radicalmente diverso da quello della pittura di tradizione contadina.

C'è però una tale compenetrazione che è difficile sostenere fino in fondo la distinzione tra urbano e rurale.

Prendiamo il caso degli ex voto. Sono frutto di uno stretto rapporto tra esecutore e donatore nel quadro piú generale della cerimonialità in cui si inseriscono. L'artigiano fa riferimento alla storia delle espressioni visive, il donatore

alle ideologie e l'oggetto nasce da questo incontro in un campo che P. Clemente definisce «estetico-comportamentale». L'unico elemento creativo è individuabile a livello della ridondanza dei modelli copiati o presi in prestito, che finiscono per perdere ogni reale legame con l'originale. Sono tali legami «immaginari» – legami reali deformati o mascherati – che il repertorio popolare di immagini stabilisce con l'arte dotta e che fondano la sua specificità.

Oltre agli ex voto, una delle produzioni più significative del repertorio d'immagini popolari è quella delle icone dipinte su vetro (coll. Grazia De Santis; coll. Casa-Museo di Palazzo Acreide di Siracusa ed altre), anch'esse legate a temi di origine soprattutto, ma non esclusivamente, religiosa. I colori, mescolati a gomma e albumina, venivano applicati dopo aver fissato i tratti di contorno, sia ricalcandoli in trasparenza, sia guardando quanto si faceva entro uno specchio. Quanto ai temi generali delle immagini popolari, P. L. Duchartre ne distingue nove: di attualità, vera o supposta; di propaganda, patriottica o militare; religiosi; educativi e istruttivi; storici; ricreativi; divinatori e relativi alla magia; decorativi; di felicitazione.

**Scomparsa della pittura popolare** Il campo della popolarità viene dunque a definirsi in ultima analisi non solo come proprio dei ceti popolari, ma anche come patrimonio culturale comune. Ecco perché non è opportuno parlare di **pp** a proposito della pittura dilettantesca che volgarizza quella dotta con delle caratteristiche del tutto individuali. La storia delle **pp** è stata scandita dalla crescita urbana e dal progressivo inurbamento delle campagne. Come la pittura dei popoli detti «primitivi» è scomparsa sotto il contraccolpo di una modifica delle strutture sociali e dei loro significati, la **pp** di tradizione contadina o le immagini di repertorio popolare sono scomparse dinanzi all'industrializzazione dei mezzi di espressione (giornali e fotografie) e alla distruzione del sentimento di una tradizione collettiva.

Si avverte però in questi ultimi anni, pur tra molteplici difficoltà, in relazione con la riscoperta delle varie etnie locali e della loro identità culturale, una tendenza al recupero di questi beni e alla loro valorizzazione. (*cbmg*).

### **pittura tonale**

È quella realizzata mediante il principio stilistico-formale individuato dalla critica nel 'tono'; il termine, di origine

greca (ὄνσις), è già presente in Plinio (*tonos*) nel senso di intervallo tra la luce e l'ombra ed è completato e chiarito da *harmogé* (ἁρμογή), che indica il contatto e il passaggio graduale dei colori. È stato poi ripreso intorno alla metà del sec. xvii, inizialmente in Francia, con un significato diverso: sinteticamente può dirsi che con 'tono' si intende la «qualità di una tinta, in rapporto alla intensità di luce e di ombra che essa contiene. Tale quantità di luce e ombra rappresenta il cosiddetto 'valore' di un colore» (L. Grassi, 1978). L'interesse per il tono da parte della moderna critica d'arte è testimoniato dalla presenza e dalla esplicazione del termine nei più importanti Dizionari tra la seconda metà del sec. xviii e gli inizi del successivo (H. Lacombe, 1751; C. H. Watelet e P. C. Lévesque, 1792; F. Milizia, 1797; A. L. Millin, 1806). Assai importante quanto scrive il Millin, il quale individua nel 'tono' la tinta generale di un dipinto («La teinte générale d'un ouvrage forme son ton général»), con particolare riferimento a maestri quali Giorgione e Tiziano, che saranno successivamente considerati gli iniziatori e i modelli della **pt**. Ma anteriore è una interessante notazione critica di Antonio Raffaello Mengs (1787), che intuisce come il chiaroscuro di Tiziano abbia qualcosa di particolare, derivando ciò dal suo colorito: «conoscendo che le ombre perdono la qualità de' loro colori, e si fanno tenebrose, egli seppe dar loro il tono, che debbono avere, facendole più oscure; e così riflettendo, che il gran lume non può essere imitato col colore perché riluce, procurò di farlo più chiaro che fosse possibile». Fu poi Eugène Delacroix, interprete della critica romantica, ad interessarsi del 'tono' nel progetto di un *Dizionario delle Belle Arti* (1857); in particolare egli esalta i risultati della pittura a olio, per «l'intensità che i toni cupi conservano al momento dell'esecuzione il che non avviene né con la tempera, né con l'affresco, né con l'acquerello...»

La critica italiana, agli inizi del Novecento, riprese e chiarì in modo definitivo il concetto di **pt**; individuati i suoi iniziatori in un gruppo di pittori veneziani del primo Cinquecento (Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano), è stato correttamente notato come essa sia poi divenuto fenomeno ricorrente e variamente caratterizzante movimenti o artisti delle età successive, sino a quella contemporanea. Tra i primi ad affrontare e chiarire il problema della **pt** fu Lionello Venturi (1915), che ne attribuisce l'inven-

zione a Giorgione. Secondo il Venturi 'tono' è «la quantità di luce e di ombra che ogni colore assorbe»; e con una precisa definizione, che può ritenersi tuttora valida e chiarificatrice egli afferma: «Colorire secondo il principio del tono, significa dar forma al colore, che è cosa ben diversa, anzi opposta a colorire una forma. Non si tratta cioè di determinare una forma, e poi metterci sopra il colore; bensì costruire la forma direttamente con il colore. Con infinite sfumature il tono permette d'indietreggiare un colore, d'avanzarne un altro, sino al momento in cui la forma plastica esce dal caos come d'incanto». Come è stato rilevato (P. Barocchi, 1974) quello della **pt** è poi divenuto uno dei *topoi* della critica d'arte italiana. Nell'uso corrente pertanto con **pt** si fa riferimento a una pittura basata sulla stesura di masse cromatiche senza il supporto di una netta impalcatura disegnativa e l'uso di contorni definiti, fondata su accordi piuttosto che contrasti coloristici; ciò nella ricerca di una armonia generale sostanziata da un tipo particolare di luce detta 'ambientale', così da porre le forme in un rapporto di morbida fusione con l'atmosfera. Per indicare l'orientamento stilistico che privilegia pittoricamente l'uso del 'tono', nel senso indicato, può trovarsi talvolta adoperata la definizione di tonalismo (*mp*).

### **Piza, Arthur Luiz**

(San Paolo 1928). Dopo aver lavorato nello studio del pittore Gomide, lasciò il Brasile nel 1955 stabilendosi a Parigi. Acquisì una solida formazione di incisore nello studio di Friedlander, di cui fu amico. Nel 1958, il MAM della sua città natale ne organizzò la prima personale, seguita poi da molte altre a Parigi (Gall. La Hune, 1959-65), New York (Gall. of Graphic Art, 1964) e Mannheim (Gall. Gabriel, 1968). «Per me incidere – egli dice – è lacerare, tagliare, strappare una superficie che resiste». All'opposto di numerosi artisti contemporanei, **P** attribuisce pertanto ruolo fondamentale all'intervento manuale diretto e consapevole. Predilige l'incisione a sgorbia, e si limita sempre a due o tre colori caldi organizzati in figure ovoidali, centrate sul supporto (*Cosmo azzurro*, 1969; *Anamorfosi*, 1970; *Punto di fusione*, 1970: Gall. La Hune). I suoi *Rilievi*, appaiono come ricerche complementari della sua sperimentazione grafica: l'incisione «in cavo» si ribalta e diviene rilievo, afferrando la luce e moltiplicando



gli effetti visuali a seconda dell'illuminazione e dell'angolo di osservazione (*Rilievo 141*, in poliestere, 1968). (*em*).

### **Pizzinato, Armando**

(Maniago 1910). Trasferitosi a Pordenone dopo la prima guerra mondiale, lavora come garzone da un decoratore. Nel 1930 si iscrive all'Accademia di Venezia, dove segue i corsi di pittura di Virgilio Guidi, ed entra in contatto con altri artisti sviluppando un dialogo che lo porterà ad esporre alla Galleria Il Milione di Milano (1933) nella mostra *Cinque giovani pittori veneti*. I dipinti di questi anni, quasi tutti distrutti, indagano il tema della figura e della natura morta, dimostrando un forte interesse per la pittura di Gino Rossi, che si andava in quegli anni riscoprendo. Nel 1936 si reca a Roma con una borsa di studio; frequenta qui gli artisti della scuola romana, con i quali condivide la netta opposizione alla cultura del regime e la necessità di un rinnovamento. Tornato a Venezia (1942), riunisce tutti gli stimoli della sua formazione in una sorta di post-cubismo che si ispira direttamente a *Guernica*, divenuto esempio morale di arte antifascista. Nel 1943, dopo una personale al Milione, interrompe l'attività pittorica per partecipare attivamente alla resistenza. Riprende a dipingere dopo la Liberazione, sviluppando, insieme a Vedova, una ricerca che lo porta oltre la figurazione, verso forme nuove, da cui ricominciare. Nel 1946 partecipa alla fondazione del Fronte Nuovo delle Arti e, alla sua scissione, passa al movimento realista italiano presentando alla Biennale del 1950 il dipinto: *Un fantasma percorre l'Europa* (Venezia, coll. priv.). Per tutti gli anni Cinquanta si dedica a questo genere di pittura che, pur essendo programmaticamente costruita sulla massima comunicabilità, non necessariamente scade nell'illustrazione: soggetti di fabbriche, cantieri, lotte contadine, momenti di mobilitazione civile (*Tutti i popoli vogliono la pace*, 1950-51). Espone ancora alle Biennali del '52 e del '54 ed esegue un ciclo di affreschi nella Sala del Consiglio dell'Amministrazione provinciale di Parma (1954-56), che rientra nel suo programma di apertura dell'arte al popolo. Dopo un decennio di fervido impegno politico **P** sente la necessità di ritornare a una pittura più intima, per ritrovare il proprio mondo privato. Attorno agli anni Sessanta esegue una serie di dipinti intitolati *Giardini veneziani*, dove la maggiore libertà di invenzione gli permette di esprimere,

con spontaneità, un lirismo insospettato in un nuovo rapporto con la natura. In seguito, fino all'inizio degli anni Ottanta, si evidenzia una personale rivisitazione di soluzioni formali di ascendenza futurista e costruttivista, ai limiti dell'astrazione. Nel 1962 la Fondazione Bevilacqua La Masa gli ha dedicato un'importante esposizione antologica; nel 1981 ha luogo una sua mostra retrospettiva (1925-81), promossa dal Comune e dalla Provincia di Venezia. (*et + sr*).

### **Plamondon, Antoine-Sébastien**

(Quebec 1804 - Neuville (Québec) 1895). Si inizia alla pittura eseguendo restauri e copie di dipinti europei comperati e spediti a Quebec nel 1817 dall'abate Desjardins, così come aveva fatto il suo maestro, il pittore autodidatta di Québec Joseph Légaré. Nel 1826 prosegue gli studi a Parigi sotto la guida di Paulin Guérin. Tornato in patria (1830), ne diviene il ritrattista più alla moda. Non nasconde l'ammirazione ora per David, ora per la pittura romantica, ma serba il modo, del tutto canadese, di affrontare direttamente i soggetti, concentrando l'attenzione sul volto dei modelli, come nel ritratto di *Madame Joseph Laurin* (1839: Québec, Museo del Québec). Il suo ritratto di *Sœur Saint-Alphonse* (1841: Ottawa, NG) rivela d'altronde la sua conoscenza di Philippe de Champaigne. **P** conserva una capacità di lavoro poco comune fino al 1852, anno in cui si ritira in campagna. Dopo questa data le sue tele sono assai ineguali. Molto abile nei ritratti, ha qualche difficoltà nell'organizzare composizioni vaste, e si avvale allora di molti prestiti e citazioni da maestri minori europei. Così, dal 1837 al 1842, eseguì con brio, ma senza grande fantasia personale, quattordici grandi stazioni della *Via Crucis*, quattro delle quali sono conservate nel Museo di Montreal. (*jro*).

### **Planche, Gustave**

(Parigi 1808-57). Fu tra i critici più apprezzati e discussi del suo tempo. Legato a scrittori e artisti romantici, ebbe peraltro con loro polemiche astiose. Collaborò regolarmente a vari giornali, in particolare «L'Artiste», la «Revue des Deux Mondes» e, nel 1835, con Balzac, la «Chronique de Paris». Convinto della missione di sostegno del critico, meditava e ragionava ogni suo giudizio:

essenzialmente romantico, esaltò il genio di Delacroix e la bellezza di fattura di Decamps; benché più moderatamente, lodò Delaroche e Ary Scheffer. Ma, professando l'idealismo nell'arte, rese omaggio a Ingres, di cui ammirava molto le tele religiose, e s'interessò vivamente di Gleyre e di Chenavard, delle decorazioni religiose di Hippolyte Flandrin e della scuola dei Nazareni. Pertanto fu visceralmente ostile a Courbet. I suoi studi sull'arte italiana (*Raphaël*, 1848; *Léonard de Vinci*, 1850) e sull'arte olandese e fiamminga (*Rembrandt*, 1853; *Rubens*, 1854), ne rivelano l'intelligenza, ma ne tradiscono il dogmatismo un po' secco e banale, e la sicura assenza d'intuizione. Nel 1857 si oppose a Ingres nel corso dei lavori della Commissione per la riforma dell'École des beaux arts e dell'École di Roma, di cui desiderava la soppressione onde ottenere maggior eclettismo nella formazione dei giovani artisti. (tb).

### **Plantageneti**

Dinastia di re inglesi. Non tutti i **P** nutirono lo stesso interesse per l'arte. Molti di loro furono impegnati in grandi opere di architettura, in particolare **Enrico III** (1207-72), durante il cui regno vennero portate a termine la ricostruzione del coro dell'abbazia di Westminster, nonché la nuova cappella di Edoardo il Confessore, e la ricostruzione del Palazzo di Westminster. A **Edoardo I** (1239-1307) spettò l'edificazione di numerosi castelli nel Galles e alle sue frontiere; sotto **Edoardo III** (1312-77) venne riedificata e ridecorata la cappella di Santo Stefano; sotto **Riccardo II** (1367-1400) fu elevata la Westminster Hall. Le tombe reali ebbero pure un ruolo importante nell'evoluzione della scultura. Quanto alla pittura ed ai manoscritti, i re d'Inghilterra non rivaleggiarono con quelli del continente, benché importanti collezionisti fossero di sangue reale, come Humphrey of Bohun, conte di Hereford, e Giovanni, duca di Bedford. Alcuni fecero eccezione; Enrico III fu protettore di Matthew Paris, ed è noto che commissionò importanti complessi di pittura murale, dipinti su tavola, ricami, e che intese rivaleggiare con San Luigi. Edoardo III venne rappresentato, unitamente alla moglie ed ai figli, in ritratti sulle pareti della cappella di Santo Stefano, ed anche Riccardo II venne ritratto. Si sa che numerosi manoscritti vennero realizzati per la famiglia reale: l'*Apocalisse Douce* (Oxford, Bodleian

Library, ms Douce 180), per Edoardo I ed Eleonora di Castiglia, il *Trattato di Walter di Milemete* (Oxford, Christ Church, ms E. II), donato a Edoardo III verso il 1326. Per Riccardo II vennero eseguiti il *Liber regalis* (Londra, bibl. dell'abbazia di Westminster) e una *Bibbia* (BM, Roy.I.E. IX); per Enrico VI (1421-71) il *De regimine principum* di Hoccleve (ivi, Arundel 38), la *Vita di sant'Edoardo* di Lydgate (ivi, Harl. 2278) e un *Salterio* (ivi, Cott. Dom.A.xvii). **Edoardo IV** (1442-83) durante il suo esilio a Bruxelles comperò e commissionò manoscritti fiamminghi. (*mast*).

### **Plattemontagne (o Plattemontaine), Nicolas de**

(Parigi 1631 - 1706). Era figlio di **Mathieu van Plattenberg** (Anversa 1606 - Parigi 1660), ritrattista e incisore fiammingo stabilitosi a Parigi. Nel 1663 venne accolto nell'Accademia. Tre anni più tardi dipinse un «may de Notre-Dame» (*Conversione del carceriere di san Paolo*: Parigi, Louvre) e nel 1683-84 venne incaricato della decorazione delle Tuileries. Fu allievo di P. de Champaigne, e la sua opera continua a venir confusa con quella del maestro. Il doppio ritratto di *J.-B. de Champaigne e N. de Plattemontagne* (Rotterdam, BVB), dove ciascuno dei due allievi del maestro ritrasse il proprio collega, rivela bene questa dipendenza. I suoi vigorosi disegni (Rouen, MBA) manifestano tuttavia un temperamento originale. (*pr*).

### **Platzer, Johann Georg**

(Sankt Michael in Eppan (Tirolo) 1704-61). Figlio del pittore Johann Victor **P**, fu allievo del suocero Josef Anton Kessler e dello zio Christoph **P** a Passau. Dal 1721 in poi soggiornò soprattutto a Vienna. Nel 1728 frequentò l'Accademia. Spinto dal gusto dei piccoll quadri olandesi da gabinetto, influenzato da Ottmar Elliger e dai dipinti tardo-manieristi della collezione di Rodolfo II, creò il tipo di riunione galante viennese, che verrà ripreso dal suo amico Janneck. Albert von Sebis di Breslavia, in missione a Vienna tra il 1728 e il 1730, lo sostenne e ne collezionò i piccoll dipinti su rame, tredici dei quali si trovano oggi al Museo di Wroclaw. Soggetti preferiti di **P** sono le feste galanti o le feste mitologiche, talvolta molto movimentate e spesso pensate in coppia (*Bacco e Arianna* e *Combattimento tra i Centauri e i Lapiti*: Parigi, Louvre). Vi

si ritrovano le caratteristiche dell'artista: scintillante cromatismo, fattura miniaturistica, folla di personaggi e di accessori, ricchezza nella decorazione degli oggetti e dei costumi, pesantezza dei drappeggi e dei tappeti, bianco perla di carni femminili, fondi grigio argento o bluverdi (*Convegno galante*: Praga, NG; *Concerto*: Norimberga, GNM). La *Bottega del pittore* e la *Bottega dello scultore* (Vienna, HM) sono tra le sue opere piú riuscite. Esegui inoltre alcuni quadri religiosi (la *Pesca miracolosa*: Salisbury, Residenzgal.; l'*Adorazione dei Magi*: Montiggl, Dreikönigskirche). (jhm).

### **Pleydenwurff, Hans**

(Bamberga? 1420 ca. - Norimberga 1472). Il suo nome compare nel 1458 nei registri dei cittadini di Norimberga dove nel 1464 acquista una casa. La sua formazione resta oscura, ed alcuni studiosi hanno ipotizzato un suo viaggio nei Paesi Bassi, mentre nel 1462 pare aver lavorato a Breslavia (odierna Wrocaw), all'altar maggiore della chiesa di Santa Elisabetta (un solo frammento, con la *Crocifissione*, si conserva a Wrocaw, museo, mentre la *Deposizione dalla croce* si trova oggi al GNM di Norimberga). Le sue composizioni dense, espressive, dal colore caldo e splendente, rivelano un netto e profondo influsso della pittura fiamminga, soprattutto quella di Rogier van der Weyden, al quale egli è debitore per i modelli stilistici e compositivi, mentre i suoi sfondi paesaggistici ricordano in specie quelli di Bouts. Benché ancora arcaici nella rappresentazione dello spazio, i suoi dipinti sono intrisi dello spirito realistico che proprio in Norimberga troverà ampio consenso e impulso nel corso della seconda metà del Quattrocento (*Crocifissione*, 1465 ca.: Monaco, AP). Gli sono attribuiti: un dittico col *Ritratto del canonico e vicediacono Giorgio, conte di Löwenstein* (Norimberga, GNM), e, sull'altro sportello, il *Cristo doloroso* (Basilea, KM), generalmente datato al 1456; un *Calvario*, tavola epitaffio per lo stesso Giorgio conte di Löwenstein († 1464; Norimberga, GNM). La bottega di **P** produsse molte altre opere, e **P** stesso fornì cartoni per vetrate e fu spesso impegnato nell'illustrazione di importanti opere nate nel fervido clima intellettuale della città, tra le quali va citata almeno la campagna di Xilografie per la *Weltchronik* di H. Schedel, edita nel 1493 e condotta, come sempre, in collaborazione con M. Wolgemut. Questi fu il primo e prediletto allievo di **P** e il suo piú stretto col-



laboratore tanto che è spesso difficile distinguere la sua mano da quella del maestro (portelle dall'altare della chiesa di San Michele di Hof: Monaco, AP). Alla morte di **P**, come prescritto dalle regole, Wolgemut ne sposa la vedova (1473), rilevandone così la bottega. (*sd + sr*).

### **Plinio il Vecchio**

(C. Plinius Secundus). (Como 23/24 - Stabia 79). Il XXXV libro della sua enciclopedica *Storia Naturale*, dedicato ai vari generi di terre e ai loro impieghi, tra i quali i colori per dipingere, contiene un ampio *excursus* storico-artistico che, pur con i suoi limiti, costituisce la fonte principale per ricostruire la storia della pittura in età greca e romana, la biografia e le opere di una quantità di artisti maggiori e minori, i procedimenti tecnici e la fortuna di maestri e correnti nei diversi periodi dell'antichità. Dopo una presentazione dell'arte, con annotazioni sulla tecnica pittorica e giudizi di carattere morale, **P** articola la complessa materia per *genera*, tradendo così l'impronta peripatetica, eminentemente classificatoria, che gli deriva da trattatisti come Senocrate di Atene e Antigono di Caristo (sec. III a. C.), a lui noti probabilmente dagli scritti di Varrone. La trattazione pliniana abbraccia un ampio arco di tempo, che va dagli esordi della pittura nel mondo greco, nel sec. VIII a. C., fino alla prima età imperiale. Secondo la concezione senocratea, l'evoluzione dell'arte è vista come una parabola, scandita da una nascita – in età arcaica –, un culmine – all'epoca di Alessandro con Apelle –, una lenta decadenza in età ellenistica e romana. Gli artisti sono suddivisi secondo criteri qualitativi: prima i grandi maestri e poi via via gli artisti minori, fino ai *non ignobiles* e alle pittrici. I grandi maestri sono catalogati a loro volta secondo la tecnica impiegata, tempera ed encausto, e nominati in ordine approssimativamente cronologico; gli altri, all'interno delle rispettive categorie, in ordine alfabetico. Le descrizioni delle opere sono generalmente molto succinte e si dilungano spesso più sui dettagli esterni che sulla qualità della composizione o sui colori. Ciò nonostante, fin dal sec. XV il testo di **P** è stato alla base di tutte le ricostruzioni della storia dell'arte dell'antichità e delle attribuzioni a momenti, scuole e personalità del patrimonio archeologico che si andava via via ritrovando. Oggi, grazie all'incremento delle nostre conoscenze di opere d'arte antica e al puntiglioso lavoro di ri-

costruzione delle fonti e di esegesi dei termini tecnici usati da **P**, il testo della *Naturalis Historia* – espressione di una tradizione critica sedimentatasi a partire dal sec. v a. C. fino al I d. C. e alla quale ogni epoca ha fornito il suo apporto – è fondamentale per capire come maestri, correnti, teorie artistiche furono accolti e recepiti nella riflessione culturale ad essi contemporanea o immediatamente successiva. (mlg).

### **Płoński, Michal**

(Varsavia 1778 - 1812). Allievo di Norblin de la Gourdain, lo accompagnò sovente in occasione delle sue visite a Nieborów, residenza dei principi Radziwill, ove eseguì numerosi disegni. Tra il 1800 e il 1810 visse in Germania, in Olanda e in Francia. I suoi disegni, per la maggior parte eseguiti a penna, nervosi, sensibili e pieni di umorismo, rappresentano mendicanti e vagabondi, ubriachi, venditori ambulanti, scene di costume, caricature, ritratti. Nelle sue acquaforti si rivela, come in Norblin, l'influsso di Rembrandt. (wj).

### **Ploos van Amstel, Cornelis**

(Amsterdam 1726-98). Disegnatore, incisore e scrittore d'arte allievo di G. Warrenberg dal 1738 al 1740, poi di Norbert van Bloemen. Incise da Berchem, van de Velde, Brouwer; sue opere sono conservate nei Gabinetti di disegni di Essen, Bruxelles e Amsterdam. (jv).

### **Pluym, Karel van der**

(Leida 1625-72). Cugino di Rembrandt e tutore di suo figlio Titus, fu decano della gilda di San Luca di Leida nel 1654-55; mediocre pittore dipinse alcune scene di genere che tentano di ricalcare la maniera di Rembrandt: il *Filosofo che legge* (1655: Museo di Leida), *Uomo che legge* (Colonia, WRM), *Vecchia con un libro* (New York, coll. Frick). (jv).

### **Pocetti (Bernardino Barbatelli, detto il)**

(San Martino di Val d'Elsa 1548 - Firenze 1612). Si formò a Firenze nella cerchia del Vasari. Nel 1570 si iscrisse alla Compagnia di San Luca e tre anni dopo fu immatricolato alla Accademia del disegno. Divenne presto

noto come pittore di facciate, specialità da cui gli derivò il soprannome di Bernardino delle facciate o Bernardino delle grottesche, di cui si conservano quelle a sgraffito del Palazzo di Bianca Capello e del Palazzetto Pitti.

Probabilmente alla fine di questo decennio il **P** compì un viaggio a Roma che gli rivelò le grandi opere di Raffaello, Salviati e Zuccari. Al periodo immediatamente seguente appartengono alcune opere già di notevole rilievo, che fanno risaltare le sue qualità di decoratore e di narratore (Santa Maria Novella, lunette del chiostro grande; Palazzo Capponi; San Pierino; Santa Felicita, *Miracolo della Neve*, 1589). La sua attività si fa anche più intensa nell'ultimo decennio del secolo quando diventa l'«agio-grafo» prediletto dei certosini (affreschi nelle certose di Firenze, di Siena e di Pisa); è in questi anni che arricchisce ancora la sua cultura con la conoscenza degli esempi dei virtuosi senesi Vanni e Salimbeni. Nel 1595 eseguì un grande affresco nel coro della Certosa di Val d'Ema (*Morte di san Bruno*) che si rifà alla tradizione narrativa del Quattrocento e che, come in generale la sua opera di decoratore, presuppone anche l'ascendente di Andrea del Sarto (Santissima Annunziata, cappella della Madonna del Soccorso, 1598 ca.; chiesa del Carmine; Santa Maria degli Angeli, chiostro; San Marco; Palazzo Pitti, Sala di Bona, 1608-1609; Pistoia, Santissima Annunziata, chiostro). Pur appartenendo per oltre un decennio al nuovo secolo, il **P** ha il suo luogo più appropriato nell'evoluzione della decorazione monumentale fiorentina cinquecentesca, con esiti che tuttavia presuppongono le novità della «riforma».

Di particolare interesse la ricca opera grafica del **P**, spesso di qualità assai alta (Uffizi, Albertina, Louvre). (*fv + sr*).

### **Podesti, Francesco**

(Ancona 1800 - Roma 1895). Pittore incredibilmente prolifico, lasciò non meno di mille opere tra quadri «di storia», ritratti, affreschi; ebbe grande successo in tutta la sua lunghissima vita e ottenne molti riconoscimenti ufficiali. Di formazione accademica, malgrado la successiva adesione alla tematica romantica nei soggetti di molti suoi dipinti il **P** rimase sostanzialmente neoclassico non senza moderati accenti puristi.

A Roma con una sovvenzione della municipalità di Ancona concessagli nel 1816, il giovanissimo **P** si iscrive all'Accademia di San Luca seguendo i corsi di G. Landi e di

V. Camuccini, del quale frequenta anche lo studio così come quello del Canova; e nel 1821 vince il concorso Canova con il *Gladiatore morente*. Terminati i corsi accademici, nel 1826 intraprese un viaggio di studio attraverso l'Italia, visitando Milano, Venezia, Parma, Bologna, Firenze, Napoli, e anche le rovine di Ercolano. Si recò quindi anche a Londra, Parigi e Bruxelles, esponendo sue opere e riscuotendo molto successo. Tra i suoi dipinti di soggetto «antico» si ricordano qui *Eteocle e Polinice* (1824) e *L'ultimo giorno di Ercolano*. In seguito il P prediligerà temi «romantici» come: *Torquato Tasso che legge la Gerusalemme alla corte di Ferrara* (1831), *Enrico II di Francia ferito a morte...* (eseguito per Maria Cristina di Savoia ed esposto a Brera nel 1845: Agliè, Castello Ducale), *Il giuramento degli anconetani nel 1174* (commissionatogli dalla municipalità di Ancona ed esposto e premiato a Londra nel 1851 e a Parigi nel 1855), *I novellatori del «Decamerone»* (1851 ca.: Treviso, MC). Numerosi, naturalmente, i dipinti di soggetto sacro: *Martirio di san Lorenzo* (1829) per la Cattedrale di Ancona, *Giudizio di Salomone* (1836) per Carlo Alberto di Savoia, *Martirio di santo Stefano* (1851) per la ricostruita Basilica di San Paolo a Roma. Tra le imprese ad affresco, le decorazioni mitologiche nella Villa Torlonia (*Storie di Bacco*, 1835) e nel Palazzo Torlonia già in piazza Venezia a Roma, quelle della sala vaticana dedicata al dogma dell'Immacolata Concezione (su commissione di Pio IX, 1856-1870), le due *Storie di san Paolo* nella navata centrale della già citata basilica romana (1859-1860) e, infine, all'età di ottant'anni, gli *Evangelisti* nei pennacchi della cupola della chiesa del Santissimo Sacramento ad Ancona. Oltre a un dipinto di storia contemporanea (*Morte di Spiros Alestros di Zante*, 1831 ca.), ispirato alla lotta di liberazione del popolo greco, è necessario ricordare anche i molti ritratti eseguiti dal P (*Ritratto dell'incisore Girometti*, 1831: Roma, GNAM), in massima parte dispersi in collezioni private italiane e straniere. Più immediati e più freschi dei dipinti sono spesso i disegni, numerosissimi. (mvc).

### **Podkowiński, Wladyslaw**

(Varsavia 1866-95). Studiò presso la Scuola di belle arti di Varsavia, con W. Gerson (1880-1884), e a San Pietroburgo (1885-86). Tornato a Varsavia, divenne illustratore di numerose riviste, tra le quali «Klosy» e «Tygodnik Ilu-

strowany ». Nel 1889, nel corso di un soggiorno a Parigi con J. Pankiewicz, subí l'influsso dell'impressionismo e in seguito eseguì una serie di tele chiare, soleggiate (*Nel giardino*, intorno al 1892: Bytom, Museo dell'Alta Slesia). Senza peraltro abbandonare l'impressionismo, fu toccato dall'atmosfera del simbolismo e dal suo pessimismo apocalittico e macabro; eseguì allora numerosi quadri assai cupi, «notturni» di carattere misterioso e metaforico (*Marcia funebre*, 1894: Museo di Cracovia). Il suo quadro *Impeto delle passioni* (1893: ivi), esposto a Varsavia nel 1894, provocò uno scandalo confrontabile con quello della *Colazione sull'erba* di Manet. Una prematura morte venne ad interrompere l'evoluzione di un incontestabile talento. (*wj*).

### **Poel, Egbert Lievensz van der**

(Delft 1621 - Rotterdam 1664). Iscritto nel 1650 alla gilda di San Luca di Delft, subí l'influsso di Sorgh, Potuyl e soprattutto Saftleven, cui si ispirò dipingendo paesaggi campestri e interni (*Casa contadina*, la *Fattoria*: Parigi, Louvre; *Interno rustico*: Bruxelles, MRBA), nonché vedute di mercati (il *Mercato del pesce*, 1650: L'Aja, Mauritshuis). Assistette il 12 ottobre 1654 all'esplosione della polveriera di Delft, e documentò con alcune vedute lo stato della città dopo la catastrofe (*Scene d'incendio*: Amsterdam, Rijksmuseum; Londra, NG; Louvre; Museo di Nantes; Rotterdam, BVB). Stabilitosi nel 1655 a Rotterdam, continuò a sfruttare il tema dell'incendio di Delft trasformandolo in vero e proprio soggetto di genere, cui s'ispirarono pittori come il fratello **Adriaen** (1626-85/88) e Daniel Vosmar. (*ju*).

### **Poelenburgh, Cornelis van, detto Satir**

(Utrecht 1594/95 ca. - 1667). Fu allievo di Abraham Bloemart ad Utrecht. Dopo un soggiorno in Italia (1617-25), dove, secondo Sandrart, incontrò Callot a Firenze, prima del 1621, tornò ad Utrecht e non lasciò piú la città se non per recarsi due volte in Inghilterra (1637 e forse nel 1641). Durante la permanenza in Italia, lavorò per il granduca a Firenze (un certo numero di suoi piccoli dipinti sono conservati a Palazzo Pitti) e a Roma, dove fu uno dei fondatori della Società dei pittori olandesi, i Bentvueghels. La prima delle opere datate di **P** risale al 1620 (*Paesaggio con rovine e mercanti di bestiame*: Parigi, Louvre).



Come la maggior parte dei quadri dipinti in questo periodo, anche questo rappresenta un paesaggio popolato da piccoli personaggi: pastori o contadini con i loro armenti, al centro di un immaginario scenario di antiche rovine (*Veduta del Campo Vaccino a Roma con un asino*, 1620: ivi). Il fascino di questi dipinti che combinano realismo e immaginazione antiquaria, è rimasto intatto; **P** subisce l'influsso di A. Tassi e dell'opera di Paul Bril, a Roma intorno al 1580, ma ne dà un'interpretazione originale. Le opere eseguite da Bril e la sua cerchia prima del 1620 sono caratterizzate da una composizione in cui lo spazio costruito su direttrici diagonali è compresso dalle numerose presenze naturali e umane che vi si affastellano; il manierismo di Bril è invece superato completamente da **P** dopo il 1620. Le sue composizioni sono relativamente semplici e chiare, e nei suoi dipinti, più di altri pittori olandesi, riuscì a rendere con verità il carattere del paesaggio olandese: l'effetto della luce meridionale sul colore ad esempio.

Studiò accuratamente la distribuzione di luce ed ombra nel quadro, attraverso il sottile trapassare di luci piene verso ombre dense rendendo estremamente delicate le sfumature tonali. Questa sensibilità per le valenze chiaroscurali riflette l'influenza di Elsheimer (evidente soprattutto nei disegni), benché le differenze di concezione tra **P** ed Elsheimer siano profonde. Le opere dipinte da **P** durante il suo soggiorno italiano troveranno poi svolgimenti nella produzione dei paesaggisti italianizzanti olandesi (Bartholomeus Breenbergh, Jan Both, Jan Asselijn, Nicolaes Pietersz Berchem) sia per la scelta dei motivi che per la tecnica.

Dopo il suo ritorno ad Utrecht, i soggetti mitologici (*Diana e Atteone*: Madrid, Prado); o ancora il paesaggio *La cascata di Tivoli*: Monaco, AP) e religiosi (*l'Annuncio ai pastori*: Gray, Museo; *l'Adorazione dei Magi*: Genova, Pinacoteca; *l'Angelo che guida i pastori*: Londra, Wellington Museum), assumeranno sempre maggiore importanza e la sua pennellata guadagnerà in morbidezza e delicatezza cromatica.

Questi paesaggi animati da ninfe al bagno e satiri (Amsterdam, Rijksmuseum) saranno assai ricercati dai suoi contemporanei; una popolarità confermata poi dai numerosi pittori che lo imitarono in questo genere (Daniel Verlangen, Johannes van Haensbergen, Dirck van Der Lisse

e un raro seguace inglese I. Palmer). Più tardi alcuni mediocri dipinti, siglati con il monogramma «CP», nuoceranno alquanto alla sua reputazione. Le sue ultime opere possiedono una sapienza tecnica e coloristica mai prima raggiunta (la *Glorificazione di santa Caterina d'Alessandria*: Utrecht, Museo). I musei del Louvre di Parigi, il Pitti oltre alle collezioni dei principi tedeschi sono ricchi di opere di P. (*abl*).

### Poerson, Charles

(Vicsur-Seille (Moselle) 1609 - Parigi 1667). Subí l'influsso del suo maestro Vouet (*Natività*: Parigi, Louvre, firmata) il cui dinamismo riprese, accrescendolo, nel suo «quadro di maggio» del 1642 (*Predicazione di san Pietro a Gerusalemme*: Parigi, Notre-Dame). Si mostrò sensibile all'arte di Bourdon (*Avvelenamento di Camme e Sinorige*: Museo di Metz). Il figlio **Charles-François** (Parigi 1653 - Roma 1725) fu allievo suo e soprattutto di Noël Coypel. Diresse l'Accademia di Francia a Roma dal 1704 al 1725. La sua opera è quasi interamente scomparsa (*Unione tra le Accademie di Parigi e Roma*, 1681-82: Versailles; *Gesú Cristo guarisce gli infermi*, quadro di maggio del 1688: chiesa di Saint-Symphorien-de-Lay, Loire). (*as*).

### poesia visiva → scrittura visiva

### Poitiers

I resti della decorazione pittorica dei tre più antichi santuari di P consentono di apprezzare il notevole contributo che il capoluogo del Poitou diede allo sviluppo dell'affresco in epoca romanica. Uno dei cicli è quello di Saint-Hilaire-le-Grand, con le monumentali figure di *Vescovi* rappresentate sui quattro pilastri delle false navatelle della navata, e, in due cappelle a stella dell'abside, di scene relative forse alla vita del vescovo di P. Un altro ciclo si trova a Notre-Dame-la-Grande, dove la volta del coro contiene una vasta composizione in cui compare tra l'altro sul catino, la *Vergine regina in trono* circondata da *Santi*; questo importante nucleo di pitture dovute a un artista di grande levatura è purtroppo assai deteriorato (lo stato di conservazione delle figure di *Martiri* nella cripta è migliore). Nel Battistero di Saint-Jean si trovano gli affreschi più belli di P: gli *Apostoli*, in eleganti pose, dell'*Ascensio-*

ne, e soprattutto i quattro *Imperatori a cavallo*, uno dei quali proposto come Costantino. Per la raffinatezza del colore e la potenza del disegno, questi dipinti sono considerati i migliori esempi dell'arte romanica della Francia occidentale. Vicini nel tempo a quelli di Saint-Savin, presentano grande omogeneità stilistica. (fa).

### **Polacco, Martino Teofilo**

(Polonia? 1570 ca. - Bressanone 1639). La formazione artistica di Martino Teofilo si compie a Venezia verso la fine del Cinquecento, nell'orbita di Palma il Giovane e di Hans Rottenhammer. Dal 1600 è documentato a Trento al servizio del principe vescovo Carlo Gaudenzio Madruzzo. Nel 1605 dipinge la pala dell'altar maggiore della chiesa dei Francescani di Trento e l'anno successivo la pala della cappella Madruzzo a Calavino, importanti anche per ricostruire la cronologia dell'attività del pittore, che include opere di incerta datazione come la *Madonna col Bambino e i santi Antonio abate, Tommaso, Paolo e Bartolomeo apostoli*, per l'altare Migazzi nella parrocchiale di Cogolo (ora a Trento, castello del Buonconsiglio), e la pala del *Rosario* nella pieve di Cembra. Negli anni che seguono, ad eccezione del periodo 1608-14, l'operosità del P è documentata con maggiore continuità: pale di Male (1614) e di Spormaggiore (1614). Al 1615-20 ca. risalgono le decorazioni murali eseguite per incarico della famiglia Madruzzo nel Santuario dell'Inviolata a Riva del Garda, nelle quali si rinsaldano i legami con la maniera palmesca. Tra gli incarichi di prestigio figurano anche gli affreschi del catino absidale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento, e alcune commissioni per il Duomo, tra cui la pala di *San Cristoforo* (ora nella sagrestia dei canonici), la tela commemorativa con il *Cardinale Bernardo Cles presentato da san Vigilio alla Madonna* (Museo diocesano tridentino) e la pala ora a Tiarno di Sotto. Oltre ai dipinti eseguiti per le chiese cittadine della Santissima Trinità di San Marco (ora nella chiesa della Santissima Trinità) e per le chiese e i conventi dell'ordine francescano, l'opera di Martino Teofilo comprende anche una serie di impegni «minori» per le chiese di Tavon, Brez, Piazze di Piné, Calvolla di Tenno, Nave San Rocco, Rovere della Luna. Al momento estremo del soggiorno trentino del P va indicato un gruppo di opere tra le quali la pala dell'*Assunta* nella parrocchiale di Tassullo (firmata e datata 1620) e

la *Resurrezione* in San Pietro a Ora (1621). Dopo il 1621, per motivi non chiariti, Martino Teofilo abbandona Trento per passare a Salisburgo. Nel 1623 per la chiesa del convento agostiniano di Mülln dipinge le pale della *Crocifissione*, dell'*Assunta*, e dei *Diecimila Martiri*. Nominato pittore aulico alla corte di Leopoldo V, tra il 1626 e il 1637 il **P** risiede e opera a Innsbruck. Al periodo enipontano risalgono gli affreschi della cappella ducale (Marienorium) nella chiesa dei Francescani (Hofkirche), siglati e datati 1626-27, lo *Sposalizio della Vergine* nella chiesa dei Serviti (1628), la pala di *San Felice da Cantalice* nella chiesa dei Cappuccini e inoltre numerosi ritratti per la corte. Nel 1637, il pittore abbandona Innsbruck e si trasferisce presso la corte di Bressanone, al servizio del principe vescovo Wilhelm von Welsperg. Al momento brissinese appartengono la *Comunione e la glorificazione di santa Maria Maddalena* (pala e cimasa) nella chiesa della Madonna del Chiostro, l'*Adorazione dei Magi* nella parrocchiale e l'*Immacolata* del Museo diocesano. (emi).

### **Polack (Pollack), Jan**

(Cracovia? 1435 ca. - Monaco 1519). Oscuri gli anni giovanili, per i quali si è ipotizzata una formazione a Cracovia, un viaggio nei Paesi Bassi (per giustificare la sua approfondita conoscenza delle opere di van der Weyden) e il passaggio dalla Franconia nel 1471, per raggiungere Monaco, al seguito di Jadwiga di Polonia che andava in sposa al duca Giorgio di Baviera a Landshut: ipotesi resa fortemente improbabile dalle forti rivalità esistenti tra i rami bavaresi di Landshut e Monaco. Si ritiene più verosimile un suo arrivo a Monaco verso il 1470, benché il suo nome compaia nei registri delle tasse soltanto nel 1482, anno in cui peraltro **P** possedeva già una casa in città. Nel 1479 affresca un ciclo di affreschi con la *Passione* nella chiesa di Pipping presso Monaco e nel 1483 consegna l'altare ad ante mobili per l'altar maggiore della chiesa del monastero benedettino di Weihenstephan (presso Freising, oggi distrutto), del quale le ali sopravvissute sono suddivise tra Monaco (AP), Freising (seminario) e Norimberga (GNM); l'alto compenso percepito per esso testimonia l'alta stima che l'artista godeva già in questi primi anni di attività. Nel 1488 **P** diviene pittore ufficiale di Monaco e dal 1485 al 1519 compare per ben tredici volte nel ristretto Consiglio dei Quattro che go-

vernava la corporazione monacense dei pittori. **P** si trova impegnato, negli anni di intenso risveglio culturale ed economico della città, sino ad allora centro artistico periferico della Germania meridionale, in innumerevoli imprese di decorazione a fresco (come quelle per le porte della città: *Crocifissione* del 1485; per la Residenza ducale e per il Palazzo Pubblico, 1501-508) e nella creazione di retabli per cappelle e chiese non solo cittadine, manufatti, questi ultimi, dei quali l'«imprenditore» **P** forniva naturalmente, nel caso fossero anche scolpiti, le sole parti dipinte. Al 1489 risalgono due ante dall'altare della parrocchiale di Pullach, rappresentanti *Scene della vita di santo Stefano e di san Guido*, al 1490 l'altar maggiore destinato alla chiesa di San Pietro di Monaco, su commissione del duca in carica, Alberto IV. Dei diciotto scomparti, raffiguranti *Scene della vita degli apostoli Pietro e Paolo* (faccia interna) e scene dalla *Passione* (faccia esterna), sussistono sedici scene (in loco e presso il Bayerisches Nationalmuseum di Monaco), nelle quali comincia a farsi notare l'intervento di Mair von Landshut, che collaborerà spesso, da allora in poi, con **P**. Uno tra i più completi e significativi interventi del pittore è quello per l'elegante cappella che il duca Sigismund aveva fatto erigere all'interno del piccolo castello, eletto a propria dimora, di Blütenburg, a pochi km da Monaco, e per la quale egli stesso aveva elaborato un complesso programma iconografico, al quale si attengono anche i tre altari, il maggiore e i due laterali, affidati a **P** (1491). La tavola centrale dell'altar maggiore rappresenta la *Trinità*, le ali il *Battesimo di Cristo* e l'*Incoronazione della Vergine*; gli altari laterali sono dedicati al *Cristo in Maestà* e all'*Annunciazione*. Del 1498 è l'*Altare di sant'Andrea* in San Nicola e del 1510 ca. la *Madonna della Misericordia* del Duomo di Monaco. Si conoscono anche almeno sette ritratti, molto espressivi e penetranti, di mano di **P**, tra i quali quello dello stesso duca Sigismondo, di *Jörg von Halsbach*, detto Ganghofer, l'architetto di Santa Maria di Monaco, e di *Un benedettino nelle vesti di san Benedetto* (1484: coll. Thyssen-Bornemisza, già Lugano, Castagnola). Giunto in città quando vi primeggiava G. Mäleskircher, benché «straniero», **P** seppe usurparne il ruolo di artista leader in virtù del suo temperamento appassionato e inquieto, del suo linguaggio più moderno, vigoroso e dinamico, realistico e drammatico insieme, ma, quando



richiesto, capace di creare atmosfere eleganti e quiete. (*scas*).

### **Polesini**

Questa grotta, poco profonda, è situata nel comune di Ponte Lucano in provincia di Roma. Attualmente essendo nell'alveo dell'Aniene è parzialmente allagata. I depositi riferibili alla fine del Paleolitico superiore hanno restituito una grande quantità di incisioni, sia geometriche che animalistiche, eseguite su pietra e su osso. Sono stati rinvenuti anche una certa quantità di ciottoli con tracce di ocre rosse. Tra gli animali incisi si può citare un lupo con sovrapposte tracce di colpi, forse resti di una cerimonia magico-religiosa, inoltre numerosi sono i disegni di cervidi e bovini e anche un soggetto raro come la lepre è ben presente. Infine le incisioni geometriche sono di notevole complessità. (*agu*).

### **Poliakoff, Serge**

(Mosca 1900 - Parigi 1969). Dopo brevi studi a Mosca, interrotti dalla Rivoluzione d'ottobre, lasciò l'Unione Sovietica nel 1919 con una parente prossima. Soggiornò successivamente a Costantinopoli, Sofia, Belgrado e infine a Berlino, prima di stabilirsi a Parigi nel 1923. Dal 1930 frequentò l'Académie de la Grande Chaumière, guadagnandosi la vita suonando la chitarra nei caffè russi della capitale. Durante un soggiorno a Londra di due anni seguì i corsi della Slade School; tornato a Parigi nel 1937 incontrò Kandinsky, Robert e Sonia Delaunay, con i quali scoprì le qualità specifiche del colore, e Freundlich, delle cui costruzioni cromatiche in seguito si rammentò. Nel 1938 dipinse le prime tele astratte, presentate al Salon des Indépendants fino al 1945. Nello stesso anno la Galleria l'Esquisse a Parigi ne organizzò la prima personale, che lo rivelò al pubblico parigino. Partecipò allora regolarmente al Salon des réalités nouvelles e al Salon de Mai; nel 1947 si tenne presso Denise René la sua seconda personale, seguita poi da numerose altre, a Parigi e in vari Paesi.

Dopo la guerra **P** fu tra coloro che stimolarono la Nouvelle Abstraction: reagendo al rigore geometrico del precedente decennio, scelse di fondarsi quasi interamente sul colore, delimitando grandi superfici dai toni vivaci, sovrapposti. Quando nel 1946 Charles Estienne lo lodò

per aver «fatto tele piacevolmente variegata quanto un tappeto di Bukhara o di Samarcanda», **P** si rese conto del pericolo verso il quale stava insensibilmente scivolando: il decorativo. **P** s'impegnò allora sulla via di un'«asceta fruttuosa», utilizzando gamme più grigie e più sorde (*Composizione astratta*, 1950: New York, Guggenheim Museum; *Composizione rossa*, 1954: New York, coll. Shapiro). A poco a poco, nell'intento di sottolineare la giustapposizione dei piani, si serve sempre più di toni vicini, l'arancio e il rosa accanto a un rosso, un verde accanto a un blu (*Composizione astratta*, 1961: San Gallo, coll. H. Strehler; *Composizione*, 1958: coll. W. Koch). Disorganizzando lo spazio visivo tradizionale decentra il *focus* visivo dalla tela e rifiuta l'illusione della terza dimensione: *Composizione 1963-64*: coll. priv.; *Trittico*, 1967: ivi). È talora caduto nella trappola dei suoi stessi giochi cromatici, ma resta uno dei grandi coloristi del dopoguerra. Le ultime opere, la cui organizzazione è meno complessa, tradiscono un relativo influsso della minimal art. È ben rappresentato a Parigi, MNAM (nove dipinti vi sono entrati in occasione della donazione del 1972), a New York (MONIA), alla Tate Gall, di Londra, nei musei di Lille, Grenoble, Nantes, Basilea, Amburgo, Vienna, Liegi, nonché in numerose collezioni private. (*em*).

### **Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara)**

(Caravaggio (Bergamo) 1499/1500 ca. - Messina 1543 ca.). **P** si trasferisce a Roma intorno al 1515 e grazie alla conoscenza di Giovanni da Udine, Giovan Francesco Penni e Giulio Romano entra nella bottega di Raffaello. Tra il 1517 e il 1518 **P** esordisce con gli altri giovani artisti impegnati nel ciclo delle Logge Vaticane di Leone X e alla sua mano sono da attribuire gli scomparti con il *Giuseppe venduto dai fratelli* e il *Passaggio del Giordano*. Nella bottega del Sanzio l'artista stringe rapporti soprattutto con lo spagnolo Pedro Machuca e con il fiorentino Perin del Vaga. Sin dal 1522 era celebre a Roma come pittore di facciate di palazzi, in collaborazione col fiorentino Maturino. Questi affreschi, a grisaille, ispirati dall'esempio di B. Peruzzi, sono quasi tutti scomparsi; ma vennero spesso copiati e incisi: *Palazzo Ricci*, ancora in luogo, assai ridipinto; *Palazzo Milesi*, suo capolavoro, noto dai disegni e dalle incisioni; *Casino del Buffalo* (intorno al 1525-26, frammenti al Museo di Roma). I temi sono trat-

ti dalla mitologia o dalla storia romana, e il loro stile eroico è influenzato dall'antichità (Colonna Traiana). Dipinse verso il 1524-25, seguendo Giulio Romano, una sala in Villa Lante al Gianicolo (affreschi oggi nella Bibl. Hertziana). È sensibile agli artisti innovatori che allora operano a Roma (Peruzzi, Rosso, Parmigianino, Perin del Vaga). La sua originalità si afferma nella decorazione della cappella di Fra Mariano in San Silvestro al Quirinale, realizzata attorno al 1526: gli affreschi con le *Scene della vita della Maddalena e di santa Caterina*, influenzati dalla pittura ellenistica, preludono notevolmente all'arte del paesaggio europeo del sec. XVIII. Può considerarsi precedente un certo numero di dipinti (Hampton Court, Louvre).

Nel 1527, con il Sacco di Roma **P**, ormai al culmine della sua carriera, fugge verso Napoli, città dove aveva soggiornato brevemente nel 1523-24 e dove aveva affrescato numerose logge e facciate di palazzi oggi perdute. A quel primo soggiorno napoletano sono riferiti anche un certo numero di dipinti frammentari con *Storie di Psiche* e fregi di *Satiri, ninfe e amorini* oggi nelle raccolte del Louvre e di Hampton Court. Nel secondo soggiorno napoletano (1527-28) **P** è attivo soprattutto per la committenza ecclesiastica e, secondo le fonti, lavora per le chiese di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli e Santa Maria delle Grazie alla Pescheria (*Santi Pietro e Andrea e le anime del Purgatorio, Trasporto di Cristo al sepolcro*: Napoli, Capodimonte). Nell'ottobre del 1529 **P** è a Messina dove rimarrà sino alla morte. La sua evoluzione verso l'espressionismo e il manierismo si accentuò a contatto con una civiltà profondamente diversa dall'ambiente romano, per influsso dei polittici gotici fiamminghi e spagnoli, e forse anche grazie ai suoi collaboratori (Roviale Spagnolo, F. Ruviales?) Nel 1535 **P** operava per le feste in onore di Carlo V. In quest'ultima fase dipinse quadri religiosi mistici e realisti, dal disegno aguzzo e dalla composizione singolarmente decentrata (*Adorazione dei pastori*, 1553: Museo di Messina; *Incredulità di san Tommaso*: Londra, coll. A. Seilern; *Salita al Calvario*: Napoli, Capodimonte). Lo stile rapido dei suoi quadri ricorda quello dei numerosi schizzi (ivi; Palermo, GN) e del *Sant'Angelo carmelitano* (Torino, Gall. Sabauda), frammento del polittico del Carmine di Messina (1545 ca.). Senza aver direttamente conosciuto, sembra, le ultime opere di Michelangelo, la sua pittura evolvette in un senso non dissimile: è pittura di un visio-

nario la cui passione si esprime con sorprendente libertà. Questo aspetto fondamentalmente anticlassico, che preannuncia insieme il manierismo e Caravaggio, non venne sempre compreso e resta tuttora mal conosciuto. Invece la sua opera romana di decoratore, ampiamente diffusa dall'incisione, è stata di estrema importanza per gli artisti del sec. xvi (Vasari, Salviati), e così pure per Pietro da Cortona, Rubens e Füssli. (*sb + sr*).

### **Polienov, Vassili Dmitrevič**

(San Pietroburgo 1844 - presso Kaluga 1927). Borsista dell'Accademia di San Pietroburgo, si iniziò a Monaco, a Parigi e a Venezia (1872-76) alla pittura «all'aperto». Socio moderato dei Peredvijniki, creò il genere del «paesaggio intimo» (*Giardino della nonna*, 1878: Mosca, Gall. Tret'jakov) e praticò la pittura religiosa (*Cristo e la donna adultera*, 1888: San Pietroburgo, Museo russo).

Sua sorella **Ielena Polienova** (? 1850 - Mosca 1898) ricercava nell'arte popolare antica l'ispirazione per un rinnovamento dell'arte decorativa e dell'illustrazione dei racconti russi. A San Pietroburgo, il Museo russo ne conserva una serie di acquerelli che illustrano racconti di fate. (*bl*).

### **Polignoto**

(attivo fra il 480 e il 450 a. C.). Pittore greco originario di Taso e figlio di un altro pittore, Aglaofonte, lavorò principalmente ad Atene, dove ottenne la cittadinanza, e a Delfi, Platea e Tespie, tutte città filoateniesi. Tra i suoi capolavori, particolarmente celebrate furono tre grandi composizioni, una nella Pinacoteca dei Propilei sull'acropoli di Atene, raffigurante *I Greci davanti a Troia*, e due nella Lesche (sala di riunioni) dei Cnidi a Delfi, *Iliouper-sis* (la distruzione di Troia) e la *Nekyia* (la discesa di Odisseo agl'Inferi), minuziosamente descritte da Pausania. Come nelle tragedie dell'epoca, l'evocazione di episodi drammatici alludeva alla sorte comune degli uomini, ai limiti posti alla loro intraprendenza dalla divinità, all'ineluttabile trionfo della giustizia. Nonostante la complessità delle composizioni, in cui l'artista si sforzò di rendere la prospettiva scaglionando i personaggi ad altezze diverse su un terreno accidentato, **P** continuò a servirsi di un cromatismo elementare, basato sui quattro colori principali (nero, bianco, rosso e giallo), sia pure utilizzati in

una grande varietà di toni differenti. Fu celebre per essere stato il primo a variare le espressioni dei volti e a rendere la trasparenza delle vesti. Qualche eco della sua pittura, interamente perduta, si ha nei coevi vasi attici, soprattutto dei pittori di Pistoxenos e di Penteseilea. (*mlg*).

### **Polignoto, Pittore di**

Sull'onda della fama del grande pittore di Taso, con il suo nome firmarono le loro opere tre diversi ceramografi attici. Il maggiore di questi, il cosiddetto Pittore di **P**, attivo attorno al 440 a. C., ha lasciato vasi decorati con scene in forte movimento: centauromachie, fatiche di Eracle, amazzonomachie, ma anche scene di palestra, di simposio, di danza. A lui si ricollega una scuola piuttosto numerosa, alla quale appartenevano i pittori di Kleophon (430 ca.) e del Deinos (420 ca.). (*mlg*).

### **Poliña**

Il catino dell'abside della chiesa di **P** nel Vallès, a ovest di Barcellona, recava l'immagine della *Vergine*. Sotto comparivano l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, e l'*Annuncio ai pastori*. Sulla volta dell'unica navata era raffigurato un *Pantocrator* inquadrato dal *Tetramorfo* e dalla rappresentazione delle *Sette chiese d'Asia*. Sulla parete sud l'*Agnello*, posto tra i *Sette candelabri* e i *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*, dominava *Gesù dinanzi a Pilato*. *Santo Stefano* è rappresentato su un doppio arco. Il complesso, molto guasto, è suddiviso tra il Museo diocesano di Barcellona e una collezione privata della stessa città. Lo stile di **P** si accosta a quelli del Maestro di Osormort e del Pittore di Sescorts. L'opera sembra della stessa mano degli affreschi nelle absidi di Barbara: modellato e pieghe rese mediante spesse linee scure, mani lunghe, grandi occhi allungati. E. W. Anthony (1951) datava questi lavori al sec. XIII; J. Ainaud de Lasarte li riferisce al sec. XII, fondandosi sulla consacrazione della chiesa nel 1122 e sui rapporti con i complessi, senza dubbio più antichi, del Maestro di Osormort, nonché con Saint-Savin-sur-Gartempe. (*vg*).

### **Polinori, Andrea**

(Todi 1586 - 1648). Attivo esclusivamente per la città natale e aree contigue, si formò a Perugia; un soggiorno



romano, da collocarsi intorno al 1615, gli fornì un repertorio di motivi e immagini cui attingere ininterrottamente per tutto il suo percorso. Il momento migliore della sua attività pittorica coincide con la presenza a Todi del vescovo Marcello Lante (tornato a Roma nel 1624): a questo periodo risalgono l'*Incoronazione della Vergine* (1618: Todi, San Fortunato), la decorazione della cappella Accursi (1620 ca.), varie tele già in San Silvestro (*San Benedetto e Santa Teresa*, 1621: oggi in Santa Prassede), la *Bottega di Giuseppe* (1623: San Giuseppe dei Falegnami). Baglione, Orbetto, Passignano, e in qualche caso Gentileschi, appaiono i suoi principali riferimenti culturali; in dipinti più tardi (affreschi della galleria del Palazzo vescovile, 1629; *Scala Santa*, 1635: in San Francesco) e in quelli – molto numerosi – per le chiese del contado unisce, a gustose notazioni di carattere narrativo, riprese stanche e involute dal suo più felice momento iniziale. (*Iba*).

### **polittico**

Dal latino tardo *polyptychus*, complesso di tavole dipinte o a rilievo, composto di più pannelli o comparti, generalmente di un pannello centrale affiancato da pannelli laterali fissi o mobili, detti ante, in grado di ribattersi fino a sovrapporsi al pannello centrale, e collocato sulla mensa di un altare. Oggetti composti erano già i dittici, coppie di tavolette incernierate di comune uso liturgico in età tardo-antica, derivate dal dittico consolare romano. Se il **p**, oltre ai pannelli laterali fissi, comporta una o due coppie di ante, è detto **p** di trasformazione, poiché consente di modificare il contesto iconografico in relazione a diverse e particolari esigenze liturgiche e culturali. Peculiare ai **p** italiani è il fatto di non essere concepiti per essere aperti e chiusi come spesso avveniva, anche in relazione a fattori di tipo climatico, nei paesi nordici; a scomparti mobili potevano tuttavia essere trittici finalizzati alla devozione privata, di dimensioni relativamente ridotte, adatti quindi ad essere facilmente spostati. Sono noti esempi di tavole d'altare tripartite appartenenti ai secoli XII e XIII, non soltanto in Italia. Nel Duecento, a giudicare dalle testimonianze superstiti, alla tavola isolata si affianca, soprattutto nel caso di committenze di particolare rilievo, il **p** a più scomparti alla cui base fu introdotta la predella inizialmente in funzione meramente strutturale.

Eseguiti fino al Cinquecento inoltrato i **p** italiani furono caratterizzati da una notevole varietà di forme e di dimensioni e da incorniciature lignee tipologicamente diversificate. Oltre alla sequenza iconografica, i contratti di allogazione fissano generalmente, anche tramite disegni (progetti di Girolamo da Santa Croce: Amsterdam, Rijksmuseum; di Vittore Carpaccio: Copenhagen, MBA), la forma complessiva dell'opera. Essa, al pari del soggetto dell'opera, dipendeva dalla volontà e dalle possibilità finanziarie del committente ma era altresì vincolata alla collocazione cui il **p** era destinato. Sebbene il progetto delle strutture lignee di supporto e incorniciamento appaia di solito riferibile al pittore è altresì documentata in altri casi, accanto a quella del *legnaiuolo*, l'artefice materiale, e del doratore, la presenza di un *dipintore* con responsabilità puramente progettuali. Un certo Niccolò *dipintore* eseguì, ad esempio, un progetto per l'*Incoronazione della Vergine* orcagnesca in San Pier Maggiore a Firenze. A tale proposito occorre comunque sottolineare come il *legnaiuolo* dovesse svolgere un ruolo più importante di quanto generalmente presupposto dato che spesso i nomi degli ebanisti compaiono nei documenti accanto a quelli dei pittori con remunerazioni quasi equivalenti. Generalmente il lavoro dell'ebanista era subordinato a un accordo preventivo tra committente e pittore; non mancano però anche casi di artisti illustri chiamati a intervenire su una struttura lignea preesistente (Masaccio, *Politico del Carmine* di Pisa commissionatogli nel 1426 dal notaio pisano Giuliano degli Scarsi; Piero della Francesca, polittico agostiniano allogato nel 1454 dai frati di Sant'Agostino e da due laici, Angiolo di Giovanni di Simone e sua cognata Giovanna, per l'altare maggiore della loro chiesa agostiniana di Borgo San Sepolcro). Nel più antico periodo documentato i **p** erano per lo più costituiti da diverse tavole collocate in senso orizzontale su di un unico registro, al centro del quale era ubicata una tavola, caratterizzata solitamente da soggetti di adorazione quali il Cristo e la Madonna con il Bambino e angeli, di dimensioni maggiori rispetto a quelle dei pannelli laterali che generalmente presentavano figure isolate di santi, a mezzo busto (con possibilità di definizione più variata dei caratteri) o a figura intera, tra cui in posizione privilegiata i protettori della chiesa, della singola cappella o della confraternita che aveva commissionato l'opera. Abitual-

mente esisteva un legame tra queste immagini e le reliquie del santo conservate all'interno dell'altare ornato dal **p**. Meno frequenti negli scomparti laterali sembrano le rappresentazioni narrative a piú figure che in opere come il **p** di Giotto nella cappella Baroncelli (Santa Croce, Firenze) si componevano in un'unità narrativa complessiva, mentre una narrazione piú distesa trova spazio negli episodi raffigurati negli scomparti della predella sottostante. Il tipico **p** tardotrecentesco si sviluppa verticalmente implicando la presenza di uno o piú registri superiori (Simone de' Crocifissi, **p** con l'*Incoronazione della Vergine*: Bologna, PN, n. 254) e la decorazione figurata di ogni superficie piana disponibile comprendente anche elementi della cornice quali coronamenti (cimase) e pilastri. Nel sec. XIV la comparsa nelle cornici di coronamenti gotici, pilastri laterali e pinnacoli rivela l'ampiezza dell'influsso nordico. Di notevole significato nell'evoluzione del **p** è la *Maestà* di Duccio di Boninsegna, pala d'altare a due facce realizzata per l'altare maggiore del Duomo di Siena (Siena, Museo dell'Opera del Duomo). Sempre nel Trecento, in particolare nella seconda metà, l'uso persistente della tavola isolata, ovvero della «pala» (Giotto, *Madonna di Ognissanti*: Firenze, Uffizi) determinò i primi tentativi di eliminare le divisioni interne del **p** che comunque conserverà la forma gotica pluriarcata anche dopo l'introduzione della composizione unificata, determinata dall'abolizione graduale dei pilastrini e delle colonnette di divisione tra gli scomparti laterali. Accanto alla composizione su tavola unificata, nel sec. XV il **p** a piú scomparti continuò ad essere largamente favorito da committenti e pittori. Nei **p** a due o piú registri lo scomparto centrale maggiore del registro inferiore presenta solitamente la raffigurazione della Vergine con il Bambino cui si collega superiormente un Ecce Homo o un Cristo in pietà di dimensioni minori, mentre ai lati si situano teorie di santi a figura intera in basso e a mezza figura nel registro superiore (Antonio e Bartolomeo Vivarini, **p** già nella chiesa di San Girolamo della Certosa di Bologna, Bologna, PN). Questa forma complessa di **p**, che si evolverà, in particolare nel Veneto, nell'ancona si fa sempre piú rara nel Cinquecento sotto la pressione di nuove tendenze che privilegiando la tavola unificata portarono altresí alla scomparsa graduale della predella. Tra i **p** cinquecenteschi, caratterizzati di solito da una tavola centrale piuttosto affollata con

Madonna e santi o una Assunzione sovrastata da una Pietà o da un Cristo in gloria o benedicente, si possono ricordare quello del Bergognone per la chiesa di Santo Spirito a Bergamo (1508-509) e del giovane Tiziano per la chiesa dei Santi Nazario e Celso a Brescia (1522), il *Polittico di santa Barbara* di Palma il Vecchio (Venezia, Santa Maria Formosa), varie opere di Gaudenzio Ferrari (chiesa parrocchiale di Varallo Sesia, Santa Maria ad Arona, San Gaudenzio a Novara, Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio), in Emilia il *Polittico di sant'Andrea* a sei scomparti di Dosso Dossi in collaborazione con il Garofalo (Ferrara, Pinacoteca).

I piú complessi sviluppi del **p** si hanno nelle Fiandre e nel mondo germanico nei secoli xv e xvi. Parallelamente all'evoluzione dello stile in senso naturalistico è comune a queste aree la tendenza a render possibile, attraverso la duplicazione degli sportelli, la visione di immagini o scene differenziata secondo il calendario liturgico. Nello stesso tempo, il tipo, che è spesso organizzato, specie in Germania, attorno a una scultura nel ruolo di immagine «piú interna» (lo scrigno), evolve verso la soppressione delle cornici intermedie per ottenere scene a composizione unitaria che finiscono col negare il tipo stesso del **p**. Monumenti che segnano le tappe principali di questo percorso sono le opere di Jan e Hubert van Eyck (*Polittico dell'Agnello Mistico*, 1432: Gand, Saint-Bavon), Lukas Moser (*Polittico della Maddalena*, 1432: Tiefenbronn, chiesa della Maddalena), Roger van der Weyden (*Polittico di Beaume*, 1443-51: Beaume, Hôtel-Dieu), Michel Pachet (*Polittico di St. Wolfgang*, 1471-81: St. Wolfgang, chiesa), Mathis Grünewald (*Polittico di Issenheim*, 1511-17: Colmar, Museo di Unterlinden). (pgt + sr).

## **Pollaiuolo (Pollaiolo)**

**Antonio del Pollaiuolo (Antonio di Iacopo d'Antonio Benci, detto)** (Firenze 1431/32 ca. - Roma 1498).

**Piero del Pollaiuolo (Piero di Iacopo d'Antonio Benci, detto)** (Firenze 1443 - Roma 1496). Personalità poliedrica, costantemente impegnata sui piú svariati fronti della produzione artistica, dalla pittura alla scultura fino all'esecuzione di pregiati manufatti di consumo, Antonio **P** inaugura brillantemente la propria attività con la realizza-

zione della *Croce* d'argento destinata alla chiesa di San Giovanni (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo); si tratta di una macchina complessa strutturalmente e formalmente molto elaborata, alla cui esecuzione Antonio si applicò tra il 1457 e il '59 insieme a Betto di Francesco e Miliano di Domenico Dei. L'esame della *Crocifissione* su tavola (già Lugano, coll. priv.) offre conferma sul fronte pittorico delle formidabili capacità espressive di Antonio, manifestate nella precoce scultura: le sagome di Cristo e dei ladroni mostrano infatti corpi contratti, completamente deformati dalla sofferenza fisica, lasciando intravedere fasci di muscoli in tensione; quanto a Maria e a Giovanni hanno espressioni e posture analoghe a quelle già mostrate nella *Croce* d'argento e la patente analogia giustifica la datazione della tavola entro uno stesso giro d'anni. L'analisi del dipinto fa trasparire con chiarezza il peso avuto da Domenico Veneziano nella formazione di Antonio **P** e basta, a supportare la validità di questa tesi, il paragone tra l'immagine della Madonna e la figura della madre a braccia spalancate immessa da Domenico nel suo *Miracolo di san Zanobi* (Cambridge, Fitzwilliam Museum); ma quel che più colpisce è quell'impronta forsennata impressa alle figure dei tre condannati, i quali, con le loro amplificate contorsioni, offrono un saggio delle sperimentazioni successivamente effettuate dall'autore intorno al tema del corpo in tensione: acquistano in tal senso una valenza paradigmatica il gruppo bronzeo di *Ercole che scoppia Anteo* (Firenze, Museo del Bargello) e il dipinto di medesimo soggetto (Firenze, Uffizi) cui si collegano, per affinità di stile e di argomento, le raffigurazioni di *Ercole e l'Idra* (ivi) ed *Ercole e Dejanira* (New Haven, Yale University AG), opere per le quali, vale la pena di citare un passo di Giorgio Vasari, dove si afferma che Antonio «s'intese degli ignudi più modernamente che fatto non avevano gl'altri maestri inanzi a lui, e scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto».

Altrettanto significativa, per la ricostruzione del percorso del maestro e per la messa a fuoco degli influssi esercitati sul suo stile da altri autori, è l'*Assunzione di santa Maria Egiziaca* della pieve di Staggia (Poggibonsi): nel groviglio iperdinamico delle vesti degli angeli si legge infatti una palese consonanza con il lessico di Andrea del Castagno e con la sua *Assunta tra i santi Giuliano e Miniato* (Berlino, SM, GG); né mancano, nella caratterizzazione rugosa e ma-



cerata della protagonista, rimandi a Donatello, che aveva condotto alle piú estreme conseguenze le riflessioni intorno a un tipo di figura «antigratziosa». La profonda incidenza esercitata dalla lezione donatelliana sul linguaggio di Antonio P è confermata dall'analisi del *Parato di san Giovanni*, grandiosa opera a ricamo per la cui esecuzione egli fornì i disegni preparatori relativi ai ventisette riquadri illustrati con le *Scene della vita del Battista* (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo): i tempi di progettazione e di realizzazione pratica dello sfarzosissimo parato da messa, che in linea col tradizionale uso liturgico si componeva di un piviale, una pianeta e una coppia di dalmatiche, furono veramente molto lunghi (1466-80) e se in alcuni degli episodi raffigurati, quali la *Danza di Salomè* o il *Festino di Erode*, le compiacenze grafiche si configurano come retaggi formalisti di quella cultura gotico-internazionale assimilata al tempo dell'apprendistato presso la bottega del Ghiberti, in altre scene, come ad esempio in quella dedicata alla *Predica alla corte di Erode*, la griglia architettonica rimanda al tipo di scansione dello spazio messa in atto da Donatello nei riquadri del suo *Pulpito di San Lorenzo*.

Nel *David con la testa di Golia* (Berlino, SM, GG), le tensioni muscolari appaiono placarsi, lasciando il posto a carni compattissime e armoniosamente levigate, mentre l'urgenza dello scatto energetico viene affidata essenzialmente alla definizione dei profili, acutamente interpretati in chiave mobile e nervosa. Per la ricostruzione del catalogo pollaiolesco la tavola con i *Santi Giacomo, Vincenzo ed Eustachio* (1466: Firenze, Uffizi), originariamente situata nella cappella del Cardinale di Portogallo in San Miniato al Monte (Firenze), riveste un'importanza capitale a causa della questione attributiva ad essa correlata: i documenti, infatti, parlano di un lavoro a quattro mani, frutto della collaborazione tra i fratelli Antonio e Piero, ma non forniscono ragguagli intorno alle modalità con cui il lavoro fu spartito; né, d'altro canto un contributo utile allo scioglimento del quesito può derivare dal ricorso al metodo comparativo, poiché se per Antonio non si conoscono pitture certe e le ascrizioni alla sua mano hanno soltanto basi attributive, i saggi autografi di Piero, ossia la serie delle sei *Virtù* (1469-70) eseguite per la sede della Mercanzia (Firenze, Uffizi) e la piú tarda *Incoronazione della Vergine* (San Gimignano, collegiata), datata 1483 e firmata, non

offrono indizi sufficienti alla risoluzione del problema. La vaghezza delle informazioni storiche ha dato adito a molteplici prese di posizione, di volta in volta propense ad esaltare il ruolo primario avuto da questo o quello dei due **P** nell'esecuzione del dipinto.

La sistematica attenzione dimostrata per lo sfoggio di preziosi dettagli ornamentali trova le sue piú celebri testimonianze in due *Ritratti femminili di profilo* (Berlino, SM; Milano, MPP), che per la loro eccelsa qualità sono da sempre stati ritenuti come i massimi capolavori della ritrattistica quattrocentesca, alternativamente all'uno o all'altro dei fratelli **P**: nel dipinto di Berlino l'abito della protagonista risulta confezionato con tagli di mirabile broccato; piú severa la veste indossata dall'ignota dama del *Ritratto* del MPP, che si presenta tuttavia con una splendida parure, composta da collana con pendente e da fili di perle sistemati tra i capelli e sulla fronte. Con intenzioni esornative analoghe, in un'*Annunciazione* abitualmente riferita a Piero (Berlino, SM) grossi rubini appaiono incastonati sopra il seggio di Maria, mentre nel *San Michele arcangelo* (Firenze, Museo Bardini), recentemente restituito ad Antonio sulla base di indizi stilistico-documentari, la corazza del santo guerriero si configura come una vera e propria opera di alta oreficeria, sul genere di quelle che lo stesso Antonio eseguì nel corso della sua carriera: e basta menzionare, a tal proposito, la corazza d'oro e perle realizzata per il banchiere Salutati in occasione della giostra del Magnifico (1469).

Sia nell'*Annunciazione* che nella tela con il *San Michele* l'impaginazione della scena relega in uno spazio contenuto la visione del caratteristico paesaggio pollaiolesco, destinato a conquistare altrove una fantastica dilatazione: si osservino, al riguardo, la tavola con *Raffaele arcangelo e Tobiolo* (Torino, Galleria Sabauda), da Vasari riferita a Piero ma dalla critica talvolta aggiudicata ad Antonio, o ancora lo straordinario *Martirio di san Sebastiano* (1475 ca: Londra, NG.), per il quale, al solito, la vicenda critica registra attribuzioni altalenanti. Echeggia, in queste vaste panoramiche a volo d'uccello, il consapevole ricordo della lezione baldovinettiana, mentre l'inazzurrarsi delle alture all'orizzonte infonde alla veduta un tocco audace di modernità, perfettamente in linea con le riflessioni sulla prospettiva aerea che l'avanguardia fiorentina andava allora elaborando; quanto al martire, è riscontrabile

una certa somiglianza con il *San Sebastiano* di Alessandro Botticelli (Berlino, SM) e questa affinità fa trapelare più profonde e articolate intersezioni di percorso, particolarmente evidenti nella rispettiva produzione degli anni Settanta. Che sia ispirato alla pittura vascolare greca, come da qualche parte ipotizzato o che riecheggi invece fonti figurative etrusche, il fregio con i *Cinque danzatori nudi* recuperato in una residenza nei dintorni di Firenze (Arcetri, Villa Gallina) testimonia la presenza, nel linguaggio artistico pollaiolesco, di potenti suggestioni classiche, ed è a questa medesima matrice culturale che va ricondotta la *Battaglia di nudi*, compiuta ad incisione e poi stampata in più esemplari (esempi a Cleveland, AM). Nonostante i ripetuti sforzi effettuati sul versante degli studi iconografici, il tema della raffigurazione non è stato individuato con certezza; ha dato invece esiti più fruttuosi il tentativo d'identificarne le possibili fonti figurative: in forma più specifica il riferimento è alla scultura dei *Tre satiri strangolati da un serpente* (Graz, coll. priv.), nel quale il personaggio collocato al centro mostra marcate affinità, per posizione e per tratti somatici, con il guerriero che, nella *Battaglia*, giace alla destra della scena. Diversi indizi storici autorizzano a ritenere che nel Quattrocento il gruppo dei *Tre satiri*, o quanto meno un esemplare analogo, fosse conservato a Roma: ne deriva, per l'incisione di Antonio, una collocazione cronologica all'epoca dei soggiorni romani, quando tra gli anni Ottanta e i successivi anni Novanta egli si cimentò nella realizzazione di due *Sepolcri pontificia* (Roma, San Pietro), rispettivamente dedicati a Sisto IV (1493) e Innocenzo VIII (1498). Fu dunque, quello, un tempo fecondissimo, tanto per l'avvenuta assimilazione di nuovi stimoli figurativi, offerti dal confronto con l'eredità dell'arte antica, che per il gran prestigio delle commissioni ricevute e per l'apprezzamento conseguito: eppure, nonostante la celebrità ottenuta e l'importanza delle nuove esperienze formative, gli restò intatta la coscienza delle sue radici dato che a Roma il maestro si firmava «Antonio Pollaiolo fiorentino». (*gla*).

### **Pollastrini, Enrico**

(Livorno 1817 - Firenze 1876). Dopo aver studiato a Livorno con Vincenzo De Bonis, è scolaro del Benvenuti e del Bezzuoli all'Accademia di belle arti di Firenze. Nel

1840 invia una supplica al granduca chiedendo un'elargizione per poter continuare gli studi, e si fa notare esponendo *La morte del duca Alessandro dei Medici*. Leopoldo II gli commissiona nel 1845 *Una famiglia salvata dall'inondazione del Serchio* (Firenze, GAM). L'anno seguente è nominato accademico professore. Nel 1851 termina, su commissione del granduca, una delle sue opere di maggior successo, *Nello e la Pia* (ivi) che documenta la svolta purista dell'autore sulle orme degli «ingrastes» degli anni Quaranta e soprattutto di Ary Scheffer. Nel '53 ottiene la cattedra di disegno all'Accademia di Firenze. Il quadro più apprezzato dai suoi contemporanei sarà *Gli esuli di Siena* (già a Livorno, PC, oggi distrutto), ultimato nel 1856 e presentato all'Esposizione italiana di Firenze del 1861. Pochi mesi dopo, nel 1862, termina *L'elemosina di san Lorenzo* per la chiesa di Santa Maria del Soccorso a Livorno. Numerosi suoi disegni sono conservati nella PC di questa città. (mvc).

### **Pollino (Cesare Franchi, detto il)**

(Perugia ? - † ante 1601). Con Francesco da Castello e Paolo Bramer, il **P** è una delle rare personalità note della miniatura del tardo Cinquecento a Roma dove svolse la sua attività per importanti committenti. La sua vita si concluse tragicamente (fu giustiziato per assassinio). Ignota l'attività romana, ricordata dalle fonti, resta un gruppo di miniature conservate a Perugia (*Assunzione, Lapidazione di santo Stefano, Sacra Famiglia*: GNU; *Adorazione dei pastori*: BC; *Sposalizio di santa Caterina*: Sant'Agostino) in cui il **P** si rivela strettamente legato all'insegnamento del grande Giulio Clovio, da cui deriva anche la maestria nell'attingere al mondo figurativo cinquecentesco, che egli galvanizza con accenti nordici (da Dürer alla *Donauschule*, a Luca di Leida), ma sensibile anche alla moderna pittura del Barocchi. Numerosi disegni, soprattutto in collezioni pubbliche straniere, ne illustrano le fluide qualità di disegnatore. (gsa).

### **Pollock, Jackson**

(Cody (Wyoming) 1912 - Springs (Long Island) 1956). Dopo continui spostamenti tra l'Arizona e la California, la famiglia si stabilisce a Riverside (presso Los Angeles), nel 1924. Da questa cittadina **P** si recherà poi nel 1928 a Los Angeles, allora in piena espansione, iniziandovi i

suoi studi artistici. Trasferitosi nel 1929 a New York, si iscrisse all'Alt Students' League dove frequentò i corsi del pittore «regionalista» Thomas Hart Benton lavorando negli anni successivi (1938-42) per il Federal Arts Project. Qui, tramite Benton, col quale strinse una profonda amicizia, va formandosi sui testi del muralismo messicano di Orozco, Siqueiros, Rivera e sulle opere dei rappresentanti di punta della pittura europea in quegli anni a New York (tra cui Ernst, Breton, Masson), per poi orientarsi decisamente verso la pittura surrealista e Picasso.

L'esperienza della pittura europea preponderante nella serie *Senza Titolo* (1936-37), segna, insieme all'energia materica e cromatica che sprigiona da dipinti quali il *Paesaggio con cavaliere*, (1933: New York, coll. P), la sua produzione iniziale. Al gusto per i valori cromatici va assommandosi a partire dalla fine degli anni Trenta, l'entusiasmo per l'espressione magico-irrazionale e per le valenze simboliche dei riti della civiltà indiana (Navaho), elementi che trovano largo spazio in dipinti quali *La Lupa* (1943: New York, MOMA) o *I guardiani del segreto* (1943: San Francisco, AM). Quadri, questi ultimi, che tradiscono, nella pregnanza totemica dell'immagine, l'emergere dell'interesse per il mondo irrazionale delle associazioni inconse.

Nel 1941 incontrerà Lee Krasner, un'allieva di Hans Hoffman, in seguito divenuta sua moglie, che lo introdusse nella cerchia dei giovani artisti, futuri capofila dell'espressionismo astratto americano: Motherwell, Baziotès e Matta, tutti fortemente orientati verso il surrealismo.

L'incontro con Peggy Guggenheim, nel 1943, sarà occasione per la commissione di un dipinto murale per l'ingresso della residenza newyorkese di quest'ultima; un'opera che raggiungeva i sei metri di larghezza, nuova nei ritmi e nella pregnanza materica (oggi proprietà dell'Università di Iowa). Nello stesso anno P ebbe l'occasione di organizzare la sua prima personale alla Galleria Peggy Guggenheim, sottoscrivendo un contratto annuale in cambio di una parte notevole della sua produzione. Negli anni successivi la pittura di P trova nuove strade abbandonando progressivamente le tecniche tradizionali fino alla sperimentazione del *dripping*: colore sgocciolato o spruzzato sulla tela stesa a terra, sulla quale il pittore



opera dall'interno utilizzando tutto il suo corpo. Questa pittura agita gli consentiva di tessere composizioni che erano il risultato istantaneo delle sue pressioni interiori, riflettendo la condizione fisica e interiore, conscia e inconscia dell'artista durante l'opera. Un tipo di tecnica espressiva strettamente connessa alla concezione gestuale dell'Action Painting di cui **P** sarà insieme a De Kooning il maggiore e riconosciuto rappresentante. Tra le sue maggiori realizzazioni «informali» possiamo citare *Arabesco n. 13* (1948: New York, coll. Baker) e soprattutto *One* (New York, MOMA), dove una delicata grafia si inserisce in uno spazio immenso e drammatico (*Fuori dalla tela n° 7*, 1949: Stuttgart, SG). Dal 1951 l'artista tornò a una figurazione in bianco e nero che ricorda quella di alcune opere di Picasso. Vittima di un incidente automobilistico a Springs (Long Island), morì senza aver trovato una soluzione a quella crisi, derivante dalla contrapposizione tra elementi figurativi e astratti, che la sua pittura aveva aperto. La fama postuma dell'artista, ritenuto il rappresentante più specifico dell'Action Painting e, più in generale, il simbolo del trionfo della pittura americana dopo la seconda guerra mondiale, è stata determinante per gli sviluppi successivi della pittura americana ed europea. Numerose esposizioni gli sono state dedicate, tra cui le due importanti retrospettive del MOMA nel 1956 e '57 e in tempi più recenti la grande mostra monografica al Centro Pompidou di Parigi nel 1982. Per la fortuna di **P** in Italia sono da ricordare l'importante mostra allestita a Roma (1958, GNAM: la prima dedicata a **P** in Europa) e la scelta esposizione di disegni, donati dalla vedova di **P** al MMA di New York, tenutasi in Palazzo Venezia a Roma (1983). Alla XXIV Biennale veneziana (1948) furono esposti sei dipinti di **P** dalla coll. Peggy Guggenheim. L'opera di **P** è ben rappresentata a New York (MOMA, MMA, Guggenheim Museum, coll. Lee Krasner - **P**), a Los Angeles, alla Fondazione Peggy Guggenheim di Venezia, alla Tate Gallery di Londra, al MNAM di Parigi, alla GNAM di Roma, e in numerosi altri musei europei e americani. (*dr + sr*).

### **Polo, Diego**

(Burgos 1610 ca. - Madrid 1665). Discepolo di Antonio Lauchares a Madrid, completò la sua formazione sui testi della pittura veneziana delle collezioni reali. È recente

l'attribuzione al pittore di opere quali la *Raccolta della manna* (Madrid, Prado), *San Rocco* (ivi), la *Flagellazione di san Gerolamo* e la *Maddalena penitente* (Madrid, Escorial), che rivelano nella libera fattura e nella ricchezza del cromatismo il riferimento all'ultimo Tiziano. (sr).

## Polonia

Con la cristianizzazione avvenuta nel 966 la produzione artistica polacca risentí dell'influsso della cultura occidentale, pur mantenendo caratteri stilistici specifici che emergeranno nel corso dei secoli in modo sempre piú netto.

**Il Medioevo** Le testimonianze piú antiche della pittura in **P** risalgono ad epoca romana. Sono dovuti alle botteghe locali manoscritti miniati e pitture murali (chiese di Tum, presso Leczyca, e di Czerwińsk, XII-XIII secolo); è conosciuto anche un esemplare unico di pittura di cavalletto di stile romano tardo (chiesa di Debno, seconda metà del sec. XIII). La pittura gotica si sviluppò principalmente a Cracovia, capitale dello stato, ma va anche ricordata la produzione di aree periferiche tra cui domina la Slesia (che dalla prima metà del sec. XIV si trova fuori delle frontiere polacche). Fino al 1350 ca., la pittura gotica è rappresentata solo da affreschi, miniature e vetrate. I quadri di cavalletto si sono conservati in Slesia dal 1360 ca., in Pomerania dal 1380 ca., a Cracovia e nella sua regione dal 1400 ca. A partire da quest'epoca si può parlare di continuità nell'evoluzione della pittura gotica in **P**, specialmente nella capitale e nel territorio sub-carpatico. Tra il 1400 e il 1450, predomina lo «stile internazionale», influenzato dall'arte boema; verso la metà del secolo, con episodi di transizione davvero notevoli (*Deposizione* di Chomranice, 1450 ca.), si avverte l'influsso del linguaggio realistico del gotico tardo, che si rifà alle ricerche sullo spazio e l'espressione, compiute soprattutto nelle Fiandre interpretate attraverso modi locali. Questo realismo raggiunse il culmine nella splendida serie di polittici di Cracovia (quello dominicano del 1465 ca.; della Santa Trinità, 1467; agostiniano, 1468). La potente personalità di Stoss (Wit Stwosz), autore del celebre altare scolpito e dipinto della chiesa di Nostra Signora di Cracovia (1477-89), influenza la pittura della fine del sec. XV e dell'inizio del XVI, contribuendo ad accentuare il movimento espressivo e il grafismo dei drappaggi; le xilografie di questo artista, anche se non rappresentano gli esempi piú antichi di

arte grafica in **P**, ne caratterizzano comunque fortemente gli inizi. Nel sec. xv la pittura murale perde la sua importanza; gli affreschi bizantino-russi dovuti agli artisti chiamati dai re della dinastia degli Jagelloni, originaria della Lituania (Lublino, cappella del castello, 1418), costituiscono un gruppo a sé stante.

**Il rinascimento** All'inizio del sec. xvi, la scuola di miniatura di Cracovia, già attiva in epoca gotica, ebbe una grande fioritura, appropriandosi di numerose idee e forme rinascimentali (*Codice di Behem*, 1505); il passo decisivo verso il nuovo stile italianizzante contrassegna l'attività di Stanislaw Samostrzelnik nel secondo quarto del secolo. La pittura, nel sec. xvi, rispetto all'influsso italiano che predomina nell'architettura e nella scultura, è piuttosto legata alle correnti predominanti a nord delle Alpi. Mentre nel corso del secolo la pittura sacra locale passa lentamente dalle tradizioni gotiche ai modi manieristi, i pittori provenienti dall'Europa centrale diffondono, sin dall'inizio del secolo, una versione corrente dello stile rinascimentale, introducendo la tecnica a olio e nuovi generi, come il ritratto e i soggetti allegorici e storici. Originalissima è la decorazione in legno policromo delle chiese: pur integrando le forme nel nuovo stile, rimane forte il sostrato della tradizione popolare (Grebbe, presso Wieluń, 1525 ca.), evidente anche nella xilografia, che domina le tecniche grafiche ed è legata alla produzione di libri illustrati.

**L'epoca barocca** In epoca barocca (1600-1770 ca.) la pittura torna ad assumere un ruolo importante sotto la spinta della politica d'espansione della Chiesa cattolica e della corte reale, che ne favorì la posizione di privilegio oltre che per il mecenatismo della nobiltà di corte. Il linguaggio barocco si espande ad est, sui vasti territori della Lituania, della Russia Bianca e dell'Ucraina, che appartengono allo Stato polacco. Tra il 1600 e il 1650, Tommaso Dolabella, veneziano stabilitosi a Cracovia, pratica una pittura religiosa tipica del xviii secolo polacco, che adatta la tradizione manierista di Venezia alle esigenze locali e utilizza situazioni e personaggi della propria epoca per attualizzare i soggetti (dipinse inoltre eventi contemporanei). I ritrattisti di corte diffusero le convenzioni pittoriche vigenti nei Paesi Bassi; il più importante di loro, Daniel Schulz, fu il rappresentante della vivace scuola di Danzica, nelle cui botteghe si praticavano, dall'inizio del secolo,

altri generi di pittura e l'incisione su metallo, con una tecnica già molto avanzata (Willem Hondius e Jeremiasz Falck). Alla fine del sec. XVIII, il re Giovanni Sobieski chiamò presso la corte di Wilanów, vicino a Varsavia, pittori con il compito di illustrare e glorificare in pittura le imprese dinastiche; a fianco di artisti polacchi (Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski) vennero chiamati pittori italiani e francesi (Claude Callot e François Desportes). È questo il primo contatto importante tra la pittura francese e quella polacca, cui corrisponde, nel campo delle arti grafiche, l'attività del polacco Jan Ziarnko (Le Grain) a Parigi all'inizio del sec. XVIII. Mentre il ritratto polacco di rappresentanza, che prima del 1750 evolve verso le convenzioni rococò, non perde le sue relazioni con l'ambiente francese, la pittura religiosa avverte l'influsso italiano, tanto nella decorazione murale in *trompe-l'oeil*, che diviene popolare dalla fine del sec. XVIII (Michelangelo Palloni; nel sec. XVII Stanislaw Stroinski), sia nei dipinti d'altare, per i quali va menzionato il nome di Szymon Czechowicz. Tadeusz Kuntze dipinse, verso la metà del secolo, soggetti allegorici e sacri. Si recò in seguito a Roma, dove svolse un ruolo attivo. La manifestazione più originale della pittura barocca in **P** è il ritratto detto *sarmatico*, in particolare nella forma di effigi funerarie, dove il senso decorativo si associa a un acuto realismo e ad una sincerità ingenua e commovente.

**Il secolo dei lumi** Nel secolo dei lumi, che corrisponde al regno dell'ultimo re di **P**, Stanislao-Augusto Poniatowski (1764-95), la pittura polacca acquista un carattere più omogeneo. Il merito spetta in parte al re, mecenate attento e illuminato che ebbe cura di fare istruire i giovani all'estero e presso artisti della sua corte a Varsavia, città che – capitale dello stato sin dalla fine del sec. XVI – divenne il più importante centro artistico del paese. Se il modello stilistico rimane in prevalenza legato alla cultura seicentesca, si affacciano però nuovi temi e soggetti di contenuto storico-nazionale. Marcello Bacciarelli, ritrattista rinomato, si dedicò alla pittura monumentale di soggetti allegorici; fu l'iniziatore della grande pittura di storia nazionale. Bernardo Bellotto, artista di fama europea, rafforzò in **P** il gusto per le «vedute». L'attività del francese Jean-Pierre Norblin de La Gourdain, sviluppatasi al di fuori della corte reale, fu importante per lo sviluppo della pittura di genere e dell'incisione (era eccellente ac-

quaafortista). Tra i polacchi vanno ricordati Franciszek Smuglewicz, che si accostò alla pittura neoclassica, il paesaggista Jan Scislo e, nella giovane generazione, il pittore di «vedute» Zygmunt Vogel e un sottile ritrattista, Kazimierz Wojniakowski; Aleksander Kucharski, borsista di re Stanislao Augusto, stabilitosi a Parigi, fu influenzato dall'arte francese.

**Il XIX secolo** Periodo drammatico della storia polacca – il territorio della **P** venne diviso (1795-1917) tra l'Austria, la Prussia e la Russia – il sec. XIX è connotato d'altra parte da una vivace produzione pittorica che divenne una delle forme principali tramite la quale esprimere l'attaccamento alla propria tradizione culturale e politica. Legati alle grandi correnti europee, gli artisti polacchi si orientarono sin dall'inizio del secolo verso le correnti romantiche, politica che influì, fino a dopo il 1850, nelle manifestazioni del realismo. Un elemento comune a molti polacchi – l'inclinazione epica incoraggiata dagli effetti delle insurrezioni fallite del 1830-31 e del 1863 – trovò nel romanticismo una sua forma di espressione. All'inizio del sec. XIX Aleksander Orłowski, nei suoi pastelli, disegni e litografie, come Michał Płoński nell'incisione all'acquaforte, divulgarono con accenti romantici la lezione di Norblin. La pittura neoclassica compare solo a Varsavia negli anni del regno del Congresso (1815-30), avendo come caposcuola Antoni Brodowski, notevole ritrattista. A Cracovia, Wojciech Korneli Stattler oscilla tra le due principali correnti dell'epoca. Il romanticismo polacco trova espressione perfetta nell'arte di Piotr Michałowski, che impronta fortemente con la propria personalità i vari soggetti dipinti a olio e ad acquerello, e dopo il 1830 conquista una posizione personale in ambito europeo. Intorno al 1850 e fino al 1875 ca. Henryk Rodakowski, ammirato da Delacroix, seppe trovare nei suoi ritratti un notevole equilibrio tra le correnti del secolo. Appartennero alla corrente romantica anche Teofil Kwiatkowski e Artur Grottger. Intorno al 1850 Cracovia cominciò a rivestire, accanto a Varsavia, un ruolo di primo piano. In questo periodo il realismo trova i suoi interpreti nel ritratto borghese, in particolare con l'arte di Józef Simmler, e la pittura di «vedute» (Marcin Zaleski). Tra il 1850 e il 1875 ca. gli slanci della sensibilità romantica, sempre persistenti, si mescoleranno alle istanze e ai soggetti propri del realismo. Nella pittura di storia l'influsso del nuovo linguaggio è



sormontato dalla retorica delle glorie nazionali nei dipinti di Jan Matejko. Nel paesaggio e nella scena di genere, che si svilupparono rapidamente, all'epica eroica si sostituisce una sensibilità lirica velata di pessimismo, sia per le circostanze politiche che per l'impegno sociale (Józef Szermentowski, Aleksander Kotsis, Wladyslaw Malecki). A tali svariati soggetti approda Wojciech Gerson, notevole pittore e insegnante. La pittura realista venata d'accenti romantici costituirà uno degli aspetti fondamentali della produzione pittorica fino alla fine del secolo; nella litografia e nell'incisione su metallo e su legno, originale o di riproduzione, uno dei cui principali centri si trova a Parigi, tra gli immigrati polacchi. A Monaco anche prima del 1870, si forma una colonia di artisti polacchi che si servirà delle convenzioni accademiche allora in vigore a fini patriottici, maggior esponente fu Józef Brandt, pittore di storia e di genere. Maksymilian Gierymski fece anch'egli parte di questo gruppo orientandosi verso soggetti naturalistici. Lo stesso vale, in parte, per il fratello Aleksander Gierymski, che cercò contatto con vari ambienti artistici nella sua ostinata lotta per la realtà, che egli cerca di cogliere nel colore e nella luce, guardando all'impressionismo. La corrente accademica è rappresentata da Henryk Siemiradzki mentre Józef Chelmoński si dedicò alla pittura di paesaggio e alle scene di genere, tradizione protrattasi fino all'alba del sec. xx. (*sk + wj*).

**Il xx secolo** Sullo scorcio del XIX e all'inizio del sec. xx la **P** conosce un'eccezionale fioritura artistica. La politica culturale relativamente liberale dell'Impero austro-ungarico consentì alla città di Cracovia di divenire un'autentica capitale artistica della **P** smembrata. Vi si stabilirono anche pittori di Varsavia: Józef Pankiewicz e Wladyslaw Podkowiński, delusi dal fallimento del loro tentativo d'introdurre a Varsavia l'impressionismo. Qui prese vita il movimento della Giovane **P** nato dal rifiuto dell'eclittismo storico che regnava nell'arte accademica; diversi sono gli influssi: dalle morbide linee floreali dell'Art Nouveau presenti nella pittura di Stanislaw Wyspiański e di Józef Mehoffer, entrambi autori di vetrate e dipinti murali, al simbolismo allegorico di Jacek Malczewski, ai temi folkloristici delle opere di Weodzimierz, Tetmajer e Fryderyk Pautsch, mentre le ricerche della scuola di Pont-Aven vengono introdotte in **P** da W. Słewiński. Parallelamente alla pittura, i membri della Giovane **P** si interessarono

alle tecniche di incisione: J. Pankiewicz impiegò l'acquaforte e la puntasecca, Leon Wyczółkowski realizzò interessanti litografie, Wyspiański, Mehoffer, F. Ruszczyk sperimentarono varie tecniche miste. Malgrado quest'apparente fioritura delle arti, l'arte polacca non assorbì i fenomeni più importanti dell'arte europea; i pittori stabilitesi a Parigi, come Olga Boznańska, Tadeusz Makowski o Ludwig Markus (Marcoussis), ebbero col proprio paese soltanto contatti episodici.

L'indipendenza, riconquistata nel 1918, provocò una prodigiosa fioritura della vita artistica. Per la prima volta le ricette e le soluzioni dell'avanguardia (cubista, futurista e soprattutto espressionista) trovarono in P spazio grazie ad artisti come Tytus Czyzewski, Zbigniew Pronaszko, S. I. Witkiewicz (Witkacy) e Leon Chwistek, riunitisi dal 1917 nell'associazione dei Formisti. Un altro gruppo espressionista, Bunt di Poznań, malgrado la sua esistenza effimera effettuò nondimeno ricerche innovatrici nel campo della grafica.

Nello stesso tempo la partecipazione alle ricerche costruttiviste diede vita a numerosi gruppi, il primo dei quali, il gruppo Blok, venne creato nel 1924 da Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński, Henryk Stazewski, Henryk Berlewi e Katarzyna Kobro. L'animatore principale di Blok, Szczuka, influenzato inizialmente dal suprematismo di Malewitsch si orientò poi verso le ricerche di Rodcenko. Le divergenze interne provocarono, nel 1926, lo scioglimento di Blok, rifondato subito a Varsavia col nome di Praesens. Diretto inizialmente verso ricerche di astrattismo geometrico (Stazewski), Praesens divenne, verso la fine, un vero e proprio feudo dell'architettura d'avanguardia militante, per l'«inserimento dell'arte nella vita». Il rigore funzionalista provocò una nuova secessione: Strzemiński e Stazewski uscirono da Praesens nel 1929 per creare un nuovo gruppo artistico e letterario, gli a.r. (artisti rivoluzionari). Quanto a H. Berlewi, creatore della meccano-fattura, egli scelse una via personale proseguendo le sue ricerche sulle vibrazioni ottiche provocate dalla variazione della fattura tipografica. Tra i membri di a.r., Strzemiński si orientò verso l'astrattismo puro e ascetico, dando vita all'«unismo». Numerosi contatti legano gli a.r. all'avanguardia occidentale, in particolare con Cercle et Carré e con Abstraction-Création. La città di Łódź, dotata nel 1931 di un Museo d'arte moderna, gra-

zie ai doni di numerosi artisti europei divenne luogo di pellegrinaggio dell'avanguardia polacca. Nello stesso periodo Maria Jarema, Henryk Wiciński e Jonasz Stern, giovani artisti di Cracovia, si ribellarono all'egemonia della scuola postimpressionista di Jan Cybis fondando un gruppo d'avanguardia, senza un programma preciso.

La fine degli anni Trenta è caratterizzata da un costante ristagno; la pittura è dominata da innumeri correnti figurative, e persino gli artisti d'avanguardia, come Strzemiński, tornarono al metodo realista. Dopo la seconda guerra mondiale, nella fase transitoria dal 1945 al 1948, la pittura polacca si orientò verso forme di figurazione espressioniste e surrealiste, benché siano compresenti tentativi di recuperare le ricerche dell'avanguardia. La formula del realismo socialista, imposta dallo Stato nel 1948, ebbe sia fautori senza riserve, come Juliusz Krajewski, Elena Krajewska, Włodzimir Zakrzewski, sia pittori le cui aspirazioni poco si accordavano con i compiti imposti dall'ideologia: le opere di Waldemar Cwernarski e di Andrzej Wróblewski rappresentano il dramma della giovane generazione, il cui non-conformismo mal sopporta l'assoggettamento dell'arte a fini politici.

Dopo gli eventi del 1955, la liberalizzazione culturale provocò una diversificazione di ricerche in tutte le direzioni moderniste, come dimostra la prima grande mostra dei giovani artisti, inaugurata nel 1955 all'Arsenale di Varsavia. La mostra, benché confusa, ripetitiva e provinciale, nondimeno ruppe il silenzio sino ad allora imposto dal realismo socialista. L'informazione sull'arte contemporanea mondiale iniziò a circolare quasi liberamente divenendo un fattore stimolante e una nuova fonte d'ispirazione per numerosi artisti polacchi. Così T. Kantor, dopo il suo soggiorno a Parigi nel 1955, «scopre» il tachisme e tenta, peraltro senza grande successo, d'introdurlo in P. Per contro altre correnti dell'informale, soprattutto quelle diffuse da Fautrier, Tapiès, J. Dubuffet e A. Burri, trovano partigiani ardenti, come T. Brzozowski, S. Gierowski, B. Kierzkowski e R. Ziemiński. Nello stesso tempo la corrente neodada e la «riscoperta» della materia affascinarono una parte degli artisti d'avanguardia, come Marian Bogusz e Włodzimir Borowski. L'esplosione dell'astrattismo, divenuto nel 1955 sinonimo di libertà creativa, sfiorò solo momentaneamente numerose correnti figurative che trovano ancora dopo il 1960 nuovi motivi di espressione.

Così il neoimpressionismo, e in particolare l'arte di F. Bacon, influenzò i pittori di Varsavia: W. Linke Bronislaw, Eugeniusz Markowski, Marek Sapetto e Teresa Pągowska; Jan Lebenstein espone a Parigi i *Creatori abominevoli*, dove la metafora surrealista addolcisce l'espressionismo tragico dei mostri. A Cracovia T. Kantor, divenuto il capo dell'avanguardia, espone all'inizio degli anni Sessanta i suoi «imballaggi», direttamente ispirati dalla Pop Art. Pressoché nello stesso periodo Kantor e lo scultore Jerzy Berés organizzarono una serie di *happenings* (a Varsavia, a Basilea, e lo *happening* «marittimo» di Osieki, il più celebre), tentativo condannato in anticipo al fallimento a causa del carattere troppo audace e «straniero», che irritò il pubblico.

L'arte polacca degli ultimi anni lavora a stretto contatto con le ricerche dell'avanguardia occidentale (la Video Art, l'Op Art con le creazioni di Szeminski e di Barlewi) e numerosi altri artisti, come A. Marczyński, Z. Dłubak, R. Winiarski, J. Orbitowski; la Land Art ha un suo esponente in Jan Ziemiński; le ricerche concettuali nella produzione di Roman Opalka, Ryszard Winiarski e J. Rosołowicz, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Włodzisław Borowski e Atanazy Wiśniewski. (sz).

### **Pomar, Julio**

(Lisbona 1926). Tra i maggiori esponenti del realismo socialista verso il 1945 abbandonando l'influenza di T. H. Benton e Portinari si è orientato verso l'astrattismo espressionista tipico degli anni Sessanta (*Corse a Auteil, Corse di tori*), una tendenza questa che il soggiorno a Parigi nel 1964 ha accentuato (*Variazioni sul Bagno turco*, 1970: coll. priv.). (jaf).

**Pomarancio, Antonio → Circignani, Antonio, detto il**

### **Pomarancio (Cristofano Roncalli, detto il)**

(Pomarance (Volterra) 1552/53 - Roma 1626). Appartenente a una famiglia di mercanti di origine bergamasca, P compì a Firenze e a Siena il suo tirocinio (*Madonna e santi*: 1576, per il Duomo di Siena e oggi nel Museo dell'Opera, pervasa di nostalgie beccafumiane) che fu fondamentale, in particolare nella intensa esperienza della grande tradizione toscana del disegno, per il definirsi di

alcuni degli elementi costitutivi del suo linguaggio. Trasferitosi a Roma verso il 1578 trovò certamente un punto di riferimento nel conterraneo Niccolò Circignani, del quale si avverte l'influenza nelle prime opere romane (due tele per l'Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda a Siena; affreschi nell'Oratorio del Crocifisso a San Marcello, 1583-84) e ancora negli affreschi con *Storie della Passione* della cappella Mattei in Santa Maria in Aracoeli, che costituiscono un'importante tappa del suo percorso. In questi anni diviene affiliato della congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri. Di quella cerchia, dei suoi ideali di una nuova religiosità, ispirata al cristianesimo primitivo, di cui si riscoprivano allora i protagonisti e le vestigia, della nuova sensibilità culturale che anche nelle antichità cristiane identificava i modelli della rappresentazione del sacro, **P** fu intrinseco per tutta la vita. Fu proprio lui il pittore prescelto per dipingere le storie di San Filippo nella cappella a lui dedicata nella chiesa Nuova (le tele oggi *in situ* furono eseguite nel 1620-1621 in sostituzione di quelle da lui dipinte fra il 1596 e il 1599 e distrutte da un incendio nel 1620). All'ambiente oratoriano è legata gran parte delle commissioni: ai Crescenzi (Palazzo Crescenzi, affreschi, 1591-92; *Crocifissione*, 1602 per l'abbazia di Sant'Eutizio in Umbria, di cui Giacomo Crescenzi era commendatario); al Baronio (*Santi Domitilla, Nereo e Achilleo*, 1599-1600: in Santi Nereo e Achilleo; *Madonna e santi*, 1603: Oratorio di Sant'Andrea a San Gregorio al Celio); a Silvio Antoniano (affreschi, 1599-1601: chiesa Nuova, cappella); agli oratoriani di Napoli (*Natività* della chiesa dei Gerolamini), agli Aldobrandini (*Cristo ristorato dagli angeli*, 1611: Camaldoli, abbazia). Nella fervida attività per il giubileo del 1600 **P** partecipò alla grande decorazione del transetto di San Giovanni in Laterano, diretta dal Cavalier d'Arpino (*Battesimo di Cristo*, *San Simone*), e a quella delle navate minori di San Pietro (*Morte di Anania e Safira*, lavagna, 1599-1604: oggi in Santa Maria degli Angeli). E ancora con il favore di Clemente VIII Aldobrandini fu nominato soprintendente alla decorazione della cappella clementina in San Pietro e ottenne la ambita commissione per gli affreschi della sagrestia nuova della Basilica di Loreto (1605-10), cui seguirono quelle per gli affreschi della cupola (di cui restano solo frammenti staccati e una quarantina di disegni) e del Battistero. Nel corso del lungo soggiorno



lauretano eseguì lavori per altri centri delle Marche, dell'Umbria (Assisi, Foligno) e per il duca di Mantova. Dallo studio dell'antico, testimoniato anche da bellissimi disegni, di Michelangelo e Raffaello, di Perino e di Daniele da Volterra, della pittura romana moderna da Muziano agli Zuccari, al Cavalier d'Arpino, **P** trasse alimento per una pittura larga e gonfiante, turgidamente plastica e di grandiosa oratoria, che da un potente classicismo (pala dei santi Nereo e Achilleo; *Resurrezione*: Roma, San Giacomo in Augusta) si volse, forzando gli schemi del tardomanierismo romano, in direzione di una moderna naturalezza, sensibile sia alla lezione carraccesca che a quella caravaggesca (affreschi di Loreto; *Storie di san Filippo* nella chiesa Nuova). Di come i contemporanei percepissero il significato di questa operazione è prova la stima di intenditori come Vincenzo Giustiniani, che **P** accompagnò in un viaggio per l'Europa, e di pittori come Caravaggio e Rubens. (gsa).

### **Pomarancio (Niccolò Circignani, detto il)**

(Pomarance (Volterra) 1524 ca. - Città della Pieve 1596). Come il più giovane conterraneo Roncalli, il Circignani derivò dal luogo natale il soprannome di **P** e lo trasmise al figlio Antonio. Dal comune soprannome derivarono già in antico confusioni fra i tre pittori. La cultura di **P**, di formazione fiorentina e soprattutto alloriana, si arricchì presto della conoscenza di Santi di Tito e di Giovanni de' Vecchi, entrambi di Sansepolcro, che certamente orientarono le sue predilezioni nell'ambiente romano (Salviati, Zuccari). Con loro **P** partecipò alla decorazione della terza sala del Belvedere nei Palazzi Vaticani (*Storie di Nabucodonosor*, 1562-64). Subito dopo è a Città della Pieve, dove si stabilisce, e allora intraprende una fortunata attività nella provincia umbra (Orvieto, Perugia, Foligno, Citerna, Umbertide), come pittore di pale d'altare (*Immacolata Concezione*, 1573: Città di Castello, PC) e di decorazioni gentilizie (Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, 1572-73: con Prospero Fontana e aiuti; Castiglione del Lago, Palazzo Della Corgna, 1574: con G. A. Pandolfi). Dal 1579 è documentato a Roma e per un intero decennio è uno dei protagonisti delle decorazioni a fresco promosse nel pontificato di Gregorio XIII: affreschi nella Torre dei Venti con P. Bril e sovrintendenza ai lavori del terzo braccio delle Logge nei Palazzi Vaticani,

1580; nell'Oratorio del Crocifisso; nella chiesa del Gesù; in San Giovanni dei Fiorentini, Santa Pudenziana, San Pietro in Montorio, Sant'Antonio all'Esquilino. Il successo del **P** era dovuto alla capacità di far convivere la sua abile ed equilibrata miscela stilistica, ricca di artifici e di morbidi e sofisticati effetti pittorici, che derivavano anche da Fontana e da de' Vecchi e che preludono a certi esiti della pittura sistina, con una chiara e semplice narrazione. Questa formula rispondeva alle esigenze allora diffuse a Roma di modi didascalici di rappresentazione del sacro anche in funzione della propaganda: da questo punto di vista sono esemplari i *Martirologi* da lui dipinti fra il 1581 e il 1583 per i Gesuiti in Sant'Apollinare, in San Tommaso di Canterbury (perduti, ma noti dalle incisioni del de Cavalleriis) e in Santo Stefano Rotondo. Tornato a Città della Pieve, **P** svolse in provincia la sua ultima attività (Pomarance, Volterra, Cascia) nell'ambito della quale si educò il figlio Antonio. (gsa).

### **po mo**

Nella lettura fonetica, e nella traslitterazione latina, questo termine tecnico della pittura cinese è fonte di molteplici malintesi in Occidente, poiché corrisponde a due espressioni omofone, ma di significato diverso. Esistono, dunque, due tipi di **p**, che peraltro possono coesistere in una stessa opera. Il **p** (in giapponese *haboku*), letteralmente «inchiostro spezzato» o «frazionato», è una maniera particolare di trattare i contorni nella quale, contrappo-  
nendosi alla linea continua dello stile «blu e verde» o del *bai-miao*, il pittore «spezza» la linea in segmenti discontinui o in accentuazioni di spessore variabile. Tale tecnica sembra sia stata per la prima volta utilizzata da pittori del sec. VIII, come Wang Wei, nell'intento di dare l'illusione del colore pur servendosi esclusivamente dell'inchiostro monocromo.

Il **p** (in giapponese *hatsuboku*), letteralmente «inchiostro disteso», è innanzi tutto una tecnica acquerellata nella quale il pennello, manipolato a larghi movimenti, esprime lo scaturire della spontaneità creativa cara ai letterati e ai pittori *chan*. È a questo tipo di **p** che si riallaccia il nome di Wang Xia (*alias* Wang Mo, «Wang l'Inchiostro»), *bohémien* e «folle» del sec. VIII che, quando era ubriaco, immergeva i suoi lunghi capelli in un secchio d'inchiostro per eseguire i suoi effetti di nebbia. Per evitare la confu-

sione, si tende oggi a utilizzare l'espressione di «pittura senz'ossa» (*mokou houa*), termine preso in questo caso in senso estensivo, per designare quest'ultimo tipo di p. (ol).

**Pompadour (Jeanne Antoinette Poisson, marchesa de)** (Parigi 1721 - Versailles 1764). Il suo legame con Luigi XV risale al 1745; nello stesso anno diveniva marchesa di P. Suo costante impegno, quando ebbe ottenuto il favore reale, fu di esercitare un preponderante influsso sulla vita artistica e intellettuale del tempo. Partecipò alle grandi imprese creative del regno: la manifattura di Sèvres, l'Ecole militaire. Ma diede la piena misura del suo gusto nell'organizzazione e nella decorazione delle sue varie residenze. Il suo nome caratterizza uno stile forse non suscitato da lei, ma di cui garantì la diffusione. La generosità del re e la gestione oculata della propria fortuna le consentirono di acquistare numerose proprietà, tra le quali vanno ricordati i castelli di Crécy, di Ménars, di Bellevue, e la sua dimora parigina, lo splendido hôtel d'Evreux (oggi Elysée). Per sua iniziativa le pareti vennero ornate di delicati pannelli lignei o si coprirono di arazzi, di cui ella stessa spesso sceglieva i soggetti (bozzetti delle *Cineserie* di Boucher nel Museo di Besançon). Si circondava dei più preziosi mobili e oggetti d'arte. I dipinti erano numerosi, ma svolgevano un ruolo puramente decorativo. Non pensò di costituire una vera collezione e a creare una galleria di quadri. Considerava la pittura uno degli elementi dell'arredo generale, e per questo motivo si rivolse agli artisti francesi contemporanei. Suo pittore favorito fu Boucher, a cui affidò molteplici incarichi: dall'esecuzione di sovrapporte e pannelli, ai dipinti mitologici ove si poteva trovare qualche allusione ai trionfi della favorita (esempi in Inghilterra nelle collezioni Wallace e Rothschild). Favorì pure Carle van Loo, che per lei realizzò allegorie e «turcherie» (la *Sultana prende il caffè*, la *Sultana ricama*, conservati al MAD di Parigi), ed anche il suo ritratto. Diede pure lavoro a Oudry, Huet, C. Antoine Coypel, Drouais. L'inventario dei suoi beni, redatto dopo la sua morte, non segnala alcun Watteau, né Pater, né Lancret, ma due Chardin: la *Sguattera* e il *Garzone del cabaret*. La pittura straniera è rappresentata soltanto da tre *Nature morte* di Snyder. Va infine citato il suo più celebre ritratto, il pastello di La Tour conservato al Louvre di Parigi. I ritratti di M.me de P sono numerosi: amava farsi rappre-

sentare in mezzo a libri, strumenti musicali e spartiti, che attestavano il suo amore per l'arte e la letteratura (Boucher, van Loo, Drouais). (gb).

## Pompei

Città antica della Campania, una ventina di km a sud-est di Napoli. Unitamente alle vicine Ercolano e Stabia, racchiude un vero e proprio tesoro pittorico che costituisce la documentazione più ricca e completa di cui disponiamo sull'evoluzione della pittura romana fra il sec. I a. C. e il 79 d. C. Già gravemente danneggiata dal terremoto del 63, durante l'eruzione del Vesuvio del 24 agosto del 79 d. C. rimase completamente sepolta sotto una coltre di cenere e lapilli spessa 5-6 metri, che l'ha straordinariamente conservata fino ai giorni nostri. I primi scavi furono intrapresi nel 1748 da Carlo III di Borbone, dieci anni dopo l'inizio di quelli di Ercolano, nella convinzione che si trattasse dell'antica Stabia: il rinvenimento, nel 1763, di un cippo che menzionava la *res publica Pompeianorum* tolse ogni dubbio circa l'identità della città. Fin dall'inizio l'esplorazione archeologica suscitò l'entusiasmo e l'interesse di artisti, studiosi, antiquari e collezionisti, grazie al rinnovato gusto per l'antichità che il neoclassicismo aveva diffuso in Europa e che ben presto fece di P e delle città intorno al Vesuvio meta ambita di turisti e tappa obbligata del *grand tour* attraverso la penisola. Concepiti dai Borboni prevalentemente come una caccia al tesoro finalizzata al recupero di manufatti artistici, gli scavi mancarono inizialmente di ogni rigore di metodo: gli edifici riportati in luce, ancora in ottimo stato di conservazione, furono spogliati di ogni suppellettile e spesso anche delle pitture e dei mosaici (che furono musealizzati) e lasciati al degrado degli agenti atmosferici. All'epoca dell'occupazione francese di Napoli il numero della manodopera impiegata negli scavi salì da poche decine a centinaia di unità, migliaia addirittura se si contano anche i soldati; ma solo con l'arrivo di Giuseppe Fiorelli, nel 1861, si cominciò a schedare e inventariare con regolarità i rinvenimenti – suddividendo l'area in *regiones* (quartieri) e *insulae* (isolati) – a tenere un giornale di scavo, a colmare con gesso i vuoti lasciati dai corpi delle vittime nella cenere indurita, a lasciare *in situ* le pitture e i mosaici scoperti. Per limitare i danni prodotti dagli agenti atmosferici, intorno al 1900 si iniziò a coprire alcuni edifici con tetti che imitavano quelli dell'antichità,

riprodotti sulle pitture murali (case delle Nozze d'Argento, dei Vettii, di Lucretius Fronto, villa dei Misteri). Oggi, con quasi tre quarti dell'abitato dissepolto, lo scavo in estensione dell'area si è arrestato, a tutto vantaggio del restauro e della conservazione di quanto è stato riportato in luce, spesso con troppa rapidità. A causa dell'abbandono improvviso e precipitoso, P è rimasta come imbalsamata sotto la cenere, conservando, per quasi duemila anni, l'immagine viva di una città romana del sec. I d. C., con i suoi edifici pubblici e privati, le case, le botteghe, le ville nella campagna circostante, la suppellettile rimasta miracolosamente negli armadi e nei bauli e soprattutto la pittura murale, conservatasi con straordinaria freschezza di colori. Fra le mura delle case di P o nel MN di Napoli (dove si conserva la maggior parte dei dipinti staccati in passato) quest'ornamentazione ci appare in tutta la sua varietà, dalle copie di celebri capolavori greci perduti, ai paesaggi e alle nature morte, dalle scene di culto a quelle erotiche, di un'audacia talvolta imbarazzante, dalle gustose raffigurazioni della vita di ogni giorno alle insegne pubblicitarie. Su questa varietà di schemi decorativi, oltre che su un passo di Vitruvio (*De architectura*, VII 5.1-3), si è basato Augusto Mau, alla fine del secolo scorso, per la sua classificazione della pittura romana in quattro stili, detti appunto «stili pompeiani»: una classificazione ormai superata per quanto riguarda i termini cronologici, ma ancora largamente seguita per la definizione degli schemi compositivi.

**Villa dei Misteri** Costruita su un pendio, a nord-ovest di P, la villa dei Misteri è uno dei monumenti più eccezionali della pittura romana in Campania. Sorta nella prima metà del sec. II a. C. come abitazione signorile, vi fu aggiunto in seguito un quartiere rustico. Alla profonda ristrutturazione del 60 a. C. si deve l'importante e fastosa decorazione pavimentale e parietale, attribuibile alla prima fase del Secondo stile pompeiano, caratterizzato da finte architetture intramezzate da quadretti di soggetto mitologico e fortemente influenzato dalla scenografia ellenistica. La decorazione culmina nel fregio classicheggiante di un grande triclinio in cui venti figure a grandezza naturale, concepite come una serie di gruppi statuari, partecipano attorno alla coppia Dioniso-Arianna a scene legate all'iniziazione ai misteri dionisiaci od orfici. L'interpretazione del ciclo pittorico è discussa: per alcuni si trattereb-



be dei preparativi per il matrimonio della giovane donna che si fa pettinare, a destra della finestra; per altri invece ci troveremmo di fronte a una rappresentazione mimica e satiresca, dal momento che nell'antichità i cicli misterici raramente venivano raffigurati e sempre in luoghi sacri. Assai meno controverso è invece il modello al quale si rifà il copista campano per questo fregio, da ricercare senza dubbio nell'ambiente artistico alessandrino del sec. IV o III a. C. (*mlg*).

### **Pomponio Amalteo**

(Motta di Livenza 1505 - San Vito al Tagliamento 1588). La lunga attività di questo protagonista del rinascimento in Friuli è condizionata in modo quasi esclusivo dall'arte del Pordenone, di cui fu allievo, genero, collaboratore prima ed erede spirituale dopo la sua morte nel 1539, quando Amalteo assume la *leadership* locale lavorando intensamente in un circoscritto ambito di opere per le chiese e specializzandosi soprattutto nell'affresco. Nella fase matura (1550-70) la sua cultura si arricchisce grazie alla conoscenza della coeva pittura veneziana e dell'area lombardo-emiliana e romana, probabilmente attraverso stampe o viaggi-studio (*Fuga in Egitto*, 1565: Pordenone, Duomo). La fase finale, anche a causa della prevalente presenza di aiuti, è spesso ripetitiva e influenzata dal nuovo clima controriformistico (*Deposizione*, 1576: Udine, MC). (*elr*).

### **Pomposa**

Ricordata dall'anno 874, in luogo dove già nel sec. VII risulta un insediamento monastico, l'abbazia benedettina di **P** fino alla metà del sec. XIII si trovò isolata su un'isola nella zona meridionale del delta del Po, presso Comacchio. Le mutazioni idrauliche e la decadenza economica erano già avviate nel sec. XIV, quando l'abbazia si arricchì di una serie di testimonianze rilevanti per la storia della pittura murale padana. Esse suggeriscono alcune direttrici fondamentali della geografia artistica del tempo.

La decorazione dell'aula capitolare (*Crocefissione*, *Profeti*, *Santi*) è un riflesso diretto della presenza di Giotto a Padova: gli elementi architettonici che inquadrano le figure monumentali sembrano rimandare al secondo soggiorno padovano del maestro fiorentino (1317 ca.).

Risalgono parimenti ai rivoluzionari modelli giotteschi, ma giunti attraverso Rimini dove il pittore operò attorno al 1300 e fece scuola, gli affreschi del refettorio (1318?). Costituiscono un problema attributivo da restringere entro l'area, non ancora pacificamente definita, di Pietro da Rimini. Un altro pittore riminese, attivo anche in Veneto, a Collalto, eseguì un affresco (*Madonna col Bambino e angeli*) nella chiesa di P.

Si svolge qui un ciclo di affreschi che, per estensione e compattezza, rappresenta la più alta testimonianza figurativa a P. Al 1351 risale l'intervento nell'abside di Vitale da Bologna e collaboratori. Bolognesi sono anche gli affreschi della controfacciata e della navata, dove la dilatazione continua dell'orizzonte e la povertà intensissima della gamma cromatica potrebbero quasi evocare la suggestione naturale dei luoghi del delta. Longhi suggerì di riconoscere, oltre allo Jacopo presente nella chiesa di Mezzaratta (affreschi ora a Bologna, PN), Andrea [Bruni] da Bologna, attivo poi nelle Marche. Le qualità delle storie bibliche di P scavalcano i metri narrativi di Andrea, almeno come lo conosciamo dal polittico di Fermo. Piuttosto, il ciclo ha il sapore meno personale, ma davvero alto, dell'impresa di una maestranza occasionalmente formata-si. (*mfe*).

### **Ponç, Joan**

(Barcellona 1927 - St.-Paul-de-Vence 1984). Studiò nel 1941 con il pittore Ramon Rogent e organizzò la sua prima personale a Bilbao nel 1946 (Gall. Arte). Membro fondatore del gruppo Dau Al Set, subì l'influsso del surrealismo. Dal 1951 raggiunse una propria individualità espressiva: l'ispirazione onirica rimane una costante mescolandosi a riferimenti presi dalla cultura azteca. Nel 1957, il MAC di San Paolo gli ha dedicato un'importante mostra. Da quest'anno in poi l'opera del pittore sarà presentata in musei europei e americani. Nel 1976 partecipò alla Biennale di Venezia; sue opere sono presenti al MEAC di Madrid e alla Fondacio Caixa de Pensions di Barcellona e al Museo di San Paolo. (*sr*).

### **Poncet, Marcel**

(Ginevra 1894 - Losanna 1953). In parallelo con il più noto Alexandre Cingria, opera in varie chiese svizzere

con vetrate dallo spirito possente e talora visionario: sono sue alcune vetrate di Saint-Paul-de-Genève (ante 1915), nelle quali emerge l'influsso di Hodler, della chiesa di Martigny (ante 1918), dalla forte luminosità portata dal bianco e oro prevalenti, della Cattedrale di Losanna (*Gli Evangelisti*, 1921). Fondamentale risulta per **P** la frequentazione, a partire dal 1915, di Maurice Denis: con l'artista francese **P** instaura una profonda amicizia (nel 1922 ne sposerà la figlia Anne-Marie) che durerà fino alla morte di Denis (1943). Anche quest'ultimo attivo nella realizzazione di vetrate a tema religioso, instaura con **P** un costante e proficuo dialogo. Anche pittore, di **P** è conservata una *Cesta di pesci* (1948) al Museo di Losanna. (*bz + eca*).

### **Poniatowski, Stanislaw-Augusto**

(Wolczyn 1732 - San Pietroburgo 1798). Ultimo re di Polonia (1764-95), fu tra i massimi mecenati della storia polacca ed europea del sec. XVIII. Prima di salire al trono aveva visitato molti paesi europei. In particolare, nel 1753 soggiornò a Parigi, ove si legò agli artisti e ai letterati che incontrava nel salotto di M.me Geoffrin, cui dedicò per tutta la vita una viva amicizia, sostenuta da un'attiva corrispondenza; le idee di cui a Parigi si discuteva esercitarono profondo influsso sul suo spirito e il suo gusto, contribuendo all'approfondimento della sua cultura generale, improntata dall'ideologia del secolo dei lumi. Dotato di autentico senso organizzativo, egli introdusse in Polonia, non appena fu re, riforme atte a favorire una notevole fioritura della vita intellettuale e artistica, e fondamentali per lo sviluppo della cultura polacca dopo la perdita dell'indipendenza nel 1795. Manifestò vivo interesse per le arti, di cui perseguiva l'unione, e gli anni del suo regno sono tipici delle sue iniziative: castello reale di Varsavia e palazzo di Lazienki, conservati. Un'architettura e un arredo neoclassici accoglievano sculture e pitture legate alla tradizione barocca; questo «stile Stanislaw-Augusto», nel contempo monumentale, ricco e raffinato, ha lasciato un'impronta originale. Una vera e propria corte di artisti, in generale stranieri, prendeva parte alla realizzazione di queste iniziative. Era diretta dal pittore favorito del re, Marcello Bacciarelli, che era anche direttore generale delle fabbriche reali: egli dipinse, seguendo talvolta le dettagliate istruzioni del re, grandi tele di soggetto allegorico, mitolo-

gico e storico. La personalità piú importante di questo ambiente era quella di Bernardo Bellotto, che per un'apposita sala del castello eseguì una splendida serie di *Vedute di Varsavia*. Bacciarelli e altri pittori svolsero a corte una vivace attività di ritrattisti. Il merito di Stanislav-Augusto consistè nell'intento di formare un'arte nazionale. Il re inviava giovani polacchi all'estero come borsisti, per esempio Aleksander Kucharski in Francia o Franciszek Smuglewicz in Italia, e intendeva creare a Varsavia un'Accademia di belle arti, con lo scopo di formare artisti nazionali. Il progetto fallì per mancanza di fondi; la bottega di Bacciarelli nel castello reale svolse peraltro un importante ruolo sotto questo rispetto, e senza dubbio il rinnovamento della pittura polacca si deve al re. Egli fu grande collezionista. La sua galleria di pittura comprendeva circa 2300 quadri (tele di Rembrandt, tra cui il famoso *Cavaliere polacco*; begli esempi di pittura francese col *Bacio rubato* di Fragonard); venne dispersa all'inizio del sec. XIX e di essa soltanto 170 dipinti sono oggi conservati al Museo di Varsavia. Ancora per il re venne raccolta a Londra nel 1790-92 una serie di dipinti che egli non poté acquistare a causa della sua abdicazione, e che divenne il nucleo della Dulwich College Picture Gal. La notevole collezione reale di stampe e disegni è conservata in parte nel Gabinetto delle stampe dell'Università di Varsavia. (sk).

### **Pont-Aven**

La scuola di **P-A** prende il nome dal paese della Bretagna in cui si trasferirono per lunghi soggiorni di lavoro Gauguin e altri artisti che lo seguirono. Gauguin vi si recò una prima volta nel 1886, ricevendo già in quell'occasione una visita del giovane Emile Bernard, raccomandatogli dall'amico Shuffenecker. Due anni dopo, tornato dal viaggio nella Martinica e in seguito alle ricerche sulla ceramica presso Chaplet, Gauguin tornò a **P-A**, che comincia a divenire per il pittore come per i suoi seguaci una sorta di equivalente bretone delle lontananze primitive delle isole dei Tropici. Charles Lavai, Moret, Henri De Chamaillard sono già con lui e lavorano in sintonia con le sue ricerche nell'ambito del colore e delle arti decorative; Emile Bernard in particolare condivide con Gauguin alcuni interessi specifici: l'arte primitiva, le stampe giapponesi, l'opera di Puvis de Chavannes sono alla base di una ricerca che nelle opere eseguite a **P-A** trae sí spunto dai motivi osservati dal

vero ma per ricrearli esclusivamente sulla memoria mediante una pittura di forti accentuazioni cromatiche, nella quale i colori sono stesi per zone piatte, delimitate da forti contorni scuri ispirati alla tecnica gotica del *cloisonnisme*. La polemica contro l'impressionismo e contro la pittura *en plein air* è uno dei motivi dominanti di questa ricerca che prenderà il nome di «sintetismo» – l'impressionismo è fortemente contestato ma non ignorato nei suoi risultati, e l'obiettivo è una sintesi di tutte le esperienze artistiche e di tutte le tecniche. Le *Donne bretoni nella prateria* di Bernard, e la *Visione dopo il sermone* (Edimburgo, NG) di Gauguin sono tra i primi esempi di questa ricerca che deve molto alla cultura simbolista: una componente spiritualista, filosofica e mistica, benché diversamente intesa, accomuna le ricerche degli artisti di **P-A**, cui aderirà van Gogh: nell'ottobre del 1888 Gauguin va appunto ad Arles a trovare il pittore olandese, che aveva già espresso per lettera la propria adesione al progetto, e porta con sé alcune tele dipinte in Bretagna: il contatto tra i due pittori, destinati poi a concludersi tragicamente, vede qui uno dei suoi momenti più fecondi. Il soggiorno di Paul Sérusier a **P-A** nel 1888 sarà, dopo il 1890, il tramite per la conoscenza delle ricerche del gruppo da parte dei Nabis, di cui lo stesso Sérusier farà parte: il *Talismano*, dipinto da Sérusier in Bretagna e poi portato a Parigi, verrà percepito come una sorta di *summa* delle idee di Gauguin e della ricerca del gruppo. Nel giugno del 1889, in occasione dell'Esposizione Universale a Parigi, Gauguin e gli altri artisti del gruppo organizzano una mostra al Caffè Volpini, che presenta per la prima volta al pubblico le ricerche della «scuola di **P-A**»: vi espongono Gauguin, Bernard, Lavai, Roy e Fauché (due artisti incontrati in Bretagna), ma anche Guillaumin, D. de Monfreid, Schuffenecker, Anquetin e van Gogh. Il critico simbolista Albert Aurier, che più tardi avrebbe analizzato i caratteri del movimento guidato da Gauguin in *Le Symbolisme en peinture* (1891), in occasione della mostra del 1889 vedeva già nelle opere esposte «una netta tendenza al sintetismo del disegno, della composizione e del colore».

L'esperienza di **P-A** proseguì, nell'autunno del 1889, in una locanda a Le Pouldu, che divenne sede di una intensa attività del gruppo, le cui ricerche si concentrano sulle tecniche delle arti applicate – dalla stampa alla ceramica all'intaglio – ribadendo, insieme al rapporto con il simbo-



lismo, la polemica nei confronti del neoimpressionismo da un lato e il culto per la ricerca solitaria di Cézanne, dall'altro. Il gruppo è sostenuto dagli scrittori simbolisti, e ha assunto ormai una fisionomia fortemente cosmopolita; benché vi si possa individuare un eccessivo predominio di Gauguin, la cui personalità schiaccia spesso gli artisti a lui più vicini, la sua partenza per Tahiti dopo la vendita delle sue opere del febbraio 1891 non determinerà la fine delle ricerche sintetiste, riprese soprattutto dai Nabis e da altri artisti legati a Sérusier. Per il tramite dei Nabis (→) il sintetismo elaborato dai pittori di **P-A**, la componente simbolista e spiritualista, l'interesse per la rivalutazione delle arti applicate e la ricerca sul colore divennero un elemento importante del percorso post-impressionista, destinato a svolgere un ruolo di rilievo nel definirsi della cultura dell'espressionismo francese. Il paese di **P-A** divenne un simbolo nella polemica con i neoimpressionisti, che di quel percorso post-impressionista, tra gli anni '80 e gli anni '90, costituivano l'altro polo: nel 1891 Signac lo definiva «quel paese ridicolo di angoletti con cascatelle, per acquerellisti inglesi». (*gv + sr*).

### **Pontius, Paul**

(Anversa 1603 ca. - 1658). Fu, con Lucas Vorsterman, Pieter Jode il Vecchio e Schelte a Bolswert, uno degli incisori preferiti da Rubens. Le sue acqueforti riproducevano quadri e disegni preparatori di Rubens come l'*Assunzione della Vergine* o *Susanna al bagno*, consentendo una vasta diffusione delle opere del maestro.

**P** incise pure da Jordaens la *Fuga in Egitto* e *Il re beve* (Parigi, Louvre). Fu autore di molte figure della serie di *Ritratti di artisti* da van Dyck e di quella dei *Grandi personaggi sapienti ed altri* dello stesso maestro, come le figure di G. van Honthorst, Ravesteyn, Simon Vouet, Constantin Huyghens, Maria de' Medici, Giovanni di Nassau. Notevole per la nettezza dei contorni e per la capacità di trasportare in bianco e nero i toni di colore, **P** testimonia un'originale capacità interpretativa nell'incisione. (*php*).

### **Pontorno (Jacopo Carucci, detto il)**

(Pontorno 1494 - Firenze 1556). È la figura dominante della pittura fiorentina verso il 1520, in qualche modo in

antitesi al «classicismo» di Fra Bartolomeo e della sua scuola con un'arte tesa e contrastata e con esiti espressivi che riflettono una personalità eccezionalmente complessa. E tuttavia è da sottolineare che già nel primo decennio del Cinquecento il crinale dell'equilibrio formale si può già considerare oltrepassato con la «maniera» di Andrea del Sarto, ricca di inedite vibrazioni, e soprattutto con il grandioso procedere di Michelangelo in direzione apertamente manieristica nella volta sistina, oggi, grazie al restauro, finalmente leggibile come testo base della nuova pittura. Giunto prestissimo a Firenze, conobbe forse Leonardo. Passò nelle botteghe di Piero di Cosimo e di Albertinelli; poi entrò come apprendista presso Andrea del Sarto (1512-14), di cui in un primo tempo imitò lo stile narrativo e i ritmi bene ordinati non ancora toccati da turbamenti (affresco con la *Madonna e quattro santi* proveniente da San Ruffilo, 1514 ca. oggi alla Santissima Annunziata, e *Visitazione*, 1514-1516: affresco nel chiostrino della stessa chiesa); poi partecipò con quattro pannelli, nel 1515-18, al complesso realizzato da Andrea del Sarto, Bacchiacca e Granacci per la camera nuziale di Pierfrancesco Borgherini: *Storia di Giuseppe* (Londra, NG, di cui tre in prestito dalla coll. Salmond a Grey Walls, Henfield). Poco dopo eseguì il primo quadro d'altare per San Michele Visdomini a Firenze, rompendo la formula convenzionale delle «sacre conversazioni» con una composizione dominata da forme curvilinee mosse da sottili inflessioni (*Madonna e cinque santi*, 1517-18). L'impronta sempre più forte dell'arte di Michelangelo, che esaltava nella pittura lo scatto e l'energia espressi dall'accentuazione dei valori della linea e della dissonanza, si avverte soprattutto, in questa fase, nei disegni, più di una volta ispirati dai nudi della *Battaglia di Cascina*. Ma la portata dell'insegnamento michelangiotesco non si misura solo sulle sue opere fiorentine, bensì anche sull'impresa della volta sistina che lasciando impronte dirette in opere di P databili verso il 1514 rende del tutto verosimile l'ipotesi di una già allora compiuta ricognizione romana. Il mondo del P era in ogni caso troppo personale per non volgere ad imprevedibili conseguenze di ordine formale e psicologico ed è oltremodo significativo che a quel grandioso modello P assocerà con singolare accostamento un appassionato interesse per l'inquieto e virtuoso immaginario delle stampe nordiche, Dürer in testa. Il favore del cardinal Ottaviano

de' Medici gli valse l'invito a eseguire la decorazione della grande sala d'ingresso della villa di Poggio a Cajano, voluta da Leone X in memoria del padre, Lorenzo il Magnifico, a cui parteciparono Andrea del Sarto, Franciabigio e il P, responsabile di due lunette affrontate, forate da un oculo. Alla morte di Leone X (1521), il progetto, incompiuto, venne abbandonato. Il P aveva realizzato una sola delle due lunette (*Vertumno e Pomona*) «una delle creazioni piú fresche e suggestive del Cinquecento fiorentino. L'ossessione formale michelangiotesca e l'infatuazione nordica si adagiano in un ritmo felice di «scherzo» pastorale, lo spirito inquieto si distrae nel moderno racconto toscano di una favola mitologica» (Briganti). Nel chiostro della Certosa di Galluzzo presso Firenze dipinse un ciclo di sei affreschi sul tema della *Passione* (1522-24, gli affreschi, assai deperiti, sono stati staccati nel 1956 e sono ora conservati nel museo della Certosa). Al di là dell'ispirazione da Dürer, evidente e osservata già da Vasari, il suo racconto delle *Storie della Passione* colpisce per la resa, attraverso il movimento compositivo e gestuale, le forme sagomate e modulate, di un pathos dalle indefinibili vibrazioni interiori. Per i monaci della Certosa dipinse anche la *Cena in Emmaus* (tele: Firenze, Uffizi).

Una tensione non inferiore pervade la *Deposizione* della cappella Capponi in Santa Felicita a Firenze (la decorazione della cappella è completata da un' *Annunciazione* a fresco e da quattro tondi su tavola con gli *Evangelisti*, eseguiti con la collaborazione del Bronzino, 1525/1526-28), vertice dell'immaginazione pontormesca, che è qui insieme diapason espressivo e formale.

Nella *Visitazione* della chiesa di Carmignano, nei dintorni di Firenze (1528 ca.), su un fondo di architetture introspettive spiccano quattro personaggi anziché i due tradizionali, saldati in un blocco oscillante in toni decolorati di rosso e di giallo. Ritmi inquieti, figure instabili, linee spezzate si ritrovano nel *Martirio dei Diecimila Martiri*, dipinto per l'Ospedale degli Innocenti a Firenze (1529-30 ca.: Uffizi), segnato a fondo dall'impronta michelangiotesca. Il ritratto di *Alessandro de' Medici* (1525 ca.: Museo di Lucca) prelude a una serie di figure fluide e allungate, dalle pose ricercate, che si staccano in toni chiari sul fondo neutro: *Ritratto di alabardiere* (1527-28 ca.: New York, coll. Chauncey Stillman). Non resta traccia, esclusi i disegni preparatori dell'opera di P per le decorazioni

delle ville di Careggi (1535-36, per Alessandro de' Medici) e di Castello (1537/38-43, per il duca Cosimo). Distribuita nelle pareti delle logge che si affacciano su ambo i lati del cortile d'ingresso, raffigurava allegorie delle Virtú e delle Arti liberali. Due arazzi della *Storia di Giuseppe* (Roma, Palazzo del Quirinale), eseguiti su suoi cartoni (1546-53 ca.) pertinenti a una serie di venti scene ordinate al **P**, al Bronzino e a Salviati per Palazzo Vecchio dal duca Alessandro, restano tuttavia a testimoniare il carattere monumentale dello stile tardo dell'artista, che troverà la sua forma piú compiuta nella grande impresa degli ultimi dieci anni: gli affreschi di San Lorenzo (tra il 1546 e il 1556). Il complesso, commissionato dalla famiglia Medici, si sviluppava su due registri sulle tre pareti del coro. Lasciato incompiuto dal **P** e terminato dal Bronzino, fu distrutto nel sec. XVII. Stupefacenti grovigli di nudi affollavano le scene della *Caduta*, del *Diluvio* e della *Resurrezione*. Il programma generale è conosciuto soltanto dalle descrizioni antiche (Vasari) e dal *Diario* del pittore che dà conto della sua opera in San Lorenzo durante i due anni precedenti la morte. Questo ciclo, estrema rivelazione dei pensieri dell'ultimo **P**, la cui grandiosità sembra aspirare a confrontarsi con i piú recenti esiti di Michelangelo alla Sistina, può essere oggi valutato soltanto attraverso un gruppo di oltre trenta disegni preparatori, per la maggior parte a matita nera (quasi tutti agli Uffizi): da essi prorompe un vigore plastico che mise a dura prova le possibilità di comprensione dei contemporanei, facendo risaltare il sostanziale isolamento cui l'artista era giunto. La carriera solitaria del **P**, il carattere cosí singolarmente soggettivo delle sue ricerche, parallele a quelle di Rosso, contraddicono la normale idea di collaborazione. L'artista ebbe cosí degli imitatori (Naldini e Poppi), ma una rara discendenza diretta, se si eccettua Bronzino. Alcuni dei maggiori pittori della generazione successiva da Jacopino del Conte a Vasari, e Salviati ammirarono certamente l'arte del **P**, ma di fatto con essi si chiuse la stagione irrealistica dell'arte fiorentina illuminata dall'eteroclitico astro pontormesco e si diffonde invece per loro merito una diversa maniera che esprime le esigenze storico-celebrative della corte. (*fv + sr*).

### **Ponz, Antonio**

(Bechi (Valenza) 1725 - Madrid 1792). Pur non essendo uno storico in senso proprio, **P** ha raccolto una serie di do-

cumenti assai utili per la storia della pittura spagnola. Fu inoltre una delle figure piú vivaci della «Spagna dei lumi», accanto ai suoi amici Campomanes e Jovellanos. Di origine valenzana fu indirizzato allo stato ecclesiastico e studiò presso i gesuiti al seminario di Segorbe; ma abbandonò la teologia per la pittura, studiando a Valenza con Ricart e poi a Madrid seguendo i corsi che prepararono la nascita ufficiale dell'Accademia de San Fernando. Dal 1751 al 1759 viaggiò in Italia, visitando Roma, Napoli, Venezia. Tornato in patria venne incaricato di catalogare i manoscritti dell'Escorial, ottenendo inoltre la commissione di ritratti di studiosi per la biblioteca e copie da Raffaello, Veronese e Guido Reni. La sua vocazione definitiva venne però decisa dallo scioglimento della Compagnia di Gesù: Campomanes, procuratore del Consiglio straordinario incaricato di eseguire i decreti di espulsione, lo inviò in Andalusia per inventariare i dipinti dei gesuiti e raccogliere quelli che potevano servir di modello agli allievi di San Fernando. Appassionatosi al compito, **P** decise di recensire e far conoscere le ricchezze artistiche dell'intera Spagna. Il primo volume del suo *Viaje de Espana* comparve nel 1772: ne redasse, fino alla sua morte, diciotto, malgrado gli impegni che lo assorbivano, dal 1776, come segretario nell'Accademia. Lasciò l'opera incompiuta, non senza comunque aver curato edizioni rivedute e corrette dei primi tomi. Malgrado l'assenza di alcune regioni – la Spagna cantabrica, Granada e Murcia – il *Viaje* costituisce un incomparabile strumento di lavoro che documenta l'antica disposizione e attribuzione dei dipinti nelle chiese basandosi su notizie fornite dai migliori specialisti locali: Bayarri a Valenza, il conte del Aguila a Siviglia, lo scultore Felipe de Castro a Madrid. Nonostante il gusto educato ai principî del neoclassicismo, **P** dà spesso prova di una sensibilità e di uno spirito liberale notevoli (in particolare nei giudizi su El Greco). Almeno per le città principali, il suo libro costituisce un documento valido per ricostruire una topografia della pittura spagnola, prima dei «disastri della guerra» e delle dispersioni del sec. XIX. (pg).

### **Ponzone, Matteo**

(Isola di Arbe (Croazia) 1586 ca. - Venezia, post 1663). Allievo prima di Palma il Giovane poi di Sante Peranda, evidenziò gli indirizzi dei due maestri nelle due opere giovanili eseguite nel 1617 per il Duomo di Cividale, la *Madonna col Bambino con i santi Giovanni Evangelista, Nicolò*



e *Zeno* e *La Madonna con santa Caterina, Veronica, Dorothea, Elisabetta d'Ungheria e Agata*, nelle quali la costruzione figurativa derivata dal Palma si fonde all'uso di una tavolozza chiara e patetica di chiara derivazione perandese. Dopo aver eseguito nel 1629 per la chiesa di San Teonasio di Treviso *L'adorazione dei Magi* e *l'Annunciazione* (oggi nel locale MC), già apertamente prebarocche nella morbida coloritura, **P** ritornò nella terra d'origine, realizzando nel 1632 le sei tele per il Duomo di Spalato (Split), raffiguranti quattro santi e i due pontefici Paolo V e Urbano VIII e, nel 1638, le tre pale d'altare della chiesa dei Francescani a Sebenico (*San Francesco e san Gerolamo; Sant'Antonio e santa Chiara; Sant'Agostino e santo Stefano*). Rientrato a Venezia verso il 1650, **P** accentuò l'uso di un cromatismo chiaro e a macchia, evidente, oltre che nella pala di San Giorgio Maggiore con *San Giorgio che libera la principessa* e nella *Visita del Doge a San Giacometto di Rialto* in Palazzo Ducale, anche nell'*Ester dinanzi ad Assuero* (Rovigo, Seminario), tutte riferibili al quinto decennio del secolo. Una delle ultime opere datate, il *Ritratto di Elena Pesaro* (Venezia, coll. priv.), eseguito nel 1649, ricollega la figura dell'artista all'alunnato presso il Peranda, ritrattista acclamato alla corte mirandolese ed estense, anticipando alcune tendenze sviluppatesi nel secolo successivo, soprattutto per merito del Forabosco. (*fl*).

### **Poorter, Willem de**

(Haarlem 1608 - ? dopo il 1648). La sua attività è attestata ad Haarlem tra il 1635 e il 1648, e a Wijk dal 1645. Dopo il 1648 se ne perdono le tracce. Nei primi quadri di soggetto storico o mitologico s'individua il chiaro influsso del giovane Rembrandt, di cui si suppone egli fosse allievo sin dagli inizi del periodo di Amsterdam, o già a Leida prima del 1632. più tardi **P** si mostra più vicino a un pittore come Bramer, di cui condivide il gusto per allegorie bizzarre come quella della NG di Londra, impreziosita da effetti chiaroscurali. Nella natura morta si specializzò in *Vanità* ricche di bandiere, corazze e altre suppellettili da guerra (Rotterdam, BVB), dipinte con rara delicatezza di toni e valori chiaroscurali. (*if*).

### **Pop Art**

Utilizzato dapprima per designare prodotti e fenomeni

della cultura di massa, dal 1960 ca. il termine passò a indicare le opere ad essa ispirate, attente soprattutto, anche per la messa a punto di nuove tecniche di rappresentazione, alle forme e ai mezzi della comunicazione. Due le esperienze fondamentali ascrivibili alla **PA**: quella inglese, la piú precoce, e quella statunitense, la piú nota e audace. **Inghilterra** Peculiarità costante di tutta la **PA** inglese è un preciso intento analitico, critico talora, già sotteso alle ricerche intraprese da Eduardo Paolozzi dal 1947 e poi sempre applicato a ogni manifestazione della *mass culture*; le attività umane e il panorama urbano che esse vanno configurando sono il nuovo principale oggetto di attenzione estetica e di giudizio. Il critico Lawrence Alloway fu diretto partecipe di tali indagini quale membro dell'Independent Group, sorta di sottocomitato ufficioso nato in seno all'Institute of Contemporary Art (ICA), ritrovo londinese di giovani artisti. Egli ha individuato tre distinte fasi di questo fenomeno artistico. Una prima, databile tra il 1953 e il 1958, particolarmente suggestionata dalla moderna tecnologia, fu scandita da alcune mostre: *Parallel of Life and Art* (1953), che rivelò le svariate potenzialità delle immagini fotografiche e le sfruttò per proporre un confronto tra l'arte popolare e quella della tradizione colta; *Man Machine and Motion* (1955); *This is Tomorrow* (1956), ricca di allestimenti ambientali e ricordata quale evento cruciale per l'esposizione del collage di Richard Hamilton *Just What It Is That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, paradigmatica rassegna di cose e immagini dell'*experiri* contemporaneo. Una seconda fase (1957-61), astratta, ebbe protagonisti alcuni allievi del Royal College of Arts: Richard Smith, William Green, Robyn Denny, Peter Blake. La terza, nuovamente figurativa, alcuni loro piú giovani colleghi: Billie Apple, Derek Boshier, Patrick Caulfield, David Hockney, Alien Jones, R. B. Kitaj, Peter Phillips.

**Usa** Giunta ad esaurimento l'esperienza esasperatamente soggettivistica dell'espressionismo astratto, l'artista torna a confrontarsi con l'oggetto, con una realtà urbana cui cessa di opporsi quale individuo d'eccezione assumendo, viceversa, atteggiamenti quanto piú impersonali e ordinari. Il primo a esigere una pittura ugualmente compromessa con l'arte e con la vita fu Robert Rauschenberg, i cui *combine-paintings* (insiemi di pittura e dei reperti oggettuali piú disparati) sono eventi con tutto il valore della

realtà (*Bed*, 1955; *Coca Cola Plan*, 1958; *Gift for Apollo*, 1959). Le sue ricerche, intraprese alla metà circa degli anni Cinquanta, e quelle parallele di Jasper Johns (*Three Flags*, 1959; *Fool's House*, 1962) furono definite New Dada: il prelievo oggettuale riconduce ai *ready-made* di Marcel Duchamp e ai *merz* di Kurt Schwitters pur non essendovi più presupposto l'intento polemico che induceva la defunzionalizzazione bensì una positiva volontà conoscitiva, reportagistica, narrativa. Esperienza cruciale, quella dei neodadaisti: se tra arte e vita non c'è soluzione di continuità, se il fenomeno estetico è reso equivalente a qualunque altro, l'evento effimero, l'agire teatralizzato dell'*happening* sarà ora legittima alternativa al nuovo corso della rappresentazione, quello più propriamente pop. Figure di transizione, partecipi di entrambi i linguaggi furono Jim Dine e Claes Oldenburg; ma mentre il primo restò per lo più legato al prelievo di un oggetto già esistente e usato (*12 Green Ties*, 1961; *Red Knife*, 1962; *Shovel*, 1962), Oldenburg rivendicò alla cosa una esteticità nuova ricostruendola ingigantita o «ammorbidita», spesso giocando a raddoppiare l'artificialità dei cibi plastificati dei fast-food, prodotto paradigmatico della società consumistica che premette l'immagine alla sostanza (*Giant Hamburger*, 1962; *Soft Typewriter*, 1963; *Fried Potatoes*, 1964). Sul versante esclusivamente iconico si mantenne la produzione di Roy Lichtenstein, capitolo ultimo di quella ricerca analitica sulle componenti della pittura già intrapresa un secolo prima da Seurat. Egli «sezionò» le immagini della comunicazione di massa dilatando e riproducendo artigianalmente il sistema del retino tipografico e dell'immagine televisiva, spartito da linee nette e sinuose parimenti desunte dal neoimpressionismo. Indifferente al contenuto, Lichtenstein sottopose al medesimo trattamento oggetti volgari (*Meat*, 1962; *Sponge*, 1962) e grandi opere d'arte (*Cézanne*, 1962; *Woman with Flowered Hat*, 1963, da Picasso); spesso si soffermò sui fumetti, icone di massa per eccellenza, ottenendo, tramite la dilatazione e l'isolamento delle singole vignette, la cancellazione delle due peculiarità prime delle *strips*: riproducibilità meccanica e valore narrativo (*Okay, hot-shot, okay!*, 1963; *As I opened fire...*, 1964). Andy Warhol adottò spesso il procedimento inverso, connotando le sue immagini con quelle caratteristiche che la riproduzione massiccia conferisce loro inevitabilmente: serializzazione, infinita modulazione cromati-

ca, imperfetta adesione di colore e immagine. Col procedimento del *silk-screen* (stampa su tela), Warhol equiparò eventi di cronaca, per lo piú tragica (*Green Car Crash*, 1963; *Hospital Disaster*, 1963), uomini famosi (*Marilyn*, 1962; *12 Jakes*, 1965) e prodotti dell'industria (*Campbell's Soup cans 200*, 1962; *Brillo Boxes*, 1964) azzeccando a un tempo la loro intrinseca vitalità e l'emotività del fruitore e riproponendo, anche in ambito estetico, la pratica contemporanea dell'«usa e getta». Immagini di massa non sono solo quelle dei rotocalchi o del teleschermo: Tom Wesselmann e James Rosenquist imitarono il gigantismo dei cartelloni pubblicitari, costanti del panorama urbano che si sedimentano necessariamente nel bagaglio visivo di ognuno. Wesselmann, in particolare, innescò un rapporto dialettico tra immagine pubblicitaria e storia dell'arte (si veda la serie dei *Great American Nudes*, pregni di rimandi a Matisse e a Modigliani), finzione e vissuto reale (*Bathub Collage n. 3*, 1963); Rosenquist, diversamente, mantenne alle proprie immagini l'impatto dimensionale e cromatico desunto dal cartellonismo, negandone però, con la giustapposizione di frammenti decontestualizzati, l'immediatezza e univocità comunicativa (*Push Button*, 1960-61; *Vestigial Appendage*, 1962; *Taxi*, 1964; *F III*, 1965). La scultura di George Segal, infine, frammentò il flusso vitale quotidiano conferendo evidenza percettiva a situazioni e gesti rinnovati meccanicamente, senza precisa consapevolezza; prelevando oggetti e persone, ne fece calchi in gesso rigorosamente bianchi, anonimi, non individualizzati: consentì così l'osservazione oggettiva della gestualità abituale, senza esclusione per quella colta nell'intimità del bagno, già luogo tabù e ora ambiente privilegiato della figuratività pop (*The Dry Cleaning Store*, 1964; *Girl with a Towel*, 1973). La **PA** americana fu fenomeno prevalentemente newyorkese ed ebbe il suo acme entro il primo quinquennio degli anni Sessanta. Furono alcune importanti gallerie a farne la storia: la Reuben, la Green, la Leo Castelli, la Martha Jackson, sede nel '60 della mostra *New Forms, New Media* e nel '61 di *Environments, Situations, Spaces*; infine, la Sidney Jannis Gallery, in cui si tennero le due esposizioni che consacrarono definitivamente la **PA**: *New Realists* (1962) e *Four Environments by New Realists* (1964). La declinazione californiana del fenomeno, di cui furono protagonisti Billy Al Bengston, Joe Goode, Mel Ramos, Edward Ruscha e



Wayne Thiebaud, si sviluppò con certo ritardo e non fu mai totalmente aliena da un fondamento surrealista, re-taglio degli antecedenti locali.

**Italia** Il Nouveau Réalisme francese fu qualcosa di ben distinto dalla **PA**; esperienza piuttosto raffrontabile al New Dada seppure in lieve ritardo rispetto ad esso, prendeva ugualmente le mosse dal prelievo oggettuale di matrice dadaista contemplando però, anche, un'azione ulteriore, variamente intenzionata: l'impacchettare, l'accumulare, il comprimere, il costruire, lo strappare, furono tra le costanti comportamentali cui restava di volta in volta demandata l'individuazione dell'artista (Christo, Arman, Cèsar, Tinguely, Rotella). Eccettuata dunque tale esperienza e fatte salve l'importanza e la precocità della pop inglese, quella italiana fu la produzione europea più significativa, variegata e autonoma di **PA**. Quando la pop statunitense fece la sua ufficiale, scandalosa comparsa in Italia grazie alla Biennale di Venezia del 1964, già da un decennio Titina Maselli e Giannetto Fieschi lavoravano negli Usa, Valerio Adami esponeva all'ICA di Londra e gallerie di tutta Italia si erano aperte all'arte di Jasper Johns (a Milano nel '59), di Robert Rauschenberg (a Roma nel '53 e nel '59, a Firenze nel '53, a Milano nel '61, a Torino nel '64), di Jim Dine (a Milano nel '62), di Roy Lichtenstein (a Torino nel '63). A Roma, intorno alle Gallerie La Tartaruga e La Salita si venne costituendo una vera e propria scuola romana (o di piazza del Popolo); vi si distinse Mario Schifano che, pur rivolgendosi agli stereotipi della più ordinaria comunicazione pubblicitaria, li replicò con inquadrature impreviste e frammentarie senza peraltro mai rinunciare a eleganze propriamente pittoriche (*Segno d'energia* 3, 1962); vi operò Franco Angeli, connotando ideologicamente i suoi quadri «sfocati» (*Le miniere di re Salomone*, 1962); Giosetta Fioroni, che riproponeva in simulazioni fotografiche gli effetti lirici della pellicola d'argento (*Faccia bicolore*, 1967); Jannis Kounellis, che rifletteva in bianco e nero sui segni linguistici elementari (*Z44*, 1960); Tano Festa, citando illustri immagini storiche (*Particolare della Cappella Sistina*, 1963); Mario Ceroli, che invase lo spazio con silhouettes di legno implicanti una regressione anche materiale (*Cina*, 1966). Importante l'ironia e l'inventiva di Pino Pascali, capace di una «ricreazione del mondo» coi materiali più disparati (*Il mare*, 1965). Anche Torino fu centro propulsore di certa



importanza: vi gravitò Michelangelo Pistoletto, con ingannevoli superfici specchianti (*Due persone*, 1964); Piero Gilardi, con soffici, coloratissimi tappeti-natura, piccoli prati desunti dall'immaginario infantile (*Orto*, 1967); ancora, Ugo Nespolo e Aldo Mondino. A Pistoia Roberto Barni, Umberto Buscioni e Gianni Ruffi diedero vita a una scuola pop locale; a Bologna operò Concetto Pozzati. A Milano si distinse la ricerca del già citato Valerio Adami, le cui piatte campiture di colore assolutamente artificiale, cinte da una spessa bordatura nera, rivelano matrici surrealiste (*Studio per latrine in Tames Square*, 1968). Attivo a Milano anche Lucio Del Pezzo, prodigo di citazioni dechirichiane (*La grande mensola*, 1964); la citazione, del resto, sembra l'ineliminabile cifra comune ad artisti operanti in un contesto così fortemente connotato dalla propria gloriosa tradizione culturale. Solo talora ascritti alla PA i grotteschi feroci personaggi di Enrico Baj (*Generale*, 1963) o i particolari ingranditi e resi con esattezza già iperrealistica di Domenico Gnoli (*Fermeture éclair*, 1967). (mm).

### **Pope-Hennessy, John**

(Londra 1913-1995). Storico dell'arte e grande conoscitore della pittura e scultura italiana medievale e moderna. Iniziò la sua carriera nel VAM di Londra nel 1938; nel 1954 divenne conservatore del dipartimento di architettura e scultura e dal 1967 al 1973 ne fu direttore. Ha insegnato storia dell'arte nelle Università di Oxford e a Cambridge. Dal 1977 al 1986 ha guidato il Dipartimento di pittura europea del MMA di New York. Nei suoi lavori la grande esperienza di conoscitore si accompagna con l'esposizione chiara, semplice ed elegante. Tra le sue pubblicazioni: *Giovanni di Paolo* (1937); *Sassetta* (1939); *Paolo Uccello* (1950); *Fra Angelico* (1952); *La scultura italiana del Rinascimento* (Torino 1986, ed orig. 1958), che contiene il saggio fondamentale su *Il mestiere del conoscitore*, nel quale discute tra gli altri Crowe-Cavalcaselle, Morelli-Lermolieff, Berenson e Longhi; *La scultura italiana*, vol. I: *Il Gotico*, Milano 1963, ed. orig. 1958; vol. II: *Il Quattrocento*, Milano 1964, ed. orig. 1958; vol. III (2 tomi) : *Il Cinquecento e il Barocco*, Milano 1966, ed. orig. 1963; *Donatello*, Firenze 1985, ed. orig. 1968.

In collaborazione con Laurence B. Kanter, *The Robert Lehman Collection. Italian Painting*, Princeton 1986, cata-

logo della preziosa collezione del MMA, comprendente dipinti di Lombardia, Venezia, Emilia Romagna, Marche, Firenze, Siena, Umbria, Abruzzi, Roma dal Trecento al Cinquecento. (ss).

### **Popham, Arthur Ewart**

(Plymouth 1889 - Londra 1970). Formatosi a Londra (Dulwich College, University College) e al King's College di Cambridge dove compì studi classici, nel 1912 entrò al Department of Prints and Drawings del British Museum di Londra. Collaborò alla rivista «Old Master Drawings» dal 1926. Tra i massimi studiosi di disegni e incisioni di maestri italiani e nordici del xv e xvi secolo, negli anni Venti **P** si dedicò in particolare allo studio della grafica fiamminga e olandese pubblicando nel 1926 *Drawings of the Early Flemish School*, cui seguì nel 1932 il volume sui disegni tedeschi e fiamminghi dei secoli xv e xvi tomo conclusivo del *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, nella cui prefazione **P**, che aveva mantenuto la rigorosa impostazione alfabetica dello Hind, sottolineava tra l'altro come la diversità dei problemi affrontati nella catalogazione di disegni più antichi, quattro e cinquecenteschi, molti dei quali anonimi, dovesse privilegiare la classificazione per scuole adottata negli stessi anni da Otto Benesch in relazione ai disegni dell'Albertina di Vienna. Negli anni Trenta l'attenzione di **P** si indirizza in modo primario al disegno italiano, redige il catalogo dei disegni in occasione della grande mostra di arte italiana tenutasi nel 1930 alla RA di Londra (Oxford 1931) e successivamente il catalogo della collezione dei disegni dello Fitzroy Fenwick Collection e l'*Handbook of the Drawings and Watercolours* del BM (Londra 1939). Primo tra i cataloghi monografici, nel 1945, uscì il corpus dei disegni di Leonardo da Vinci. Ancora per l'area italiana si susseguono la pubblicazione dei disegni del xv e xvi secolo della Royal Library di Windsor Castle (1949), il catalogo dei disegni del Tre e Quattrocento del BM stilato in collaborazione con Philipp Pouncey (1950) e studi sul disegno emiliano del Cinquecento, in particolare sull'opera grafica di Parmigianino e Correggio, dei quali pubblica rispettivamente il corpus nel 1952 e nel 1957, e sulla «Scuola di Parma», con i due volumi *Artists working in Parma in the Sixteenth Century* pubblicati dal Department of Prints and

Drawings in the British Museum nel 1967 e con il postumo *Catalogue of Drawings of Parmigianino* (1971). **P** fu soprattutto un grande *connoisseur* che concepiva il suo lavoro come osservazione, studio e analitica catalogazione di opere indagate nella loro significativa individualità. (pgt).

### **Poppi (Francesco Morandini, detto il)**

(Poppi (Arezzo) 1544 ca. - Firenze 1597). Allievo e collaboratore del Vasari e protetto di Vincenzo Borghini, che nel 1563 Cosimo I aveva voluto a capo dell'Accademia delle Arti del Disegno. Troppo giovane per essere coinvolto nella maggiore impresa ufficiale del tempo, la decorazione degli Appartamenti ducali in Palazzo Vecchio, si giovò comunque nell'ambito vasariano dell'esempio del Naldini, particolarmente legato ai modelli di Andrea del Sarto e di Pontormo. La sua prima occasione pubblica fu probabilmente l'ingresso di Giovanna d'Austria con il relativo apparato. Nel 1570 partecipò alla decorazione dello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio (collaborazione con J. Zucchi negli affreschi della volta; la *Fonderia dei bronzi*, 1571, e *Alessandro e Campaspe*, 1572). Ma già negli anni precedenti aveva inviato opere in provincia, spesso eseguite sulla base di un disegno di Vasari e ne dipingerà anche nella sua patria sia in questo che nel decennio successivo (fra le quali il *Martirio di san Giovanni Evangelista*, 1575 ca.: Poppi, San Fedele). Il suo discreto successo a Firenze e in altri centri dello stato mediceo come non deludente pittore di pale d'altare è attestato da un notevole gruppo di dipinti: *Immacolata Concezione* (Firenze, San Michele Visdomini), *Crocifissione* (Cenacolo di San Salvi), *Presentazione al Tempio* (Pistoia, San Francesco), *Vergine in gloria e santi* (Cortona, Sant'Agostino). Una delle opere più importanti della tarda attività del **P** è la *Guarigione del lebbroso* in San Marco a Firenze, faccia a faccia con la *Vocazione di san Matteo* del Naldini. Anche nell'opera grafica, spesso caratterizzata da effetti di morbido sfumato, il **P** si rivela direttamente legato allo stile degli artisti della prima generazione manierista fiorentina, come Rosso e Bandinelli (Parigi, Louvre), affermandosi come un tipico esponente della «accademia» vasariana, cui fu in genere ligio pur rivelando interesse per altri raffinati maestri come Salviati e Allori. (fv + sr).

## Porcellis, Jan

(Gand 1584 ca. - Zoetewoude (Leida) 1632). Citato nel 1615 ad Anversa, dove era maestro nel 1617, poi ad Haarlem nel 1622 e ad Amsterdam nel 1624, fu acquafortista stimato e ricercato pittore di marine (Madrid, Prado; Rotterdam, BVB; 1629: Museo di Leida), in particolare di tempeste e naufragi (*Marina col cattivo tempo*: Rouen, MBA; *Mare in tempesta*, 1629: Monaco, AP), trattate con un sicuro senso drammatico. Fu padre e maestro di **Julius P** (Rotterdam 1609 - Leida 1645), che dopo essere stato allievo di Simon di Vlieger dipinse, ricalcando lo stile del padre, quadri di marine: *Mare calmo* (Museo di Darmstadt), *Mare in tempesta* (Rotterdam, BVB). (jv).

## Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il)

(Pordenone 1483 ca. - Ferrara 1539). Influenzato, secondo il Vasari, da Giorgione e, secondo il Ridolfi, da Pellegrino da San Daniele, è stato accostato dagli studi recenti, che si sono posti il problema della sua formazione, a Gianfrancesco da Tolmezzo per gli evidenti riferimenti presenti nei lavori giovanili sicuri come la *Madonna col Bambino*, affrescata nel 1506 su un pilastro del Duomo di Pordenone e soprattutto il trittico ad affresco raffigurante *San Michele Arcangelo, Giovanni Battista e Valeriano*, eseguito alla stessa data per la chiesa di Santo Stefano a Valeriano. Probabilmente anteriore al 1508 è il ciclo di affreschi nella chiesa di San Lorenzo a Vacile presso Spilimbergo. (volta: *Cristo risorto, Profeti, Evangelisti e Dottori della Chiesa*; pareti: *Storie dei santi Lorenzo e Sebastiano, Apostoli e Resurrezione di Cristo*), singolari nella oscillazione del gusto e, infatti, ispirati nello schema decorativo a modelli tratti da Pellegrino o aperti alla nuova cultura pittorica del Bellini e del Carpaccio nelle ultime parti della volta e nei sottostanti riquadri parietali dove risulta chiaramente quella immediatezza che avrebbe caratterizzato la successiva produzione del P. Al 1511 va, invece, datata la *Madonna e santi*, ora all'Accademia di Venezia, con la Vergine disposta frontalmente su un alto trono marmoreo che richiama ancora soluzioni tardoquattrocentesche, così come il drappo rosso dalle bordure dorate. Andati perduti gli affreschi della cappella gentilizia del castello di San Salvatore a Collalto (1511-1513), noto da fotografie, eseguiti per la parrocchiale di Vallenoncello nel 1513-14 la



*Madonna e santi* e nel 1514 il ciclo di affreschi nell'abside della chiesa di Sant'Ulderico a Villanova raffiguranti i *Padri della Chiesa in cattedra, Profeti ed Evangelisti*: lo schema delle cattedre gotiche desunto da modelli di Gianfrancesco da Tolmezzo è qui definitivamente abbandonato a favore di *scriptoria* dai coronamenti a timpano entro i quali il **P** inserì le figure rese con una coloritura chiara e luminosa ormai apertamente vicina ai modelli giorgioneschi. Al 1515 è riferita la pala con la *Madonna della Misericordia* del Duomo di Pordenone, dove la plastica figura di san Cristoforo riflette quella del Cristo affrescata nella volta della chiesa di San Pietro a Travesio, che recenti ritrovamenti documentari anticipano al 1516 collocandoli circa un decennio prima dell'esecuzione degli affreschi delle pareti con la *Pietà*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Decollazione di san Paolo* e la *Conversione di Saulo*. Oltre a richiamare, soprattutto nella volta di Travesio, la pittura di Tiziano entrambe le opere implicano la conoscenza del primo manierismo romano che il **P** ebbe modo di approfondire nel viaggio a Roma, dalla datazione ancora dibattuta, ma compiuto probabilmente nel 1518. Nel corso del viaggio romano **P** eseguì ad Alviano, in Umbria, l'affresco con *Madonna e santi* e alcuni fregi nella rocca degli Alviano allora signori anche di Pordenone. Dell'esperienza romana è prova il ciclo di affreschi eseguiti nel 1519 per la cappella dell'Annunziata del Duomo di Treviso commissionatigli dal canonico parmense Brocardo Malchiostro, nei quali si assiste a una nuova concezione del rapporto tra pittura e architettura, in anticipo sul Correggio. Un legame con la cultura pittorica dell'Italia centrale pienamente evidente nella successiva decorazione della Cattedrale di Cremona che lo impegnò tra il 1520 e il 1522, dopo che il pittore era succeduto al Romanino, con l'incarico di eseguire il *Cristo davanti a Pilato*, la *Salita al Calvario*, il *Cristo inchiodato alla Croce*, il *Compianto*, oltre alla *Crocifissione*, affrescata sulla controfacciata. Tutte le scene sono pervase da un drammatico senso dello spazio che porta lo spettatore a partecipare attivamente all'evento narrato, dove le figure si accalcano impetuosamente quasi per oltrepassare la superficie pittorica. Oltre a ricordi dalla *Cacciata di Eliodoro* e dalla *Scuola di Atene* di Raffaello, risultano chiari i riferimenti alla cultura nordica di Dürer e di Cranach che il **P** ebbe modo di filtrare dall'opera di Gianfrancesco da Tolmezzo. Dopo aver ese-



guito le portelle dell'organo del Duomo di Spilimbergo nel 1524, raffiguranti l'*Assunzione della Vergine*, la *Caduta di Simon Mago* e la *Conversione di san Paolo*, oltre agli episodi della *Vita della Vergine* che decorano gli scomparti della cantoria, rimase in Friuli fino al 1529 realizzando una serie di opere quali la decorazione della facciata della chiesa di Santa Maria dei Battuti a Valeriano con la *Natività* (1524), la *Madonna con Bambino* affrescata nella parrocchiale di Pinzano nel 1525 e il trittico con la *Madonna in trono tra i santi Giacomo, Lorenzo, Antonio abate e Michele arcangelo* (1526) dal cromatismo audace e dalla figurazione estesa anche alla cornice. Nel 1528 il **P** si trasferì a Venezia, chiamato per la decorazione dell'abside della chiesa di San Rocco, oggi perduta, per la quale dipinse anche le due tele raffiguranti *San Cristoforo* e *San Martino*. In queste opere appare ancora evidente quel drammatico contrasto di luce con cui il **P** riuscì a sottolineare la tensione plastica delle figure. Il soggiorno emiliano lo vide protagonista tra il 1529 e il 1530 della decorazione ad affresco della cappella Pallavicino nella chiesa dei Francescani a Cortemaggiore (Piacenza) per cui dipinse anche la pala d'altare con *L'Immacolata Concezione*, ora al Museo di Capodimonte a Napoli e la *Deposizione di Cristo*, tuttora in loco, dove cercò di filtrare la lezione michelangiotesca con il fare pittorico del Parmigianino e del Correggio. Un esito ravvisabile anche nei successivi affreschi della chiesa di Santa Maria di Campagna presso Piacenza eseguiti tra il 1530 e il 1532. Nella cupola campeggiano il *Padre Eterno*, *Angeli*, *Profeti* e *Sibille* e le figure del fregio del tamburo sono rese con una pennellata rapida, quasi abbozzata e priva di contorni; vi decorò, inoltre, la cappella di Santa Caterina dipingendovi anche la pala d'altare raffigurante lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* e affrescando le *Storie dell'infanzia di Cristo* nella cappella dei Magi. Dopo un breve soggiorno a Genova nel 1532, chiamato dai Doria per decorare la facciata del palazzo di Fassolo con una serie di *Storie di Giasone* (perdute), il **P** rientrò a Venezia dove eseguì, ormai in pieno contrasto con Tiziano, la pala raffigurante *San Lorenzo Giustiniani e santi*, delle Gallerie dell'Accademia, dalle figure allungate riecheggiami il Parmigianino, per poi eseguire probabilmente nel 1534-35 il *Noli me tangere* del Duomo di Cividale, di una spazialità ormai decisamente irrealistica. Al 1535 risale anche la decorazione della facciata di Palazzo Tin-

ghi a Udine con una *Gigantomachia* e con altri soggetti di ispirazione classica, mentre dello stesso anno risultano i primi lavori in Palazzo Ducale a Venezia, di cui non rimangono che poche tracce salvatesi dall'incendio del 1577. (*fl.*).

### **Porpora, Paolo**

(Napoli 1617 - Roma 1673). Personalità illustre della pittura di genere seicentesca a Napoli, temperò il rigore volumetrico del piú antico filone di derivazione caravaggesca (Luca Forte) alla cadenza decorativa che fu propria dei napoletani (da G. B. Ruoppolo ad A. Belvedere). Allievo dal 1632 e per tre anni di Giacomo Recco, secondo i documenti, e di Aniello Falcone, secondo la tradizione settecentesca (De Dominici), nel suo aspetto piú caratteristico si rivela abbastanza sensibile al gusto nordico – soprattutto subisce l'influenza di Otho Marsaeus e di Mathias Withoos – senza rinunciare a una *verve* decorativa pervasa di intimi umori luministici. Ma questo aspetto è quello della fase matura, posteriore al 1654 quando l'artista si è trasferito a Roma (dal 1656 è accademico di San Luca); della fase giovanile, di cui nulla si conosce, è ormai certo che non possa riferirsi a lui – come era stato ipotizzato – il gruppo di opere che fa capo alla grande *Natura morta* della Pinacoteca d'Errico di Palazzo San Gervasio. Caratteristica della sua produzione matura è la rappresentazione di «sottoboschi» (*Natura morta con funghi, rane, lucertole e serpenti; Natura morta con granchio, farfalle, rospi, conchiglie e tartarughe*: Napoli, Capodimonte; *Sottobosco con biscione, ramarro, tartarughe e farfalle*: Cardiff, NM of Wales). La *Natura morta con conchiglie e stella di mare* (Napoli, coll. priv.) e la *Natura morta con conchiglie* in coll. Lodi a Campione d'Italia si distinguono per la stupefacente rappresentazione delle singole forme e per la classificazione «scientifica» delle diverse varietà. Come Mario dei Fiori, anche il **P** praticò questa particolare specializzazione (derivandone il soprannome di «Paoluccio delli fiori»); ma si distingue dal romano per una maggior saldezza compositiva e per piú spiccate capacità inventive, inaugurando una tipologia – quella delle grandi strutture piramidali – che a Napoli fu proseguita in particolare da Giuseppe Ruoppolo e da Andrea Belvedere (*Natura morta con frutta, fiori e bassorilievo; Natura morta con frutta, uccelli e funghi*: Torino, coll. priv.). **P** fu specialista anche

nel dipingere animali. Il gruppo piú folto d'opere è al Museo di Capodimonte, oltre che nei musei di Strasburgo, di Pau, a Malta (coll. Bonello), a Napoli (coll. Guerra ecc.). (*rc + sr*).

## Porta

**Saverio, Giuseppe e Carlo Niccolò** (Molfetta: **Saverio**: fine del sec. XVII - prima metà del sec. XVIII; **Giuseppe**: 1693-1749; **Niccolò**: 1710-1814). Membri di un'unica famiglia, si muovono tutti nell'orbita dell'illustre concittadino Corrado Giaquinto, ricalcandone e diffondendone i modi in una mediocre quanto abbondante produzione sparsa in molti centri pugliesi. Non sembra estraneo alla portata di tale influenza il sia pur breve apprendistato compiuto probabilmente dal Giaquinto nella bottega di Saverio, il piú anziano di essi, prima di allontanarsi definitivamente da Molfetta. A Saverio vanno restituiti alcuni dipinti a lungo inseriti nella produzione giovanile dell'allievo. Di Giuseppe si conoscono cinque grandi tele della chiesa del Purgatorio di Palo, alcune tele nell'Episcopio di Andria e affreschi nel convento dei Minori Osservanti di Ruvo. Carlo Niccolò risulta essere il piú sensibile alle influenze del Giaquinto e lavora come suo collaboratore a Roma e in Spagna; della vasta attività pugliese si ricordano le opere di Molfetta (Cattedrale, chiesa di San Pietro, Duomo Vecchio), Castellaneta (Cattedrale, tele del soffitto), Bari (Basilica di San Nicola). (*ils*).

## Porta, Andrea

(Milano 1656-1723). È ampiamente testimoniata dalle fonti l'attività pittorica di Andrea P, ma a causa della dispersione della maggior parte dei suoi dipinti, per una collocazione cronologica di quelli superstiti ci si basa sulle date dei quattro ritratti sicuri eseguiti per l'Ospedale Maggiore di Milano, *Baldassarre Mitta* (1687), *Lelio Parravicini* (1692), *Carlo Gerolamo Cavenaghi* (1692), *Siro Antonio Scagliosi* (1699), che con l'*Autoritratto* del 1710 (Milano, Brera) testimoniano l'alto livello raggiunto dal pittore in questo genere. Successivo a un suo probabile viaggio a Roma è il quadrone *Teodolinda consegna il tesoro ai canonici del Duomo di Monza*, del primo decennio del secolo, per il Duomo di Monza, dove nel 1705 il pittore affrescò la cappella della Decollazione del Battista, poi ridipinta dal

figlio Ferdinando. Infine del 1708 è il *San Giovanni Battista* nella chiesa Prepositurale di Melegnano e successivo il *San Carlo comunica gli appestati* in Santa Maria del Paradiso a Milano. La pittura del **P**, orientata verso la ritrattistica genovese e verso la cultura figurativa veneta e romana, contribuì a indirizzare l'arte lombarda in senso più apertamente barocchetto. Nell'ultima parte della sua vita il pittore fu particolarmente attivo nell'ambito dell'Accademia milanese, dove ebbe un ruolo didattico di spicco. (sgb).

### **Porta, Ferdinando**

(Milano 1689 ca. - 1767). Figlio di Andrea, di cui fu collaboratore fino alla sua morte (1723), svolse a Milano, città natale, la sua vasta attività di pittore da cavalletto, disegnatore, incisore, frescante e ritrattista. È possibile seguire il suo iter artistico attraverso la datazione di poche opere superstiti. Tra i primi dipinti sono la *Sacra Famiglia* (1735 ca.: Bergamo, Accademia Carrara), la tela con il *Transito di san Giuseppe* per la chiesa della Salute o dei Crociferi a Milano, l'*Assunzione della Vergine* (1737) in Santa Maria del Paradiso sempre a Milano e l'*Imperatore Giustino liberato dai demoni*, per il ciclo del Sacro Chiodo (1740 ca.: Milano, Fabbrica del Duomo), suo capolavoro. Distrutti i cicli di affreschi in Santa Liberata (1733) e in Santa Margherita (1734), resta quello nella cappella di San Vittore in Ciel d'oro in Sant'Ambrogio (1738), unica opera firmata e datata. Per il Duomo di Vigevano il **P** eseguì il *Battesimo di Cristo* (1753), quindi affrescò la volta dello scalone in Palazzo Bellingeri a Pavia e dipinse la pala con *Sant'Alessandro Sauli* (1742 ca.) in Santa Maria Canepanova a Pavia. Nel 1746 il pittore decorò la cappella di San Giovanni Decollato nel Duomo di Monza, che era già stata dipinta dal padre e agli stessi anni sono riconducibili altri affreschi, come *Le nozze di Amore e Psiche* nella Villa Carones Brentano a Corbetta (Milano) e il *Trionfo della croce* nella volta dello scalone del pavese Palazzo Beccaria. Caratteristica e limite del **P** sono la pennellata carezzevole e la composizione accademica, mantenute su timbri chiari e grazia barocchetta, di ripresa tiepolesca. (sgb).

### **Porta, Giovanni Domenico**

(Bonetto di San Maurizio d'Opaglio 1722 - Roma 1780).

Trasferitosi da giovanissimo a Roma, fu sempre attivo nella città, dove studiò presso il pittore A. M. Visconti (1736-44). Noto soprattutto per i suoi ritratti, nello stile del Batoni e del Mengs, divenne infatti pittore ufficiale presso la corte pontificia, dove ritrasse, tra i molti personaggi, i pontefici Clemente XIII (si veda la tela del 1766 di Rovigo, Pinacoteca del Seminario: *Clemente XIII consacra Mons. Speroni vescovo di Adria*), Clemente XIV (1770-73) e Pio VI (Roma, Museo di Roma). Molti dei suoi ritratti furono tradotti in incisione. Tra i rari dipinti di soggetto sacro è l'*Apparizione della Vergine a san Giuseppe Calasanzio* per la chiesa degli Scolopi di San Lorenzo in Piscibus a Roma (ora Istituto calasanziano a Monte Mario). (sgb).

### **Porta, Giuseppe, detto Salviati**

(Castelnuovo di Garfagnana 1520/25 - Venezia?, post 1575). È ancora imprecisata la data di nascita del **P**, ma è certo che nel 1535 lo zio, segretario dell'arcivescovo di Pisa, lo porta con sé a Roma e lo affida al pittore fiorentino Francesco Salviati del quale **P** adotta il nome. Nel 1539 maestro e allievo arrivano a Venezia e il **P** si stabilisce definitivamente nella città. L'arrivo dei due artisti, insieme alla presenza di Vasari nel 1541, introduce in Veneto gli elementi del nuovo linguaggio manierista toscano-romano determinando una svolta decisiva nell'orientamento della successiva pittura locale. La prima opera autonoma del **P** è la xilografia firmata raffigurante il *Giardino di pensieri* utilizzata come frontespizio per *Le Sorti* edite dal Marcolini nel 1540. Al primo periodo di attività a Venezia sono da attribuire i dipinti ancora prossimi allo stile di Francesco Salviati raffiguranti la *Caduta della manna* (coll. priv.) e la *Resurrezione di Lazzaro* della Fondazione Cini. Specializzatosi nella decorazione a fresco di facciate di palazzi, nel 1541 **P** è a Padova dove esegue lavori oggi perduti e nel 1542 decora la Villa Priuli a Treviso (Treviso), ora distrutta, che costituì un modello per il Veronese della Soranza. A partire dalle opere realizzate per Santo Spirito in Isola (oggi alla Salute), il linguaggio del **P** diviene più veneziano grazie al contatto con Tiziano prima, e con Tintoretto e Veronese poi. A quest'epoca l'artista continua a ricevere importanti commissioni dalle istituzioni religiose più in vista della città. Tra il quinto e il sesto decennio dipinge opere per San Francesco della



Vigna, Santa Maria dei Servi (oggi ai Santi Giovanni e Paolo), San Zaccaria e Nostra Signora Gloriosa dei Frari. Appassionato di acustica, idraulica, astrologia e scienze matematiche, nel 1552 **P** pubblica il piccolo trattato *La Regola di far perfettamente col compasso la voluta*. Fra il 1556 e il 1557 dipinge tre tondi per il soffitto della Libreria Marciana e la *Deposizione* in San Pietro Martire di Murano. Probabilmente grazie al suo maestro Salviati viene chiamato a Roma per lavorare nella Sala Regia in Vaticano: nel 1562 dipinge l'affresco con *Federico Barbarossa e papa Alessandro III* e nel 1565 la *Storia dei sette re* (perduto; disegno Chatsworth, coll. Devonshire). Rientrato a Venezia nel 1566 decora il soffitto della Sala dell'Antipregadi in Palazzo Ducale (distrutta nell'incendio del 1574) mentre alla fase tarda della sua carriera appartengono le due *Annunciazioni* per la chiesa di Santa Maria del Giglio e di San Lazzaro dei Mendicanti e le quattro tele per la cappella del Sacramento a San Polo. L'ultima volta che si ha notizia di lui è l'anno 1575. (*apa + sr*).

### **Portaels, Jan Frans**

(Vilvorde 1818 - Schaerbeek 1895 ). Allievo e poi genero di Navez, studiò anche verso il 1842, presso **P** Delaroche, si recò anche in Italia, in Oriente, in Marocco (1870-74) e in Ungheria. Fu poi direttore delle Accademie di Gand e di Bruxelles, dove favorì un insegnamento più liberale, di cui in particolare profittarono Agneessens e Frédéric. Dipinse tele romantiche orientaliste (il *Simun*, 1847: Bruxelles, MRBA) e scene bibliche o di genere vicine ai precedenti di Hébert (*Un palco al teatro di Pesh*, 1869: ivi). Dipinse anche ritratti di un certo interesse (*Paul Delaroche*: Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), fu soprattutto pittore di quadri religiosi (*Sant'Antonio in Africa*, 1865: Charleroi, chiesa di Saint-Antoine; *Consummatum est*, 1885: Bruxelles, chiesa di Saint-Jacques-sur-Coudenberg; *Venite ad me*, 1886: ivi), e s'interessò di decorazione murale (1852: Bruxelles, frontale di Saint-Jacques-sur-Coudenberg). (*tb*).

### **Portel (Le)**

La grotta di Le **P** (località dell'Ariège, arrondissement di Pamiers, comune di Loubens) si apre nella catena del Plantaurel. L'attuale ingresso, che non sembra quello uti-

lizzato dagli uomini del Paleolitico, sbocca con ripido pendio su uno stretto corridoio, ove sono stati trovati focolari contenenti placchette incise di epoca maddaleniana. Una sala consente di accedere a tre gallerie, ove nel 1908 vennero scoperte delle pitture. Esse appartengono a due epoche diverse. Alla piú antica possono attribuirsi quelle, piuttosto confuse, che adornano la parete sinistra della sala e la galleria Jammes. Un gruppo di cavalli di color brunastro e qualche segno complementare sono seguiti da due vaghi profili umani. L'abate Breuil datava, non senza riserve, il complesso all'Aurignaziano; secondo Leroi-Gourhan, per la rigidezza e il tipo dei segni, esso è al confine tra lo stile II e lo stile III.

Il santuario piú recente – che, all'opposto dell'antico, è ben conservato – si distribuisce sulle pareti delle due altre gallerie e al centro della sala. Già nella galleria di accesso figure a contorno nero formano un gruppo bisonte-cavallo, preceduto da una curiosa figura, specie di civetta dai grandi occhi. La galleria Regnault è ornata da molti bei cavalli, tracciati in nero, che per la vitalità che li pervade appartengono al Maddaleniano III-IV. Alcuni bisonti, uno dei quali riverso, completano il complesso, concluso sul fondo da un profilo impreciso, che può rappresentare un felino o un uomo. La galleria Regnault sembra dedicata al cavallo, mentre la galleria Breuil, ad essa parallela, è invece decorata da bisonti. In un anfratto chiamato «Camarin» dall'abate Breuil si ha la composizione principale: cavallo-bisonte-stambecco-cervo. Accompagnato da linee di bastoncini dipinti in rosso e da segni, il complesso, eseguito in nero, rivela notevoli qualità artistiche. Secondo Leroi-Gourhan, le gallerie Jammes e Breuil si completano per costituire il tema classico delle grotte ornate dell'epoca: cavallo-bisonte. I santuari di Le P sono interessanti per dimostrare la persistenza, quasi inconcepibile, del sistema religioso paleolitico: infatti il primo santuario, databile al Solutreano, è di ca. 8000 anni piú antico del santuario recente, appartenente al Maddaleniano III e IV. (yt).

### **Portinari, Cándido**

(Brodósqui (Stato di San Paolo) 1903 - Rio de Janeiro 1962). Era figlio di emigranti italiani, e il ricordo di una difficile infanzia contrassegnò fortemente, piú tardi, la sua pittura. Allievo della Scuola di belle arti di Rio de Ja-

neiro, ottenne nel 1928 una borsa di studio, si recò a Parigi e visitò l'Inghilterra, la Spagna e l'Italia. Tornato in Brasile nel 1931, divenne professore presso l'Università del Distretto federale nel 1936. Da allora non lasciò più il suo paese. È soprattutto noto all'estero per la sua partecipazione alle Biennali di Venezia e per i due grandi pannelli della *Guerra* e della *Pace*, offerti all'Onu (New York), nonché per gli affreschi nella Biblioteca del Congresso a Washington (1942). La parte essenziale della sua attività in Brasile concerne vaste decorazioni murali sulla vita popolare brasiliana (*cangaceiros*, *vaqueiros*) e composizioni con numerosi personaggi delineati in forme ampie e nette con vivaci colori: il *Lavoro della terra brasiliana*, i *Giochi di bambini*, i *Quattro elementi* (1936-45: Rio de Janeiro, Ministero dell'Educazione nazionale), la *Musica negra* (1943: Rio de Janeiro, Radio-Tupi), *Ciclo biblico* (1944: San Paolo, Radio-Tupi). All'artista si deve inoltre la decorazione di parecchi edifici religiosi: *Via crucis* (1945: Cattedrale di Belo Horizonte); pitture nella chiesa di Minas Gerais (1944). La pittura di **P**, inizialmente pacata, ha conosciuto un momento di intensa espressione drammatica, cui non è estranea la lezione del Picasso di *Guernica* (studi sul tema picassiano della «donna che piange», 1941; *Sepoltura nell'amaca*, 1944: Museo di San Paolo). **P** è tra i più importanti pittori moderni dell'America latina, che si ispirarono a tematiche sociali parallele all'esperienza dei pittori messicani suoi contemporanei. Esposé nel 1946 a Parigi, dove è rappresentato nel MNAM da una tela della celebre serie dedicata ai *Retirantes* (gli *Emigranti*, 1944). (sr).

### **Portinari, Tommaso**

La famiglia **P**, originaria di Fiesole, acquistò grande fama in Firenze con la figura di Folco di Ricovero, padre della Beatrice dantesca, priore del Comune, fondatore dell'ospedale di San Matteo e, nel 1287, di quello di Santa Maria Nova, di cui i **P** mantennero il patronato fino alla loro estinzione, nel sec. xvii. Fedelissimi dei Medici, Pigello di Folco (Firenze 1421 -Milano 1468) fu il primo direttore del Banco Mediceo a Milano, mentre suo fratello Tommaso, nato nel 1428, dal 1445 fu prima collaboratore e poi successore di Jacopo Tani nella direzione del Banco Mediceo a Bruges. Da qui inviò in patria numerosi dipinti dei migliori artisti fiamminghi del mo-

mento, così da realizzare la più ricca e importante raccolta fiorentina di opere straniere. Il suo acquisto più notevole, ancora conosciuto semplicemente come «Trittico Portinari», è la grandiosa ancona dipinta da Hugo van der Goes per l'altare maggiore di Sant'Egidio, la chiesa dell'ospedale di Santa Maria Nova. Conservato agli Uffizi di Firenze, il trittico ha al centro la *Madonna adorante il Bambino fra angeli* e negli sportelli laterali i committenti Tommaso e la moglie Maria Maddalena Bandini, con i primi tre loro figli, Margherita (nata 1471), Antonio (nato 1472), Pigello (nato 1474), accompagnati dai loro santi protettori. Proprio dall'età che i bambini dimostrano nei ritratti, si è datata l'opera fra il 1476 e il '78, nonostante che l'arrivo a Firenze del trittico, giunto via fiume da Pisa, sia documentata al 28 maggio 1483. Il ritardo della spedizione, del resto, pare spiegabile con le contemporanee vicende travagliate intercorse fra Tommaso e i Medici a proposito del Banco. L'influenza del trittico sulla pittura fiorentina è particolarmente evidente nel Ghirlandaio, che cita i *pastori oranti* di van der Goes nel *Presepio* dipinto per la Cappella Sassetti in Santa Trinità, ma certamente la conoscenza delle pitture fiamminghe acquistate dai P fu importante anche per l'evoluzione stilistica di molti altri artisti, fra cui Filippino Lippi, Piero di Cosimo, Luca Signorelli, il Botticelli, nelle opere dei quali sono evidenti i rimandi alle novità straniere.

L'immagine di Tommaso e della moglie, nella tipica posizione dei committenti in preghiera, era presente in altri dipinti della collezione: nella *Passione* di Memling, ora a Torino (Galleria Sabauda), Maria Maddalena Bandini appare giovanissima come al tempo delle nozze, avvenute nel 1470, lei appena quindicenne. Il dipinto, identificato con quello visto dal Vasari nella villa medicea di Careggi al tempo di Cosimo I, appare ispirato al montaggio scenografico delle Sacre Rappresentazioni, con i numerosi episodi svolti in una narrazione aggiuntiva.

Circa dello stesso tempo è il trittico di Memling di cui sono conservate le tavole laterali con i ritratti dei due committenti (ora a New York, MMA), posti in atteggiamento devoto ai lati di una *Madonna col Bambino*, perduta o almeno di difficile identificazione fra le molte conservate nei musei. Il nome di Tommaso appare poi implicato nella sfortunata committenza del *Giudizio Universale* di Memling. La grande tavola, ordinata da Jacopo Tani per

Firenze, veniva trasportata, infatti, su un galeone di proprietà del **P** che, assalito dai pirati, fu depredato al largo di Danzica e non giunse mai a destinazione, tanto che il dipinto si trova ancora nel museo di quella città.

Il nipote **Benedetto** fu successore di Tommaso sia nella gestione del Banco di Bruges che nell'acquisto dei dipinti fiamminghi. Il suo *Ritratto* (Firenze, Uffizi) è stato infatti riconosciuto come ala destra di un trittichetto che aveva al centro una *Madonna col Bambino* (identificata dubitativamente con quella ora a Berlino, SM, GG) e sull'altro lato il *San Benedetto*, pure conservato agli Uffizi. La data 1487 iscritta sul parapetto cui si appoggia la figura del giovane pare confermare l'identità di Benedetto **P**, nato nel 1466. (*fpe*).

### **Portland, Henry, primo duca di**

(1682-1726). Mise insieme una delle più notevoli raccolte contemporanee di pittura veneziana del sec. XVI e del sec. XVII italiano, francese, olandese e fiammingo. Vi figuravano numerosi Veronesi, tra cui la grande *Adorazione dei Magi* (Chatsworth, coll. del duca del Devonshire), Tintoretto, Bassano, una *Sacra Famiglia* dell'Albani, *Storia di Pino* di Castiglione, *Giudizio di Paride* di Luca Giordano, *Scipione l'Africano* e *Quinto Cincinnato* di Pietro da Cortona, opere di Ludovico Carracci, Carlo Dolce, Domenichino, Fetti, Mola e Guido Reni, quattro Lorrain (uno dei quali oggi a Berlino e un altro a Ottawa, NG), un paesaggio di Poussin, opere di Gaspard Dughet (una delle quali all'Ermitage di San Pietroburgo), numerosi Berchem, tele di Both, Poelenburgh, Weenix, Wynants, molti Jan Bruegel e Rubens (la *Carità romana*, *Baccanale*). In seguito a perdite subite dalla South Sea Bubble, il duca di **P** si trovò nella necessità di vendere la maggior parte della sua collezione nel 1722; gli acquirenti più importanti furono il duca del Devonshire, il duca di Marlborough e sir Paul Methuen; alcuni dipinti restarono tuttavia in proprietà della famiglia (Welbeck). (*jh*).

### **Porto**

**Museu nacional de Soares dos Reis** Museo portoghese, che accoglie dal 1940 le collezioni dell'antico Museo Portuense, fondato nel 1833 per ospitare le opere d'arte provenienti dai conventi soppressi dal governo liberale, e del-



l'antico Museo municipale, costituito nel 1850 con la coll. John Allen. Questi due complessi si arricchirono in seguito con acquisti e lasciti. La scuola portoghese della prima metà del sec. XVI è rappresentata dal Maestro di Lourinhá (*San Girolamo*), Fra Carlos (la *Madonna del latte*), Vasco Fernandez (*Santa Caterina, Santa Lucia*), Gaspar Vaz (?) (*Annunciazione*), Cristovão de Figueiredo (la *Trinità*). La galleria è relativamente povera di opere portoghesi del XVII e XVIII secolo: Josefa d' Ayalla (*Matrimonio mistico di santa Caterina*), Vieira Portuense (*Cristo in croce*), Domingos Sequeira (*Conversione di san Brunone*); presenta invece grande interesse la raccolta riguardante il XIX e il XX secolo. Henrique Pousão è ben rappresentato (*Case bianche a Capri, Cecilia, la Signora in nero*), e vi si conservano paesaggi di Silva-P, ritratti firmati da Miguel Lupi, il visconte de Meneses, Marques de Oliveira, Columbano, nonché opere di Eduardo Viana (*Natura morta*), Dordio Gomes (*Case a Malakoff*), Carlos Botelho, Julio Resende, Augusto Gomes. Le opere migliori di maestri stranieri sono i ritratti di *Enrico II di Francia* (1559) e di *Margherita di Valois* (1561), attribuiti a François Clouet, il ritratto del *Principe Carlo di Spagna* di Sánchez Coello e tele di Pieter Claesz, Jordaens, Quillard, Pillement, Portinari. Accanto al dipinto fiammingo di qualità (la *Madonna del latte*, inizio del sec. XVI) va ricordato che la confraternita della Misericordia di P possiede una notevole tavola del primo quarto del sec. XVI (*Fons Vitae*), attribuita a Collijn de Coter. (fg).

## Portogallo

**Pittura preistorica** Nel 1963 vennero scoperti dipinti d'epoca preistorica nella grotta di Escoural (Estremadura, Alentèje): una trentina di figurazioni animali e di segni tracciati in nero o in rosso e campiti con una tinta nera. Queste pitture, cavalli e stambecchi assai poco definiti, ricoprono una vasta sala e un ambiente ad essa annesso; la mancanza di dettagli: corna poste di fronte su teste di profilo, zoccoli arrotondati, le linee sinuose del dorso, hanno indotto gli studiosi a classificare orientativamente questi reperti nello stile II di Leroi-Gourhan.

Risalgono invece approssimativamente all'età del bronzo, alcuni dipinti su pareti rocciose, ad esempio quelli nel valone di Valdejunco presso Esperanza (Portalègre), che presentano figure umane schematiche di diversa datazione, le

più antiche presentano linee serpentine e figure femminili simili a «idoli», confrontabili con quelle di Almeria.

È stato individuato anche un terzo periodo caratterizzato da numerosi tracciati lineari neri e da figurazioni estremamente schematiche di animali ed esseri umani e una sola figura di bovide di stile naturalistico anche se eseguito piuttosto maldestramente. La datazione del complesso non è facile comprendendo interventi di tipo diverso anche se accostabili alle opere della sierra Morena. Lo stile geometrico è noto in **P** dai dipinti del Cachao da Rapa (Linhares, Anciaes), scoperti nel sec. xvii e ristudiati nel 1933 da J. R. Dos Santos jr. Eseguiti su un'enorme roccia verticale di fronte al Duero, protetti da un ciglio di pietra, con colori rosso e nero, presentano i segni geometrici, e forme squadrate. Si tratta in gran parte di scomparti a scacchiera con un'appendice bordata di striature; alcuni cerchi sono divisi in due o quattro parti da un reticolo interno. Non è stato possibile precisare né la datazione né il significato. In **P** sono documentate anche opere del periodo megalitico. Le figure umane sono disposte sulla lastra principale, dinanzi all'ingresso, sul fondo, o sulle pareti interne del dolmen. Le linee serpentine rosse, i profili umani schematizzati, le linee a spine di pesce, o a *zig-zag* appartengono all'età del bronzo. Frequenti sono anche i motivi incisi. Sono stati tentati confronti tra l'arte megalitica portoghese e quella bretone e irlandese, sulla base di elementi comuni che lasciano ipotizzare una stessa origine. (yt).

**Medioevo** Le guerre di riconquista contro i Musulmani, e lo sforzo di colonizzazione che seguì l'indipendenza del **P** (1143) non determinarono certo nel Paese un clima economico e sociale favorevole allo sviluppo della pittura. I rari affreschi del xii e xiii secolo, di cui alcuni documenti segnalano la presenza all'interno delle chiese, non hanno lasciato tracce. Di questa epoca ci è pervenuto solo un certo numero di manoscritti miniati provenienti dalle biblioteche monastiche, alcuni importati dalla Francia, dall'Italia, dall'Inghilterra e dalla Germania, altri dovuti a *scriptoria* locali. Alcuni codici testimoniano la presenza dell'influsso mozarabico nella miniatura romanica, documentabile ad esempio nel *Testamentum vetus* del monastero di Santa Cruz di Coimbra (Bibl. di Porto), nel *Libro degli uccelli* del monastero di Lorvão (1183: Lisbona, Archivi nazionali di Torre do Tombo) e nel celebre

*Commento dell'Apocalisse*, proveniente dalla stessa abbazia e datato 1189 (ivi), che fa parte del gruppo dei *Beatus* ispanici. L'influsso francese è invece evidente tra il XIII e XIV secolo nello *scriptoria* di Altobaca, centro che importava anche manoscritti miniati dalla Francia. La produzione artistica si sviluppò in relazione alla politica economica e culturale promossa dal re Diniz (1279-1325), che portò a termine la conquista del territorio nazionale. Le miniature del *Cancioneiro d'Ajuda* (Lisbona, Bibl. del Palazzo di Ajuda), commissionate verso il 1300, rivelano ancora l'influsso dei modelli castigliani in un gotico con sfumature italiane. Ben diverse sono le decorazioni murali della cappella della Madonna della Gloria (1330-34: Cattedrale di Braga), che con altri affreschi contemporanei e anche posteriori, documentano il permanere nel Sud della penisola di stilemi d'origine musulmana (stilizzazioni fitomorfe).

**XV secolo** Durante il sec. XIV, e soprattutto nel XV, la pittura a fresco di carattere figurativo e occidentale si diffonde in tutto il paese. Questa pittura, la cui evoluzione prosegue fino alla metà del sec. XVI, è generalmente limitata alla rappresentazione di soggetti sacri, di un colorito povero e di un disegno ingenuo. Molto più interessante appare, nel sec. XV, la pittura su tavola, legata alla committenza cortese. Dal regno di Giovanni I in poi si assiste all'ascesa politica della classe mercantile e allo sviluppo del commercio con l'estero e alle prime manifestazioni d'espansione marittima, che comportò l'intensificarsi degli scambi artistici internazionali. Si ignora chi sia l'autore del *Ritratto di Giovanni I* (Lisbona, MAA; i documenti d'archivio fanno luce però sulla presenza a corte di pittori italiani dal sec. XV in avanti. La circolazione di cultura artistica italiana, in particolare senese e fiorentina, è legata ad artisti di formazione italiana attivi in P (opera a tempera a Porto, San Francesco), e ad artisti portoghesi emigrati nella prima metà del secolo in Italia (Alvaro Pires d'Evora, João Gonçalves, Luis João). D'altro canto, la presenza di Jan van Eyck a Lisbona nel 1428, incaricato di dipingere il ritratto dell'Infanta Isabella figlia di Giovanni I, non è che l'episodio più eclatante dell'intenso scambio tra aree culturali portoghese e fiamminga intensificatosi con il matrimonio (1430) di Isabella e Filippo il Buono, duca di Borgogna. Oltre al notevole *Libro d'ore del re dom Duarte*, fratello di Isabella (1436: Lisbona, Archivi nazionali di Torre do Tombo), le biblioteche e gli

archivi portoghesi conservano numerosi manoscritti fiamminghi del sec. xv di minore importanza, e un apprezzabile gruppo di miniature francesi della stessa epoca. Anche la produzione dei centri minori si impadronì di questi modelli, in particolare di quelli fiamminghizzati.

Della pittura su tavola di questo periodo, fatte salve poche opere pervenute, rimangono solo documenti a testimonianza di una pur viva attività locale. Su questa produzione oggi perduta, fanno luce le sei tavole del retablo di San Vincenzo fuori le Mura con i ritratti di quasi 60 personaggi delle varie classi sociali (Lisbona, MAA) che risalgono alla seconda metà del sec. xv e celebrano un evento storico di portata nazionale, probabilmente legato all'espansione portoghese in Africa. Quest'opera monumentale è stata attribuita a Nuño Gonçalves, pittore di corte dal 1450, attivo ancora nel 1471 per re Alfonso V. Nessun pittore portoghese della seconda metà del sec. xv gli si può paragonare. Tuttavia, tra le opere sopravvissute a questo momento privilegiato spiccano due tavole anonime: un *Ecce Uomo* d'ispirazione francescana, d'impressionante sobrietà (Lisbona, MAA), e il ritratto della giovane *Principessa santa Giovanna*, abile e delicato (1470 ca.: Museo di Aveiro).

**xvi secolo** Nel frattempo i portoghesi raggiungevano l'India (1498) e il Brasile (1500), dopo aver scoperto le isole atlantiche e circumnavigato il continente africano. La filiale portoghese nelle Fiandre (*feitoria*), trasferita da Bruges ad Anversa nel 1499, divenne nel primo quarto del sec. xvi un'impresa commerciale tra le più importanti, per l'afflusso delle mercanzie provenienti dall'Oriente e di quelle di origine africana e atlantica. La pittura fiamminga penetra in **P** con ancor maggiore frequenza. La famiglia reale, i conventi, mercanti e banchieri, le confraternite religiose importano tavole e retabli. Alla fine del sec. xv e nei primi due decenni del secolo successivo, il paese si arricchisce di innumerevoli opere provenienti dalle botteghe di Quentin Metsys, Memling, Gérard David, Gossaert, Patinir, Ysenbrandt. I rapporti commerciali costituiscono la rete della profonda penetrazione di cultura fiamminga anche tramite la committenza degli alti funzionari della *feitoria* residenti ad Anversa; alcuni di loro – come Rui Fernandes de Almada (1510-30 ca.) e l'umanista Damião de Gois (1523-45) – raccolgono nelle Fiandre importanti collezioni di pittura, in seguito porta-

te in **P**, dove le conseguenze di tale apporto straniero non tardarono a farsi sentire. Le tavole attribuite al Maestro di Sardeal (inizio del sec. XVI) mostrano già un'eco fiamminga, malgrado il carattere di transizione delle opere uscite dalla sua bottega. Il trasferimento di artisti portoghesi nelle Fiandre e lo stabilirsi di maestri fiamminghi in **P** accentuarono ulteriormente l'impronta nordica. Nel 1504 un portoghese di nome Eduardo (Edward il Portoghese) entrò come allievo nella bottega di Quentin Metsys; e quattro anni dopo venne ammesso nella gilda dei pittori di Anversa. Nato, si suppone, nelle Fiandre, il pittore Francisco Henriques eseguì in **P** opere di indiscutibile carattere fiammingo (1503-18). Qualche anno dopo vivevano in **P** personalità quali il Maestro di Lourinhá e Fra Carlos, di origine fiamminga, entrambi autori di opere arcaicizzanti legate alla scuola di Bruges e destinate ai conventi geronimiti (intorno al 1510-1530). Durante il regno di Manuel I figura di spicco fu comunque il portoghese Jorge Afonso, formatosi forse ad Anversa: nella sua bottega di Lisbona si formarono gran parte degli artisti della generazione successiva. Nel 1514-15 tra i suoi discepoli e collaboratori figuravano Vasco Fernandes, Gaspar Vaz, Pero Vaz, Gregorio Lopes, Garcia Fernandes e, forse, Cristovão de Figueiredo, figure di primo piano sotto il regno di Giovanni III (1521-27). L'apporto di ciascuno di questi pittori non è facilmente identificabile dato che gli incarichi venivano realizzati *de parceria*, vale a dire in associazione tra i membri di una stessa bottega, e la maggior parte dei retable, talvolta di eccellente qualità, reca l'impronta di diverse mani. La piú attiva tra le *parcerias* fu quella costituita da Cristovão de Figueiredo, Gregorio Lopes e Garcia Fernandes, chiamati anche Maestri di Ferreirim (1520-50 ca.). All'attività dei pittori di Lisbona va aggiunta quella del loro contemporaneo Vasco Fernandes, il celebre Grão Vasco, che diresse a Viseu un'importante bottega regionale alimentata dagli incarichi di Beira Alta, Coimbra. piú anziano dei Maestri di Ferreirim – e di Gaspar Vaz e Antonio Vaz, suoi collaboratori – Vasco Fernandes rappresenta bene il complesso mescolarsi di novità e durezza arcaiche persistenti nella produzione provinciale. A questo stesso tipo di cultura appartiene la produzione locale della prima metà del sec. XVI legata alla committenza chiesastica. Su un sostrato ancora quattrocentesco l'influsso fiammingo s'impone fin nell'inoltrarsi



del secolo, riproponendo convenzionalmente fondi con paesaggi fantastici, iconografia e modelli stilistici della pittura dei manieristi di Anversa. Chiusa, severa, la normativa dei «Regimentes», cui i pittori portoghesi dell'epoca erano soggetti, non favoriva né le innovazioni né lo sviluppo di singole personalità. Le incisioni e i disegni nordici continuarono a circolare nelle botteghe, mentre nelle chiese proseguiva l'importazione di tavole sia dei maestri fiamminghi già nominati, sia di van Orley, van Cleve, van Aelst. Nello stesso tempo si registra una certa elaborazione locale dei modelli d'importazione (particolare tendenza al monumentale, cura di dettagli etnografici, lirismo, attenzione per il paesaggio locale), che caratterizza anche la produzione miniata del sec. XVI.

Sappiamo che il re Manuel I acquistò in Italia i sette preziosi volumi della *Bibbia dei Jeronimos*, miniati nel sec. XV nella bottega degli Attavanti (Lisbona, Archivi nazionali di Torre do Tombo). Ad artisti fiamminghi sono dovuti i due *Libri d'ore della regina Leonora*, sorella di Manuel I (Lisbona, BN; New York, PML). Molto apprezzato in P, Simon Bening è autore del *Libro d'ore della regina Caterina*, moglie di Giovanni III (1530 ca.), e del *Libro d'ore di Aivaro da Costa* (Lisbona, MAA; New York, PML). Tra il 1530 e il 1534 venne eseguita la notevole, benché incompleta, *Genealogia dell'infante Fernando*, miniata da Antonio de Holanda in P e da Simon Bening a Bruges (Londra, BM). Il re Manuel promosse le arti sontuarie e la miniatura commissionando importanti lavori ad artisti autoctoni (conclusi per la maggior parte sotto il regno di Giovanni III). Il *Libro d'ore di Manuel I* (1517-40?: Lisbona, MAA), le copie delle antiche *Cronache* (Lisbona, Archivi nazionali di Torre do Tombo; Bibl. del Museo di Cascais; Bibl. di Porto; Coimbra, Bibl. dell'Università) e i 43 lussuosi volumi della *Leitura Nova* («Forais», Carte comunali; 1500-50: Lisbona, Archivi nazionali di Torre do Tombo) costituiscono i migliori esempi della produzione artistica sotto il suo regno e documentano insieme alla raggiunta maturità tecnica il perdurare dell'influsso fiammingo.

Col declino del commercio portoghese in Oriente, la *feito-ria* delle Fiandre perdette, nella seconda metà del sec. XVI, gran parte della sua importanza economica, e il P entrò progressivamente nell'orbita politica della Spagna. Inviato dall'imperatore Carlo V, il pittore Anthonis Moor si tro-

vava a Lisbona nel 1551-52 per eseguire i ritratti della famiglia reale, forse assistito da Sanchez Coello che si stabilì in P fino al 1557 (le opere furono probabilmente distrutte nel terremoto del 1755 di Lisbona). La presenza del Moor e di Coello fu probabilmente motivo di nuovo interesse per il genere ritrattistico che aveva avuto due esponenti come Nuno Gonçalves e Cristovão de Figueiredo. La qualità eccezionale del *Giovane nobile* e della *Dama con rosario* (Lisbona, MAA) sembra confermarlo, così pure l'attività dell'eccellente ritrattista Cristovão de Moraes. La nuova situazione politica va determinando anche nel campo artistico uno spostamento di influssi e scambi; al rapporto con la Spagna consegue un rinnovarsi graduale dell'apporto artistico italiano anche per il tramite di Francisco de Holanda, che a Roma (1537/38-41) fu in rapporto con la cerchia del cardinal Farnese favorendo l'importazione delle idee e del gusto italiano. Tuttavia, un deciso influsso italiano si avrà solo con il ritorno di altri «borsisti», che studieranno a Roma qualche anno dopo. Dal 1560 al 1600 ca., i pittori Gaspar Dias, Salzedo, Campelo, Francisco Venegas, Fernão Gomes, Diogo Teixeira, e molti altri, diffusero il gusto italianizzante, mal assimilato, in opere di modesta qualità.

**XVII secolo** Il paese attraversava nel frattempo una grave crisi, perdendo nel 1580 l'indipendenza e passando sotto il dominio del re di Spagna. Tra i pittori che decorarono le chiese tra XVI e XVII secolo spicca il romanista Simon Rodrigues. Ma il riflesso della grande pittura spagnola contemporanea, dovuto in particolare ai soggiorni dei pittori portoghesi nel vicino paese, non tardò a farsi sentire. Le opere di Domingos da Cunha, di André Reinoso o di Domingos Vieira ne sono testimonianza. Gli scambi con la Spagna contribuirono nuovamente alla formazione di un gruppo di buoni ritrattisti, la cui attività si estese dagli anni Trenta alla fine del secolo. Domingos Vieira firmò i ritratti migliori; assai diversa sarà la carriera del contemporaneo José de Avelar Rebelo, pittore italianizzante apprezzato dal monarca della restaurazione, Giovanni IV (1640-1656). Il recupero dell'indipendenza politica del P (1640) non decretò comunque sul piano artistico un diverso orientamento stilistico, ed anzi la produzione di pale d'altare sembra rimanere pigramente a rimorchio dei modelli tradizionali. Nella seconda metà del sec. XVII Marcos de Cruz, Josefa d' Ayalla e il fecondo Bento Coelho da Sil-

veira ripropongono modelli stilistici spagnoli. Va poi ricordato Félix da Costa Meesen, un ritrattista che redasse la piú antica memoria (*Relação*) riguardante i pittori portoghesi del XVI e XVII secolo.

**XVIII secolo** La ricchezza della produzione architettonica e decorativa sotto il regno di Giovanni V non trova corrispettivo in pittura. Il re dovette ordinare a Roma le tele destinate al suo palazzo-convento di Mafra, in ciò imitato verso la fine del secolo dalla nipote Maria I, quando quest'ultima volle decorare la Basilica di Estrela (Lisbona). Tranne la presenza del pittore francese Quillard, unico artista degno d'interesse in questo periodo è Vieira Lusitano, pittore accademico già formatosi a Roma; oltre a lui furono assai attivi mediocri pittori come André Gonçalves e P. Alexandrino a Lisbona, prima e dopo il terremoto del 1755, Cyrillo Machado e Taborda, attivi ancora durante il primo quarto del sec. XIX.

**XIX secolo** La transizione tra i due secoli fu soprattutto caratterizzata dall'attività di Vieira Portuense e Sequeira. Il primo sensibile allo spirito preromantico di un'Angelica Kauffmann, l'altro fedele alla disciplina romana della sua giovinezza, cui si mescola un accento romantico assorbito in Francia nel 1824. Antonio M. da Fonseca, pittore di soggetti mitologici, si era formato a Roma con Camuccini. Assai modesti furono i risultati raggiunti dalla pittura decorativa (cfr. decorazioni nel neoclassico Palazzo Reale di Ajuda, costruito nel 1802). L'Accademia di belle arti, fondata dalla generazione liberale del 1836, svolse una vera e propria funzione solo verso il 1850. La pittura di paesaggio (T. Anunciação, J. M. Pereira), il ritratto (Meneses), la pittura di storia (F. Metrass) e la pittura di genere (Leonel, J. Rodrigues) assorbirono lentamente il nuovo linguaggio realista di cui diede prova soprattutto M. A. Lupi, autore di notevoli ritratti. L'influsso dei maestri della scuola di Barbizon e del «Salon» si faceva sentire presso i borsisti regolarmente inviati a Parigi a partire dagli anni Settanta dando vita al ripercuotersi del naturalismo nella produzione di ben tre generazioni di pittori portoghesi dal 1880 ai giorni nostri (Silva-Porto, Marques de Oliveira, H. Pousão, A. Ramalho, J. Brito, J. Vaz, Sousa-Pinto, Aurelia de Sousa, C. Reis, Veloso-Salgado, re Carlo I, A. Saude, Falcão-Trigoso). Col simbolista A. Carneiro, i due piú importanti pittori della fine del sec. XIX furono). Malhoa, pittore di soggetti popolari,

ispirati a una sorta di cristianesimo paganeggiante, e Columbano, che, nei suoi eccellenti ritratti, lasciò l'immagine di una società borghese frustrata e angosciata.

**XX secolo** Tra il 1905 e il 1910, un certo spirito di ricerca di nuove strade espressive caratterizza la produzione dei pittori portoghesi detti della «prima generazione moderna». Amadeo de Souza-Cardoso ed E. Viana, in particolare, attratti dalle ricerche plastiche di Cézanne e dei cubisti, misero in discussione gli ideali naturalisti che continuavano ad ispirare la pittura nazionale. Fatto altrettanto nuovo per il panorama artistico portoghese fu nel 1912 a Lisbona, l'episodio del «Salone degli umoristi»; umorismo e caricature divennero strumento polemico per affermare nuove posizioni estetiche. Almada-Negreiros e J. Barradas furono le personalità più originali del movimento, mentre altri pittori come Emmerico Nunes, A. Manta, Dordio, A. Soares, F. Smith diedero vita a una specie di compromesso tra nuove ricerche e forme ormai assimilate dal gusto più tradizionale. Nessun pittore della «prima generazione» si spinse peraltro più avanti di Amadeo, che tra il 1912 e il 1918 si avvicinò prima al cubismo poi al Dada, passando per il futurismo, tendenza che influì alla fine del secondo decennio in modo del tutto superficiale nella vita artistica e letteraria portoghese. Svolsero allora ruoli importanti Santa-Rita e Almada-Negreiros (in particolare intorno al 1945 con affreschi delle stazioni marittime di Lisbona). Dal canto suo E. Viana praticò una pittura di alta qualità, che presenta molti punti di contatto con la corrente realista della scuola di Parigi.

Se negli anni Venti il panorama artistico non sembra registrare esperienze decisive, la produzione artistica del paese intorno al 1935 venne incanalata nell'azione propagandistica del governo di Salazar che sostenne i «modernisti» e la ricerca di nuovi mezzi di comunicazione artistica finalizzata alla creazione di un'arte nazionale (cfr. la grande mostra commemorativa dell'VIII centenario della Nazione, nel 1940). Il risultato fu l'insorgere di un nuovo storicismo pittorico che recuperava le radici medievali portoghesi nella pittura di storia, accompagnato dalla rivalutazione della pittura di genere (paesaggi, spoglie nature morte e ritratti) definendo un nuovo accademismo. C. Botelho, M. Eloy e Júlio, di temperamento espressionista, furono gli artisti più rappresentativi degli anni Trenta; ma vanno anche citati Sarah Afonso, Bernardo Mar-

ques, Ofelia Marques, Estrela Faria, J. Santos. La giovane M. H. Vieira da Silva era già emigrata nel 1929; ma altri due pittori, A. Pedro e A. Dacosta, contrapposero allora al linguaggio in voga composizioni surrealiste dall'accento tragico. La loro mostra nel 1940, sorta di risposta alla grande manifestazione ufficiale, fece scandalo. Li seguì Candido C. Pinto.

Una «terza generazione», 1945 ca., fu anch'essa caratterizzata dalla contrapposizione all'accademismo degli anni Trenta: in un momento di crisi politica, essa difendeva i valori del realismo socialista, ispirandosi insieme a Picasso, Portinari e Fougeron. I pittori più giovani, con alla testa J. Pomar, divennero allora neorealisti. Tuttavia, intorno al 1947-48, gli esponenti più inquieti di questa generazione (Vespeira, F. Azevedo, Moniz, M. Cesariny e, più tardi, F. Lemos), animati da A. Pedro, crearono un movimento surrealista a partire dal quale la pittura portoghese ha infine conosciuto un programma coerente. Mentre J. Resende si aggregava alla tendenza figurativa europea (con Hogan, Sá-Nogueira, Skapinakis), F. Lanhas proponeva un rigoroso astrattismo geometrico, seguita da Nadir Afonso e J. Rodrigo; e dal surrealismo prendeva le mosse l'astrattismo lirico spintosi ai confini dell'informale (Menez) e della pittura gestuale (Costa), che costituì l'evento di rilievo della pittura portoghese degli anni Cinquanta (J. Vieira, M. Baptista, A. Bual, A. Charrua). Dal 1961 la Pop Art conobbe una fortuna immensa, su sollecitazione di J. Rodrigo e di Paula Rego (A. Paiolo, Batarda, Fatima Vaz); A. Rosa ed E. Nery rappresentarono successivamente il movimento Op.

Molti giovani pittori cominciarono, intorno alla fine degli anni Cinquanta, ad emigrare (R. Bertholo, Lourdes Castro, J. Pomar, Cargaleiro, J. Escada, Costa-Pinheiro, A. Sena, Assumpção, B. Cid, J. Martins, E. Luis). Parigi soprattutto, ma anche Londra e la Germania, offrirono loro in quel periodo possibilità di rinnovamento estetico. Questi artisti costituirono il nucleo della cosiddetta «quarta generazione», che, definitasi lungo gli anni Sessanta, verso il 1970 trovò finalmente un ruolo importante nella vita artistica portoghese, a Lisbona come a Porto, grazie al formarsi di un mercato d'arte locale. I loro itinerari vanno dal neoromanticismo molto originale di L. Noronha da Costa alla Minimal Art di F. Calhau, passando per le varie proposte del gruppo dei Quattro Vintes, di



Porto, e impegnandosi in situazioni di contestazione estetica (Helena Almeida, Ana Vieira, A. Carneiro). (*jaf*).

### **Port Sunlight**

**The Lady Lever Art Gallery** Collezione inglese, donata da William Hesketh, primo visconte di Leverhulme (1851-1925) in memoria della moglie, Lady Elizabeth Ellen Lever († 1913); venne collocata in una galleria costruita a **PS**, alla periferia di Liverpool, ed aperta al pubblico il 16 dicembre 1922. La collezione (porcellane cinesi, mobili, oggetti d'arte, sculture) riflette principalmente il gusto dei donatori per l'arte inglese: acquerelli di Samuel Prout, Alexander Cozens, Bonington, Turner; disegni di Constable e di Romney; dipinti di Reynolds (la *Signora Polly Paine e le sue due figlie*, 1766; *Venere che rimprovera Cupido*, 1775), Stubbs (la *Carretta di fieno*, la *Raccolta del fieno*), Wilson (il *Lago di Albano*). Va poi citata in particolare un'importantissima serie di preraffaelliti: Ford Madox Brown (*Cromwell a Saint Ives*, 1874), Burne Jones (*l'Incanto di Merlino*, 1874; *l'Albero del perdono*, 1882), Hunt (il *Capro espiatorio*, 1854), Millais (*Sir Isumbras passa il guado*, 1857; *Un idillio del 1745*, 1884), Rossetti (*Pandora*, 1878; la *Fanciulla amata*, 1879). (*ju*).

### **Posillipo, scuola di**

Si tratta della prima «formazione» in Italia di artisti dedicati esclusivamente alla pittura di paesaggio. Sulle origini della scuola e sulla sua denominazione così si esprime un contemporaneo, lo storico Pasquale Villari: «La bellezza del clima, i paesaggi stupendi che circondano Napoli e i molti forestieri che ne chiedono sempre qualche ricordo disegnato o dipinto, avevano fatto sorgere un certo numero di artisti i quali, come per disprezzo, erano dagli accademici chiamati della «Scuola di **P**», dal luogo dove abitavano per essere più vicino ai forestieri».

Di notevole interesse e attualità per la nascita del movimento è il ruolo primario assunto dalla figura del committente, per lo più «forestiero». Si trattò, senza dubbio, di un ruolo trainante e condizionante per quanto riguarda il formato dei quadri, di piccole dimensioni e di agevole collocazione nei bagagli. Il committente non incise però, se non in misura ridotta e non facilmente determinabile, sulla specifica formazione del nuovo linguaggio; un

linguaggio intimistico e lirico che conferiva alla veduta topografica e obiettiva – una componente di ascendenza settecentesca come, d'altra parte, il persistente gusto del «pittorresco» – le caratteristiche di un paesaggio romantico di impronta europea.

Gli inizi della scuola vengono generalmente fissati intorno al 1820, quando i primi documenti parlano dell'atelier di Anton Sminck van Pitloo come luogo di ritrovo e di apprendimento dei giovani pittori al di fuori dell'Accademia. Pitloo, olandese di nascita, che dopo alcuni anni di studio trascorsi a Parigi e a Roma si era stabilito, nel 1816 a Napoli, fu il caposcuola del nuovo indirizzo paesaggistico. Dal 1824 al 1837, l'anno della sua prematura morte per colera, fu titolare anche della cattedra di paesaggio al locale Istituto di belle arti. Decisivi per la maturazione artistica di Pitloo e della sua scuola furono, oltre una copiosa, più che secolare tradizione vedutistica napoletana, da Gaspar van Wittel a Philipp Hackert, i contributi moderni e attuali degli artisti stranieri, di passaggio per Napoli nel secondo e terzo decennio dell'Ottocento. La città partenopea era rimasta, come per tutto il Settecento, una tappa obbligata dei viaggiatori del *grand tour*. Dei pittori «turisti» si ricordino l'inglese William Turner, di notevole importanza per l'opera di Giacinto Gigante, il francese Camille Corot, rappresentante del nuovo paesaggismo francese, l'austriaco Joseph Rebell, interprete di un paesaggio luminoso e atmosferico, Johan Christian Dahl, autore di vedute napoletane di sorprendente espressività e infine il belga Francis Vervloet, napoletano di elezione, rilevante soprattutto nella fase formativa della scuola di P. Accanto a Pitloo operò Giacinto Gigante, l'altro grande protagonista della pittura di paesaggio napoletana e autore di centinaia di acquerelli di impronta ed esecuzione estremamente libera, che dopo la scomparsa del maestro avrebbe preso per alcuni anni le redini della scuola. Comunque, il decennio 1825-35 fu il periodo più fervido e più caratteristico. Il gruppo di giovani artisti, fra cui spiccano Achille Vianelli, Gabriele Smargiassi, Teodoro Ducle, Vincenzo Franceschini, Beniamino De Francesco e Pasquale Mattej – il primo biografo di Pitloo (*Cenni biografici*, pubblicati su «Il Poliorama Pittorresco», 1860) –, che si era raccolto intorno al pittore olandese, lo seguiva nelle sue escursioni nei dintorni di Napoli. Le mete preferite furono i luoghi suggestivi del Golfo, della costa

Amalfitana, di Sorrento, le isole, le zone archeologiche di Baia, Paestum, Pompei ed Ercolano e alcuni posti «inediti» dell'interno come Cava, Avellino e Benevento, tutti ripresi dal vero negli schizzi e nei quadri di piccolo formato, elaborati successivamente nello studio. Anche gli aspetti folklorici di quell'antica popolazione, ancorata saldamente nelle sue tradizioni e credenze religiose, furono osservati con attenzione. Primo fra tutti Pasquale Mattej, dopo un iniziale momento all'unisono col gruppo, dedicò la sua produzione alla documentazione di feste e costumi popolari, una tematica del tutto assente nell'opera di Pitloo. Accanto agli alunni della scuola si era formato un folto numero di fiancheggiatori, costituiti da interi nuclei familiari. I Carelli si presentano compatti con il padre Raffaele, solida figura d'artista, venuto dalla Puglia, e con i tre figli Gonsalvo, il più noto e fedele custode dei modi dei posillipisti, Gabriele e Achille. Altra famiglia numerosa quella dei Pergola; il capostipite Luigi, i due figli Salvatore, Alessandro (espose dal 1820 al '39) e Francesco, figlio di Salvatore, operante nella cerchia di Gigante. I Gigante infine, distintisi con il grande Giacinto, figlio del pittore Gaetano e fratello dei più giovani Emilia, Achille ed Ercole, quest'ultimo marcatamente influenzato dall'arte di Giacinto. La ramificazione così estesa garantì alla scuola una relativamente lunga sopravvivenza, sicché la sua estinzione risulta difficilmente indicabile. Raffaello Causa, uno dei più acuti critici del movimento, che egli comunque preferisce chiamare «raggruppamento», «perché non si scorge un chiaro punto di interruzione rispetto al passato, né c'è una effettiva comunanza di intenti che valga a rendere collettiva la ricerca», sposta la data verso il 1850-55 e corregge, a ragione, l'opinione che vede collegata la fine della scuola con la morte di Pitloo o poco dopo. La seconda fase della «scuola», posteriore agli anni '30, vive però una certa ripetitività di schemi e l'accentuarsi di un gusto in qualche misura oleografico, che certo non hanno giovato all'immagine di essa nell'apprezzamento critico moderno. La scuola di **P** attrasse ben presto l'interesse della critica e la prima presa di posizione, nel 1855, è di Lord Francis Napier, un inglese appassionato della cultura napoletana. Poi segue la voce autorevole di Pasquale Villari (1869), e si pronunciano i vari Morelli, Dalbono, Guardascione, pittori-osservatori della scena locale. La vera e propria elaborazione critica avviene tutta-

via soltanto a partire dagli anni Trenta del nostro secolo. (cfs).

### **Post, Chandler Rathfon**

(Detroit 1881-1958). Fu professore ad Harvard e maestro di tutta una generazione di storici; il suo nome resta legato a un'opera monumentale, senza equivalenti, che ha rinnovato la storia della pittura spagnola: *A History of Spanish Painting*, che **P** intraprese quando era in piena maturità e che occupò interamente la seconda parte della sua carriera, dal 1930 alla morte. L'opera si proponeva di presentare un inventario critico pressoché completo del panorama della pittura spagnola senza trascurare la produzione «minore» e locale; il testo critico era accompagnato da un considerevole apparato illustrativo in parte inedito. «Umanista pragmatico», storico esigente, riteneva «il metodo cronologico e orizzontale più esatto di quello geografico e verticale»; dal 1930 al 1958 **P** pubblicò dodici volumi sulla pittura spagnola fino all'inizio del rinascimento; in seguito Harold Wethey, suo allievo, sulla scorta dei manoscritti lasciati dal maestro, pubblicò i due volumi che concludono il sec. XVI. Gli storici dell'arte Angulo e Pérez Sanchez si sono assunti invece il compito di concludere la trattazione affrontando la pittura spagnola del Seicento. (pg).

### **Post, Frans**

(Leida 1612 - Haarlem 1680). Figlio di un pittore di vetrate, Jan, fu acquafortista e pittore di paesaggi. Dal 1636 al 1644 accompagnò Giovanni Maurizio di Nassau nel suo viaggio in Brasile, allora colonia olandese, e per lui dipinse gran numero di paesaggi. Tornato ad Haarlem nel 1644 fu iscritto alla gilda di San Luca nel 1646. Le sue vedute del Brasile, che egli continuerà a riprodurre in Olanda (ca. 150 opere in totale), interessanti per la loro precisione etnografica e per la luminosa resa del paesaggio, riscossero un grandissimo successo tra i contemporanei. La critica recente ha riconosciuto l'interesse di questo artista le cui opere più famose sono *l'Isola di Tamaraca*, *l'Abitazione di un colono olandese* (Amsterdam, Rijksmuseum) e soprattutto la serie delle *Sette vedute del Brasile* (1638-39: Parigi, Louvre), che faceva parte dei trentaquattro dipinti di **P** che Maurizio di Nassau offrì a Luigi XIV nel 1679. Suo fratello **Pieter-Fransz** (Haarlem 1608 - L'Aja 1669) fu l'architetto ufficiale del principe di Nassau. Dipinse

assai poco; va tuttavia citato il *Combattimento di cavalieri* (1631: L'Aja, Mauritshuis). (jv).

### **Postma, Herman, detto Hermannus Posthumus**

(? verso il 1513/14 - Amsterdam 1566 ca.). Il suo nome appare accanto a quelli di Maerten van Heemskerck e di Lambert Sustris tra i graffiti che ricoprono la volta della «grotta nera» della Domus Aurea di Roma, e, nella forma di «master Herman», identificato con lui dagli studi, nel libro di conti concernente le decorazioni allestite a Porta San Sebastiano e presso Palazzo Venezia per l'entrata di Carlo V a Roma nel 1536. Allo stesso anno risale il *Paesaggio con rovine e frammenti antichi* firmato «Hermanus Posthumus ping[er]e[ba]t» (Vaduz, coll. principe del Liechtenstein), che conferma le affinità tra **P** e l'archeologismo di Heemsterck. Al pittore, sulla base del confronto con quest'opera firmata, è attribuito un gruppo di cinquante-sei disegni dall'antico ispirati da Giulio Romano e Baccio Bandinelli, raggruppati nei due album del KK di Berlino, *Mantuaner Skizzenbuch* tradizionalmente collegati all'attività romana di Heemskerck. **P** dovette soggiornare oltre che a Roma, anche a Mantova prima di lavorare tra il 1540 ed il 1542 a Landshut al servizio del duca Guglielmo di Landshut in Baviera, che, imitando i Gonzaga con cui era imparentato, aveva rinnovato la sua residenza sul modello di Palazzo Te. Qui **P** dipinse l'altare della *Natività*, firmato nella predella, ancora conservato nella cappella della Stadtresidenz di Landshut. Nel 1549 lo si trova ad Amsterdam presso Cornelis Antonisz, occupato nella decorazione per l'incoronazione di Filippo II. Altre opere sono state attribuite a quest'artista formatosi probabilmente nella cerchia di Scorel ed Heemskerck, soggetto alla seduzione della cultura antichizzante della metà del sec. XVI in Italia, ma anche di certe composizioni di Jan Cornelisz Vermeyen. (sr).

### **Postnagybánya**

La scuola **P** definisce una particolare tendenza del postimpressionismo in Ungheria (Nagybánya). Ai suoi primi membri, unitisi verso il 1920 (István Szönyi, József Egry, Aurelio Bernáth, Gyula Derkovits, Béni e Noemi Ferenczy, Géza Bornemissza, Elémer Vass) si aggiunsero ex esponenti del gruppo degli Otto: Béla Czóbel, Robert Berény, Ödön Márffy. Formatosi per la maggior parte a



Nagybánya, questi artisti proseguirono la tradizione secondo modalità paragonabili a quelle che legarono Bonnard agli impressionisti francesi. La loro arte è anzitutto fedele alla sincerità della visione, ed è caratterizzata da una liricità nobile e virile che non aveva dimenticato le lezioni costruttive del gruppo degli Otto e degli Attivisti. Le prime manifestazioni stilistiche si ebbero verso il 1920 nell'opera di Szönyi e, indipendentemente da lui, nell'arte di Egry, Bernath, Czobel. Marffy e Berény vi si accostarono nel decennio successivo, di ritorno dagli anni trascorsi all'estero. La scuola **P** rappresenta la tendenza principale e specificatamente nazionale dell'arte ungherese nel secondo quarto del sec. xx. (*dp*).

### **Pot, Hendrick Gerritsz**

(Haarlem 1585 ca. - Amsterdam 1657). Allievo di van Mander ad Haarlem intorno al 1603, fu iscritto nel 1626, nel 1630 e nel 1635 alla gilda della città. Partì per l'Inghilterra verso il 1632, dipingendovi ritratti della famiglia reale, tra cui il *Carlo I* del Louvre. L'anno successivo tornò ad Haarlem, dove è ancora citato nel 1648 come decano della gilda. Dipinse anche scene di genere nello stile di Buytewech e di Dirck Hals (*Riunione di festa*, 1630: Londra, NG; *Partita di tric-trac*: Lille, MBA; *Partita a carte*: Londra, Wallace Coll.), ritratti singoli (l'*Ammiraglio Maarten Tromp*: Museo di Gand; *Gentildonna*: L'Aja, Mauritshuis; *Ritratto d'uomo in nero*: Parigi, Petit Palais; *Glorificazione del principe Guglielmo il Taciturno*: Haarlem, Museo Frans Hals), nonché ritratti collettivi (*Ufficiali del corpo degli arcieri di sant'Adriano*, 1630: ivi), fortemente influenzati da Frans Hals. Fu maestro di W. Kalf e di Palamedes. (*ju*).

### **Poterlet, Henri Louis Hippolyte**

(Parigi 1803-35). Pittore e incisore sovente confuso con il fratello Pierre Saint-Ange, pur morto giovanissimo occupa un posto di un certo rilievo tra i maestri minori romantici. Influenzato dai pittori di genere inglesi come Bonington, intimo amico di Delacroix, esegue opere di ispirazione letteraria (*Lady Rowena*: Digione, MBA) e teatrale (*Disputa tra Vadius e Trissotin*, 1831: Parigi, Louvre). (*apa*).

### **Potocki, Stanislaw Kostka**

(1755-1821). Ricco aristocratico, proprietario, alla fine

del sec. XVIII, del palazzo di Wilanów presso Varsavia, fu attivissimo per tutta la sua vita; nel corso di numerosi viaggi, prese contatto con i vari centri della cultura europea, specialmente in Italia, ove nel 1780-81 David ne fece il *Ritratto a cavallo* (oggi al Museo di Varsavia); fu tra i promotori del ritorno all'antico e delle concezioni neoclassiche. Archeologo eminente, intraprese a più riprese scavi in Italia e collezionò vasi antichi. È considerato il primo storico dell'arte polacco; la sua opera principale, *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski* (Dell'arte degli antichi o il Winkelmann polacco), edita a Varsavia nel 1815 in tre volumi, accanto a parti derivate dallo studioso tedesco contiene molte idee originali, che riguardano anche la pittura. D'altronde **P** acquistò nel corso dei suoi viaggi quadri antichi che formano ancor oggi il nucleo della galleria del palazzo di Wilanów. Costituì pure una notevole collezione di stampe e disegni, che lasciò al Gabinetto delle stampe dell'Università di Varsavia. (*sk*).

### **Potsch, Ruprecht (Rupert)**

(Bressanone/Brixen, documentato dal 1490 a poco dopo il 1530). La bottega che **P** impiantò a Bressanone verso il 1490, acquistandovi anche la casa nel 1501, si affiancò a quelle concorrenti di N. Stürhofer ed A. Haller, che come lui avevano colmato il vuoto lasciato dalla scomparsa del grande maestro H. Klocker. **P** era un pittore, ma, all'interno della sua bottega, svolse soprattutto un ruolo dirigenziale e di *promoter*, smistando le numerose commissioni che gli giungevano tra i suoi collaboratori e aiuti, riservandosi molto spesso soltanto il progetto iniziale e la supervisione dei manufatti prodotti.

Nel 1490 dipinge l'affresco con *San Giovanni a Patmos* nel chiostro del Duomo di Bressanone, il cui stile, dai chiari accenti bavaresi e salisburghesi, non si ritroverà più nelle opere che pur portano la sua firma. Inoltre l'identificazione dei suoi autografi è resa difficile dalle perdite ingenti di quasi tutti i suoi interventi documentati in affreschi, vetrate e altro, così come nelle parti dipinte di altari, che invece, stando ai documenti rimastici, dovevano essere diffusi in ampie zone di territorio, anche al di fuori della diocesi brissinese, compreso il bellunese e il Tirolo più orientale. Nel 1506 **P** siglò un contratto di collaborazione alla pari con Phillip Diemer, il cui stile denuncia la forma-

zione prettamente brissinese e sud-tirolese e che opera nel polittico della parrocchiale di Chiusa/Klausen (perduto, ne rimane la scultura centrale della *Madonna*), nelle parti dipinte dell'altare di Lajen presso Chiusa (1550-10 ca.: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), nelle *Scene della vita della Vergine* e *Sante* delle portelle di un altare oggi a Londra (VAM) e in vari altri ancora, sino alla morte avvenuta nel 1515 ca. Lo sostituì, nel ruolo di primo pittore, un artista di temperamento e personalità completamente diversi, formatosi sull'esempio dei pittori danubiani e fornito di modelli incisori tra i più aggiornati del momento (da Dürer a Huber, da Graf ad Altdorfer) e che può forse identificarsi con Haug Spengler, originario di St. Gallen. Le parti pittoriche degli altari di P sono senz'altro le più «moderne», se confrontate con il linguaggio ancora totalmente gotico delle parti intagliate, e denotano il passaggio dalle forme tardogotiche a quelle più propriamente «rinascimentali» sviluppatesi nella grande area linguistica storicamente legata, e influenzata dal XIV al XVI secolo, alla Germania meridionale. (*scas*).

### **Potsdam**

**Staatliche Schlösser und Gärten** La città, vicina a Berlino, fu antica residenza dei re di Prussia, che nel sec. XVIII fecero edificare numerosi castelli sia nella città vera e propria che nel vicino parco di Sans-Souci. Le collezioni di pittura sono divise tra i vari castelli del parco di Sans-Souci, che contengono solo una parte dei dipinti posseduti da Federico II; altri sono stati depositati nei musei di Berlino, altri ancora rimasero in possesso della famiglia degli Hohenzollern quando i castelli vennero nazionalizzati dopo la prima guerra mondiale; moltissime opere, peraltro, sono andate perdute o sono state trasferite nel corso della seconda guerra mondiale. Per contro, numerosi quadri hanno trovato posto a Sans-Souci dopo la distruzione dei castelli di Berlino e di P.

A partire dal regno del Grande Elettore fino alla seconda metà del sec. XVIII, le raccolte vennero arricchite senza posa, in particolare grazie a Federico II, Federico Guglielmo III e Federico Guglielmo IV. Contengono tele delle scuole tedesca, fiamminga, francese e italiana, dal XV al XIX secolo. La galleria di quadri costruita nel 1755 a Sans-Souci da Federico II conserva circa 120 tele di Rubens, van Dyck, Willeboirts, van der Werff, Caravaggio (*Incre-*

*dulità di san Tommaso*), Reni, Maratta, Celesti, Batoni, Vouet e Carle van Loo; solo alcune di esse, però, appartenevano alla raccolta originale. Si trova pure al castello di Sans-Souci una parte dei quadri di maestri francesi e italiani acquisiti nel sec. XVIII per ornare gli interni, in particolare opere di Lancret, Pater, Carle van Loo, La Fosse e Pesne: 250 dipinti delle scuole fiamminga, italiana, francese e tedesca, dal XVII al XIX secolo, sono contenuti nelle sale del Nuovo Palazzo. Quattro grandi dipinti di Restout, Pierre, Carle van Loo e Pesne appartenevano all'arredo originario. Il castello di Charlottenhof custodisce alcuni capolavori di pittura romantica tedesca, tra cui due tele di Friedrich e due di Blechen. (*hbs*).

## Potter

**Pieter Simonsz** (Enkhuysen 1597/1600 - Amsterdam 1652) è citato nel 1628 a Leida, poi nel 1631 ad Amsterdam. Pittore di storie bibliche nel gusto dei pittori rembrantiani, e di battaglie nello stile di Palamedes (*Scena militare*, 1632: Rotterdam, BVB; *Scaramucce di cavalleria*, 1641: Poitiers, Museo), di ritratti e scene di genere (*Caccia al cervo*: Londra, NG), fu influenzato da Jacob Duck, Pieter Codde e Willem Duyster. Dipinse anche alcune nature morte (*Vanitas*: Amsterdam, Rijksmuseum) che sono forse le opere più personali e ben s'inseriscono nell'ambiente leidense influenzato da Rembrandt.

**Paulus** (Enkhuysen 1625 - Amsterdam 1654). Figlio ed allievo di Pieter Simonsz è uno dei più rinomati pittori di paesaggio e animalisti dell'Olanda del sec. XVII. Iniziò assai presto a dipingere (la sua prima opera data al 1642) influenzato da Claes Cornelisz Moeyaert e G. Blucker. Nel 1646 è citato a Delft dove è iscritto alla gilda di San Luca. Una delle sue prime opere è il troppo famoso *Toro* del Mauritshuis (1647: L'Aja), maldestra provocazione nel suo abnorme formato (235 x 339 cm; di stampo simile è la *Testa di toro* di Brera) e nella meticolosa esecuzione. Tuttavia il paesaggio nello sfondo, fresco e luminoso rivela in Paulus un autentico paesaggista assai più che il diligente animalista più comunemente noto e troppo lodato nel Sette e nell'Ottocento. I disegni dello stesso periodo, *Combattimento di cervi* (1647: Amsterdam, Rijksmuseum) ne confermano la libertà di scrittura e le doti d'osservatore acuto.

Nel 1649, Paulus si stabilì a L'Aja presso Jan van Goyen;

ed è a quest'epoca che egli dipinge le opere piú mature, caratterizzate da un luminismo estremamente delicato. Tra le opere piú celebri va citato il *Cavallo legato alla porta di una capanna* (1649: Parigi, Louvre), la *Vacca dell'Ermitage* (1649: San Pietroburgo), i *Buoi nel prato* (1649: Torino, Galleria Sabauda), i *Cavalli al pascolo* (1649: Amsterdam, Rijksmuseum), la *Veduta del bosco presso L'Aja* (1650: Parigi, Louvre), il *Paesaggio con bestiame* (1651: Amsterdam, Rijksmuseum) e le *Vacche al pascolo* (ivi).

Non riscuotendo successo Paulus lasciò L'Aja per stabilirsi nel 1652 ad Amsterdam dove dipinse le sue ultime opere: la *Prateria* (1652: Parigi, Louvre), *Bestiame al pascolo* (1652: L'Aja, Mauritshuis), *Partenza per la caccia* (1652: Berlino, SM, GG), il *Cavallo pezzato* (1653: Parigi, Louvre). Anche la sua attività di incisore è ugualmente degna di nota sia per la originalità della tecnica che per la resa delle calde tonalità dei neri.

Paulus è stato il fondatore del genere animalistico (in un curioso quadro dell'Ermitage, rappresenta gli animali regnanti sull'uomo) proprio dell'arte olandese del sec. XVII. Nelle opere giovanili il pittore rappresenta animali in un sommario paesaggio, piú tardi egli cercherà sottili accordi tra le figure e la natura. Esercitò, nonostante la brevità della sua carriera, una positiva influenza su animalisti come A. van de Velde e A. Cuyp. (*ju*).

### **Potworowski, Tradeusz Piotr**

(Varsavia 1898-1962). Si formò nell'Accademia di belle arti di Cracovia con J. Pankiewicz nel 1922; dal 1924 al 1933 è a Parigi col gruppo dei «kapisti» ed opera per qualche tempo presso Léger. All'inizio della seconda guerra mondiale si stabilisce a Londra, partecipa alle mostre del London Group e, nel 1948, è nominato docente a Corsham Court presso Bath. Nel 1958 torna in Polonia, ove insegna presso la Scuola di belle arti di Sopot e quella di Poznan. Formatosi nello spirito di Bonnard e di Matisse, e colorista eccellente, egli è soprattutto paesaggista. Evolve a poco a poco verso la non-figurazione, pur serbando un contatto piú o meno stretto con la natura. Le sue opere si trovano in numerosi musei polacchi (soprattutto a Poznan), in collezioni private e in gallerie straniere (Parigi, Gall. Lacloche; Londra, Gall. Gimpel). (*wj*).



## Pougny, Jean → Puni, Ivan

### Pouldu (Le)

Stanco di Pont-Aven, Gauguin, in grave crisi morale ed economica, si stabilì nell'ottobre del 1889 con Meyer de Haan in questo villaggio vicino a Pont-Aven. Vi tornò dopo il soggiorno a Parigi dal gennaio al giugno 1890, restandovi fino al novembre dello stesso anno. La locanda di Marie Henry, decorata da lui e dai suoi compagni di ricerca (Sérusier, Filiger, Chamaillard, Maufra, Roy), fu allora centro di discussioni filosofiche, e di sperimentali ricerche nelle più diverse tecniche, prima della partenza di Gauguin per il «laboratorio dei Tropici». (gv).

### Pourbus

**Pieter** (Gouda 1523 - Bruges 1584) aveva solo sedici o diciassette anni quando lasciò la sua città natale per stabilirsi a Bruges, dove sposò la figlia di Lancelot Blondel e divenne *franc-maître* nel 1543. Fu più volte giurato della corporazione dei pittori, di cui fu eletto decano nel 1569 e nel 1580. Artista fecondo, fu nel contempo decoratore, cartografo, agrimensore, ritrattista e pittore di composizioni religiose e allegoriche. Formatosi sotto l'influsso di Blondel, van Scorel e Benson, presto si discostò dai modi della scuola di Bruges per un manierismo severo e convenzionale d'ispirazione italiana, ma nello stesso tempo tributario della scuola di Fontainebleau. Per la tecnica restò peraltro fedele alla tradizione fiamminga, mentre la concezione arcaicizzante delle forme conferisce alle sue opere un'impressione di freddezza e di rigidità. Il *Giudizio Universale* del Museo di Bruges, che reca il suo monogramma e la data 1551, venne eseguito per il tribunale della città. A parte alcuni personaggi che ricordano Michelangelo, l'opera resta arcaicizzante ed è appena più evoluta del *Giudizio Universale* eseguito da Jan Provost nel 1525 per la Sala degli Scabini di Bruges, in parte ridipinta, nel 1550, precisamente da Pieter. L'*Annunciazione* (1552: Museo di Gouda) è invece ben rappresentativa di una nuova fase che si rivela nelle figure slanciate, in sintonia con la scuola di Fontainebleau, elegantemente atteggiata in uno spazioso interno rinascimentale. Nella *Vergine dei sette dolori* (1556: Bruges, San Giacomo), il pittore si è ispirato a una analoga composizione di Isenbrant, qui adattata al gusto del rinascimentale. A Bruges sono con-

servate tre versioni dell'*Ultima cena* (1556: Museo del Sacro Sangue; 1559: Museo della Cattedrale del Salvatore; 1562: chiesa di Notre-Dame) che non si discostano né dalle composizioni correnti dell'epoca né dalla tradizione leonardesca. Nei suoi migliori dipinti religiosi, Pieter giunge peraltro a creare uno stile severo e monumentale che gli è caratteristico (*Compianto di Cristo*, 1558: Annecy, chiesa di San Maurizio). Questa monumentalità non si riscontra più nel trittico a grisaille della *Deposizione dalla croce* (1570: Museo di Bruges).

Come ritrattista, Pieter di sforza soprattutto di rendere le fisionomie nel modo più esatto possibile, ma trascura apertamente la psicologia dei suoi personaggi. Le sembianze austere di *J. van der Gheehste* (Bruxelles, MRBA), di *Jan Fernagut* e di sua moglie *Adriana de Buch* (1551: Museo di Bruges) presentano ugualmente, però, un'impressionante dignità. Si tratta di un registro completamente diverso da quello che Pieter utilizza quando dipinge ad esempio la *Riunione galante in un parco* (Londra, Wallace Coll.).

**Frans I il Vecchio** (Bruges, verso il 1540 - Anversa 1581), figlio e allievo di Pieter, si recò ancora giovane ad Anversa, entrando nella bottega di Frans Floris. Divenne *franc-mâitre* sia ad Anversa che a Bruges nel 1569. Nello stesso anno sposò Suzanne de Vriendt, figlia dello scultore Cornelis Floris e nipote di Frans Floris. Le sue composizioni religiose rammentano quelle del padre e di Frans Floris, ma i suoi ritratti, decisamente più personali, si avvicinano per qualità a quelli di A. Moro, di Key o di Neufchatel.

Nelle sue composizioni religiose, come l'*Altare di Antoine Wydoot e di Anne Stormers* (1564: Bruges, Saint-Gilles) o la *Discesa dello Spirito Santo* (1568: Courtrai, chiesa di San Martino), Frans **P** non supera la media delle produzioni correnti del tempo. La sua ricerca di stile grandioso preannuncia tuttavia, nonostante una certa goffaggine, gli sviluppi barocchi alla Rubens (ante del *Trittico di san Giorgio*, 1577: Museo di Dunkerque).

Il trittico con *Gesù tra i dottori* (1571: Gand, Cattedrale di San Bavone) non è in sostanza meglio concepito delle opere precedenti; ma le otto scene della *Passione* nella cappella del seminario di Tournai sono tra le sue opere più riuscite fra quelle di destinazione religiosa. Notevole per la concezione e l'atmosfera tutta particolare è il ritratto firmato della *Famiglia Hoefnagel* (Bruxelles, MRBA).

Questo raggruppamento austero e dignitoso di venti personaggi, seduti o in piedi, rappresenta una riunione dei componenti della famiglia, in cui alcuni di essi, musicisti, accompagnano con vari strumenti una coppia che danza, mentre altri parlano fra loro, ascoltano, guardano e si occupano della tavola. Una delle opere migliori di Frans I è il bel *Ritratto di donna* (1581) del Museo di Gand. L'artista vi raggiunge un alto grado di perfezione nella resa del modellato, nella qualità della materia e nel senso di malinconia che pervade il dolce viso tondo della giovane.

**Frans II, detto il Giovane** (Anversa 1569 - Parigi 1622), suo figlio, divenne *franc-maître* ad Anversa nel 1591. Dal 1600 ca. cominciò ad operare per gli arciduchi Alberto e Isabella a Bruxelles. Dal 1600 al 1609 fu pittore dei Gonzaga a Mantova (*Ritratto di Vincenzo I Gonzaga*: Mantova, Fondazione D'Arco; *Ritratto di Lavinta Chieppio Rovelli*: ivi). Viaggiò per lavoro a Innsbruck, Napoli, Parigi e Torino conquistandosi ormai una fama europea. Chiamato a Parigi nel 1609 da Maria de' Medici, vi divenne pittore di corte, conservando la carica fino alla morte. Le sue prime opere, dipinte ad Anversa intorno al 1590, sono influenzate dal padre e da Key: si veda il *Ritratto di Pierre Richard* (1592: Museo di Bruges), memore della precisione di Key e del morbido modellato di Frans I. I quadri dipinti alla corte di Bruxelles, a Mantova e a Parigi tradiscono l'influsso di Antonio Moro, Alonso Sanchez Coello e Pantoja de la Cruz. I personaggi vengono rappresentati in piedi, come mostrano il *Ritratto di Enrico IV* al Louvre e quello di *Claude de Lorraine* nella coll. Spencer ad Althorp, ambedue del 1610. Le nuove tendenze si manifestano nell'importanza conferita all'ambiente in cui il personaggio è raffigurato, ma spesso l'eccesso di decorazione contrasta con la messa in posa rigida e convenzionale, eredità del manierismo, che l'artista non abbandonò; per esempio nel monumentale *Ritratto di Maria de' Medici* del Louvre. Questa disomogeneità si ritrova anche nelle sue composizioni religiose (*Annunciazione*, 1619: Museo di Nancy, dove tuttavia predomina un tono generale di composto naturalismo d'ispirazione italiana, *San Francesco*, 1620: Louvre). Il *Cenacolo* (1618: ivi), dipinto per l'altar maggiore di Saint-Leu-Saint-Gilles a Parigi, considerato il capolavoro dell'artista, e la cui importanza per lo sviluppo della pittura parigina fu considerevole, illustra bene la maniera sobria e realistica e il mestiere solido caratteristici di questo pittore. (*wl + mdb*).

### **Pousau, Henrique**

(Vila Viçosa 1859-84). Fu uno dei maggiori rappresentanti del naturalismo portoghese; formatosi all'Accademia di belle arti di Porto con Marques de Oliveira, poté in seguito usufruire di una borsa di studio a Parigi. Ammalatosi si trasferì a Capri per poi tornare nel suo paese natale. La sua produzione è caratterizzata dall'influsso della scuola di Barbizon, evidente nel taglio della composizione e nell'armoniosa regia dei toni di colore (*Strada con uccelli blu; Giovane donna addormentata su di un tronco d'albero*: Porto, MN de Soares dos Reis). Gli si debbono anche alcuni ritratti intensi e di grande qualità (*Cecilia*: ivi). Fu attivo in Francia, nel sud dell'Italia e a Capri dove licenziò dei bozzetti non privi di richiami a Corot. Pur se breve la sua attività costituirà uno stimolo innovativo per la pittura portoghese, particolarmente nel suo rapporto con i paesaggisti di Barbizon. Opere dell'artista sono conservate al Museo di Porto in cui a **P** è dedicata una sala monografica. (*jaf*).

### **Pousette-Dart, Richard**

(Saint Paul (Minnesota) 1916). Figlio del critico e pittore Nathaniel **P-D**, nel 1940 decise di dedicarsi interamente alla pittura. Tenne la sua prima mostra nel 1941 presso l'Artists Gall, a New York, poi espose presso Marion Willard (dal 1943 al 1946) e presso Peggy Guggenheim (1947); infine nella galleria di Betty Parsons. Incluso dal 1951 nella mostra *Abstract Painting and Sculpture in America* al MOMA, tenne una retrospettiva al Whitney Museum nel 1963 e nel '74.

Alcune delle prime composizioni rigorosamente astratte (*Forestness*, 1946; *N° II: A Presence*, 1949: New York, MOMA), ricordano il disegno infantile e lo spessore della materia di Dubuffet, ma **P-D** maturò il suo distacco sia dall'influsso di Dubuffet che dai riferimenti cubisti, ancora avvertibili nella composizione di una tela come *Desert* (1940: coll. dell'artista), giungendo a uno stile personale, che evoca, attraverso composizioni astratte, visioni mistiche: *The Magnificent* (1951: New York, Whitney Museum). Spesso associato agli espressionisti astratti, è tuttavia un *outsider*: la sua produzione è velata di toni mistico-religiosi, cosa infrequente nell'opera dei suoi contemporanei. Anche se è conosciuto soprattutto per i suoi dipinti, **P-D** ha lavorato a diversi collages e rilievi. (*jpm*).

## **Poussin, Nicolas**

(Les Andelys 1594 - Roma 1665). Fece il primo tirocinio pittorico presso Quentin Varin, che fu a Les Andelys nel 1612 e incoraggiò il giovane artista. In quello stesso anno **P** partì per Parigi, fermandosi probabilmente per breve tempo a Rouen; qui la tradizione vuole che lavorasse nella bottega di Noël Jouvenet. Dopo soste brevi e poco soddisfacenti presso il ritrattista Ferdinand Elle (secondo Bellori) e il lorenese Georges Lallemand (secondo Roger de Piles), si rese indipendente, operando ora a Parigi ora in provincia e accettando commissioni casuali per sostentarsi. Assai poco si sa di questi anni così incerti; ma con ogni probabilità fu attivo al castello di Mornay presso Niort, a Lione e a Blois. Era a Parigi nel 1622 quando ottenne incarichi dai Gesuiti (sei grandi tempere per la canonizzazione di sant'Ignazio e san Francesco Saverio) e collaborò con Philippe de Champaigne in imprese decorative al Lussemburgo (tutte perdute). Giovambattista Marino, che dal 1615 risiedeva a Parigi, ne apprezzò le prove e gli chiese disegni per illustrare *le Metamorfosi* di Ovidio (Windsor Castle) e anche, verosimilmente, i propri componimenti.

In questi anni **P** tentò vanamente, due volte, di recarsi a Roma. Intorno al 1620 si spinse fino a Firenze ma, non si sa perché, tornò indietro. Giunse infine a Roma nella primavera del 1624, dopo essersi brevemente soffermato a Venezia. Marino, il suo unico amico italiano, era partito per Napoli, dove morì l'anno seguente, ma aveva dato all'artista lettere di presentazione per collezionisti romani, che dovevano divenire i suoi migliori clienti. Tra di essi il più potente era il cardinal Francesco Barberini, nipote del papa da poco eletto, Urbano VIII, per il quale **P** – che aveva preso alloggio in strada Paolina con lo scultore Duquesnoy – dipinse una perduta *Presa di Gerusalemme* (1626) e la *Morte di Germanico* (1627: Minneapolis, Institute of Arts); ma più importante per **P** fu l'amicizia del segretario del cardinale, Cassiano dal Pozzo, amatore d'arte, appassionato studioso dell'antichità, in costante ricerca di contatti con i dotti di tutta Europa. Sotto il suo influsso **P** doveva maturare e divenire il pittore erudito, il «pittore filosofo», il «pittore degli intenditori».

Negli stessi anni cominciava a dimostrare le proprie qualità di disegnatore. Ancora durante la sua vita i suoi disegni vennero collezionati dagli amici, soprattutto da Cas-



siano dal Pozzo e dal cardinal Camillo Massimi, i cui album sono oggi conservati nella Biblioteca reale del castello di Windsor. La magnifica collezione del Gabinetto dei disegni del Louvre include numerosi esempi dei suoi schizzi per composizioni e paesaggi databili a questi primi anni romani.

In questo periodo le fonti ci descrivono un **P** tutto diverso, anche nel carattere, dal «peintre philosophe» dei suoi anni maturi. Era ardente e impetuoso; sembra conduceva vita assai disordinata; prese parte a numerose risse con i membri della fazione anti-francese. Nel contempo tentava d'imporsi come pittore di grandi soggetti sacri e otteneva persino, nel 1627, l'incarico di una pala per San Pietro (il *Martirio di sant'Erasmus*: Roma, PV). Ma il dipinto, finito nel 1629 e subito contrapposto al *Martirio dei santi Processo e Martiniano* che Valentin aveva eseguito per l'altare contiguo, fu accolto freddamente, ed egli subì un nuovo scacco quando non riuscì (1630) a farsi assegnare la decorazione di una cappella in San Luigi dei Francesi, affidata a Charles Mellin. Si ammalò gravemente; guarito, sposò Anne Dughet, figlia del cuoco francese Jacques Dughet, che si era occupata di lui durante la sua malattia e il cui fratello Gaspard doveva poi essere suo allievo.

Nonostante l'incarico dell'*Apparizione della Vergine a san Giacomo* per Valenciennes (1629: ora Parigi, Louvre), **P** cessò a poco a poco di cercar di ottenere grandi commissioni ufficiali, e si accontentò di produrre tele di media dimensione (il formato «imperatore»), destinate alle dimore private di ricchi amatori e di collezionisti attenti, il principale dei quali era Cassiano dal Pozzo. I soggetti di queste tele erano talvolta temi religiosi tradizionali (*Strage degli innocenti*: Chantilly, Museo Condé, dipinta forse per Vincenzo Giustiniani; *Compianto su Cristo morto*: San Pietroburgo, Ermitage e Monaco, AP). Ma i dipinti più personali di **P** sono ispirati a soggetti poetici più originali. Alcuni sono semplici allegorie, come l'*Ispirazione del poeta* (1630 ca.: Parigi, Louvre e Museo di Hannover). Altri esprimono concezioni più malinconiche, come la fragilità della felicità umana: i *Pastori d'Arcadia* (1630 ca.: Chatsworth, coll. del duca del Devonshire), il cui tema venne ripreso assai più tardi nella versione del Louvre; *Narciso* (1627 ca.: Parigi, Louvre), o ancora la futilità della ricchezza (*Mida*: Museo di Ajaccio e New York, MMA, di datazione controversa). Allusioni più erudite alle allegorie

della morte e della resurrezione si hanno in *Diana e Endimione* (1627 ca.: Detroit, Institute of Arts), splendente di colori notturni, nella *Morte di Adone* (Museo di Caen), nell'*Impero di Flora* (Dresda, GG, eseguita – come la *Peste di Azoth* – nel 1631 per un avventuriero, Fabrizio Valguarnera, nel cui processo fu coinvolto lo stesso P insieme a Lanfranco), nel *Trionfo di Flora* (1627-28 ca.: Parigi, Louvre) eseguito per i Sacchetti come pendant del *Trionfo di Bacco* di Pietro da Cortona. Lo stile di P era allora fortemente influenzato, tanto da far parlare di un P «neoveneto», dalla sua ammirazione per Tiziano, di cui studiò e persino copiò i *Baccanali* in Villa Ludovisi a Roma.

La sua fama, intorno al 1635, cominciava a estendersi, raggiungendo Parigi, grazie probabilmente, ai dipinti inviati in dono dal cardinal Barberini a Richelieu. Nel 1635-36 l'artista iniziò due tele commissionategli da quest'ultimo, che dovevano essere collocate al posto d'onore nel suo castello di Indre-et-Loire, allora in costruzione (*Trionfo di Pan*: Gloucestershire, coll. Morrison, e *Trionfo di Bacco*, noto da una copia al Museo di Kansas City). Durante gli anni successivi i legami con la Francia si rinsaldarono e nel 1639 P venne invitato a recarsi a Parigi a lavorare per Luigi XIII e Richelieu. Mostrò molta riluttanza ad abbandonare Roma, e solo quando ricevette ordini espliciti e persino minacciosi prese la via di Parigi, dove giunse negli ultimi giorni nel 1640. Poco prima di questo viaggio aveva intrapreso per Cassiano dal Pozzo una serie di dipinti rappresentanti i *Sette Sacramenti* (cinque conservati a Belvoir Castle, coll. del duca di Rutland, che ne possedeva anche un sesto, distrutto; il *Battesimo* si trova nella NG di Washington). Compare in essi una solennità nuova, con un linguaggio assai più meditato che nelle opere liberamente dipinte agli inizi e alla metà degli anni Trenta. Le composizioni sono più semplici e più ferme, i colori più freddi, l'esecuzione più dolce, e i personaggi mostrano l'influsso esercitato sull'artista dallo studio della scultura romana. A Parigi P portò l'ultimo della serie, il *Battesimo*, che condusse a termine soltanto durante il 1642. Parallelamente all'evoluzione stilistica riscontrabile nei *Sacramenti*, P matura la nuova concezione della pittura di paesaggio – un paesaggio «eroico» e classico che porta all'estremo le ricerche di Annibale Carracci e di Domenichino – i cui esempi più precoci sono i due paesaggi con *San Matteo* (Berlino, SM, GG) e *San Giovanni* (Chicago, Art

Institute), finiti nel 1640 per il folignate Giammaria Roscioli.

Per **P** il soggiorno parigino non fu proficuo. Dopo un breve periodo di euforia dovuto all'accoglienza entusiasta da parte del re, del cardinale e del sovrintendente alle fabbriche reali Sublet des Noyers, l'artista si rese conto che i lavori che da lui si attendevano non corrispondevano alle sue aspirazioni: da lui si pretendeva una pittura monumentale, per grandi quadri d'altare (*Istituzione dell'Eucaristia* per Saint-Germain, *Miracolo di san Francesco Saverio* per il Noviziato dei Gesuiti, ambedue al Louvre), vasti dipinti allegorici per Richelieu (*Il Tempo rivela la verità*: ivi; il *Roveto ardente*: Copenhagen, SMFK) e, soprattutto, la decorazione della grande galleria del Louvre (mai terminata e più tardi distrutta). Le sue difficoltà crebbero per gli intrighi di Vouet e di altri pittori, che sentivano la propria posizione minacciata dalla sua presenza a Parigi. Infine, **P** tornò a Roma, alla fine del 1642. Partì con la scusa di andare a prendere la moglie, ma è certo che non aveva alcuna intenzione di tornare a Parigi; decisione favorita dalla morte di Richelieu e da quella del re qualche mese dopo. La visita a Parigi, se ufficialmente fu uno scacco, gli consentì di rafforzare i rapporti coi collezionisti francesi, che divennero alla fine della sua carriera i suoi clienti migliori. Il più celebre fu Paul Fréart de Chantelou, segretario di Sublet des Noyers, cui **P** scrisse una serie di lettere che danno l'immagine più intima e veritiera della personalità dell'artista.

Durante i dieci anni seguiti al suo ritorno a Roma, **P** si rivelò una delle figure dominanti della pittura europea eseguendo le serie di opere su cui poggia da due secoli la sua fama. La più celebre fu la seconda serie di tele rappresentanti i *Sette Sacramenti*, dipinta per Chantelou tra il 1644 e il 1648 (coll. del duca di Sutherland, in prestito alla NG di Edimburgo). L'intonazione solenne, già sensibile nella prima serie, s'intensifica in questi quadri. Le composizioni sono grandiose, impostate su una simmetria severa e su una perfetta padronanza dello spazio; le figure hanno la gravità delle statue; i colori sono chiari e persino duri; i gesti sono espressivi, e viene eliminato tutto ciò che non è essenziale. Anche la concezione della serie è altrettanto originale, poiché **P** s'impegnò deliberatamente a rappresentare i soggetti secondo le dottrine e la liturgia della chiesa cristiana delle origini; in ciò lo aiutarono i

suoi dotti amici romani, e anche lo studio dei sarcofagi e degli affreschi che i recenti scavi di catacombe avevano tratto in luce. Queste gravi composizioni cristiane trovano corrispondenza in una serie di dipinti ispirati a soggetti antichi e in particolare alla filosofia stoica, che lo stesso **P** professava, come si riflette nelle sue lettere e nella sua stessa condotta di vita. Ora **P** amava dipingere soggetti tratti dalle *Vite* di Plutarco (*Funerali di Focione*: coll. di lord Plymouth; le *Ceneri di Focione*: coll. di lord Derby entrambi eseguiti nel 1648 per il collezionista francese Cerisiers; *Coriolano*, 1640 ca.: municipio di Les Andelys), oppure impartiva lezioni di alto livello morale (*Testamento di Eudamida*, 1650 ca.: Copenhagen, SMFK, probabile copia antica). Come altri suoi contemporanei, non aveva alcuna difficoltà nel conciliare l'etica stoica con la dottrina cristiana. **P** aveva elaborato infatti una sua teoria artistica, che non fu mai definita in un trattato ma che **P** stesso puntualizzò in una lettera a Chantelou (1647, nota come *Lettre sur les modes*). Appoggiandosi sull'autorità degli antichi greci, distingueva «modi» diversi nell'espressione pittorica, corrispondenti alla specificità dei soggetti rappresentati, in accordo con la regola dei «modi» musicali: il *dorico* per i soggetti gravi e severi (ad esempio la *Cresima* per Cassiano dal Pozzo); il *frigio* per i soggetti violenti (*Presa di Gerusalemme*: Vienna, KM); il *lidio* per i soggetti patetici (*Deposizione*: Dublino, NG of Ireland); l'*ipolidio* per i divini (*Sacra Famiglia*); infine quello *ionico* per i temi gioiosi (*Baccanali*). La piena corrispondenza delle teorie di **P** con i suoi dipinti era il risultato di una lunga e complessa elaborazione, di cui testimonia il Bellori: **P** modellava – con l'aiuto di Duquesnoy – veri e propri bozzetti in creta che disponeva entro una scatola prospettica, studiandone i rapporti cromatici e luministici e curando, nella resa pittorica finale, l'espressione degli «affetti», in ferma coerenza con il tema rappresentato. «Io non sono di quelli che cantando usano sempre lo stesso tono – scriveva **P** a Chantelou – e so variare quando voglio».

Anche il paesaggio che nelle opere degli anni '30 era stato essenzialmente uno sfondo per collocare i personaggi, benché spesso riflettesse lo spirito del tema, assunse da allora un'importanza del tutto nuova. Talvolta, come nei due dipinti che illustrano la *Storia di Focione*, la nobiltà quasi scultorea degli alberi e la città classica sullo sfondo



vengono utilizzati dall'artista per sottolineare la grandezza del carattere dell'eroe. Nel *Diogene* (1648: Parigi, Louvre) la lussureggiante vegetazione esprime l'ideale del filosofo, che considera la natura fonte di tutto ciò che è necessario al benessere dell'uomo. Nel misterioso *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* (1648: Londra, NG) non è enunciato un tema esplicito; ma il paesaggio esprime le forze misteriose della natura, più forti dell'uomo.

Tale sentimento del mistero e del potere schiacciante della natura è la caratteristica essenziale dei paesaggi dipinti da **P** negli ultimi anni della sua vita. Nell'*Orione* (1658: New York, MMA), l'umanità non è nulla e il gigantesco Orione stesso è schiacciato dalle grandi querce fra cui si muove. Il pittore pensava a un'allegoria dei moti ciclici della natura – all'origine, qui, delle nuvole e della pioggia, forze corroboranti – suggeritagli probabilmente dagli scritti del poeta filosofo Tommaso Campanella; e allusioni consimili compaiono nella *Nascita di Bacco* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) e in una delle sue ultime opere, *Apollo e Dafne* (Parigi, Louvre), lasciata incompiuta. Di fatto, nei suoi quadri più tardi, **P** sembra seguisse uno strano itinerario entro gli ultimi sviluppi dello stoicismo antico, quando scrittori come Macrobio trasformavano i miti ellenici e romani in allegorie dell'evoluzione naturale e inauguravano una tradizione simbolica ripresa poi dal rinascimento, ma raramente col fervore e la comprensione poetica espressa da **P** negli anni estremi della sua vita. Questi paesaggi allegorici di un mondo di sogno (tra i quali possono citarsi ancora *Piramo e Tisbe* dello SKI di Francoforte, *Orfeo e Euridice* del Louvre di Parigi, *Polifemo* dell'Ermitage di San Pietroburgo, *Ercole e Caco* del Museo Puskin di Mosca) sono forse le più emozionanti testimonianze ultime della sua opera; ma i soggetti religiosi non vengono abbandonati. In certa misura essi prolungano quelli degli anni Quaranta, ma se ne distinguono sia per un remoto distacco e una calma monumentale (*Sacra Famiglia*: San Pietroburgo, Ermitage e Sarasota, Ringling Museum; *Morte di Saffira*: Parigi, Louvre; *Riposo della Sacra Famiglia in Egitto*: San Pietroburgo, Ermitage). Le *Quattro Stagioni* (Parigi, Louvre), dipinte per il duca di Richelieu tra il 1660 e il 1664, rappresentano una sintesi di tutti gli elementi dello stile tardo dell'artista. La cornice generale rende manifesta la bellezza della natura; il racconto biblico si combina con



allusioni alle categorie medievali e anche, probabilmente, alla mitologia classica. La *Primavera* è dominata da Apollo quanto da Dio Padre; l'eroina dell'*Estate* è non soltanto Ruth, ma Cerere; i grappoli d'uva dell'*Autunno* sono simbolo di Bacco quanto del sangue di Cristo, e il serpente dell'*Inverno* appartiene tanto all'Ade che al Diluvio. Una volta di piú, la sintesi tra Cristianesimo e miti classici è compiuta.

Alla sua morte **P** godeva del rispetto, ma non dell'affetto dei circoli artistici. Gli si rimproveravano in particolare il carattere rigido (*Autoritratto*: Parigi, Louvre) e la durezza dei suoi commenti sugli altri pittori. Viveva come una specie di eremita separato dalla società romana, frequentando soltanto qualche amico intimo e dedicandosi esclusivamente all'arte. All'opposto dei contemporanei romani, non ebbe mai assistenti né aprí mai una bottega; tuttavia fu imitato – tanto che un consistente gruppo di opere a lungo attribuite a lui vengono ora ritenute del suo rivale Charles Mellin. Ciò vale, naturalmente, solo per quelle databili entro gli anni '30, quando l'elaborazione della sua pittura «filosofica» non aveva ancora raggiunto la completezza della piena maturità. Soprattutto, egli sviluppò nel suo isolamento un linguaggio destinato a soddisfare unicamente la sua sensibilità e quella dei suoi piú prossimi ammiratori, e di fatto contrario al gusto allora prevalente a Roma. A Parigi, e in particolare all'Accademia reale di pittura e scultura, benché il nome di **P** fosse il secondo dopo quello di Raffaello, venisse indicato come modello a tutti i giovani pittori e i suoi lavori dessero spunto a conferenze sulla natura dell'arte, lo stesso Le Brun e i suoi colleghi accademici non ne compresero a fondo le qualità reali. Inoltre, la situazione culturale doveva presto mutare. I difensori del colore contrapposti a quelli del disegno, i partigiani dei Moderni contro quelli degli Antichi misero in discussione la supremazia di Raffaello e di **P** e posero al loro posto Rubens e i veneziani; tanto che intorno al 1700, tranne qualche imitatore piuttosto scadente, come Nicolas Colombel e François Verdier, gli artisti piú inventivi di Parigi si volsero a una concezione del tutto diversa della pittura, contraria all'ideale di **P**. Nel sec. XVIII, i critici francesi continuarono a onorarlo, ma i pittori ne ignorarono la lezione; e nel periodo dominato da Boucher e da Fragonard il suo influsso fu pressoché nullo. Col mutare del gusto alla fine del secolo, la fortuna di **P** mutò; Vien e

soprattutto il suo allievo David ne riconobbero e proclamarono il genio. Tra gli artisti della generazione successiva, è naturale che Ingres lo citasse come uno dei propri numi; ma è un fatto rivelatore della relazione ambigua tra classicismo e romanticismo che Delacroix manifestasse per lui un entusiasmo pressoché identico e scrivesse in suo onore uno dei suoi saggi piú acuti. Continuò ad essere venerato dai seguaci di Ingres, ma ebbe influsso assai piú fecondo su artisti come Degas e Cézanne, che non cercarono di imitarlo, ma applicarono i principî sottesi alla sua arte ai problemi propri e del loro tempo.

Il sec. xx ha registrato un'incontestabile ripresa dell'interesse per **P**, stimolata dall'ammirazione di Cézanne e dalle affinità che la sua arte presentava col cubismo e la pittura astratta. Non a caso Picasso, dopo il 1918, si accostò al classicismo di **P** degli anni Quaranta del Seicento, e non a caso i puristi (Ozenfant, Jeanneret) lo considerarono, nello stesso periodo, un precursore. In Italia – e a Roma soprattutto –, nonostante l'ammirazione tributatagli da Bellori, che fu suo amico e gli dedicò una commossa e acuta biografia, la fortuna di **P** non fu costante. I maestri del classicismo (Maratta e, piú tardi, Batoni) ricercavano le proprie radici nell'antico e in Raffaello; e il progressivo attenuarsi dell'interesse per la sua opera ha condotto alla sciagurata dispersione di alcuni suoi dipinti fondamentali ancora nel nostro secolo (basti ricordare la vendita della *Morte di Germanico* già Barberini, acquistata nel 1958 dall'Institute of Arts di Minneapolis). Restano perciò a Roma poche sue opere: alla PV (*Battaglia di Gedeone contro i Madianiti* e il *Martirio di sant'Erasmus*) e alla GNAA (*Baccanali di putti*: già in coll. Incisa; *Paesaggio con Agar*). A Torino (Gall. Sabauda) si conserva una *Santa Margherita*. (afb + sr).

### **Poyet, Jean**

(Tours, fine del sec. xv). È noto solamente da documenti, che lo segnalano tra il 1491 e il 1497 al servizio della regina Anna di Bretagna. Era ritenuto uno dei miniatori piú importanti dell'epoca, ed era particolarmente rinomato per la conoscenza della prospettiva. (nr).

### **Poznań**

**Muzeum Narodowe** Il Museo nazionale polacco di **P** (città di centro della pianura della «Grande Polonia»)

ebbe origine col Museo della Società degli amici delle scienze di **P**, creata nel 1857, e col Museo provinciale, creato nel 1894. Chiamato prima Museo della Grande Polonia (Muzeum Wielkopolskie) divenne nel 1950 il Museo nazionale di **P**. Comprende attualmente: una galleria di pittura polacca e straniera; una raccolta di stampe, arte decorativa e monete, importante complesso offerto alla Società dal collezionista Seweryn Mielzynski; una galleria di quadri, donazione del conte Atanazy Raczyński; una collezione di tele comperate presso Edward Rastawiecki; numerose tele acquistate dal collezionista K. Wesendonk; una serie di oggetti rinascimentali provenienti dalla raccolta J. Simon; una di stampe giapponesi e di arte decorativa del pittore L. Wyczółkowski; una di arte folkloristica polacca di H. e W. Cichowicz. L'arte gotica è rappresentata dai dipinti provenienti dal territorio della Grande Polonia (Wielkopolska), da Ziemia Lubuska (Terra di Lubsko, voivodato di Zielona Góra) e dalla Slesia (quadro di ex voto di Brzeg, 1443; *Pietà dijezew*, fine del sec. XIV). La pittura polacca dal XVI al XX secolo è rappresentata da ritratti funerari (XVI-XVII secolo, ritratti sarmati); dal ritratto di *Stanislaw-Augusto Poniatowski* in tenuta d'incoronazione (1792) di M. Bacciarelli; da quadri di P. Michalowski, A. Gierymski, W. Podkowiński, J. Pankiewicz, J. Malczewski (*Ritratto dell'artista con giacinto*, 1902), S. Wyspiański (*Ritratto dell'artista*, 1894), Olga Boznańska. La pittura polacca moderna e contemporanea è riccamente illustrata dalle tele dei pittori coloristi, detti «kapisti» (Z. Waliszewski, Jan Cybis, H. Rudzka-Cybisowa, P. Potworowski, A. Nacht-Samborski), nonché dalle opere di Jerzy Fedkiewicz, E. Eibisch, Waclaw Taranczewski, I. Lebenstein, Tadeusz Kantor. La sezione di pittura europea dal XIV al XIX secolo comprende duemila opere di scuole diverse: scuola italiana (Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Magi*; B. Daddi, *la Navicella*; G. Bellini, *Madonna con Bambino*; B. Strozzi, *Ratto di Europa*); scuola spagnola (F. Zurbarán, *Madonna dei certosini*, verso il 1635; J. Ribera, *San Giovanni Battista*; J. Carreno da Miranda, *Assunzione*); scuola olandese (Metsys, *Madonna con Bambino*; J. van Cleve, *Adorazione dei Magi*; S. van Ruysdael, *Pesca sul Reno a Arnhem*; van Ostade, *In un albergo*; F. Snyders, *Caccia al cinghiale*). Il Gabinetto delle stampe conserva 40 000 pezzi ripartiti in cinque settori: incisioni, disegni, ac-

querelli, ex-libris, manifesti. I fogli piú belli sono un disegno di Rubens (*Pranzo della Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto*), le incisioni di Dürer, Rembrandt (*Il Piccolo Polacco*), Norblin de La Gourdain, Hondius, Falck (ritratti e *Florum Icones*), S. della Bella e la *Decapitazione di san Giacomo* di V. Stoss, sua unica acquaforte conservata in Polonia. (*wj*).

### **Pozzati, Concetto**

(Vo' Vecchio (Padova) 1935). Formatosi all'Accademia di Bologna, e dopo una breve parentesi come grafico pubblicitario, **P** aderisce a un informale organico e viscerale, che gli fa privilegiare la tattilità della materia. In *Fifty-Fifty*, ciclo di opere del '63-65, appaiono i primi prelievi di oggetti dalla realtà e dal paesaggio urbano che domineranno la sua ricerca pittorica fino agli anni Novanta. Nel '64, è presente a quella stessa Biennale di Venezia che fa esplodere il «caso» della Pop Art americana. **P** intanto lavora a complessi insiemi di opere, dove l'ironia dissacrante dell'oggetto si coniuga a una nostalgia del ricordo: le «cose» diventano frammenti e fossili del quotidiano. Dopo numerose esposizioni in collettive e personali in Italia e all'estero, nel '76 ha la prima mostra antologica al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Sono della seconda metà degli anni Ottanta i cicli dei *Fiori*. (*adg*).

### **Pozzi, Carlo**

(Brescia 1600/10 ca. - Trento 1676). Dopo un probabile apprendistato nella città natale, in giovane età si stabilisce a Trento, dove nel 1632 si sposa e si accasa nel quartiere di Santa Maria Maggiore. Documentata solo a partire dal 1645, l'attività trentina del **P**, grazie ai recenti ampliamenti si presta a un'analisi piú dettagliata che consente di cogliere nello stile del pittore bresciano il sostrato ancora cinquecentesco, aggiornato su schemi di volta in volta atinti a situazioni culturali diverse (dalla pittura veneziana e lombarda, dal Polacco, dal Ricchi ecc.). Tra i molti dipinti eseguiti dal **P** nel corso della sua definitiva permanenza a Trento per varie chiese dell'Anaunia, del Perginese e dell'altopiano di Piné possiamo ricordare la *Madonna del Rosario con i santi Domenico e Caterina*, in Santa Maria a Sanzeno, la *Madonna col bambino e i santi Pietro e Paolo* nella chiesa della Conversione di san Paolo a Pavullo, la pala di *San Martino* nella chiesa omonima di Livo, la

*Madonna col Bambino e i santi Antonio abate e Leonardo* in Sant'Antonio a Preghena, la *Natività di Maria* nella chiesa di Varollo, il *Cristo «saettante» con la Madonna e i santi Rocco, Sebastiano, Antonio abate e Antonio da Padova* nella parrocchiale di Pellizzano, la *Madonna col Bambino e i santi Anna, Ermete, Giuseppe, Gioacchino e Agostino* in Sant'Ermete a Calceranica, l'*Incoronazione della Vergine con i santi Antonio da Padova e Carlo Borromeo* nella chiesa di Santa Maria Assunta a Baselga di Piné, la pala di *San Mauro* nella chiesa omonima, sempre a Piné, la pala di *San Rocco* a Volano. Se si aggiungono le opere non pervenute, ricordate dal Bartoli e l'attività di disegnatore, la personalità del pittore bresciano è certo tra quelle emergenti nel panorama della pittura trentina del Seicento. (emf).

### **Pozzi, Stefano**

(Roma 1699-1768). Allievo del Maratta e in seguito di Agostino Masucci, **P** è da considerarsi come un esponente del tardo marattismo interpretato però in modo più morbidamente aggraziato e vicino al rococò di Michele Rocca. Nelle sue opere si scorgono anche suggestioni desunte da Sebastiano Conca e dal Ricci. Giovanissimo, nel 1716, vince il primo premio del concorso Dementino, promosso dall'Accademia di San Luca della quale è membro nel 1736. Primo direttore dell'Accademia del Nudo in Campidoglio nel 1754, membro e rettore della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (1742) e responsabile della scuola vaticana del mosaico, **P** è autore di una vastissima produzione pittorica di soggetto mitologico o religioso. Tra gli affreschi si ricordano quelli per le chiese romane di Sant'Apollinare (*Gloria di sant'Apollinare*, 1748) e San Francesco di Paola (decorazione della sagrestia, 1736), mentre tra le tele si ricordano quelle con *I santi Gioacchino e Anna* (1765: Sant'Ignazio), l'importante ciclo mariano in due cappelle di San Francesco di Paola, le tele in San Silvestro al Quirinale (ante 1736) e *La morte di san Giuseppe* (1742 ca.: Santissimo Nome di Maria). Sempre a Roma partecipa alla decorazione dei palazzi patrizi Sciarra-Colonna e Doria-Pamphilj (*Venere e allegorie dei quattro elementi*, 1767 ca.) e a quella dei Palazzi del Quirinale e del Museo Sacro Vaticano (figure allegoriche della *Chiesa* e della *Religione*, 1768). Alcune sue opere si trovano nel Duomo di Napoli e nel Palazzo Reale



di Caserta (*L'Amicizia abbraccia la Pace*, bozzetto per l'Arazzerla reale). (apa).

**Pozzo, Andrea, detto padre Pozzo**

(Trento 1642 - Vienna 1709). Nasce a Trento nel 1642 da una famiglia proveniente da Pozzo Valsolda da cui prese il cognome. Si hanno poche notizie relative alla sua vita artistica riferite per la maggior parte dal Pascoli (1736) e da Francesco Saverio Baldinucci (1725-30). Secondo quest'ultimo la formazione di Andrea **P** avvenne presso un anonimo maestro allievo di Palma il Giovane dal quale non dovette apprendere molto e da un secondo anonimo maestro di educazione romana giunto a Trento che lo dovette indirizzare verso la pittura del Mola, Sacchi e Pousin. Lasciata la città natale, si recò con il maestro a Como e a Milano dove nel 1665 entrò come fratello laico nell'ordine dei Gesuiti. Nel decennio successivo si spostò tra Genova, Milano e Venezia lasciando alcune opere quali l'*Immacolata* nella chiesa di Sant'Ambrogio a Genova, di chiara ascendenza rubensiana, e la tela di *Sant'Ignazio che accoglie nell'ordine san Francesco Borgia* nella chiesa di Santo Spirito a Sanremo. In questa pala l'impianto spaziale, la messa in scena dei personaggi e la gamma cromatica di ascendenza romana rivelano l'influsso della pittura cortonesca che probabilmente assimilò durante un viaggio a Roma intorno al '70. A Roma oltre a rimeditare la lezione impartitagli in gioventù, dovette venire in diretto contatto con la grande decorazione barocca.

Per la canonizzazione di san Francesco Borgia, avvenuta nell'aprile del 1671, **P** fu direttamente coinvolto dall'ordine dei Gesuiti nell'organizzazione delle feste e degli apparati liturgici sia per Milano sia per Genova e, tramite la Compagnia di Gesù, si avviò agli studi di architettura, geometria e scenografia. Nel 1675 gli fu commissionata dal padre gesuita Gregorio Ghesio la prestigiosa decorazione per la chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì e successivamente per la chiesa dei Gesuiti a Torino della quale tuttavia rimangono poche testimonianze. È probabile che tale incarico al **P** nascesse dalla conoscenza che il padre gesuita poteva aver avuto di altre opere dell'artista quali il *Riposo in Egitto* nella chiesa di Santa Maria a Cuneo, la *Predica di san Francesco Saverio* già per Sant'Ambrogio a Genova ora a Novi Ligure e la lunetta con la *Disputa al Tempio* in San Defendente di Romano di Lombardia.

La decorazione di San Francesco Saverio (1678-79) è la prima opera documentata dell'artista dove la dilatazione spaziale delle spettacolari scenografie a *trompe l'œil* denota l'influenza dei cicli decorativi romani e la conoscenza dell'ardita pittura prospettica e degli effetti cromatici sfolgoranti che padre **P** aveva visto nelle chiese lombarde. Nel 1681 Andrea **P** fu chiamato a Roma da Gian Paolo Oliva generale dell'ordine gesuita e qui fu attivo per un decennio continuando la sua ricerca di complessi impianti illusionistici. A partire dalla decorazione di una Galleria nella Casa Professa di sant'Ignazio (1697-99), puro esercizio di specialista della quadratura, fino all'autentico virtuosismo nella cupola di Sant'Ignazio che gli valse la decorazione dell'intera chiesa (1691-1694), il lavoro di **P** costituisce l'approdo delle ricerche illusionistiche di Pietro di Cortona e di Gaulli, ove lo spazio finto si confonde con quello reale. La ricerca di fratel **P** continua con effetti scenografici più contenuti negli affreschi della chiesa del Gesù a Frascati (1699-1700). Nell'ultimo periodo del suo soggiorno romano Andrea **P** realizzò l'altare di sant'Ignazio nella chiesa del Gesù (1695) e quello di san Luigi Gonzaga nella chiesa di Sant'Ignazio (1697-99) e inviò contemporaneamente tele a Torino per la cappella dei Mercanti. Chiamato a Vienna dalla casa imperiale, durante il viaggio si fermò prima in Toscana occupandosi delle decorazioni delle chiese di Arezzo, di Montepulciano e di Palazzo Contucci della stessa città e, successivamente, a Trento. Giunse a Vienna nel 1704 dove rimase fino alla morte formando allievi austriaci nella quadratura ed eseguendo le decorazioni della Favorita e del teatro imperiale, ora scomparse, gli affreschi con l'*Apoteosi di Ercole* nel soffitto della villa del principe Liechtenstein (1704-708), che sembrano segnare una svolta del gusto in senso classicista, e infine l'*Assunzione della Vergine* (1709) nella chiesa dell'Università. **P** diffuse le proprie teorie prospettiche attraverso il trattato *Prospectiva pictorum et architectorum* (1693). (anb).

### **Pozzo (Pozzi), Giovambattista**

(Valsolda 1561 - Roma 1589). Benché tuttora poco noto, è certo uno dei pittori di maggior levatura tra quelli attivi

a Roma nel pontificato di Sisto V. Il suo catalogo si ricava essenzialmente dagli scritti del Baglione (1639 e 1642); la sua prima opera documentata è la *Strage degli innocenti* in Santa Maria Maggiore (1586), cui seguono (1587) altri affreschi nella Cappella Sistina (ivi), nel palazzo lateranense e il ciclo nella cappella di San Lorenzo in Santa Susanna (1588-89), suo capolavoro. A differenza della maggior parte degli artisti impiegati dal Nebbia e dal Guerra nelle imprese collettive del pontificato Peretti, il **P** esibisce, nonostante la giovane età, una personalità autonoma e ben individuabile per il sincero naturalismo luministico di chiara matrice lombarda, la cui valenza novatrice non sfuggì, ad esempio, al Baglione. (*lba*).

### **Pradilla, Francisco**

(Villanueva di Gallego (Saragozza) 1848 - Madrid 1921). Allievo dell'Accademia de San Fernando a Madrid, nel 1874 ottenne una borsa di studio per Roma, città dove tornò poi nel 1881, come direttore dell'Accademia di belle arti. Pittore di storia e sostenitore del realismo ad oltranza, fu autore del monumentale dipinto *Giovanna la Pazza* che accompagna il feretro del marito Filippo il Bello dalla Certosa di Miraflores a Granada (1877: Madrid, Prado, Casón). **P** si dedicò inoltre al ritratto (*Autoritratti*: ivi) e a dipinti di genere. (*sr*).

### **Prado, Blas de**

(Camarena (Toledo) 1545 ca. - Madrid 1599). Non ci sono pervenute che poche opere di questo artista toledano assai stimato dai suoi contemporanei; ciò che rimane della sua produzione documenta peraltro l'aggiornamento sulla pittura italiana contemporanea. A questo proposito va citata la *Discesa dalla croce* (Valenza, Cattedrale), dipinta per la chiesa di San Pietro di Madrid, trasposizione della *Pietà* di Santa Maria del Fiore di Michelangelo; mentre la *Sacra Famiglia tra santi e Alonso de Villega* (Madrid, Prado) s'ispira all'opera del contemporaneo Muziano. Nel 1583, eseguì insieme a Luis de Velasco la decorazione a monocromo dell'arco trionfale eretto per l'entrata delle reliquie di san Leocadio a Toledo (*Ritratto dell'imperatrice con il giovane Filippo III e l'Infanta Clara Eugenia*: Santa Cruz, Museo). Le sue doti di ritrattista gli valsero la commissione dei ritratti dei membri della corte del sultano del Marocco. Fu anche pittore di nature morte, ed è considerato

maestro di Sanchez Cotán a Toledo; molti dei suoi disegni (Firenze, Uffizi, Gabinetto) ne rivelano il legame con gli artisti dell'Escoriai. (sr).

## Praga

**P**, centro politico e intellettuale della Boemia, cui è legata l'origine della pittura boema medievale: *Leggenda di san Venceslao*, di Gumpold (prima del 1006). Il contatto con i piú importanti centri di pittura dell'Europa centrale si avverte già nel pittore che, in occasione dell'incoronazione di Vratislav II, primo re di Boemia (1085), minió l'*Evangelario di Vysehrad* e nella cui bottega sono stati eseguiti altri tre manoscritti dipinti. A due riprese **P** fu centro d'importanza europea nel Medioevo: tra il 1350 e il 1420, durante i regni di Carlo IV e di Venceslao IV, e tra il 1470 e il 1510, sotto Ladislao Iagellone. **P**, divenuta metropoli imperiale, dovette a Carlo IV iniziative artistiche di grande portata, parallele a un orientamento umanistico suscitato da alcuni membri influenti della corte e svolgeràà altresí un ruolo essenziale nella storia della pittura boema della prima metà del sec. xiv. I pittori chiamati da Carlo IV, Pieter Parier, Nicola Wurmser, Tomaso da Modena, si uniscono allora agli artisti locali per decorare i monumenti ufficiali: il castello, il monastero di Emmaüs, il castello di Karlštejn e le chiese della città nuova fondata da Carlo IV nel 1348. L'ambiente artistico creatosi grazie al colto mecenatismo dell'imperatore mantiene strette relazioni con le coeve esperienze francesi e italiane e porterà all'affermazione dell'umanesimo sulla tradizione medievale. Nel 1348 viene fondata a **P** la corporazione dei pittori, di cui fa parte Maestro Teodorico e di cui si conserva il registro (**P**, NM); si sviluppa l'arte del libro, risvegliando l'interesse generale. La pittura, sintesi tra l'arte settentrionale e gli influssi italiani, si esprime non soltanto nella miniatura (*Liber viaticus*, *Giovanni di Troppau*), ma anche in dipinti su tavola (Maestro Teodorico) e in opere murali (monastero di Emmaüs, castello di Karlštejn). La sua area di influenza, legata alla politica imperiale, si estende fino a Vienna, Norimberga, la Germania centrale, la Siberia, la Polonia, la Prussia orientale. La variante gotica nota come «bello stile», per impulso del Maestro di Trěboń e della bottega di Parler, fiorisce attorno al 1370-90 anche a **P**, divenuta dal 1400 ca. un centro propulsore dello

stile internazionale, che si estenderà fin nell'Europa centrale e giungerà fino a Londra. La corte cavalleresca di Venceslao IV (1378-1419), figlio e successore di Carlo IV, ha un carattere intimistico e aristocratico che la contrappone alle botteghe indipendenti, orientate verso un'arte religiosa apprezzata negli ambienti borghesi (*Madonna di San Guido*, *Altare di Rajhrad*, *Madonna di Vyšší Brod*, *Album di Ambrass*). Il ruolo di **P** diminuisce durante le guerre ussite. Intorno al 1470-1520 si ricostituisce un gruppo di artisti operanti per Ladislao Il lagellone e alcuni grandi personaggi. I dipinti murali hanno un ruolo importante: quelli di Kutna Hora dipendono strettamente dalla scuola di **P**, quelli della cappella di Spulir (1480 ca.) sono dovuti a un artista che conosceva la pittura dei Paesi Bassi e che è ben rappresentativo del gotico tardo in Boemia; citiamo inoltre quelli del castello di Zirovnice a Svehov. La pittura su tavola (*Altare di san Giorgio* e *Altare di Nicola Puchner*, Maestro I.W.) torna a trionfare col Maestro dell'Altare di Litoměřice; ma alla morte di quest'ultimo **P** perde il suo ruolo predominante, che assumerà di nuovo soltanto sotto Rodolfo II e in periodo barocco. (*jho*).

Già negli anni di Ferdinando I e di Massimiliano la corte può vantare una figura d'artista d'eccezione, l'Arcimboldi che Rodolfo nominerà conte palatino. L'Italia continua ad essere, negli anni del suo regno, un punto di riferimento imprescindibile se i maggiori artisti convocati a **P** da Rodolfo sono per dir così garantiti da un'esperienza di studio e di lavoro nella penisola: così è di Spranger, che giunge a **P** nel 1580, di Heintz e di H. van Aachen. Ad essi è indirizzata gran parte della committenza di corte nei campi della pittura celebrativa, della *imagerie* mitologica e del ritratto, per non parlare delle commissioni di destinazione chiesastica. Ma si tratta solo dei protagonisti, accanto ai quali operano personalità spesso di forte rilievo come Dirck de Quade van Ravesteyn, Matthias Gundelach, Roelandt Savery e Paulus van Vianen (specialisti di paesaggio), Hans e Paul Vredeman de Vries e il miniatore Joris Hoefnagel. Con maggiore o minore fortuna tutti questi artisti danno vita, in una felice stagione che si estingue *ad annum* con la morte di Rodolfo (1612), a un'arte di corte, internazionale nelle sue componenti, ma con una predilezione per i modelli italiani soprattutto protocinquecenteschi (da Michelangelo a Correggio, a Par-



migianino a Tiziano), virtuosistica nella rappresentazione di *naturalia* e *artificialia*, cari al gusto di Rodolfo, raffinatamente erotica e preziosa.

La pittura rudolfina ebbe un'ampia diffusione, ben oltre i vasti domini degli Asburgo, nelle corti e nei centri di tutta l'Europa del Nord cosí che **P** divenne il focolaio di un ultimo sofisticato manierismo internazionale. Le incisioni di E. Sadeler, di L. Kilian, di H. Goltzius e J. Müller contribuirono, anche per volere di Rodolfo, alla fortuna europea della «scuola di **P**».

Con la morte di Rodolfo II venne meno la vitalità del centro boemo, ulteriormente fiaccato dal saccheggio (1648) delle truppe svedesi. Tranne gli affreschi del fiorentino Baccio del Bianco (1630 ca., perduti) nel palazzo di Albrecht di Wallenstein, non si danno episodi di rilievo nella prima metà del secolo. Alla fine degli anni Trenta ritorna in patria, dopo un lungo soggiorno italiano, Karel Skréta, già allievo di Egidio Sadeler; ritenuto il principale esponente del barocco praghese, introdusse riflessi della pittura lombarda e veneziana e un temperato classicismo poussiniano. A Rubens e a van Dyck sembra invece guardare, intorno agli anni Sessanta, Michael Willmann, la cui pittura di tocco è proseguita dal figliastro Johann C. Liška, ormai decisamente inoltrato nella cultura del rocò. Petr Brandl, autore di grandi quadri d'altare, Johannes Kupecky, celebre ritrattista, e Venzel Reiner, frescante spigliato e fecondo, costituiscono la triade piú rappresentativa della cultura del Settecento a Praga. (*sr*).

**Galleria del castello** Dopo molte vicissitudini, la galleria del castello di **P**, un tempo illustre e per un lungo periodo caduta poi nell'oscurità, è recentemente rinata; vi sono stati riuniti pezzi dispersi di fondi antichi, che pazienti ricerche hanno consentito di ritrovare e identificare sia nei magazzini dello stesso castello di Hradcany, sia nei castelli vicini o nelle gallerie pubbliche. La prima galleria venne formata dalle raccolte dell'imperatore Rodolfo II, che aveva fissato a **P** la propria residenza. Il sovrano, appassionato d'arte, fu uno spirito inquieto, altamente rappresentativo del suo tempo per la sua raffinatezza e per il gusto del raro, del prezioso e dell'esotico; egli prediligeva particolarmente gli artisti piú enigmatici e fece dei manieristi i suoi pittori di corte (von Aachen, Heintz, Spranger, Arcimboldo), pur collezionando anche opere del rinascimento italiano. Nel 1648, il sacco di **P** da parte degli sve-

desi e il trasferimento a Stoccolma della totalità della galleria annullavano l'opera di Rodolfo.

I suoi successori si sforzarono di ricostituire la galleria del castello che serbava il rango di residenza reale. Un ruolo di primo piano fu allora svolto da Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi, cui la seconda galleria di **P** deve i suoi quadri piú belli. Leopoldo Guglielmo, le cui collezioni personali costituirono il nucleo delle raccolte imperiali di Vienna, acquisí tra l'altro per la galleria di **P** gran parte della collezione del duca di Buckingham, venduta all'asta ad Anversa dopo l'esecuzione di Carlo I. Vi figuravano soprattutto maestri italiani del sec. xvi e dell'inizio del xvii, in particolare i veneziani, i caravaggeschi, nonché opere di Guido Reni e Domenico Fetti; ben rappresentati i pittori fiamminghi (Rubens, van Dyck, Téniers), tedeschi (Cranach, Dürer, Altdorfer, Holbein) e i manieristi. Sin dall'inizio del sec. xviii si diede avvio ai trasferimenti a Vienna dei quadri piú belli della galleria (come l'*Ecce homo* o la *Danae* di Tiziano) e soltanto in un primo momento si provvide ad inviare a **P** altri quadri per sostituirli. Tuttavia le raccolte costituivano un patrimonio talmente ricco che al castello di **P** restavano ancora dipinti: alcuni ornavano gli appartamenti imperiali, altri erano collocati nei magazzini, ove la corte di Vienna attinse ancora per tutto il sec. xix. Altri ancora vennero esposti nella galleria della Società dei patrioti, primo passo verso la Galleria nazionale. Quando nel 1919 venne riconosciuta l'indipendenza della Cecoslovacchia, non si pensò a raccogliere i pezzi dispersi del tesoro di **P** e soltanto a partire dal 1960, per decisione del Consiglio ideologico del castello, si cominciò a cercarli, ad autenticare i pezzi dispersi e a raccogliarli, allo scopo di creare un museo permanente entro il castello stesso, nelle sale restaurate in ricordo delle celebri collezioni che un tempo vi si erano trovate. Il museo è aperto al pubblico dal 1967. Ospita opere di manieristi cari a Rodolfo II (von Aachen, *Ritratto dell'imperatore Mattia*; Spranger, *Allegoria del trionfo della Fedeltà*), di maestri praghese barocchi del xvi e xviii secolo (Brandi; il ritrattista Grund; Hirschely, *Fiori*; Kupecky), ed opere italiane dei Bassano (due tele di Leandro che facevano parte del ciclo dei mesi, ora disperso), di Fetti (la *Zizzania*, unico vestigio del ciclo di parabole venduto a Dresda), del Tintoretto (la *Donna adultera*), del Veronese (la *Lavanda dei piedi degli*

*apostoli* unico frammento del ciclo di soggetti tratti dal Vecchio Testamento acquistato da Leopoldo Guglielmo), di Saraceni, di Reni (il *Ratto di Deianira*). Le scuole fiamminga e tedesca sono rappresentate da Rubens (*Concilio degli dèi*) e Schönfeld. (gb).

**Narodní Galerie** (Galleria nazionale). Per combattere il degrado artistico della Boemia, progressivamente privata delle collezioni di quadri conservate nel castello di Hradcany, mano a mano trasferite a Vienna o disperse in vendite come quella del 1782, un gruppo di aristocratici e di intellettuali creò nel 1796 la Società dei patrioti amici delle arti. Nello stesso anno della sua fondazione la Società fondò una galleria di quadri che è all'origine dell'attuale Galleria nazionale; quattro anni dopo creava l'Accademia di belle arti. Queste due istituzioni esercitarono grande influsso sulla vita artistica del Paese. Fino al 1835 la NG non possedette alcun dipinto in proprio; le opere erano acquistate dai vari membri della Società, che erano tenuti a prestarli per un tempo limitato; d'altro canto, essa chiedeva in prestito opere ai privati e persino all'imperatore, che nel 1797 accettò di cederle temporaneamente 67 dipinti del castello sfuggiti alla vendita del 1782 e che, nel 1802, inviò a Vienna trentadue dipinti. Sfortunatamente, nel 1855, la maggior parte delle opere venne riacquisita. In seguito alla fondazione dello Stato cecoslovacco, dopo la prima guerra mondiale, il direttore della galleria rivendicò un'altra volta i dipinti conservati nel castello; ne giunse solo una piccola parte, tra cui opere di Palma il Vecchio (*Vergine, Bambino e santi*), dei Bassano, di Tintoretto (*San Gerolamo*) e i quadri di caccia del Maestro del Bacino danubiano. I dipinti cèchi, che da un secolo circa si tenta di raccogliere nella NG, costituiscono la parte più attraente della raccolta. Particolarmente originali sono le opere del sec. XIV, che attestano l'alto grado di civiltà raggiunto dalla Boemia sotto Carlo IV, che era contemporaneamente imperatore del Sacro Romano Impero. In quest'epoca Maestro Teodorico dipinse per la cappella reale del castello di Karlštejn 127 tavole rappresentanti santi, profeti e angeli: quattro di essi sono conservati nella galleria, gli altri adornano ancora le pareti della splendida cappella della Santa Croce. Altre tavole della seconda metà del sec. XIV illustrano la felice e feconda stagione del gotico e del gotico internazionale boemo: il *Retablo di Třeboň*, il *Ciclo di Vyšší Brod*; la *Vergine di*

*Veveri*, la *Vergine* della Cattedrale di San Guido. L'influsso di altre scuole europee, soprattutto tedesche, si accentua nella pittura del sec. xv: *Retablo di san Giorgio*. Nel xvii e xviii secolo, i pittori cèchi sono in primo luogo ritrattisti come Brandí e Kupecý. Le scuole straniere sono ben rappresentate, compresa la pittura francese del xix e xx secolo, con opere impressioniste e post-impressioniste, dipinti di Utrillo, Vlaminck, Chagall, Henri Rousseau. Vanno citati due dipinti particolarmente notevoli: la *Festa del rosario* di Dürer, che fece parte un tempo delle raccolte di Rodolfo II d'Asburgo e che tornò alla NG nel 1933, e la *Fienagione* di Pieter Bruegel, che faceva parte del ciclo dei *Mesi*. Il Museo è ospitato nel barocco Palazzo Sternberg. (gb).

**Antico monastero di Emmaüs** Questo monastero benedettino di rito slavo venne fondato dall'imperatore Carlo IV e costruito tra il 1348 e il 1372. Gli affreschi del chiostro, terminato nel 1353, occupano nella storia della pittura ceca un posto di eccezionale importanza. Coprivano le pareti scene del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, disposte su due fasce parallele ed eseguite verso il 1360; furono ridipinte a piú riprese, nel sec. xv, poi nel 1588, 1594, 1654; infine, vennero molto danneggiate nel bombardamento del 14 febbraio 1945. Erano state realizzate dal Maestro della Genealogia della casa di Lussemburgo e dalla sua bottega. La critica moderna cerca di distinguere i contributi personali degli artisti che parteciparono all'impresa, alcuni dei quali richiamano la cerchia del Maestro del ciclo di Vyšší Brod, mentre il Maestro della Genealogia, influenzato dalla concezione plastica dell'Occidente, è attratto dal realismo e dalla monumentalità; si suppone fosse di origine franco-fiamminga o renana, e sembra conoscesse direttamente la pittura italiana, per esempio le opere di Tommaso da Modena a Treviso. L'albero genealogico dei Lussemburgo, dipinto nella grande sala del castello di Karlstějn che dà nome al grande Maestro boemo, rimasto anonimo, fu composto da Jean de Clerk prima del 1350 e fa risalire questa casata fino a Carlomagno e persino ai re di Troia; ci è noto solo da due copie, riprodotte in due raccolte diplomatiche conservate l'una al Museo di P (seconda metà del sec. xvi), l'altra alla BN di Vienna. Dopo aver operato a Karlstějn, il Maestro della Genealogia divenne uno dei piú importanti pittori della corte di P; il suo influsso si manifesta negli af-

freschi della Cattedrale di San Guido e in quelli del convento di Sazava, nonché nella pittura su tavola (*Crocifissione* di Emmaüs: Museo di P) e nella miniatura (*Liber viaticus*); la sua opera non è senza relazione con le illustrazioni dell'*Antifonario* di Vorau e con due bibbie della Biblioteca capitolare di P. (jho).

### **Prampolini, Enrico**

(Modena 1894 - Roma 1956). Pittore, scenografo, critico e teorico dell'arte italiana. Allievo di Balla a Roma, partecipò al futurismo (prima mostra futurista alla Galleria Sprovieri di Roma, 1914). Assieme a Fillia e ad altri fondò e diresse le più importanti riviste futuriste: «La Città Nuova», «Vetrina Futurista», «Stile Futurista» (1934), «Città Futurista», «Avanscoperta» (1916), «Noi» (1917-25). La sua ampia produzione critica integra e s'inserisce nell'attività pittorica. Tra i suoi saggi: *La Scenotecnica* (1940), *Picasso scultore*, *L'arte polimaterica* (1944) dove teorizzò l'introduzione nel quadro di materiali eterodossi. A lui si debbono manifesti come *Cromofonia* (1913), *Scenografia e coreografia futurista* (1915), *L'arte meccanica* (1922), *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche* (1934). La sua produzione artistica muove dalla premesse del futurismo - e nel cosiddetto «secondo futurismo» ebbe una posizione originale e di primo piano - ma presto volse a ricerche di orientamento astrattista. I numerosi soggiorni all'estero gli permisero un precoce aggiornamento sulle principali avanguardie europee. Strinse contatti con i dadaisti a Zurigo (1917), col Novembergruppe (1921) a Berlino e ad Halle, con gli artisti del gruppo Der Sturm a Berlino (1922), ma specialmente con i movimenti più impegnati in ricerche astratte: il gruppo Die Astracten a Berlino, il De Stijl, e il Bauhaus a Weimar e, a Parigi, la Section d'Or (1922) e Cercle et Carré (1930), di cui fu tra i fondatori, e Abstraction-Création (1931). La sua attività pittorica è sensibile a quest'apertura culturale; una costante curiosità sperimentativa lo porta ad accogliere suggerimenti e moduli stilistici diversi: dall'arte «meccanica» di Le Corbusier e Ozenfant all'astrattismo più rigoroso e al costruttivismo, all'aeropittura, alle «visioni cosmiche» di tangenza surrealista, fino alle ricerche «polimateriche», attorno al '35: nelle sue ultime opere la struttura astratta è subordinata a ricerche di tipo «informale». Sempre presente, nella polimorfa opera



di **P** (e nella sua poetica), è stata l'esigenza di «oggettivare» al massimo l'esperienza interiore («lirismo plastico») anche attraverso l'evidenziazione delle componenti tattili, motorie, acustiche e psichiche della percezione visiva. Preoccupazione costante fu, inoltre, il tentativo di superare i limiti della pittura di cavalletto. Egli attuò questa tematica d'origine futurista in una vasta produzione scenografica, in decorazioni murali (all'Esposizione coloniale a Parigi, 1931: sei grandi pannelli decorativi sul tema *Il continente nero alla conquista della civiltà meccanica*; alla V Triennale di Milano: un affresco di 25 metri quadrati, 1933; alla Mostra d'Oltremare a Napoli, 1940; al Palazzo delle Poste alla Spezia: due mosaici di complessivi 80 metri quadrati sul tema *Comunicazioni aeree e radio*, 1934). Realizzò opere d'architettura: il Padiglione Futurista a Torino nel 1928; alla Triennale di Milano del 1933: padiglione in forma di *Stazione per aeroporto civile*. Suoi sono i primi arredamenti futuristi alla Casa d'Arte Italiana a Roma (1918). Un grandissimo numero di esposizioni sono state consacrate alla sua opera: 106 tra personali e collettive. Un'ampia retrospettiva fu organizzata a Roma (GNAM, 1961); una folta rassegna è stata dedicata a **P** scenografo (Roma, Istituto Latino Americano, 1974); infine, l'esautiva esposizione allestita nel 1992 in Palazzo delle Esposizioni a Roma. Fu insignito di sedici premi di pittura, sei di scenografia, due d'architettura. (*lm*).

### **Prassinò, Mario**

(Istanbul 1916 - Parigi 1985). La sua formazione di tipo umanistico – studia all'École des langues orientales di Parigi – ne condiziona la successiva attività di artista, orientandolo verso l'esperienza surrealista. L'incontro con il circolo di Breton (1934) non fa che aumentare i suoi interessi letterari, spesso impegnandosi in illustrazioni di libri (tra cui le opere di Queneau, Sartre, Poe, Rimbaud) e come autore di scenografie per i teatri di Parigi e Milano. Inizialmente fu conosciuto soprattutto come incisore, ma praticò anche la pittura dipingendo ritratti espressionisti e soggetti di derivazione surrealista. Nel 1951 inizia la produzione di arazzi, di certo la parte più interessante e consistente del suo lavoro: in essi (*Fior d'agosto*, 1965; *Omaggio a Shakespeare*, trittico, 1966: Parigi, Mobilier national), il colore gioca un ruolo notevole, a differenza di quanto avviene nelle sue pitture, solitamente monocrome.

Stabilitosi in Provenza nel 1952, creò numerosi dipinti su carta sul tema delle Alpi; qui la suggestione del sito scompariva a vantaggio della scrittura e del segno (*Olio su carta*, 1952: Amsterdam, SM). Dal 1953 al 1957 sviluppò tali motivi in tele dapprima colorate, poi sincronizzate in bianco e nero (la *Minaccia*, 1956: Parigi, coll. priv.). Tra i suoi soggetti sono dunque paesaggi, fiori e ancora ritratti: temi spesso articolati in cicli, come quello dedicato a Bessie Smith (quindici tele del 1962-64, in cui **P** si proponeva di individuare la personalità della famosa cantante blues attraverso differenti stati d'animo corrispondenti all'esecuzione di quindici canzoni diverse), o la serie *Prétextat* (*le grand père*), proseguita con *Proprotétextat* (*le chien*), e *Pèretétextat* (*le père*), 1964-74. Come tecnica fece spesso ricorso al puntinismo, sfruttandone il suggestivo carattere di indeterminatezza. Appartenenti alla sua ultima produzione sono i paesaggi turchi, linguisticamente vicini ad analoghi esiti dell'Art-brut. È rappresentato in particolare a Parigi (MNAM): di recente è stata aperta la Fondation Mario **P** a St. Remy de Provence. Nel 1980 è stata organizzata una sua grande antologica al Grand Palais, presentata, tra gli altri, da A. Camus e R. Queneau. (*jil + sr*).

## Prato

**I secoli XII e XIII** Nelle testimonianze artistiche più antiche la varietà degli indirizzi stilistici è indizio di rapporti con centri diversi: la cultura benedettina per i mosaici di San Fabiano, di datazione incerta, la miniatura pistoiese per i codici ora alla Biblioteca Roncioniana (sec. XII) e, nel Duecento, la pittura fiorentina per gli affreschi dell'ex chiesa di San Barnaba e, probabilmente, quella padana per gli affreschi dell'abbazia di Montepiano.

**Il secolo XIV** **P** accoglie dipinti senesi, ma tende a instaurare un rapporto privilegiato con Firenze: in San Domenico si conservava una tavola di Giotto, oggi perduta, e molti affreschi dell'inizio del secolo (tra cui la decorazione della sacrestia del Duomo) ne registrano l'influsso. È giottesco l'unico, modesto, pittore locale noto, Bettino di Corsino (il Mezzana Master dell'Offner), mentre lavorano per **P** pittori «dissidenti» come Lippo di Benivieni e i seguaci più noti del maestro, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi e Maso di Banco, al quale si ispira Bonaccorso di Cino, attivo come frescante a Prato oltre che a Pistoia. Dopo l'acquisto della città da parte di Firenze (1351) la

dipendenza artistica si accentua: fra i molti episodi della seconda metà del secolo ha un rilievo notevole il polittico per l'Ospedale di Giovanni da Milano (1355-60 ca.: Galleria comunale). A cavallo fra Tre e Quattrocento si assiste a una grande diffusione della decorazione ad affresco, spesso in rapporto con la committenza del mercante Francesco Datini, in patria dal 1383 al 1410: sono attivi Agnolo Gaddi, Niccolò di Pietro Gerini, Arrigo di Niccolò (già noto come Maestro della Cappella Manassei), Bartolomeo di Bertozzo (Maestro della Santa Verdiana), Francesco di Michele (Maestro di San Martino a Mensola). Al 1410-11 risale la decorazione esterna del Palazzo Datini, eseguita per lascito testamentario, avente per soggetto la vita del benefattore stesso, a cui lavora, con il Gerini e altri fiorentini, il portoghese Alvaro Pirez. In questi decenni è inoltre attiva, in città e nei dintorni, la bottega dei fratelli fiorentini Pietro e Antonio di Miniato. **Il secolo xv** Dopo il polittico della badia di Sacca di Lorenzo Monaco (con la collaborazione di Francesco d'Antonio: Galleria comunale) e le opere di Giovanni Toscani, il Quattrocento si qualifica a **P** soprattutto per le imprese decorative all'interno del Duomo: il ciclo di affreschi di Paolo Uccello nella cappella dell'Assunta (1433-34), ormai riconosciuti al maestro e terminati da Andrea di Giusto, e, nella cappella maggiore, quello di Filippo Lippi, che, senza perdere in prestigio, trasferisce la bottega a **P** dal 1452 al 1466 (tra i molti collaboratori è Fra Diamante). Suo figlio Filippino, nato a **P** nel 1457, è però pittore di cultura fiorentina, e lavora per **P** solo in età matura, eseguendo un *Noli me tangere* per il convento del Palco, oggi a Monaco (1490 ca.), il tabernacolo del Mercatale (1498) e una pala per il comune (1502 ca.: ambedue alla Galleria comunale).

**Il secolo xvi** Fra i pittori locali si ricordano Tommaso di Piero del Trombetto (documentato dal 1488 al 1528), di livello artigianale, e Paolo di Raffaello degli Organi (1522-75). Ma sono attivi importanti pittori fiorentini, come Ridolfo del Ghirlandaio (*Assunta*, 1508: Duomo) e fra Bartolomeo, peraltro originario del contado pratese, la cui *Assunta* del 1516, ora a Napoli, diviene un modello stilistico e religioso per l'ambiente cittadino. Nei decenni successivi, anche per l'influenza di Pier Francesco Ricci, maggiordomo ducale e poi proposto, legato agli ambienti riformati italiani, **P** respinge le tendenze più intellettuali-

stiche e raffinate del manierismo, preferendo artisti come Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (M. Tosini) e, a un livello piú basso, Michele delle Colombe (fino a poco tempo fa confuso con il piú anziano Tosini) e Zanobi Poggini, scolaro del Sogliani. Verso la fine del secolo Santi di Tito, presente anche per breve tempo a **P** (1583), invia alcune pale, esaltando a un livello piú alto e aggiornato la propensione cittadina alla pittura devota. La sua lezione è alla base della cultura di un attivo ed eclettico pittore locale, Leonardo Mascagni (documentato dal 1589 al 1611). Da segnalare anche le opere di Giovanni Stradano (affreschi nella cappella di Santa M. Maddalena dei Pazzi a Parugiano di Monte-murlo e pala di Sant'Anna in Giolica, 1598).

**I secoli XVII e XVIII** Nonostante la preferenza accordata nelle commissioni pubbliche agli artisti locali (come uno Stefano Parenti, ancora poco studiato), **P** accoglie nel Seicento opere di molti importanti pittori fiorentini: l'Empoli, Alessandro Allori, il Cigoli (la cui *Presentazione al Tempio* del 1612 per San Francesco, già ritenuta perduta, sembra da identificare con un dipinto dell'Ermitage), Giovanni Bilivert, Matteo Rosselli e, molto attivo, il piú modesto Mario Baiassi. Nella seconda metà del secolo, oltre a Lorenzo Lippi e Carlo Dolci, che inviano opere di alta qualità, lavorano per **P** artisti piú aggiornati in senso barocco (Alessandro Rosi, Livio Mehus e Pier Dandini). Anche nel Settecento **P** vede attivi i pittori fiorentini; spicca la presenza rococò di Gian Domenico Ferretti, fin dagli affreschi di Palazzo Mannucci, poi Nencini (1720-30). Restano di quest'epoca svariati interni affrescati (Palazzo Buonamici in via Ricasoli, Villa Verzoni a Santa Lucia, collegio Cicognini); è documentata l'attività dei quadraturisti Francesco Melarii e Domenico Maria Papi. Anche Stefano Catani esordisce come quadraturista, per passare alla decorazione di interni: il principale è Palazzo Leonetti in via Garibaldi. Tra gli artisti locali si possono citare inoltre Pier Simone Vannetti, Stefano Gaetano Neri, Matteo Bertini (1758-1829).

**I secoli XIX e XX** Alcuni pittori pratesi, come il decoratore neoclassico Luigi Catani, figlio di Stefano, e il purista Alessandro Franchi (1838-1914), autore della pala di San Pier Forelli e di affreschi in Duomo, raggiungono con la loro attività una dimensione regionale. Fra le figure di interesse locale, sono impegnati anche nel restauro, Anto-

nio Marini (1788-1861) e Pietro Pezzati (1828-93). Nel Novecento la città, che nel 1912 ispira al futurista Ardenigo Soffici un'efficace *Sintesi della città*, si caratterizza più che altro per l'intensificarsi di un'attività collezionistica le cui radici risalgono al Seicento.

**Museo civico** Le raccolte comunali pratesi comprendono materiali vari, esposti solo in parte, aggregatisi fin dal 1783, quando il vescovo Scipione de' Ricci, con la collaborazione di Giuseppe Pelli Bencivenni, selezionò un gruppo di dipinti provenienti dai conventi da lui soppressi nell'ambito delle riforme leopoldine, che raccolse nel palazzo comunale. Si aggiunsero poi opere provenienti dallo Spedale della Misericordia e Dolce e donazioni private. Nel 1858 si costituì la pinacoteca, per impulso di Gaetano Guasti, ispirato dal fratello Cesare. Nel 1912 la raccolta venne ordinata da Roberto Papini nell'attuale sede di Palazzo Pretorio; seguirono gli allestimenti del 1953 (di Giuseppe Marchin) e del 1983. Fra i dipinti più significativi, i *Polittici* di Bernardo Daddi, Giovanni da Milano, Lorenzo Monaco, la predella con *Storie della sacra cintola* di B. Daddi, opere di Filippo Lippi e del figlio Filippino (*Tabernacolo del Mercatale* e tavola per la Sala dell'Udienza del comune). Il museo conserva poi un tondo di Luca Signorelli e dipinti fiorentini manieristi (G. B. Naldini, Poppi) e del Seicento (D. Passignano, G. Bilivert, M. Baiassi). Eccezionale è la presenza di pittori non toscani (Trophime Bigot, Battistello Caracciolo, Mattia Preti). Fra i locali, Pietro di Miniato, Tommaso di Piero del Trombetto, Paolo di Raffaello degli Organi, Leonardo Mascagni, Alessandro Franchi. Del museo è parte integrante la Quadreria comunale, di interesse prevalentemente iconografico (ritratti dei granduchi e dei benefattori e uomini illustri della città, sala consiliare).

**Galleria di Palazzo degli Alberti** Aperta nel 1983, accoglie, nella sede stessa della banca, la collezione formata negli ultimi decenni con opere provenienti dal mercato dalla Cassa di Risparmi e Depositi di P. Oltre a un gruppo di sculture di Lorenzo Bartolini, comprende un nutrito gruppo di dipinti fiorentini e toscani dei secoli XVII-XVIII, in prevalenza di artisti operanti anche a P (Santi di Tito, M. Rosselli, L. Lippi, C. Dandini, C. Dolci, M. Baiassi, L. Mehus, C. Sagrestani, G. D. Ferretti, ecc.). Ne fanno inoltre parte una *Madonna col Bambino* di Filippo Lippi,



la *Crocifissione* di Giovanni Bellini già Niccolini di Camugliano e un *Cristo coronato di spine* attribuito al Caravaggio. Alcuni dipinti del Novecento (fra cui due pannelli di Galileo Chini) sono collocati in altri locali come arredi.

**Museo della pieve di San Pietro a Figline** Inaugurato nel 1973, è annesso a una pieve caratterizzata da un'estesa decorazione ad affresco (secoli XIV-XV), presso la quale sorge un noto tabernacolo affrescato attribuito a seguaci di Agnolo Gaddi o a Niccolò di Pietro Gerini. Il museo conserva alcuni dipinti di provenienza locale.

**Museo dell'Opera del Duomo** Inaugurato nel 1967 e ampliato nel 1976, dal 1980 comprende anche le Volte (sepolcreto sotterraneo, con affreschi votivi dal sec. XIV al XVI, fra cui un *Finto sepolcro con Cristo in pietà* di Bonaccorso di Cino). Oltre a importanti sculture (come i rilievi del pulpito esterno di Donatello) e oreficerie, vi si trovano dipinti, vetrate e miniature dal sec. XIV al XVII, fra cui opere del Maestro di San Lucchese, di Paolo Uccello, Carlo Dolci, Livio Mehus, e dei pratesi Bettino di Corsino e Leonardo Mascagni.

**Museo di pittura murale** Istituito nel 1974 (ampliando e rendendo permanente una mostra del 1969) per iniziativa dell'Azienda autonoma di turismo di P, è ospitato nei locali del convento di San Domenico e raccoglie in prevalenza affreschi staccati e sinopie provenienti dalla città e dal territorio, tra cui opere di Niccolò di Pietro Gerini (*Tabernacolo del Ceppo*), Agnolo Gaddi e scuola (sinopie del *Tabernacolo di Figline*), Pietro e Antonio di Miniato, Paolo Uccello e Andrea di Giusto (sinopie degli affreschi del Duomo) e i graffiti con *Scene mitologiche e di vita cortese e busti di imperatori* provenienti dal giardino di Palazzo Vaj (sec. XV). Fra i dipinti mobili, un laterale di politico con *San Domenico* di Taddeo Gaddi; sono infine da segnalare l'*Annunciazione* di Giovanni di Agostino (traduzione in bassorilievo della tavola di Simone Martini e Lippo Memmi del 1333), numerosi arredi e paramenti e un gruppo di ex voto del sec. XVII. (gra).

**Museo Pecci** Il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci nasce a P nel 1988. Progettato dall'architetto Italo Gamberini e finanziato dall'industriale pratese Enrico Pecci, il Centro si propone fin dai suoi esordi di esplorare il panorama artistico, nazionale e internazionale, degli ultimi dieci anni, non solo dal punto di vista strettamente museale. Infatti l'attività espositiva è affiancata da

una serie di eventi, organizzati dai vari settori, che formano la struttura globale del centro: il Dipartimento Educazione, oltre a sviluppare un programma con le scuole, predispone lezioni e visite guidate; la sezione Avvenimenti propone rassegne cinematografiche, teatrali e musicali; mentre il Centro di Informazione e Documentazione sulle Arti Visive (CID), fornisce un'ampia selezione di cataloghi, libri e riviste d'arte pubblicati negli ultimi anni. Il primo direttore del Centro, Amnon Barzel, imposta il programma espositivo alternando collettive di ampio respiro internazionale come *Europa Oggi* (1988), a mostre monografiche come ad esempio quella di *Mario Merz / Lo spazio è curvo o diritto* (1990), lasciando spazio ai giovani come in *Una Scena Emergente* (1991) o in *Small Medium Large LIFESIZE* (1992), senza trascurare situazioni apparentemente marginali rispetto alla cosiddetta arte occidentale come in *Artisti Russi Contemporanei* (1990) o in *Altrove. Fra immagine e identità fra identità e tradizione* (1991). (et).

### **Praun, Paul von**

(Norimberga 1548 - Bologna 1616). Di famiglia patrizia svizzera stabilitasi a Norimberga, divise il suo tempo tra questa città e Bologna, ove si legò ad artisti come Calvaert (di cui acquistò numerose opere) e i Carracci, che lo aiutarono a costituire la sua raccolta. Essa comprendeva oggetti di ogni sorta, con circa 250 dipinti di maestri tedeschi (Dürer), italiani e fiamminghi del rinascimento e suoi contemporanei, nonché un sontuoso Gabinetto di disegni e di stampe (Dürer e disegni della coll. Vasari), divenne una delle più celebri d'Europa. Il Gabinetto von P, rimasto intatto a Norimberga, venne acquistato in blocco nel 1797 dal mercante Friedrich Frauenholz. Ne fu allora pubblicata una *Descrizione*, redatta da Christoph Theophilus Murr (Nürnberg 1797). Una parte dei disegni e delle stampe (in particolare l'eccezionale complesso di Dürer, proveniente da Jamnitzer) venne immediatamente acquistata dal principe Nikolaus Esterhazy e si trova oggi al MNG di Budapest. Altre serie di disegni e di stampe vennero acquistate poco dopo per il Kupferstich-Kabinett di Monaco. Tra i dipinti si può citare il *Ritratto del pittore Michael Wolgemut* di Dürer, acquistato da Luigi I di Baviera e oggi al GNM di Norimberga. (sr).

## **Praz, Mario**

(Roma 1896-1982). Alla morte del padre, Luciano, Mario e la madre, Giulia Testa di Marsciano, appartenente a un'antica famiglia aristocratica umbra, nel 1900 si trasferiscono a Firenze. Negli anni seguenti **P** frequenta il Liceo Galilei e quindi i corsi universitari delle facoltà di giurisprudenza di Bologna e di Roma. Nello stesso tempo frequenta i corsi di filologia classica di E. G. Parodi, G. Pasquali, E. Rostagno. Nel 1920, si laurea una seconda volta, discutendo una tesi sulla lingua di Gabriele D'Annunzio. In questi anni **P** è in contatto stretto con l'ambiente culturale fiorentino: al Caffè delle Giubbe Rosse incontra Eugenio Montale, Ardengo Soffici, Emilio Cecchi, Bruno Migliorini, Carlo Placci. Nel 1920 conosce la scrittrice anglo-fiorentina Vernon Lee. Dalle discussioni sull'estetica e la letteratura che si svolgono nella villa della scrittrice a San Gervasio nasce, per **P**, il desiderio di un soggiorno di studio in Inghilterra. A partire dal 1924 pubblica traduzioni e saggi di letteratura inglese. Dal 1924 al '32 occupa la cattedra di italiano all'Università di Liverpool e dal 1932 al '34 insegna all'Università di Manchester. Collabora alle più importanti riviste letterarie italiane e inglesi e scrive anche per «La Critica», la rivista crociana, pur restando distante, per metodologia critica e per stile dalla cultura idealistica italiana. Lo stesso Croce recensì sfavorevolmente il libro forse più noto internazionalmente di **P**: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) pubblicato in Inghilterra con il titolo *The romantic agony* nel '33. **P** è anche autore della prima indagine sistematica sulla letteratura emblematica (*Studies in XVII Century Imagery*, 1948) ed è sempre molto attento ai parallelismi tra letteratura e arti figurative. Esempolari a questo proposito *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* (1971), in cui si accosta all'iconologia e alla proposta di inter-disciplinarietà warburghiana. Nel 1934 rientra a Roma con l'incarico di professore ordinario di letteratura inglese. Si stabilisce con la moglie Vivyan Eyles in un appartamento di Palazzo Ricci in via Giulia, dove **P** raccoglie arredi neoclassici e *biedermeier* con l'intento di ricostruire un *unicum* ambientale secondo un gusto rivolto più al documento, alla testimonianza storica che non al singolo capolavoro. Di questi anni sono gli sconfinamenti e le divagazioni tra letteratura e arte figurativa e applicata, raccolte nei celebri saggi sul neoclassici-

simo, epoca scoperta al gusto in netto anticipo sulla storiografia specializzata: *Gusto Neoclassico* (1940), *Fiori freschi* (1943), *Filosofia dell'arredamento* (1945), *La casa della fama* e *Lettrice notturna* (1952), *La casa della vita* (1958), *Bellezza e bizzarria* (1960) e *Panopticon romano* (1967). Sue recensioni dedicate a problemi artistici sono state raccolte in *Il patto col serpente* (1972) e *Il giardino dei sensi* (1975), mentre *Scene di conversazione* è dedicato al ritratto. La sua attività di anglista prosegue nel 1949 con la fondazione e direzione (fino al 1980) della rivista «English Miscellany» e con la pubblicazione della *Storia della letteratura inglese* (1937) e *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano* (1952). Tra i visitatori di casa **P** e della sua collezione ci sono Longhi, Chastel, Toesca, de Tolnay, Pope-Hennessy e anche Sapegno, Macchia, Moravia, Morante, Ginzburg, Bellow, Tennessee Williams. Nel 1969 si trasferisce con la sua collezione a Palazzo Primoli in largo Zanardelli, contiguo alla Fondazione Primoli di cui terrà la presidenza fino alla sua morte. Continua a scrivere assiduamente e a raccogliere dipinti, mobili, preziosi, cammei, vasi, sculture, parati fino alla fine. Una sua bibliografia pubblicata nel 1976 conta 2322 voci; la sua collezione acquistata dallo Stato per essere conservata in via permanente negli ambienti con cui formava un insieme unitario è stata invece inopinatamente museificata. (*mdc*).

### **Preciado de la Vega, Francisco**

(Ecija 1712 - Roma 1789). Da Siviglia, dove fu allievo di D. Martinez, si trasferì a Roma nel 1732 entrando nella bottega di Sebastiano Conca. Nel 1739 ricevette il secondo premio dell'Accademia di San Luca, fatto che gli valse una borsa di diciotto anni da parte di Filippo V. Partecipò, inviando consigli, alla creazione dell'Accademia madrilenza di San Fernando e nel 1758 assunse la prima carica di direttore del pensionato spagnolo a Roma che mantenne fino alla sua morte. Molto apprezzato dai suoi colleghi romani venne eletto per due volte segretario e principe dell'Accademia di San Luca; fu inoltre membro dell'Arcadia e dell'Accademia Clementina di Bologna. Buon teorico, pubblicò nel 1789 un trattato: *Arcadia Pletorica*. Scrisse anche una lettera sulla pittura spagnola indirizzata a G. B. Ponzetti (edita da G. G. Bottari) e ricca di acute considerazioni sull'arte del suo paese. La scarsa attività pittorica di **P** si colloca nel momento di passaggio

tra il barocco e il neoclassicismo (*Il Venerabile Contreros*, 1770 ca.: Siviglia, Cattedrale; *La figlia di Jefte*: Madrid, Academia de San Fernando). Tra le sue opere romane va ricordato almeno il *Beato Simone de Rojas* (1767: Trinità degli Spagnoli). (sr).

### ***precisionism***

Nome conferito alle concezioni di un gruppo di artisti americani (denominato pure *cubo-realism*, o dei «cubisti-realisti») formatosi in seguito all'*Armory Show*, mostra tenuta a New York nel 1913 (i membri del gruppo vennero anche detti in inglese *immaculates*). Questi artisti cercarono, per tutta la loro carriera, di adattare le realtà della «vita americana» alle qualità formali che essi individuavano soprattutto nella pittura cubista. Charles Demuth fu il primo a sottoporsi volontariamente a tale riforma visuale. Prima del 1917, trascorrendo le vacanze alle Bermude, che il pittore cubista francese Gleizes allora visitava, aveva già modificato il suo stile per sottoporre l'architettura delle città americane agli angoli acuti e ai piani trasparenti del cubismo. Charles Sheeler s'interessò anch'egli alla struttura fondamentale degli oggetti, liberando il soggetto dal suo carattere aneddoticico e romantico per conservarne soltanto gli aspetti essenziali, pur mantenendo però riferimenti visibili a un preciso punto di partenza. I precisionisti avevano appreso che i loro colleghi francesi consideravano gli Stati Uniti con ammirazione, in quanto espressione del modernismo industriale, la realizzazione stessa della bellezza del sec. xx. Pertanto concentrarono il loro sforzo artistico sulla vita contemporanea, industriale o urbana. Tuttavia, nell'ambito di tale stile, artisti come Georgia O'Keeffe, che semplificavano e idealizzavano le forme organiche offerte dalla natura, ebbero anch'essi successo. Niles Spencer, George Ault, Ralston Crawford, che con Demuth, Sheeler e la O'Keeffe sono i migliori esponenti del gruppo, tentarono di mettere in luce una bellezza esclusivamente moderna adottando le qualità formali più evidenti della pittura francese e guardando alla realtà del mondo americano. Di fatto, la loro nozione del termine «astratto» è letterale. Cercavano principi generali, chiari, articolati, enfatizzati nella loro struttura, tali che tuttavia preservassero l'integrità del tipico soggetto americano. (dr).



## precolombiana, pittura

Il termine «precolombiano» comprende la storia americana precedente l'arrivo di Cristoforo Colombo e, per estensione, il periodo anteriore alla conquista spagnola, che si colloca mediamente verso la metà del sec. XVI. Si concorda tradizionalmente nel suddividere il continente americano in quattro grandi settori, che sono: il Nordamerica (corrispondente al Canada e agli Stati Uniti attuali), il Mesoamerica (comprendente essenzialmente i territori del Messico e del Guatemala), il Centroamerica e il Sudamerica.

**Nordamerica** La vastità del territorio e il polimorfismo delle popolazioni che lo hanno abitato, danno luogo a manifestazioni artistiche e culturali assai diverse la cui ricognizione inizia per alcune zone nel sec. XVI per altre verso la fine del sec. XVII. Va poi aggiunto che di queste culture pochissime sono le vestigia rimaste e i dati sono esclusivamente archeologici.

□ *Pitture parietali* Le manifestazioni artistiche più antiche delle popolazioni del Nordamerica sono pitture rupestri. La tecnica del disegno su roccia varia dall'una all'altra cultura: disegno inciso, disegno sovrapposto o combinazione di ambedue. Nel complesso sono rappresentazioni naturalistiche o schematiche, talvolta semplici forme geometriche o segni ideografici dai tratti spessi e colorati. L'ordine appare spesso confuso e incoerente. Venivano eseguite per commemorare un evento importante, o come manifestazione di un rito magico, oppure in omaggio a una divinità. Gli autori preparavano colori minerali; questi venivano applicati con l'ausilio di una punta in osso o in legno sulle superfici seccate; mescolati ad acqua o ad olio, venivano stesi per mezzo di una spatola lignea o di rudimentali pennelli, costituiti da un manico di legno o di corno, e un pennello fatto di crini, peli o capelli.

Gli Inuit hanno lasciato alcune pitture su roccia in varie zone dell'Alasca. Le antiche popolazioni della costa nord-occidentale del Pacifico (Colombia britannica) hanno eseguito incisioni curvilinee composte di animali fantastici e di alcune scene di pesca essenzialmente lineari. Nell'ovest degli Stati Uniti, in epoca preistorica recente, gli indiani occupavano un territorio limitrofo alla zona costiera californiana e alcune isole attigue; è arduo però fissare una relazione tra queste popolazioni e i numerosi elementi di raffigurazione rupestre, di vivace cromia. Gli autori di

tali raffigurazioni mostrano particolare predilezione per gli animali (cervi, antilopi, uccelli, coyote), e per le figure geometriche complesse, combinate talvolta con *silhouettes* umane molto schematiche. A tali rappresentazioni si aggiungono ideogrammi, segni composti ed elementi ibridi di animali e di esseri umani. A nord-est degli Stati Uniti, i pochi petroglifi (incisioni schematiche ravvivate da pittura rossa e nera: → **petroglifo**) che si trovano sulle rocce del San Lorenzo e in riva ai grandi laghi non possono attribuirsi con certezza all'una o all'altra delle popolazioni, athabasque, dakota o algonkine incontrate dai conquistatori europei.

L'Arizona, il Nuovo Messico e il Texas, nonché la parte meridionale degli Stati americani periferici, costituiscono una zona di relativa unità culturale con le zone desertiche della parte più settentrionale dell'attuale Messico. I grandi affreschi della regione del rio San Juan, nel Nuovo Messico, e così pure quelli di Clark Point, nello Stato del Maine, rappresentano processioni di animali molto stilizzati, personaggi schematici e taluni segni: cerchi, meandri, scale, spine di pesce, dischi concentrici. I fregi di guerrieri, di dimensioni piuttosto grandi, incisi sulle rocce nei canyon dell'Utah, sono improntati da influssi messicani. I colori impiegati sono l'ocra e il rosso rialzato dal nero. Alcune di tali pitture potrebbero appartenere alla cultura che compare tra il 2000 e il 1000 a. C. durata fino ai primi secoli della nostra era, caratterizzata da una notevole produzione di panieri in vimini, usati dalle popolazioni seminomadi come contenitori dei prodotti dei loro raccolti.

□ *Vasellame dipinto* Con le prime popolazioni sedentarie compare l'uso della ceramica. La decorazione, talvolta di alta qualità, si evolve nel corso dei secoli. Espressione caratteristica è la ceramica degli indiani Pueblo, quasi sempre dipinta in nero o in rosso su fondo bianco. Le popolazioni hohocam, contadini stanziati nei deserti degli Stati Uniti meridionali, crearono anch'esse una ceramica decorata che presenta maggiore libertà decorativa rispetto alle rigidità dello stile pueblo; tale ceramica, di forme diverse, è dipinta con numerosi motivi rossi su fondo bruno e giallo chiaro. L'apogeo della cultura *mongollon-mimbres* è caratterizzato da una ceramica a decorazione antropomorfa o zoomorfa dipinta sul fondo dei vasi, in nero-bruno su fondo bianco, le pareti dei vasi erano ornate a

linee geometriche. Gli abitanti del sud-est degli Stati Uniti sembra ignorassero l'arte pittorica, ma si servirono notevolmente dello stampaggio e dell'incisione, tecniche in cui decorarono il loro vasellame e oggetti come gorgiere e placche pettorali fatte di conchiglie. I motivi si compongono di guerrieri riccamente adorni, di animali o di forme geometriche talvolta assai complesse. La cultura indigena nordamericana venne praticamente distrutta a partire dal 1550, epoca della conquista europea.

**Mesoamerica** L'area geografica che comprende le zone a nord del Messico e quelle a sud dell'Honduras e del Nicaragua presenta caratteri culturali assai unitari prima dell'arrivo dei colonizzatori europei e di altissimo livello. Gli studi archeologici hanno messo in luce il complesso sviluppo di questa civiltà e delle sue fasi individuando elementi tipici legati agli usi religiosi degli edifici e delle decorazioni pittoriche policrome, in gran parte andate distrutte, che indicano la presenza di una cultura artistica «pre-classica» e classica fortemente organizzata.

□ *Tecniche pittoriche* Le descrizioni più antiche delle pitture mesoamericane risalgono alla metà del sec. XIX, ma il loro studio approfondito risale ai primi decenni del secolo. Sembra siano state impiegate due tecniche per l'esecuzione delle pitture murali: la tempera e, più frequentemente, l'affresco. I pittori disegnavano i contorni del soggetto servendosi di un tratto leggero rosso sulla superficie di uno spesso strato bianco di calce umido. Abbozzavano a grandi linee le composizioni, poi coprivano di colori il piano di fondo; le figure, lasciate in bianco, venivano successivamente dipinte a piccoli tocchi con accurata definizione dei dettagli ed effetti cromatici. I colori venivano estratti da alcuni minerali e terre. Contorni e dettagli venivano ripresi a tratto nero. Ombreggiatura e organizzazione prospettica erano sostituite da variazioni cromatiche; la pittura a fresco esigeva esecuzione rapida, perciò le superfici da decorare venivano ripartite in diverse zone, ciascuna delle quali corrispondeva alla «giornata» di lavoro del pittore. Ciò spiega le differenze qualitative che si rilevano talvolta entro uno stesso affresco; in questo modo si sono potute distinguere quindici diverse mani su una pittura del tempio dei Guerrieri di Chichén-Itza. Sullo stucco brillante e lucido che copriva i palazzi, i templi e le piramidi veniva tracciato gran numero di motivi dipinti di vari colori. Dipinti erano anche gli altari, le

porte, le nicchie e le lastre del pavimento, nonché le sculture dato che la pittura era concepita come una tecnica funzionale alla differenziazione delle strutture architettoniche e del loro uso. Peraltro la policromia non si limitava all'ornamentazione degli edifici e delle statue, o all'esecuzione di grandi composizioni dipinte: le ricerche archeologiche infatti hanno riportato alla luce bassorilievi in pietra o stucco, ceramiche e ogni sorta di oggetti colorati e anche manoscritti pittografici denominati *codici*.

□ *Pitture parietali* Le prime pitture murali, quelle delle tombe di Monte-Albán, sembra compaiano intorno al sec. II d. C. Durante il periodo classico (250-900 d. C.), nell'epoca corrispondente al III e IV secolo della nostra era, pitture murali decorano palazzi, templi e abitazioni dei quartieri residenziali di Teotihuacán; esistono anche alcuni frammenti di affreschi di quest'epoca a Zacuala. L'influsso della civiltà di Teotihuacán è sensibile tanto a Cholula che negli affreschi zapotечи delle tombe 104 e 105 di Monte-Alban. Durante le fasi tarde del periodo classico (VII-IX secolo, comunemente dette del classico recente) i Maya hanno dipinto affreschi di ineguale valore sulle pareti interne dei loro edifici. Tali affreschi sussistono, in condizione più o meno frammentaria, nei siti di Chacumultun, Santa-Rita, Uaxactun e nelle rovine dell'antica Chichén; i più interessanti per qualità, numero e stato di conservazione sono però quelli di Bonampak. I Toltechi fecero grande uso della policromia, tuttora visibile a Tula; sono stati scoperti alcuni affreschi a Tamuin, nella regione uasteca, nonché in vari siti maya. I più sorprendenti sono quelli di Tulum e soprattutto di Chichén-Itza. Le composizioni del tempio delle Tigri e del tempio dei Guerrieri superano tutti gli affreschi dell'epoca post-classica. Risalgono a questo periodo anche alcune pitture chichimeche ritrovate a Tenayuca, le pitture azteche degli altari di Tizaltán e i guerrieri di Malinalco, nonché le pitture mizteche di Mitla. Pressoché nulla rimane di Tenochtitlan, capitale dell'impero azteco, che venne rasa al suolo dagli Spagnoli nel 1521.

□ *Ceramica dipinta* Le ceramiche decorate sono state assai apprezzate in ogni tempo dalle varie popolazioni mesoamericane. Avevano valore di moneta di scambio nelle transazioni commerciali e nel pagamento dei tributi. Se non sappiamo ancora con esattezza quando vennero fabbricati i primi recipienti in ceramica, il loro uso è attesta-

to fin dal 1500 a. C., quando venivano ancora modellati su un'armatura di vimini. Pur ignorando l'uso del tornio, buon numero di popoli messicani e guatemaltechi si rivelarono eccellenti vasai. Sin da epoche antiche impiegarono la tecnica di decorazione detta «in negativo», che campisce il fondo scuro su cui spicca l'ornamentazione lasciata in chiaro. Nella decorazione «ad affresco», i motivi e le scene venivano dipinti su un sottile strato di stucco che copriva le pareti di un vaso già cotto, con una grande varietà cromatica: azzurro chiaro, verde, rosa pallido, giallo oro. La tecnica *cloisonné* venne applicata soprattutto dai messicani del nord-ovest; i motivi erano delineati in verde su fondo rossastro o arancio, e poi decorati in policromia. Inoltre i mesoamericani utilizzarono anche l'incisione e lo stampo nelle decorazioni. Ciascuna regione aveva le proprie mode, i propri abiti e i propri ornamenti. L'abbigliamento aveva carattere simbolico; le divinità avevano speciali colori. Il desiderio di lusso e di sfarzo si sviluppò col tempo; gli ornamenti si componevano di pietre preziose e soprattutto di penne multicolori d'uccello; le acconciature raggiungevano ricchezza ineguagliata. Tanto il popolo che la nobiltà praticava il tatuaggio e la pittura corporea. Marchi piatti o cilindrici, a disegno astratto o realistico, venivano impiegati sia per questi scopi, sia per decorare i tessuti. Le grandi manifestazioni della vita quotidiana davano luogo a festeggiamenti, danze, processioni, nelle quali aveva ruolo preponderante la musica. I tamburi, la cui importanza era fondamentale, erano spesso dipinti a colori vivaci, ornati da bande dorate e da piume o presentavano motivi stampati con scene spesso assai complesse. I carapaci delle tartarughe, che venivano fatti risuonare con l'aiuto di un bastoncino, erano dipinti, stampati e ornati d'oro. Le campanelle, i fischiotti, i flauti (in osso, legno o terracotta) erano ornati da stampi o incisioni lineari.

Tutte queste tradizioni estetiche e artistiche vennero quasi totalmente distrutte dai conquistatori spagnoli nel sec. XVI unitamente alle tradizioni religiose e sociali.

**Centroamerica** La posizione geografica dell'America centrale, regione che corrisponde agli attuali Stati del Salvador, dell'Honduras, del Nicaragua, del Costa Rica e di Panama, esposta agli influssi messicani del nord, e colombiani, cioè peruviani, dal sud, rende assai difficile la classificazione e l'identificazione di civiltà la cui principa-



le caratteristica comune è l'assenza di architettura. Le popolazioni p dell'America centrale hanno tuttavia lasciato numerosi monticelli, tumuli o terrazze in terra, cinti talvolta da un muretto di sostegno in pietra. Tali monticelli sono sormontati e circondati da monoliti piatti, incisi a disegni geometrici o simbolici, oppure da statue che rappresentano figure umane rozzamente stilizzate. L'utensileria in pietra, che denota una forte attività agricola, è talvolta ornata da incisioni geometriche.

La maggiore ricchezza delle culture dell'America centrale si manifesta nel campo della ceramica. Le forme, assai diverse e la varietà delle formule decorative sono profondamente improntate da influssi disparati. I territori del Salvador e dell'Honduras settentrionale fanno parte della zona maya. Una decorazione realistica policroma, dipinta su sfondo arancio, orna i vasi cilindrici di Santa Rita. La regione del lago Yojoa offre diversi tipi di ceramica. Quella di stile naco, composta da ciotole a tripode con decorazione geometrica e curvilinea dipinta in rosso e nero, nella fase più recente avverte l'influenza dell'occupazione nahuatl. Il vasellame della valle di Ulua è decorato con pitture, disegni policromi, stampi e incisioni; spesso, su una banda giallo chiaro, viene applicata una decorazione costituita da motivi geometrici o animali stilizzati, di color rosso e nero. Le culture dell'Honduras meridionale, che sembra derivino dalle culture choroteche, presentano caratteri individuali. Nella regione nord-occidentale del Nicaragua e in alcune zone del Costarica, gli influssi sono i medesimi. Le pianure costiere dell'est accolgono influenze chiriquí, assai sensibili anche nel Costarica, fattore che non esclude contatti con i Maya e persino con i Nahuatl, provenienti dal Messico. Questa ceramica, dalle forme assai diverse, è ornata con decorazioni geometriche policrome stilizzate. Notevole la produzione della penisola di Nicoya nel Costarica, che raggiunge grande ricchezza nelle tinte rosse applicate su fondo chiaro, in cui è presente una sorta di alligatore stilizzato e motivi che rievocano i glifi maya. Sul territorio panamense si sono sviluppate numerose culture molto differenziate: ad esempio la produzione della provincia di Coclé, con bottiglie a pancia rettangolare o troncoconica e a collo svasato, decorate a motivi geometrici o figurativi stilizzati in nero e rosso su fondo crema. Tali culture, in particolare quella colombiana, sono state improntate dall'influsso sudamericano. La

cultura chiriquí è caratterizzata da petroglifi mentre la produzione vascolare è meno ricca di quella della penisola di Nicoya. Un'altra serie di petroglifi, scoperta nel Panama meridionale, è stata attribuita alle antiche popolazioni stabilitesi nelle zone degli indiani Cuna, che attualmente occupano questa regione.

Le culture dell'America centrale presentano un certo numero di interessanti caratteristiche assai diverse tra loro in cui si mescolano influssi disparati, e non raggiungono mai il livello culturale e artistico delle civiltà del Messico e del Perú.

**Sudamerica** Nel Sudamerica le pitture corporee precedettero probabilmente ogni altra tecnica; a quest'uso erano certamente destinate le materie coloranti, rosse e ocra, trovate in conchiglie di siti della costa peruviana, e che si sono potute datare al III millennio a. C. Tali pitture dovevano venir applicate sul corpo sia con le dita, sia con grossolani pennelli, sia anche con vari utensili in osso. Soltanto intorno al 1200 a. C. compaiono i marchi, piatti o cilindrici, in ceramica, in pietra e probabilmente anche in legno, identici a quelli che impiegavano per dipingersi le popolazioni del Venezuela, della Colombia e delle Antille al momento della conquista spagnola (1550 ca.).

□ *Petroglifi e pitture rupestri* Petroglifi e pitture rupestri s'incontrano un po' dappertutto nel Sudamerica. I petroglifi si trovano su rocce situate sulla riva o nei letti dei torrenti, non lontano da cascate, in luoghi di arduo accesso. Le pitture si trovano invece in caverne e anfratti rocciosi protetti dalle intemperie. I colori utilizzati sono il rosso e il bianco, piú raramente il nero, l'azzurro, il grigio, il crema e il verde; hanno origine vegetale o minerale, e sembra siano stati mescolati a grasso prima di essere applicati con l'aiuto di un pennello o con le dita. Di norma le pitture presentano caratteri piú complessi delle incisioni, probabilmente per la loro maggiore facilità di esecuzione. Le composizioni sono geometriche o naturalistiche. Gli elementi geometrici sono costituiti da segni rettilinei e curvilinei disposti con grande varietà d'intrecci. Sono presenti figurazioni naturalistiche in particolare di animali (alligatori, millepiedi, crostacei, uccelli, pesci, insetti, fiere, rapaci), mentre assai di rado compaiono rappresentazioni di piante e fiori. Le figure umane, talvolta assai frammentarie, sono lineari; alcune recano indicazioni di abiti od ornamenti. In gran parte i temi trattati nei petro-

glifi e nelle pitture rupestri del Sudamerica sono privi di qualsiasi ordine. Talvolta la loro esecuzione è compresa in lunghi periodi, ed accade che si possano individuare parecchi stili diversi in una stessa serie di composizioni. La maggioranza delle pitture rupestri aveva funzione religiosa, ma alcune sono state probabilmente eseguite per scopi unicamente decorativi.

□ Ripartizione geografica dei petroglifi e delle pitture rupestri. Il bacino dell'Amazzonia, le Guiane, il Venezuela presentano gran numero di rocce incise, di età indeterminata. La regione di Lagoa Santa, nello Stato di Minas Gerais (Brasile meridionale), è costituita da scogliere calcaree le cui grotte e i cui ripari sono talvolta ornati da incisioni e pitture. La pittura parietale di un vasto rifugio a Samiduro rappresenta animali trattati in stile naturalistico, nonché punti, scacchiere, bastoncelli, eseguiti in rosso, nero e giallo, con una ricerca di alternanza cromatica. A Cerca Grande cervi, tatú, pesci, uccelli sono circondati da svariati segni. In una grotta a Lapa do Ballet sono dipinte rappresentazioni umane schematizzate, color bruno scuro. Di grande taglia sono gli animali della Serra das Cavernas (Stato del Parana); dipinti in rosso, si dirigono l'uno dietro l'altro verso un grande segno reticolato.

In Colombia i petroglifi sono costituiti da segni, forme geometriche, scacchiere, figure umane schematizzate. Tali rappresentazioni, talvolta assai vicine a quelle degli indiani Cuna e della provincia di Chiriquí nel Panama, denotano un influsso delle tribú amazzoniche arawak, che impronta alcuni petroglifi del Venezuela e delle Antille.

I petroglifi dei dintorni della valle di Nazca, nel Perú meridionale, presentano, date le loro grandi dimensioni, l'aspetto di sinuosi sentieri che si rivelano tra i contorni di animali dalle forme singolarmente stilizzate. Il loro studio approfondito ha dimostrato la loro discendenza dallo stile degli antichi vasi nazca. Tra le forme identificate si possono riconoscere un uccello che dispiega le ali su un'ampiezza di oltre 100 m, una scimmia, uno strano quadrupede e numerose rappresentazioni di mani; tali raffigurazioni sono tracciate in cavo sul suolo roccioso, facendo cosú comparire linee chiare su fondo piú scuro. La pittura murale è inesistente in Perú, ad eccezione di qualche traccia di pittura a gesso sulle pareti in *adobe* (mattone cotto al sole) di Chancân, di alcuni frammenti di affreschi sulle pareti della piramide della Luna a Moche e sull'edifi-

cio di una civiltà sconosciuta nella valle di Chancay. Le composizioni rupestri dell'Argentina nord-occidentale rievocano danze, scene guerresche, prigionieri e villaggi fortificati che si riallacciano alla cultura dei Diaguiti. Pitture bianche su fondo rosso ornano le rocce della provincia di Cordoba, dove raffigurazioni naturalistiche di animali, cervi, giaguari, testuggini, sono circondate da segni geometrici.

□ *Ceramiche e tessuti dipinti* Le manifestazioni pittoriche del Sudamerica, particolarmente quelle della regione andina, sono riconducibili soprattutto alla decorazione di vasi e di tessuti. I dipinti su tessuti sono stati applicati mediante marchi in argilla o in legno, talvolta con stampini, oppure a pennello. La decorazione della ceramica è effettuata per pittura diretta sull'argilla del vaso o sull'ingobbio e secondo il procedimento tecnico detto «in negativo», che lascia i motivi in chiaro su fondo scuro, le tinte sono modificate dalla cottura. La pittura è eseguita con pennelli di vario spessore, fatti di peli di animali fissati a un manico ligneo mediante lacci di cotone o di fibre di *maguey*.

Le culture e le civiltà della Colombia, condizionate dall'aspetto geografico del paese, sono estremamente diversificate. L'ignoranza delle tecniche di costruzione muraria ha comportato l'assenza di architettura e pertanto delle grandi concentrazioni urbane. La ceramica dei Tairona, tribù che visse nella Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia settentrionale), è costituita da vasellame rosso e spesso, decorato di animali e figure umane stilizzate. È possibile trovare anche un vasellame più fine, ornato da linee incise e da rilievi naturalistici modellati. La ceramica quimbaya, composta soprattutto da giare sagomate piuttosto pesanti e rozze, reca una rudimentale decorazione a due o tre colori. I Chibcha, crearono una ceramica limitata ad oggetti d'uso e a vasi sagomati monocromi, ornati talvolta da incisioni. La cultura narino, che occupò un territorio intermedio tra la Colombia e l'Ecuador, ha creato una ceramica ornata con linee e figure geometriche dipinte in nero e rosso su fondo giallo o bianco. Le regioni andine dell'Ecuador sono sprovviste di ceramica dipinta, salvo per le giare lunghe e snelle ornate da disegni geometrici dipinti o incisi; la ceramica decorata si generalizzò soltanto sotto il dominio inca.

La cultura più antica della ceramica nelle Ande centrali è

quella di Chavin, caratterizzata da incisioni lineari piú che da decorazioni dipinte. Sono state riscontrate sui gioielli in oro tracce di rosso, nero e verde, che sono residui di colore e non, come inizialmente si era ritenuto, il risultato della corrosione del metallo. In epoca piú tarda, verso il 400 o 300 a. C., compare sulla costa meridionale del Perú la civiltà di Paracas, ricca di vasellame dipinto e inciso molto colorato, nonché di tessuti sontuosamente ornati. La civiltà di Nazca, che le seguí, ha prodotto soprattutto una ceramica dipinta colorata e in stile del tutto diverso. La civiltà Mochica, che copre tutta la costa settentrionale del Perú, è tra le piú espressive, con scene dipinte in rosso su fondo chiaro. La costa centrale del Perú sembra sia stata una regione povera di ceramica decorata. Solo nella valle di Chancay appare una ceramica con disegni bianchi su fondo rosso. Una delle civiltà piú importanti, anteriore all'impero inca, è però incontrovertibilmente quella di Tiahuanaco. Il suo stile decorativo (tessuti e ceramica) si sviluppò su una gran parte del territorio peruviano. Quanto all'impero Inca, che impose il suo dominio su quasi tutte le Ande nel corso del sec. xv, diede prova di grandi capacità nell'architettura civile e militare, ma si mostrò inferiore alle civiltà precedenti nel campo delle altre arti e della decorazione.

Nelle Ande meridionali solamente i Diaguiti conobbero una civiltà organizzata. Furono i creatori di urne funerarie decorate con motivi complessi, che rievocano un volto umano. Nel sito di Arica, sulla costa cilena, è stata messa in luce una ceramica con disegni geometrici dipinti in nero e rosso su fondo bianco, e in nero e bianco su fondo rosso. In margine ai territori diaguiti, nella provincia di Santiago del Estero (Argentina), gli scavi archeologici hanno fatto riaffiorare una civiltà detta Chaco-Santiagueño, caratterizzata dalla produzione di un'urna globulare a decorazione bicroma o policroma, con figure composte da elementi serpentiformi od ornitoformi stilizzati. Essendo assai rara la pietra, il vasellame costituisce la parte essenziale del materiale archeologico del bacino amazzonico, dove le scoperte piú interessanti sono quelle dell'isola di Marajo. Ad eccezione di alcune pitture rupestri piuttosto mediocri, le popolazioni che abitarono la Pampa, la Patagonia e la Terra del Fuoco non produssero alcuna opera d'arte. Quanto al gusto e alla pratica della decorazione di



piume d'uccello colorate, praticata in tutto il continente sudamericano, essa risale a una tradizione antichissima. (sls).

### **Preda, Carlo**

(Milano 1645 ca. - 1729). Tra le voci piú brillanti del primo Settecento lombardo, con un gusto per la materia pittorica liquida e spumosa e un contrastato senso luminescente, le cui radici si annidano nella vena correggesca, cosí sentita dai lombardi e nella pittura piú veemente dei liguri, da Domenico Piola, al Guidobono e a Gregorio de Ferrari, con i quali ebbe comunque contatti indiretti. Poche sono le opere pervenuteci della sua vasta attività, documentata dalle fonti a Pavia, Cremona, Bergamo, Codogno e in molte chiese milanesi. Del 1680 ca. è la bella tela con la *Madonna e i santi Ambrogio e Sisto* già in San Sisto, ora nella Basilica milanese di San Giorgio al Palazzo, piú tarda quella con la *Morte di san Benedetto* in Sant'Ambrogio a Milano. Al **P** furono commissionate diverse opere per le solenni funzioni festive del Duomo di Milano: il *San Carlo brucia una lettera* (Milano, Fabbrica del Duomo) appartiene al ciclo di San Carlo, il *Fanciullo salvato dalla fornace* e *La Maddalena riceve la comunione da san Massimino* (oggi nel chiostro milanese di Sant'Antonio), d'inizio secolo, a quello del Corpus Domini e il *Costantino cui viene impedito di portare la croce* (Milano, Santa Maria in Camposanto), databile già al secondo decennio, al ciclo del Sacro Chiodo. In direzione del barocchetto lombardo si collocano le tele con *Santa Caterina nello studio* e *Santa Caterina in carcere* (1694 ca.) per Santa Caterina di Brera (oggi nei MC di Milano); colori piú chiari sono presenti anche nell'unico affresco del **P**, la *Gloria di san Paolo*, dipinto nel 1708 nella volta della sagrestia della chiesa di San Barnaba a Milano e nel *San Gerolamo presentato alla Madonna da san Paolo* (Milano, castello di Maleo). Scomparse le opere già in San Domenico a Cremona (demolita) e quelle già nella chiesa della Santissima Trinità a Bergamo, sono infine di difficile collocazione cronologica la *Madonna detta gli esercizi a sant'Ignazio di Loyola mentre san Francesco Saverio impartisce il Battesimo* (ora in San Giorgio a Codogno) e il *San Giovanni* in Sant'Ambrogio a Inverigo. (sgh).

## predella

Dal longobardo *pretil*, assicella (vedasi anche il termine tedesco *das Brett*, asse, tavola). Più frequente nella pittura italiana che nella tradizione pittorica nordica (in particolare dei Paesi Bassi) la **p** è la base rettangolare molto allungata dipinta o scolpita, suddivisa per lo più in formelle o riquadri, al di sotto della cornice inferiore di un polittico o di una pala d'altare in cui appaiono figure isolate di santi (talvolta a circondare la figura del Cristo in pietà, come nel caso del polittico eseguito da Simone Martini per l'altare maggiore della chiesa domenicana di Santa Caterina, 1319-20: Pisa, MN di San Matteo) oppure le rappresentazioni di scene della vita di Cristo, della Madonna e dei santi raffigurati nella tavola principale della pala o negli scomparti principali del polittico cui essa è collegata (Simone Martini, *Pala di san Ludovico di Tolosa*, 1317: già nella Basilica di San Lorenzo Maggiore di Napoli, Napoli, Capodimonte). Risale al sec. XIV l'introduzione della **p** alla base di una pala o di un polittico, destinata a comprendere una sequenza di scene narrative di piccolo formato (Giovanni da Bologna, polittico con *l'Incoronazione della Vergine*: già nella chiesa di San Marco, Bologna, PN, inv. 227, che presenta nella **p** *Storie della vita di san Marco*) o raffigurazioni di singoli personaggi (Giotto e collaboratori, *Polittico*, 1333-34: Bologna, PN, inv. 284), paragonabili a quelle collocate in precedenza ai lati dell'immagine centrale. **P** con scene narrative di scala molto minore, rispetto agli scomparti superiori, si trovano anche in altari marmorei toscani della seconda metà del Trecento quali quello di Tommaso Pisano (1360-70 ca.) raffigurante al centro la *Madonna con il Bambino e angeli* sotto un baldacchino, circondata da santi (Pisa, chiesa di San Francesco). Se appare corretto supporre che a quell'epoca le pale scolpite cominciassero a imitare la struttura di quelle dipinte è anche ipotizzabile che le piccole storie rappresentate a rilievo nelle **p** rivelino la loro derivazione tipologica dalle **p** dipinte. A lato della più consueta tipologia della **p** a più scomparti nei quali ogni singola scena viene sviluppata autonomamente, nel Quattrocento si assiste alla comparsa di polittici caratterizzati da una **p** a soggetto unitario e campo unificato. Tra questi il polittico smembrato per la cappella Griffoni a San Petronio a Bologna (1472 ca.) dovuto a Francesco del Cossa (scomparti principali) e ad Ercole de Roberti (**p**

e pilastri), la cui **p** raffigurante i *Miracoli di san Vincenzo Ferreri* (Roma, pv) è un lungo fregio narrativo senza soluzione di continuità che ricorda forse quelli ad affresco di Palazzo Schifanoia (A. Chastel). Unità spaziale e strutturale contraddistinguono anche la **p** (ora suddivisa tra Roma, Castel Sant'Angelo e Parigi, Musée Jacquemart-André) della pala con l'*Incoronazione della Vergine* (Milano, Brera) di Carlo Crivelli (1493) il quale isola ognuno dei tre santi, che affiancano da ciascun lato la figura centrale del *Cristo benedicente*, anziché tramite gli elementi lignei della cornice, collocandoli sotto le arcate di un'architettura dipinta in prospettiva, l'intervallo tra le quali è sottolineato, secondo la moda padovana, da grappoli di frutta. Come i polittici liguri, anche quelli lombardi di secondo Quattrocento presentano non di rado una **p** raffigurante Cristo tra gli apostoli o tra dodici santi che costituisce una unità compositiva autonoma rispetto al resto del complesso pittorico, come nel caso dell'opera ascrivita a un artista vicino a Giovanni Mazzone nella chiesa dell'Annunziata a Pontremoli. La presenza di una doppia **p** (Piero della Francesca, *Polittico di Perugia*: Perugia, GNU) è stata ipotizzata anche nel caso del monumentale *Polittico Roverella*, commissionato a Cosmè Tura per la chiesa ferrarese di San Giorgio fuori le Mura e in seguito smembrato. Attualmente conservata a Casa Buonarroti (Firenze), la **p** a campo unificato con tre *Storie di san Nicola da Bari* dipinta dopo il 1452 da Giovanni di Francesco, riveste un particolare interesse poiché le fonti cinquecentesche (tra cui Vasari) la indicano collocata, anziché alla base di un'opera pittorica, sotto l'*Annunciazione* eseguita da Donatello per la cappella Cavalcanti in Santa Croce a Firenze, tra le cui mensole scalpellate nella parte interna che ne sorreggono la base si inserisce infatti perfettamente. La prevalenza del quadro unificato comportò la graduale scomparsa, oltre a quella del polittico, della **p**, già preannunciata dal successo di opere quali la pala di Giovanni Bellini della chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia (distrutta e conosciuta solo tramite una copia) e la pala di Antonello da Messina un tempo a San Cassiano a Venezia (1475 ca.), entrambe di chiara ascendenza pierfrancescana. Tra i più rari esempi cinquecenteschi, la **p** con la raffigurazione di *San Rocco svegliato dall'angelo* nella pala d'altare con la *Sacra Famiglia* e *San Girolamo* eseguita tra il 1542/43-45 da Paris Bordone per la cappel-

la di San Girolamo nella chiesa milanese di Santa Maria dei Miracoli presso San Gelso. (*pgi*).

### **Preisler, Jan**

(Propovice (Dvur Králové) 1872 - Praga 1918). Studiò presso la Scuola superiore di arti e mestieri di Praga. I suoi esordi furono contrassegnati dal luminismo neobarocco di V. Hynais, che entro la cornice della pittura accademica applicava le scoperte cromatiche degli impressionisti. Nel 1902 un viaggio in Italia gli fa scoprire la pittura del Quattrocento. L'atmosfera di angoscia e di pessimismo penetrata in Boemia con i romanzi di Strindberg e i drammi di Ibsen pervaderà fortemente la sua opera giovanile (*Ciclo del cavaliere errante*, 1898: Praga, NG; *Primavera*, 1900: *ivi*). **P** costruì poi lo spazio, e modellò le figure mediante zone piatte di toni puri, vivi e contrastati (*Lago nero*, 1904; *Amanti*, 1905; *Paesaggio verde*, 1908; *Paesaggio giallo*, 1908; *ivi*). Si pose su questa strada prima del 1906, anno del suo viaggio a Parigi, ove ammirò Gauguin, scoprendo una certa parentela tra il proprio itinerario e quello del pittore francese. Negli anni 1909-12 eseguì una serie di dipinti murali e di cartoni per mosaici, concepiti nello spirito dello stile 1900 (decorazioni del Museo di Hradec Králové, della Banca del regno di Boemia e della Casa municipale di Praga). Subì l'influsso del gruppo degli Otto, particolarmente nei temi (il *Buon Samaritano*, 1912: Praga, NG; *Leda e il cigno*: *ivi*). La sua opera nasce dal contatto con la letteratura della fine dell'Ottocento, ed è nel contempo espressione pura del simbolismo in pittura e testimonianza di ricerche e invenzioni plastiche originali, particolarmente sul piano cromatico. (*ivj*).

### **Preisler, Johan Martin**

(Norimberga 1715 - Copenhagen 1794). Fu allievo a Parigi (1739-44) di Laurent Cars, quindi operò per J.-B. Massé. Dal 1744 si stabilì a Copenhagen, dove venne nominato professore, membro dell'Accademia e incisore del re. Artista fecondo, praticò tutti i generi e collaborò col ritrattista Pilo. Tra le sue opere più riuscite si contano alcuni ritratti da Pilo, l'effigie piena di fascino dell'attrice *Mademoiselle Thielo* e la grande incisione della *Statua equestre di Saly* a Copenhagen. Le sue incisioni posteriori

al 1770 non hanno piú la finezza di quelle precedenti. La sua opera è ben rappresentata a Copenhagen (SMFK). (hb).

### **Preissig, Vojtěch**

(Svetec (Teplice) 1873 - campo di concentramento di Dachau 1944). Si formò presso la Scuola di arti e mestieri di Praga. Nel 1897 si recò a Parigi, lavorandovi per breve tempo sotto la guida di Alphonse Mucha, poi nei laboratori di xilografia di Auguste Schmid. Nel 1903 tornò a Praga, dove aprì un proprio laboratorio d'incisione. Dal 1910 al 1931 soggiornò negli Stati Uniti; qui lavorò nel campo pubblicitario e insegnò arti grafiche a New York, poi a Boston. Durante la prima guerra mondiale partecipò agli sforzi miranti a creare una repubblica cecoslovacca indipendente (la parola *Cecoslovacchia* compare per la prima volta nei suoi manifesti). Fece parte della resistenza, e nel 1940 venne internato a Dachau. **P** fu influenzato da Maurice Denis e da Whistler, e fu anche affascinato dall'impaginazione delle stampe giapponesi. L'intera sua opera è contrassegnata dal simbolismo e dall'Art Nouveau. Come il suo compatriota Kupka, fu pioniere dell'astrattismo, che in lui ebbe come punto di partenza l'Art Nouveau. Giunse alla soglia dell'astrattismo nel 1915, nei suoi tre *Studi d'alberi*, concepiti nello spirito di stilizzazione lineare del Modern Style. L'anno seguente realizzò collages con fili, pezzi di carta, limatura, aghi di pino; negli anni Venti realizzò disegni geometrici che sono anticipazione diretta dell'Op Art.

I dipinti eseguiti negli anni 1935-38 contengono in germe i vari tipi di pittura non figurativa che dovevano comparire nel dopoguerra: astrattismo geometrico, pittura «inalienista», Arte informale. **P** è rappresentato al MN di Praga (*Concentrazione, Variazione*, 1922; disegni a inchiostro di China, 1925-30), al Museo della Letteratura nazionale di Praga (*Alberi*, 1905; *Variazioni su una forma triangolare*, 1915-30; incisioni «attive», 1930-38) e nella Gall. Ales a Hluboká. (ivj).

### **preistorica, pittura**

Con il termine arte preistorica si intende, in senso lato, il complesso delle manifestazioni artistiche dei popoli privi di scrittura. In realtà il termine in questione viene comunemente impiegato in rapporto all'arte paleolitica, ossia



all'arte dei popoli cacciatori e raccoglitori del Paleolitico superiore europeo, situabile in un lasso di tempo compreso tra 30 000 e 10 000 a. C.

È sorprendente che tali manifestazioni artistiche possano essersi mantenute anche 30 000 anni venendo così a costituire una basilare fonte documentaria per lo studio dell'evoluzione culturale dell'uomo. Anche se i prodotti dell'arte preistorica giunti fino a noi sono in quantità notevole, essi tuttavia rappresentano molto probabilmente una percentuale piuttosto ridotta nell'ambito della loro categoria nel periodo in questione. Per esempio tutte le manifestazioni artistiche eseguite su supporti non durevoli (pelle, corteccia, ecc.) non si sono assolutamente conservate, come pure le decorazioni corporali. Problematica appare anche la conservazione della pittura: infatti solo quella eseguita all'interno delle caverne, in condizione ambientali stabili, ha avuto qualche possibilità di mantenersi fino a noi. Esistono inoltre sicure prove dell'uso del colore anche fuori da questo ambiente, ma si tratta solo di poche tracce sbiadite. La presenza dell'arte all'interno delle caverne ha permesso l'analisi dei rapporti tra le varie raffigurazioni e di intravedere l'esistenza di una matrice ideologica dietro l'arte paleolitica.

**Le scoperte** La prima scoperta di arte paleolitica di tipo parietale ebbe luogo nel 1879, quando M. de Sautuola scoprì il soffitto dipinto con i celebri bisonti policromi della grotta di Altamira in Spagna. Ne attribuì l'esecuzione agli antichi maddaleniani, di cui egli scavava l'insediamento all'ingresso della grotta stessa. Per vincere lo scetticismo del mondo scientifico ci volle un ventennio di dispute appassionate ma soprattutto furono necessarie nuove scoperte di grotte dipinte in Francia come quelle di La Mouthe nel 1895, di Marsoulas nel 1897 e di Font-de-Gaume nel 1901. Da allora i ritrovamenti si sono moltiplicati: dapprima in uno slancio di ricerca che ha permesso di mettere in luce i grandi santuari (Niaux, Le Portel, Les Trois Frères, ecc.), in seguito grazie all'esplorazione sistematica e finalizzata delle grotte che fino ai giorni nostri non ha cessato di ampliare la lista delle caverne decorate. L'ultima in ordine di tempo, non certo per qualità artistiche, è la grotta di Sormiou, sulla Costa Azzurra, che presenta l'entrata localizzata a 36 m sotto il livello del mare, per l'innalzamento del livello marino avvenuto dopo la fine dell'ultima glaciazione, e che, in un salone lo-

calizzato sopra il livello marino, ha conservate perfettamente le pitture.

**Ripartizione geografica** La distribuzione geografica dell'arte parietale è leggermente diversa da quella dell'arte mobiliare. L'arte parietale (quella legata alle pareti rocciose) è legata alla struttura geologica della regione, oltre che alle caratteristiche culturali delle popolazioni preistoriche, in quanto le pitture possono conservarsi unicamente all'interno delle caverne. Malgrado sia stata effettuata un'esplorazione molto ampia e puntuale di queste a livello europeo, sia la concentrazione che le nuove scoperte di arte parietale sono state localizzate quasi esclusivamente nell'area franco-cantabrica: il Périgord, i Pirenei e i monti Cantabri. Questa zona racchiude inoltre le grotte dipinte più importanti dal punto di vista artistico. Man mano che ci si allontana le manifestazioni di arte parietale diminuiscono sia di quantità che di qualità; zone già impoverite sono il sud della Spagna, la parte mediterranea della Francia, l'Italia con grotta Paglicci, grotta Addaura, grotta di Levanzo e il riparo Romito, per arrivare infine alla grotta Kapova localizzata sugli Urali. L'arte mobiliare (oggetti d'uso comune decorati, placchette ossee o litiche con incisioni, insomma tutto ciò che è «trasportabile») ha una diffusione europea più capillare, non essendo legata alle caratteristiche geomorfologiche del territorio, pur avendo una concentrazione maggiore proprio nella stessa area di quella parietale.

**Iconografia** Siano dipinti, incisi o scolpiti su pareti rocciose all'aperto oppure nelle profondità delle caverne, i soggetti rappresentati sono sempre gli stessi. Ciò vale anche per l'arte mobiliare: zagaglie, propulsori, bastoni forati, placchette ossee e litiche incise o dipinte, oggetti di parure ecc. I soggetti, dei quali varia solamente la frequenza di apparizione, si distribuiscono in due grandi categorie: le figure animali o umane, descritte in modo più o meno naturalistico, e i segni schematici o astratti. L'arte paleolitica non presenta scene come le intendiamo ai giorni nostri (cioè la rappresentazione di un'azione svolta da uno o più personaggi), tuttavia, qualche accostamento sembra intenzionale. Il mondo esterno, la natura, il paesaggio sono assenti; all'opposto dell'arte postglaciale del Levante spagnolo, non si rinvengono nessuna scena di vita quotidiana. L'universo raffigurato appartiene al regno animale oppure a quello fantastico. Il tutto si fonda sulla rappresen-

tazione del cavallo, del bisonte e dell'uro che costituiscono il 44 per cento del totale delle figure. Le altre specie hanno percentuali di rappresentatività molto minori, ma la varietà è piuttosto alta. In ordine decrescente possiamo citare: gli stambecchi, le renne, i cervi e i daini, gli orsi, i pesci, i felini, gli uccelli, i mammut, i rinoceronti lanosi. Altri animali sono presenti solo in maniera molto saltuaria come il camoscio, il bue muschiato, la iena, i serpenti, la volpe, la lepre o la foca. Per completezza bisogna tener conto anche di un certo numero di raffigurazioni di difficile decifrazione come ad esempio le «civette» de Les Trois-Frères.

Non è raro incontrare «mostri» dipinti o incisi. Sono figure complesse, opere di fantasia il cui significato rimane impenetrabile. Le più note sono il *Liocorno* della grotta di Lascaux (Francia) (anche se in realtà le corna sono due), le *Antilopi* della grotta di Pech-Merle (Francia) e la bestia denominata la *Giraffa* della grotta del Gabillou (Francia). Gli animali fantastici sono presenti anche nell'arte mobiliare. Sorprende la presenza di questi «mostri» in un complesso di raffigurazioni dove gli animali sono trattati in modo strettamente convenzionale.

Altro motivo di stupore è rappresentato dalle rappresentazioni umane. Relativamente rare (circa il 6 per cento delle figure totali), compaiono sia a figura intera sia ridotta al solo volto, quasi sempre con qualità stilistiche piuttosto scadenti. I personaggi interi sono spesso puri profili senza alcun dettaglio (grotta di Combarelles, Francia). Le figure femminili sono trattate schematicamente con una accentuazione delle natiche e dei seni, oppure appartengono al tipo detto delle «Veneri». Si tratta di statuette a tutto tondo, realizzate in pietra oppure in osso o in avorio, presenti in tutta Europa, Italia compresa. I parametri secondo i quali sono state realizzate sono costanti: seni e fianchi molto sviluppati, arti superiori accennati, arti inferiori presenti ma privi di dettaglio, viso assente. Qualche volta sono presenti tracce di una acconciatura, come nel caso di Willendorf (Austria), oppure di vestiario, come a Lespugue (Francia).

□ *I volti* Di faccia o di profilo, i volti sono soggetti a un canone singolare. Quantunque esistano alcuni casi di proporzioni naturali, di solito il naso è allungato orizzontalmente e così pure la parte bassa del viso: è l'aspetto cosiddetto a «muso». Vi si potrebbe forse scorgere una sempli-

ce convenzione, oppure l'espressione dell'assorbimento dell'uomo all'interno del mondo animale. Quest'ultima ipotesi è forse rafforzata dalla presenza di figure composte nelle quali i caratteri umani e animali sono strettamente legati. Si tratta degli «stregoni» il cui aspetto umano si riduce alla postura più o meno verticale, all'articolazione delle ginocchia o alla posizione delle spalle, mentre i dettagli sono desunti da parecchie specie animali. Lo «stregone» della grotta Les Trois-Frères (Francia) è un esempio della complessità di una rappresentazione di questo tipo: si tratta di un uomo ricurvo, dai grandi occhi rotondi da uccello notturno, acconciato con corna di cervide, con orecchie e spalle da cervide, coda di cavallo e sesso umano collocato come quello dei felini.

L'unico caso di «scena» secondo la concezione attuale è quella presente nel Pozzo della grotta di Lascaux (Francia). Si tratta di un uomo con testa di uccello che sembra essere aggredito da un bisonte che perde i visceri, probabilmente per un colpo di lancia. A tutto questo sembrano assistere un uccello appollaiato su di un bastone e un rinoceronte che sembra allontanarsi defecando. Se questa può essere considerata una scena, il suo significato rimane totalmente inesplicabile.

□ *I segni astratti* Sono assai frequenti, sia graffiti che dipinti ma molto rari nella scultura. A. Leroi-Gourhan, che li ha studiati a lungo, li ha suddivisi in segni «sottili» e segni «pieni». I segni sottili sono i bastoni, singoli o in serie, i punti e le serie di punti, i bastoni uncinati e ramificati a forma di piuma. I segni pieni sono assai complessi, con forme elaborate: a ovale, a rettangolo semplice o partito, a forma di graffa, di blasone, tettiforme e claviforme, cui possiamo aggiungere figure femminili schematizzate di profilo. I segni espliciti a forma di vulva e fallo compaiono fin dall'inizio del periodo in questione. Tra i segni vengono citati dallo studioso le impronte di mani che non sono frequenti nelle grotte, escluso qualche caso particolare come la grotta di Gargas (Francia) dove sono molto abbondanti. Sono state ottenute con due tecniche: in «positivo» quando la mano intinta nel colore veniva «stampata» sulla parete della grotta; oppure in «negativo» quando, appoggiata la mano sulla parete, veniva applicato il colore con un tampone oppure a «spruzzo», rimanendo conseguentemente la forma vuota. Alcune forme farebbero supporre mani mutilate, poiché sembra-

no mancare alcune falangi. L'abate Breuil (uno dei maggiori studiosi dell'arte del Paleolitico) vi scorgeva la pratica della mutuazione rituale; le mani mutilate raggiungerebbero il 50 per cento nella grotta di Gargas e il fatto sembra molto improbabile per un popolo di cacciatori, dove le mani servivano in perfette condizioni. A. Leroi-Gourhan ha dimostrato che le falangi mancanti sono quelle che piú facilmente si possono piegare. A suo avviso il gesto di abbassare uno o piú dita doveva rivestire un preciso significato ed essere praticato correntemente.

□ *Tecniche di esecuzione delle opere* Le opere piú antiche a noi pervenute, o come tali riconosciute, lasciano supporre un lungo processo durante il quale si sono fissati i metodi e sviluppate le tecniche artistiche. I primi tentativi vennero probabilmente effettuati su materiale deperibile tipo legno, pelle o argilla. Assai presto, comunque, gli artisti paleolitici dovettero venire in possesso di tutti i mezzi tecnici, quali li troviamo fin dall'inizio della loro lunga fase produttiva. All'inizio il graffito (incisione), il bassorilievo e la scultura a tutto tondo appaiono piú sviluppati della pittura; ciò, tuttavia, potrebbe dipendere anche da problemi di conservazione del colore. La pittura all'aperto, infatti, dopo un certo lasso di tempo scompare totalmente; essa, invece, si conserva solo in determinate condizioni ambientali raggiungibili in grotta oppure, piú raramente, in ripari sotto roccia. Per quanto riguarda la cronologia, tutti i santuari in grotta sono stati realizzati in un momento ben determinato del Paleolitico superiore, che può collocarsi dal Solutreano medio al Maddaleniano medio finale, momento abbastanza lontano dagli inizi delle manifestazioni artistiche.

Questo tipo di espressioni artistiche è caratterizzato dalla varietà dei mezzi impiegati, anche con abili combinazioni delle diverse tecniche.

□ *La pittura* Anche se non si dispone di dati probanti a riguardo, la pittura dovette essere impiegata quasi certamente assai presto. I ritrovamenti di ocra nei depositi musteriani del Paleolitico medio (120 000-35 000 anni fa), e la frequente presenza di zone coperte d'ocra negli insediamenti e nelle sepolture della parte iniziale del Paleolitico superiore (intorno ai 35 000 a. C.), fanno supporre l'uso della pittura corporale o su supporti deperibili. Sono giunti fino a noi oggetti dipinti, senza che sia chiaro se sono stati ricoperti volutamente d'ocra oppure se l'hanno assorbita



dal terreno impregnato di colorante. Residui di colore sono presenti, inoltre, anche su alcuni bassorilievi (Angles-sur-l'Anglin, Laussel ecc.). Non è impossibile che questi grandi fregi fossero originariamente dipinti, ma la loro localizzazione, esposta all'intemperie, ne ha permesso solo una minima conservazione. Placchette dipinte sono state trovate in livelli d'abitato, per esempio nel giacimento del Parpalló (Spagna) oppure in quello del Riparo Tagliente (Italia), ma l'arte pittorica paleolitica è essenzialmente un'arte parietale. Gli artisti paleolitici hanno impostato i loro affreschi sulle pareti di caverne più o meno profonde: nelle grotte poco profonde le pitture erano localizzate abbastanza vicino all'entrata, negli altri casi in luoghi piuttosto lontani. Sembra esserci, infatti, un rapporto tra la distanza delle opere d'arte e l'entrata della grotta, le quali erano situate non molto lontane da questa nel momento antico, nel momento di massima espansione dell'arte, invece, a una distanza nettamente maggiore. Il problema dell'illuminazione necessaria veniva risolto mediante l'uso di torce o fuochi accesi al suolo, e con l'ausilio di lampade di pietra, di cui sono noti alcuni esemplari decorati, che bruciavano stoppini vegetali imbevuti di grasso.

Spesso le superfici dipinte hanno davanti un'area libera che permette una visione agevole, ma sono abbastanza numerosi i casi in cui le figure o i segni dipinti sono localizzati in punti quasi inaccessibili o pericolosi. A Lascaux (Francia) le pitture della Sala dei tori e del diverticolo assiale hanno potuto essere realizzate solo con l'ausilio di un ponteggio, del quale è rimasta qualche traccia. A Etcheberriko-Karbia (Francia) una figura è stata dipinta sopra un precipizio, probabilmente con l'ausilio di una pertica di prolunga. Esistono anche casi dove l'artista poteva operare solo stando disteso sulla schiena, per la vicinanza tra il pavimento e il soffitto (grotta di Altamira, Spagna). Talvolta, invece, si ha la ricerca evidente di effetti teatrali: la sala dei tori di Lascaux ne costituisce un esempio magnifico. L'artista ha in taluni casi giocato con piani successivi, che gli venivano offerti dalle falde di una cascata stalagmitica, per disporre le figure in un ordine gerarchico.

Nell'arte parietale esistono due aspetti: quello spettacolare e quello intrinseco. Spesso si può vedere l'espressione personale e originale di taluni artisti, ma sembra piuttosto che l'intento sia quello di organizzare il sistema decorativo in relazione alla grotta stessa: le fenditure, gli anfratti,

i pozzi dovevano svolgere un ruolo nell'universo simbolico che le raffigurazioni esprimevano. I lavori di A. Leroi-Gourhan hanno evidenziato una distribuzione delle figure in funzione della topografia della grotta per cui le curve, le fessure, i cunicoli ospitano temi decorativi diversi rispetto alle zone centrali.

La scelta della collocazione sulla parete, quando la topografia sembrava opportuna per un determinato tipo di decorazione, sembra in rapporto con lo stato della superficie da dipingere. Gli artisti hanno scelto, quando hanno potuto, i banchi di calcare a grana fine. Alcune file di animali si spiegano con la presenza di un sottile affioramento orizzontale adatto allo scopo. Il fregio delle teste di cervo di Lascaux potrebbe esserne un esempio. Quando lo strato di roccia non si prestava direttamente, l'artista poteva eseguire una raschiatura preliminare. Nella grotta di Altxerri (Spagna) gli animali sono dipinti su superfici preparate. Qualche volta veniva preparato un fondo di colore, generalmente rosso, sul quale era profilata la figura animale mediante pittura o raschiatura. Esistono anche numerosi casi in cui la pittura è stata realizzata su concrezioni, fenditure o rilievi irregolari. Spesso si è constatato un rapporto tra il rilievo naturale e la figura: alcuni mammut della grotta di Rouffignac (Francia) sono stati eseguiti in maniera tale che un ciottolo incassato nel terreno fungesse da occhio; nella grotta di Niaux (Francia) una coppella, originata dallo stillicidio sul pavimento di argilla, è stata utilizzata come occhio di un bisonte; nella grotta di Altamira (Spagna) alcuni dei bisonti policromi sono stati dipinti seguendo esattamente la forma di grossi mammelloni che sporgevano dal soffitto in modo da ottenere un effetto tridimensionale. La scelta del luogo, dunque, sembra determinata anzitutto dal rapporto tra la topografia della grotta e la motivazione del complesso pittorico, e quindi dallo stato della parete e della sua conformazione. Lo studio degli eventuali rapporti tra lo stato della superficie e i procedimenti pittorici è, comunque, ancora a uno stadio preliminare.

□ *I coloranti* I colori di base sono rappresentati dal rosso e dal nero ma la tavolozza è ricca di sfumature: bruno, giallo, arancio, violetto. Alcuni colori mancano, in particolare l'azzurro e il verde e tutti i colori di origine organica. I rossi, i bruni e i gialli sono stati ottenuti partendo dall'ocra naturale. Un piccolo focolare trovato al Riparo

Tagliente (Verona) conteneva ocra cotta a varie temperature: è un mezzo per ottenere, partendo dall'ocra gialla, tinte di colore rosso vivo. L'ocra poteva essere confezionata in bastoncini per ottenere segni fini o spessi, oppure era ridotta in polvere e mescolata a un legante (generalmente acqua) così da poterla stendere a tinta piena. Il nero è ottenuto partendo sia dal biossido di manganese, sia dal carbone di legna. Gli altri colori sono miscugli, in proporzioni diverse, dei due colori di base e delle varie tonalità ottenute mediante cottura. I coloranti erano mescolati in contenitori naturali di pietra. Nella grotta di Lascaux sono state raccolte numerose lastre in pietra ricoperte di colore, nonché lamelle in selce infilate in piccoli blocchi di colorante indurito. Venivano pure utilizzate direttamente argille colorate naturalmente per la presenza di ossidi di ferro.

□ *Tecniche di applicazione* Numerose erano le tecniche in uso. Segni composti da tratti fini e paralleli suggeriscono l'uso di pennelli composti di ciuffetti di peli. Bastoncini appuntiti, vere e proprie matite d'ocra, sono stati rinvenuti presso alcune pitture (Etcheberriko-Karbia, Francia). Tamponi di pelliccia o di vegetali servivano, senza dubbio, per realizzare raffigurazioni o per delineare i contorni di una mano. È possibile che, per ottenere certi contorni diffusi, un mezzo fosse costituito dall'insufflamento di polvere in un tubicino (per esempio un osso di uccello). Talvolta la pittura ricopre vaste superfici, soprattutto entro fenditure, dove è possibile che sia stata stesa mediante grossi tamponi. Non dobbiamo scordare il sistema più semplice: le dita intinte nel colore, di cui rimangono numerose testimonianze.

□ *Procedimenti* Una delle tecniche più diffuse nell'arte pittorica paleolitica è la rappresentazione del contorno dell'animale, di profilo, mediante un tratto nero, rosso o giallo; i dettagli molto probabilmente dovevano variare secondo l'epoca. Il contorno può essere uniforme o sbavato, ma in quest'ultimo caso il mezzo umido ha spesso favorito le colate a posteriori. Il disegno viene trattato con segni abbastanza spessi, mentre invece, quando l'artista ha voluto rendere il modellato, con segni sottili. Le parti ispessite corrispondono alla criniera, al pelame del ventre o della barba. Questo rafforzamento del tratto era ottenuto sia mediante una chiazza diffusa, sia mediante serie di punti. I grandi uri della sala dei tori di Lascaux sono stati

eseguiti con tale tecnica. La parte interna al profilo dell'animale può riportare dei dettagli essenziali, dipinti o incisi: occhio, narice, bocca. Spesso una tinta uniforme viene stesa entro il perimetro del contorno, del medesimo colore oppure di un colore diverso. Il colore non sempre riempie ugualmente la superficie interna del disegno: infatti l'intento di esprimere il modellato ha spinto talora l'artista a creare una specie di sfumato, utilizzando la tecnica *à réserve*. Il risultato è di sorprendente delicatezza e precisione nel dare l'illusione volumetrica. Questo modellato è reso quasi al modo dei bassorilievi, per cui le zone sotto il ventre sono lasciate intatte, la testa e la groppa sono trattate con grande precisione e sulla parte superiore dell'animale il colore è più intenso. Questa tecnica si può ottenere mediante tratteggi più o meno fitti, come a Niaux (Francia), o con striature curve come a Altxerri (Spagna). La bicromia consente di rendere i volumi in modo assai più preciso; infatti dal momento in cui si utilizzano due colori è raro che dal loro miscuglio non derivino sfumature abilmente distribuite che richiamano i dettagli del pelame e del suo modellato. A Lascaux (Francia), ad esempio, la grande vacca rossa a testa nera localizzata sulla parete sinistra del diverticolo assiale presenta un rilievo ottenuto mediante gradazioni diverse dei colori misti.

Font-de-Gaume (Francia) e Altamira (Spagna) sono tra le grotte in cui l'artista esprime il massimo della maestria nella scelta e nella combinazione dei vari colori. I bisonti del soffitto di Altamira possiedono, grazie alle tecniche pittoriche, un rilievo stupefacente. Ciò è ottenuto mediante i contorni dal tratto nero o bruno, marcati da ispessimenti o sfumati nella zona della criniera; le masse muscolari rafforzate in rosso cupo; i vuoti lasciati intatti o creati mediante raschiatura, per le articolazioni, le zampe, la coda, le corna trattate in nero e incise con precisione. Inoltre l'artista ha voluto, in alcuni casi, sfruttare dei rigonfiamenti della roccia atti ad accentuare il carattere tridimensionale delle figure.

Nella creazione delle raffigurazioni parietali dipinte, abitualmente, la pittura e l'incisione vengono associate. Comunemente, prima di essere ripreso con la pittura, il profilo è stato tracciato con un tratto fine inciso. Così pure i dettagli (occhi, narici, pelame) sono incisi prima o dopo il riempimento a colore. Lo «stregone» di Les Trois-Frères

(Francia) è un esempio celebre della pratica di questa doppia tecnica, incisione e pittura. Il corpo, le gambe, una parte delle braccia sono trattati ad ampi tratti neri, mentre la testa, le corna monumentali e le mani sono incise. Quando l'incisione è associata alla pittura, essa è sottile e poco profonda. Si è pensato che abbia potuto svolgere un ruolo preliminare, una sorta di disegno che l'artista avrebbe effettuato prima di intraprendere l'affresco dipinto. Tuttavia, i molti casi in cui i dettagli sono incisi in una figura dipinta, dimostrano che tale tecnica era impiegata, preferendola alla pittura, quando occorreva precisione di tratto. L'incisione fine è stata condotta con punta in osso o a bulino di selce sulle pareti tenere; sulle superfici dure invece sempre con l'ausilio di un bulino di selce o di un grattatoio a fronte stretto. Le incisioni profonde sono il risultato di un lavoro eseguito con un grosso bulino o con uno scalpello di selce.

Sono state utilizzate in pittura anche certe tecniche del bassorilievo, come ad esempio l'intaglio, che consiste nell'abbassare la zona esterna al rilievo vero e proprio, e la raschiatura destinata a schiarire tinte troppo uniformi onde rendere il modellato. Da ultimo si ricorda l'uso di tecniche plastiche su certe pitture, come a Lascaux, ove chiazze di argilla e ispessimenti d'impasto contribuiscono a rendere il rilievo. Da quanto si è detto, quindi, appare chiaro che l'artista paleolitico sapeva utilizzare, con maestria, le varie tecniche a sua disposizione, anche associandole felicemente quando necessario.

**Stili e cronologia** Durante la sua lunga esistenza, la pittura paleolitica ha attraversato varie fasi stilistiche, pur rimanendo identici soggetti e temi. La datazione delle opere parietali è possibile, esclusi rari casi, solo mediante comparazione con l'arte mobiliare trovata associata a reperti databili. La corrispondenza tra i soggetti dell'arte mobiliare con quelli dell'arte parietale facilita i confronti stilistici. Forse non è illogico supporre che una variazione stilistica rilevabile nell'arte mobiliare abbia un riscontro nell'arte parietale cronologicamente corrispondente. Partendo da questa ipotesi della simultaneità delle variazioni stilistiche tra l'arte mobiliare e quella parietale vari autori hanno impostato delle cronologie dell'arte paleolitica. In questa sede viene presentata quella proposta da A. Leroi-Gourhan.

Lo stile I è quello delle prime opere conosciute su plac-



chette o su blocchi; è poco leggibile e molto grezzo. Caratteristica di questo stile è l'aspetto incompiuto che però, da solo, non è sufficiente a determinare la cronologia in quanto anche opere più tarde, in taluni casi, sono state lasciate incompiute. Perciò tutte le opere dello stile I vanno datate stratigraficamente.

Lo stile II comprende figure di animali più esplicite, nelle quali la linea cervicodorsale e la testa sono trattate con una cura maggiore del resto del corpo; si riconoscono anche dei segni alcuni dei quali vengono interpretati come vulve e falli.

Come opera dipinta di queste due prime fasi si può soltanto citare il pannello dei *Tori* della grotta di La Mouthe (Francia). È possibile che alcuni resti di pitture indecifrabili, situati all'ingresso di talune grotte siano attribuibili a queste due fasi, anche se la distruzione quasi totale non permette di andare al di là di mere ipotesi.

Lo stile III, che si sviluppa dal Solutreano medio al Maddaleniano medio (dal 17 000 al 13 000 ca. a. C.) è ben conosciuto a Lascaux, a Pech-Merle, a Cognac e a Le Portel in Francia, mentre per la Spagna si può trovare ad Altamira, a Las Chimeneas, a Covalanas, e ad El Castillo. Gli animali presentano profili non statici, proiettati in avanti, con un rigonfiamento dell'avantreno dovuto alla sinuosità della linea cervico-dorsale. Queste figure sono caratterizzate da zampe corte e allargate, dall'uso di vari colori e di tecniche complesse, mentre i dettagli si moltiplicano ed è frequente la ricerca del modellato. I segni astratti sembrano manifestare, invece, delle differenze regionali. Siamo in presenza di pitture ben conservate, poiché sono localizzate sufficientemente all'interno delle grotte, che mettono in evidenza la maestria degli artisti.

Lo stile IV antico corrisponde pressappoco al Maddaleniano medio e dura circa 3000 anni. È lo stile dei grandi santuari: Le Portel (galleria destra), Font-de-Gaume, Rouffignac e Niaux in Francia e Altamira (il soffitto dei tori), Santi-mamine, la galleria C de La Pasiega e Las Monedas in Spagna. Questo stile evolve verso il realismo delle forme: gli animali acquistano proporzioni naturali e le corna sono in prospettiva normale. Scompaiono invece gli effetti dinamici dello stile precedente: le figure infatti appaiono statiche con le zampe verticali e i dettagli anatomici che, in alcuni casi, sono di una precisione sorprendente. Una delle caratteristiche di questo stile è l'impor-

tanza assunta dai dettagli aggiuntivi: zone di tratteggio nei bisonti e tratto diagonale negli stambecchi. I dettagli sono perfettamente convenzionali e si riscontrano identici in tutta l'area franco-cantabrica. I segni astratti sono numerosi e spesso sembrano evocare un profilo femminile. Lo stile IV recente sfocia nel realismo, scevro però dei dettagli accademici dell'epoca precedente. È conosciuto più dalle incisioni che dalle pitture poiché i maddaleniani, alla fine del Paleolitico superiore, non sembrano più considerare l'interno della grotta come essenziale per il culto e praticano le loro espressioni artistiche all'esterno dove la pittura non si è conservata.

Queste grandi fasi stilistiche non sono nettamente divise, ma procedono una dall'altra con una lenta evoluzione, una trasformazione, il cui ritmo non è sempre stato lo stesso nel corso dei ventimila anni dell'esistenza della pittura p. La progressione dell'arte verso il realismo è continua e irreversibile. I periodi definiti corrispondono a momenti di maggiore stabilità, sono indipendenti dall'articolazione cronologico-culturale classica fondata sulle variazioni degli strumenti in selce e osso. Le variazioni della scheggiatura della selce, le percentuali più o meno grandi di un certo tipo di utensile, la comparsa di tecniche nuove non sembrano aver avuto nessuna influenza in campo artistico.

Questo risultato è importante per comprendere il senso dell'espressione artistica. Una tale omogeneità stilistica, infatti, dimostra l'esistenza di una solida tradizione. Bisogna comunque tener presente che vi sono delle difficoltà ad accettare l'impostazione storicistica di uno sviluppo unitario dell'arte p, attestata in luoghi diversi e in culture affatto simili fra di loro, per un periodo così lungo. Il problema inoltre si complica per la mancanza di dati cronologici sicuri che consentano una datazione esatta di un numero sufficiente di opere artistiche di tipo parietale.

**Interpretazioni** Fino ai lavori di A. Leroi-Gourhan e di A. Laming-Emperaire i tentativi di spiegare l'arte preistorica erano legati all'evoluzione delle idee sull'arte dei popoli primitivi contemporanei. Benché la maggior parte delle caverne ornate sia stata scoperta all'inizio del sec. xx, gli studiosi di preistoria di allora si formarono prevalentemente un'opinione attingendo più dalle fonti etnografiche che sullo studio attento delle manifestazioni artistiche. Le numerose interpretazioni possono ricondursi a due ten-

denze: quelle che pongono l'accento sul lato puramente estetico (arte per arte), e quelle che indagano piuttosto l'aspetto sociologico e religioso di quest'arte. Entro la prima categoria si collocano le teorie dell'arte per l'arte di Lartet, Piette e G. de Mortillet, sorpresi dalla qualità artistica delle opere. Il bisogno creativo insito nell'uomo, il tempo libero che consentiva lente elaborazioni, la gioia di trasformare in oggetto ornato l'oggetto banale, sono delle constatazioni elementari. Resterebbero, tuttavia, da spiegare la scelta dei luoghi e dei temi e la ripetizione delle associazioni.

Le ipotesi a carattere sociologico nascono per influsso dalle opere di Durkheim e di Bergson. Il carattere utilitario di quest'arte apparve evidente quando ci si avvide che gli animali rappresentati sono, essenzialmente, commestibili. Alcuni, inoltre, sono marcati da frecce, punte e ferite. L'analisi consente, inoltre, di scoprire segni a forma di gabbia o trappola. Tali elementi, attinti dall'iconografia e separati dal contesto, sembrano sufficienti agli studiosi di preistoria per asserire il ruolo magico delle figure. L'incantamento della selvaggina, prima della caccia, è pratica frequente presso i popoli cacciatori, e l'arte *p* sarebbe unicamente una testimonianza di questa abitudine. Tale teoria sembrava confermata dalla ricerca di luoghi oscuri e misteriosi, propizi a tali cerimonie, nei quali, appunto, si incontrano i complessi pittorici più ricchi dell'arte *p*. L'ipotesi resta, forse, parzialmente valida, ma il metodo che consiste nell'isolare alcuni elementi a spese dell'insieme non può condurre a una spiegazione ragionevolmente solida. Gli animali non commestibili, le raffigurazioni umane, i segni astratti e la scarsa percentuale di animali feriti in rapporto a quelli intatti, sono aspetti che i sostenitori dell'interpretazione magica non hanno voluto vedere.

Quando l'abate Breuil affrontò il problema del senso delle opere *p*, gli studi etnologici cominciavano a lasciar intravedere la complessità della vita religiosa e simbolica dei popoli primitivi. La perfetta conoscenza delle raffigurazioni paleolitiche impedì a quest'autore di limitarsi a un'unica ipotesi. Egli scoperse il ruolo magico che talune figure sembrano rivestire, tra le quali anche gli umani feriti dall'animale; nota i simboli sessuali, in particolare le vulve, e presagisce un culto della fecondità. Nella sua opera di sintesi, *400 siècles d'art pariétal*, asserisce che le

pitture **p** sono l'espressione grafica di una religione, con tutte le complessità e le sfumature che lo studio delle mitologie ha rivelato. La grotta ornata è un santuario religioso, arricchito di figure in momenti diversi, ma che serba il medesimo senso attraverso lo scorrere del tempo. Il dio è ovunque presente, come nella grotta Les Trois-Frères in cui è rappresentato come un essere composito, che raccoglie in sé gli elementi essenziali dell'uomo e dell'animale, dominante il turbine straordinario di esseri viventi accumulati ai suoi piedi, dal sacerdote-artista. Leroi-Gourhan e A. Laming-Emperaire hanno, separatamente, cercato il significato dell'arte paleolitica eliminando ogni accostamento con le società attuali. Partendo da un'analisi minuziosa delle opere, delle loro collocazioni e delle loro associazioni, hanno rivelato rapporti significativi. Il computo statistico, ad esempio, ha evidenziato l'importanza numerica dei cavalli, dei bovidi e dei segni simbolici che rappresentano oltre la metà della raffigurazioni. Un aspetto essenziale è inoltre rappresentato dall'organizzazione del santuario sotterraneo, ove la collocazione delle figure risponde a un piano costante. Il cavallo e il bovidé formano la coppia centrale intorno alla quale vengono ad articolarsi gli altri animali, secondo la topografia della grotta. Gli stambecchi sono collocati presso la coppia centrale, i cervidi spesso nelle zone di passaggio o nelle strettoie, gli orsi, i rinoceronti, le figure umane si trovano nei fondi o sulle curve. I segni pieni occupano sia il centro, sia il fondo delle rientranze e delle fenditure; i segni sottili sono ripartiti più liberamente. Tale schema di ripartizione può ripetersi più volte nella medesima caverna, essere semplice o complesso, estendersi su un centinaio di metri oppure concentrarsi in uno spazio ristretto. Le associazioni sono di più difficile interpretazione, ma sembra che l'intero simbolismo espresso dall'arte paleolitica poggi su un sistema dualistico. La presenza di due specie animali – cavallo/bovide – nei pannelli centrali, e la coppia vacca/toro, la coppia cervo/cerva, e la coppia segni pieni / segni sottili, suggeriscono un sistema fondato sull'associazione di due principi: maschio e femmina. Lo studio dei segni astratti ha condotto A. Leroi-Gourhan a formulare quest'ipotesi. Le associazioni tra segni pieni e segni sottili sono frequenti nelle zone centrali. Ma un'analisi più approfondita mostra che i segni pieni sono associati pure ai bovidi, e i segni sottili ai cavalli. Si tratta

di un sistema a doppia equivalenza: Segno pieno + segno sottile, e bovide + cavallo. Così, il complesso pittorico paleolitico è essenzialmente fondato su un dualismo che esprime sia la coppia bovide/cavallo, che quella segno pieno / segno sottile. Se non è possibile conoscere il simbolismo che si esprime nella coppia bovide/cavallo, si può constatare invece che i segni pieni e i segni sottili figurano in forma esplicita sia nell'arte mobiliare che nell'arte parietale. Quando sono trattati in modo realistico, i segni pieni sono vulve o profili femminili e quelli sottili sono rappresentati dal fallo. L'evoluzione rapida dei vari tipi di segni verso forme astratte non può ingannare, perché alla fine del periodo artistico si ritorna alle forme realistiche, e tale mutamento non comporta modificazione alcuna né alla ripartizione né nelle associazioni. Pertanto Leroi-Gourhan dopo aver dimostrato l'elevata percentuale delle associazioni bovide + segno pieno, e cavallo + segno sottile, avanza l'ipotesi di un'equivalenza tra segni pieni e bovidi, vale a dire rappresentazione femminile e bovide, come pure tra segni sottili e cavalli che possono essere tradotti in un'eguaglianza tra rappresentazioni maschili e cavalli.

Si comincia così a intuire la complessità dei simboli espressi dall'arte paleolitica. Gli animali, gli umani, i segni assumono senso unicamente attraverso un sistema di associazioni e di collegamenti costruiti su base dualistica. Sia che si tratti dell'opposizione tra due principi fondamentali (maschio/femmina o bene/male), oppure di una suddivisione sociale originale, l'arte paleolitica è forse la prima testimonianza di una religione universale. (*agu*).

## **Preller**

**Friedrich il Vecchio** (Eisenach 1804 - Weimar 1878) fu allievo della Scuola di disegno di Weimar (1818-21). Dal 1824 al 1826 soggiornò e studiò ad Anversa presso P. J. van Bree, poi a Milano (1826) e, infine, a Roma, dal '28 al '31 dove subì l'influsso di Koch. Dal 1832 fu direttore della Scuola di disegno di Weimar. Per un palazzo di Lipsia crea il primo ciclo di sette paesaggi ispirati all'*Odissea* (trasportati alla bibl. dell'Università nel 1904 e distrutti nel '45) tra il 1834 e il '39. Tra '54 e '56 ne realizza un secondo, di cui restano sedici carboncini (Berlino, NG). Cartoni elaborati nel 1860-61 (Lipsia, Museum der bildenden Künste) sempre sullo stesso tema furono poi rea-



lizzati ad encausto nella Prellergalerie di Weimar (1865-68). Dopo la morte di Reinhart e di Koch restò il principale rappresentante della pittura romantica di paesaggio ideale che soltanto negli studi e disegni mostra freschezza d'osservazione e delicatezza di tratto, ignote alle pesanti contornature e al taglio comunque classicista dei suoi paesaggi, le cui qualità maggiori vanno ravvisate nella padronanza degli effetti luministici e nella cura dei dettagli.

**Friedrich** (Weimar 1838 - Blasewitz 1901), suo figlio ed allievo, eseguì pitture murali a Dresda, al teatro di corte e nell'Albertinum, nonché nell'Albrechtsburg di Meissen. È rappresentato nei musei di Dresda e di Lipsia. (*sr*).

### **Prendergast, Maurice Brazil**

(Saint-Jean (Terranova) 1859 - New York 1924). Abbandona presto gli studi per guadagnarsi da vivere a Boston, dove vive con il fratello che è intagliatore ed esecutore di decorazioni su pannelli, porte e cassapanche. Maurice si dedicherà soprattutto alle cornici e acquisirà presto esperienza come disegnatore di manifesti. Fa numerosi viaggi in Europa. Nel 1886 è in Inghilterra e cinque anni dopo a Parigi dove frequenta regolarmente l'Accadémie Julian e la scuola Colarossi. Qui usufruisce dell'insegnamento accademico impartito da Laurens, Blanc, Constant e Courtois. Ma dipinge anche all'aperto, come propugnavano gli impressionisti, sia a Parigi (*Seven Sketches of Paris*, 1893: Andover, Phillips Academy), che in Bretagna e in Normandia (*Dieppe*, 1892: New York, Whitney Museum). Tra gli artisti che lo influenzavano maggiormente in quel periodo ricordiamo Whistler, soprattutto per i toni, e Manet. Si accosterà con interesse alla pittura di Pierre Bonnard e dei nabis con i quali sviluppa una profonda affinità, come si vede nell'adozione dello spazio artificiale nella serie dei monotipi fatti nel 1899 al ritorno a Boston (*Orange Market*: New York, MOMA). Anche Toulouse-Lautrec e Seraut saranno una sua fonte di ispirazione. Tornato negli stati Uniti, si stabilisce a Winchester (Mass.) e nel 1896 riscuote un certo successo con le illustrazioni di *My Lady Nicotine*. Nello stesso tempo dipinge scene di spiaggia della Nuova Inghilterra (*Low Tide, Beachmont*, 1897: Worcester, AM). Nel 1898 torna in Europa per la terza volta e rimane soprattutto in Italia, a Venezia dove sarà ispirato da Carpaccio e dai mosaicisti. Nascono qui i

suoi acquerelli piú vivaci (*Piazza San Marco*: New York, MMA; *A Bridge in Venice*, Museo di Cleveland; *The Lagoon, Venice*: New York, MOMA). Ma uno stile piú personale si andrà formando solo dopo il 1900, quando la superficie piatta dei suoi acquerelli verrà spezzata da piccoli tocchi paralleli alla maniera dei neoimpressionisti. Nello stesso periodo a New York frequenta Sloan, Glackens, Shinn, Davies. Esporrà nel 1908 con il gruppo Eight di Robert Henry, legato dalla rivolta contro le posizioni troppo conservatrici della National Academy of Design che stabiliva i canoni generali di un'arte « accettabile » a quell'epoca. *East River* (1901: New York, MOMA) attesta un interesse raro nella sua opera per un soggetto simile a quelli che i pittori dell'*Ashcan School* trattavano volentieri. Continua a soggiornare in Europa: nel 1909 è a Parigi e a Saint-Malo, nel 1911-12 di nuovo in Italia. Dopo una vita dedicata all'acquerello sperimenta ora tecniche nuove come il pastello e l'olio, affrontando anche soggetti diversi come nudi e nature morte. Figure nude si trovano accanto a personaggi quotidiani in *The Promenade* (1914-15: Detroit, Institute of Arts) o *The picnic* (Ottawa, NG). Dal 1913 compare infatti nelle sue composizioni una certa tendenza al simbolismo. Verso la fine della sua vita l'artista adotta negli acquerelli un tocco piú ampio e libero, spesso vicino a quello di Matisse (*In the park*, 1918-19: Chicago, Art Institute). Partecipa nel 1913 al famoso Armory Show. Nel 1914 apre uno studio a New York, dove morirà dieci anni dopo. (chmg).

### **preparazione**

Insieme di materiali che, stesi in uno o piú strati, servono a modificare la superficie del supporto per renderla adatta a essere dipinta, per «prepararla» a ricevere la pittura. La delicatezza del ruolo svolto dalla **p** dipende dal suo dover collegare sostanze affatto dissimili, con le quali deve nondimeno mostrare una spiccata affinità. Le si richiede cioè di tenere in debito conto le proprietà fisico-chimiche sia dell'elemento di supporto (rigido-flessibile, poroso-compacto, idrofilo-idrofobo, ecc.), sia di quello fumogeno – il legante o medium – che, unito ai pigmenti, costituisce la pellicola pittorica.

Fin dai primordi si è sempre cercato di ottenere una superficie sufficientemente liscia e omogenea da favorire tanto lo scorrere del pennello quanto l'adesione dello stra-

to dipinto. Si curava perciò di ridurre la porosità del supporto (legno, tela, peperino, ecc.), ovvero la sua tendenza ad assorbire legante impoverendo la pellicola pittorica, oppure di ovviare a una sua eccessiva compattezza e levigatezza (rame, vetro, ecc.) che avrebbe ostacolato una buona adesione, una «presa» sicura della miscela legante-pigmento alla superficie d'appoggio. Considerando la rigidità che la pellicola pittorica acquisisce prima essiccando e poi invecchiando, si è inoltre tentato di impiegare materiali atti a mediare l'impatto delle variazioni dimensionali di supporti igroscopici come il legno, o ad assecondare i movimenti di quelli flessibili come la tela. Infine, era della massima importanza che lo strato più in superficie fosse del tutto compatibile con il legante scelto per dipingere, tanto che nella trattativa componenti e modalità di stesura degli strati preparatori sono generalmente diversificati e collegati alle due grandi categorie in cui si dividono i leganti, a seconda della capacità che questi ultimi hanno, o meno, di essere diluiti con acqua al momento dell'impiego; nella prima, detta dei leganti «acquosi», rientrano l'uovo, la colla, la gomma, ecc. (per la pittura a tempera, a guazzo, ecc.); nella seconda, detta dei leganti «non acquosi», gli oli siccativi, le resine naturali, la cera (per la pittura a olio, a encausto, ecc.). Ed è secondo questo criterio che si richiamano qui di seguito le principali tecniche adottate per la **p** dei supporti mobili più comuni; rimandando per la **p** di pareti e di strutture murarie alle voci **affresco e secco**.

**Preparazione per dipinti a legante acquoso** Fino al sec. xv avanzato, tranne rare eccezioni costituite più che altro da stendardi e paliotti in tela, supporto privilegiato per le opere mobili fu il legno e la tecnica pittorica più consueta la tempera. Ruolo di un certo rilievo fu svolto anche dalla pergamena e in seguito dalla carta.

La superficie dei *supporti lignei* veniva dapprima resa uniforme e quindi imbibita di colla molto diluita allo scopo di predisporla a «pigliare le colle e i gessi» (Germi- ni). Seguendo una pratica antica di cui restano esempi molto raffinati, essa era ulteriormente trattata con l'incollarvi sopra una tela o del panno sottile (l'«impannare in tavola» di Cennini) oppure pergamena o pelle (Teofilo, Eraclio), che attenuavano l'effetto negativo dei movimenti del legno, ovvero offrivano una superficie più stabile agli strati soprastanti. Nel suo lento evolversi la tecnica

andò poi scartando pergamena e pelle a vantaggio della tela, in seguito applicata solo lungo i tratti più critici quali giunture delle assi e imperfezioni del legno (Armenini). Su questa sorta di strato ammortizzante si stendeva a pennello una miscela di colle animali caricate con minerali inerti: il gesso biidrato prevalse nell'area mediterranea, il carbonato di calcio nel resto d'Europa. L'impasto era dato in più mani, Cennini ne prescrive dodici, le prime a «gesso grosso», le altre a «gesso sottile». Sul modo di preparare il gesso sottile ci sono pervenute tre ricette simili tra cui quelle di Cennini e Giovanni da Modena, secondo le quali il gesso «grosso» (biidrato) tenuto trenta giorni in acqua diviene «sottile», cambia cioè – lo si è visto sperimentalmente – il proprio aspetto cristallino conferendo una diversa consistenza all'impasto, che diviene «morbido come seta» come appunto dice Cennini. Ultimo atto della **p** è la rasatura della superficie, che viene levigata quasi «fusse un avorio» (Cennini), per approntarla a ricevere il disegno preparatorio o, in alcune zone, ulteriori strati appositamente studiati per tecniche decorative particolari quali la doratura a guazzo.

La tecnica della miniatura su *pergamena* si avvaleva, come leganti, principalmente della gomma – di preferenza araba, ma anche adragante, di ciliegio, ecc. –, dell'albumina d'uovo, o di colla di pelli, ma anche di pesce, spesso con un'aggiunta di miele o zucchero a mo' di plastificante. La pergamena era preparata alla buona con «acqua di colla» e miele; oppure su questo strato si potevano dare una o due mani di colla caricata con gesso sottile o con carbonato di calcio. Nell'alto Medioevo la pergamena era spesso tinta, in color porpora per le opere più pregiate – si pensi al *Codex purpureus* di Rossano Calabro, splendidamente miniato, con lettere d'oro e d'argento –, ma anche in rosso, in giallo, ecc.

*Tavolette lignee*, *cartapecora* e *carta* venivano preparate – per disegnarvi con stilo d'argento e rifinire a inchiostro ed eventualmente ad acquerello – spargendo sulla superficie un velo di polvere d'ossa di volatili calcinate e macinate. La tecnica era detta «inossare» (Cennini), e ne restano più ricette tutte piuttosto simili. Cartapecora e carta potevano anche essere «tinte» (Cennini, Leonardo, Borghini, Baldinucci) in verde, cilestrino, grigio, rosso scuro o acceso, ecc., per conferire maggior rilievo al disegno avvalendosi «dell'oscurità del campo e chiarezza de' lumi» (Bor-

ghini). I pigmenti, appositamente miscelati a seconda del colore da ottenere e uniti a colla di pelle, erano stesi in piú mani, dando al foglio corpo, spessore. La superficie veniva spesso brunita e il disegno rifinito a penna e ad acquerello e lumeggiato a biacca. Le carte tinte direttamente dall'artista vanno distinte da quelle colorate in pasta, già in commercio dalla fine del Quattrocento. Per le *tele* l'incollaggio ha costituito spesso l'unica forma di **p** come ampiamente testimoniano alcuni autori dal Trecento in poi, importanti documenti d'archivio e un esteso numero di opere. Tale procedimento fu soprattutto adottato per dipinti a colla e a guazzo e per tele sottili o tessuti delicati – la seta, ad esempio –, con i quali si realizzarono stendardi, finti arazzi, succhi d'erbe e simili. L'impregnazione con colla era principalmente tesa a evitare che la tela assorbisse il legante rendendo la pittura incoerente e opaca; essa, inoltre, consentiva di compattare bene i fili e di occludere gli interstizi, riducendo la flessibilità del tessuto pur senza irrigidirlo al punto da impedirne la piegatura o l'arrotolamento necessari a conservare o a trasportare il manufatto. Inizialmente (Eraclio) si preferiva immergere la tela nella colla per poi, una volta asciugata, levigarla con un pressoio e tenderla sul telaio; nei secoli successivi, la colla, calda e fluida, veniva data a pennello in una o piú mani, a volte anche su ambedue le facce; oppure, fredda e gelatinosa, a stecca.

Per i dipinti a tempera veri e propri il metodo adottato ricalcava invece quello tradizionale della **p** dei dipinti su tavola: dopo l'incollaggio la tela veniva ugualmente ricoperta di gesso e colla – al fine di renderne bianca compatta e levigata la superficie –, ma in strato piú sottile composto a volte anche con l'aggiunta di sostanze plastificanti quali zucchero o miele nel tentativo di renderlo elastico per adeguarlo alla caratteristica flessibilità del supporto.

La colla ha la proprietà di rigonfiarsi in acqua passando dallo stato secco a uno gelatinoso: la preponderante presenza di colla nelle **p** appena descritte consentiva di agevolare la stesura dei colori semplicemente inumidendo la tela dal *verso*, tanto in fase di esecuzione quanto prima di riprendere il lavoro se lo si era interrotto e i colori si erano nel frattempo asciugati. L'accorgimento tecnico è ripetutamente segnalato dalle fonti (Vasari, Armenini, ecc.), e già Cennini riferisce che «la tela ritiene un poco il molle, ed è proprio come lavorassi in fresco cioè in muro».



**Preparazione per dipinti a legante non acquoso** L'impiego sempre piú diffuso nel corso del Quattrocento dell'olio come legante, l'adozione della tela come supporto privilegiato nei primi decenni del Cinquecento e l'abitudine a trasportare sempre piú di frequente i dipinti da un luogo a un altro, spinsero a modificare i requisiti fisico-chimici della **p**. Gli inizi della *pittura a olio su tela* furono segnati da una lunga e complessa fase sperimentale. In principio si pensò di adattare alle mutate esigenze la tela preparata per la tempera riducendo drasticamente lo spessore dello strato a gesso e colla; in un secondo momento si ricoprí quello stesso strato con una miscela di olio e pigmenti siccativi – l'imprimitura – per renderlo affine al legante da poco adottato. Ma nel giro di alcuni decenni i danni causati dalla rigidità del gesso – estesi reticoli di cretti, distacchi e cadute di **p** e pellicola pittorica –, indussero ad approntare in tal modo solo le tele per i quadri non destinati agli spostamenti, in specie i grandi teleri e le decorazioni di soffitti e simili; finché il suo impiego cadde del tutto in disuso nella prima metà del Seicento.

Del vecchio sistema si conservò solo l'incollaggio, per la sua capacità di isolare le fibre del tessuto dal contatto diretto con l'olio e, quindi, di ridurre l'infragilimento; mentre la struttura tipo della **p** si codificò in due strati diversificati o per la natura degli ingredienti o per la loro messa a punto (rapporti percentuali dei componenti, loro granulometria, ecc.). Lo strato interno, o intermedio, veniva steso, dopo l'incollaggio, con un apposito coltello a lama curva e taglio smussato, descritto da piú autori (De Mayerne, Palomino, ecc.). Di norma questo strato era consistente, per dar corpo al tessuto e creare un piano continuo d'appoggio, ma era caratterizzato anche da un comportamento sufficientemente elastico da risultare compatibile con la flessibilità della tela. Lo strato in superficie, esterno o finale, l'imprimitura, era piú sottile e in genere dato a pennello; esso era inteso a creare una superficie compatta e levigata, non troppo assorbente e di colorazione adeguata alle esigenze artistiche e tecniche. E su questo ultimo strato che, eseguito il disegno preparatorio, si dipingeva. Gli oli comunemente usati per le preparazioni erano quelli di lino e di noce, crudi o cotti. La presenza di piombo, di ferro o di manganese nella composizione chimica di alcuni pigmenti conferisce a questi la prerogativa di accelerare l'essiccamento dell'olio e di favo-

rire la formazione di un film compatto e durevole: da qui l'appellativo di «colori siccativi», già esistente in Vasari. Requisiti che portarono a prediligere sia i bianchi, i gialli e i rossi a base di piombo – la biacca, la cerussa, il litargirio, il giallolino e, raramente, il minio –, sia le terre – le ocre gialle, rosse e brune, tutti composti a base di ferro, e in particolare la terra d'ombra, in cui vi è anche del manganese. Per lo strato interno, spesso di tonalità piú scura, si preferirono le terre variamente colorate; nell'imprimitura, di norma piú chiara e sottile, vi è quasi sempre un'alta percentuale di biacca.

La **p** delle tele, in principio eseguita in bottega per mano del garzone, fu ben presto affidata a operatori specializzati, gli imprimitori. Il rischio del demandare ad altri un'operazione tanto delicata è avvertito già a metà Seicento (De Mayerne, Pacheco, Felibien), e il prodotto a metà Settecento era cosí scadente da spingere Dossie a invitare gli artisti ad occuparsene personalmente; ma ormai la rivoluzione industriale era sul nascere e il mercato presto sarebbe stato invaso da tele tessute e preparate in serie, la cui qualità risulterà essere soprattutto legata alla capacità delle macchine e alle esigenze dello stoccaggio.

Nel corso dell'Ottocento la insoddisfacente resa di molte tele preparate industrialmente portò a sperimentare leganti per l'imprimitura diversi dall'olio. Alquanto favore incontrò la caseina che, per Vibert ad esempio, unita al bianco di zinco è «la meillure de toutes les colles qu'on puisse employer pour préparer des toiles destinés a recevoir de la peinture à l'huile». È un periodo in cui nelle preparazioni fanno una breve comparsa anche il caucciú (Winsor & Newton, 1890 ca.), le mucillagini, ecc., impiegati nel tentativo di ottenere tele piú flessibili meno soggette a cretarsi. Nel Novecento appaiono i materiali sintetici e vengono completamente rinnovate le norme tecniche d'esecuzione di un dipinto. La colorazione dell'imprimitura ha sempre rivestito grande importanza: nel Cinquecento ai fondi bianchi tipici della pittura a tempera tradizionale erano subentrati toni piú o meno caldi, grigi e rossi chiarissimi (Vasari, Borghini, Armenini); durante il Seicento prevalsero i bruni piú o meno scuri e caldi e i grigi, anche piuttosto chiari, spesso freddi; ebbe un suo ruolo il giallo dell'ocra; e comparvero i rossi corposi delle terre e del bolo, a volte resi chiari da un'aggiunta di bianco (Pacheco, Felibien); nel Settecento predominano rosso-

bruno e grigio-bruno, che si rischiarano a metà secolo divenendo rosati, giallini, grigi chiari, costituiti prevalentemente da bianco addizionato di pigmenti diversi a seconda della sfumatura desiderata; dall'Ottocento in poi le **p** tornano a essere bianche.

La colorazione dell'imprimatura poteva anche essere dettata dall'esigenza di creare particolari atmosfere, come nel Tintoretto dei notturni della Scuola di San Rocco, dove l'artista fa uso di un'imprimatura uniforme a nero di carbone; altro esempio, l'imprimatura luminosa a biacca smalto e lacca citata da De Mayerne in due diverse occasioni come fondo «très beau pour faire des paysages».

Dopo una prima isolata descrizione di Eraclio (III, 24) su come preparare a biacca e olio di lino i *supporti lignei*, dalle fonti quattro-cinquecentesche si sa (Filarete, Vasari, ecc.) che la prassi fu di adeguare la tradizionale **p** per la tempera sovrapponendovi uno strato di pigmenti siccativi a olio, uno strato di imprimatura cioè, dopo averne diminuito il grado di assorbenza con più mani di colla liquida. Ma breve fu la stagione della pittura a olio su tavola: il legno, con tutti i suoi problemi – deformazioni, tarli, peso e relativa difficoltà di trasporto –, fu praticamente soppiantato dalla tela verso la fine del Cinquecento.

Sulle *superfici lapidee* si è dipinto da sempre; innumerevoli gli esempi a noi giunti, ma scarse le notizie tecniche su come prepararle; l'indicazione più antica ed estesa è in Eraclio (III, 25), che insegna come «imprimere» con biacca e olio di lino su colonne e lastre di pietra. Sarà poi Vasari a soffermarsi più a lungo sulla **p** dei supporti in pietra: superfici «ruvide e aride come alcuni peperini» vanno prima trattate con una miscela di pece greca e resina, spianata a caldo, e poi ricoperte d'imprimatura, mentre su marmi e porfidi e alabastri, e più ancora sulle lastre di lavagna – che tanta fortuna ebbero nel corso del Cinquecento –, basta stendere l'imprimatura, o addirittura, se presentano una faccia «liscia e brunita», vi si può dipingere direttamente. E così certamente veniva fatto almeno nel caso della pietra d'Arno o paesina, dei marmi mischi, del lapislazzuli, dei quali colore e venature naturali erano utilizzati nelle composizioni per ottenere singolari suggestioni.

Si è dipinto su oro, argento, stagno, rame, bronzo, ferro: o per ottenere effetti speciali – doratura, meccatura – o perché spesso si reputavano più duraturi i metalli e quindi in grado di prostrarre la vita dell'opera. Tra i *supporti me-*

*tallici*, maggiormente usato nel Cinquecento e Seicento fu il rame, adottato di solito per dipinti di dimensioni ridotte in quanto la flessibilità delle lastre richiedeva, col crescere delle misure, uno spessore adeguato, e il peso aumentava anche per via della conseguente necessaria «armatura» del supporto, che andava rinforzato con una serie di traverse metalliche applicate sul verso onde garantirne la rigidità. Vi sono tuttavia poche, illustri eccezioni, come le lastre di sei metri quadri dipinte da Domenichino per la cappella del Tesoro della Cattedrale di Napoli. Il rame offre il vantaggio di non essere fragile come la lavagna o igroscopico come il legno, però è difficilmente «preparabile», e la pellicola pittorica, specie se corposa dopo un certo tempo tende a distaccarsi e cadere. A volte ci si cautelava stagnando il metallo prima di dipingervi, nel timore di interazioni dannose con alcuni pigmenti: Domenichino, ad esempio, pretese la stagnatura per i rami di Napoli, dopo che quel tipo di supporto gli era stato imposto dai committenti. Ma di consueto i metodi non si distaccavano dal cospargere di succo d'aglio – dal buon potere adesivo (Palomino) – la superficie, polita come per le lastre da incisione, o dal coprirla con uno strato sottile di olio di lino o di colori a olio, sul quale, prima del completo essiccamento, si premeva col palmo della mano, al fine di conferire una leggera rugosità atta a migliorare l'adesione della pellicola pittorica (Pernety).

I danni tipici causati dalla **p** derivano da una tecnica esecutiva difettosa e soprattutto da un errato dosaggio dei componenti. Un'imprimatura non assorbente può comportare, ad esempio, veri e propri slittamenti della pellicola pittorica, con creazione di cretti da essiccamento molto accentuati. Caratteristico anche l'abuso di pigmenti siccativi: una sovrabbondanza di litargirio dà, nel tempo, un peculiare, spiacevole, aspetto granuloso alla superficie dipinta, mentre un eccesso di minio o di terra d'ombra fa – secondo un termine in voga nel Sei-Settecento – «morire» i colori, in quanto gli oli siccativi invecchiando tendono non solo a ingiallire ma anche a divenire più trasparenti e il tono troppo scuro o acceso del fondo può allora interferire con quello dell'immagine dipinta (Armenini, De Mayerne, Oudry, ecc.). (*mi*).

### **preraffaelliti**

La Confraternita Preraffaellita (Pre-Raphaelite

Brotherhood) riunisce, dal settembre 1848, un gruppo di giovani londinesi suggestionati dall'idea di creare una società segreta ispirata a comuni ideali artistici. Figure dominanti del circolo sono tre allievi della Accademia reale di pittura: D. G. Rossetti (1828-82), William Holman Hunt (1827-1910) e John Everett Millais (1829-96). Ad essi si uniscono Collinson (1825-81), anch'egli già allievo dell'Accademia nonché fidanzato della sorella di Rossetti, T. Woolner, scultore destinato a una breve e non felice carriera, W. M. Rossetti, fratello di Dante Gabriel, di professione impiegato e F. G. Stephens, amico di Hunt. La composizione del gruppo, frutto di amicizie e parentele, e la giovanissima età dei componenti, suggerisce il senso di un incontro basato non tanto su un elaborato e sicuro programma teorico, quanto su una generica affinità di gusti, su una parziale identità di esperienze formative e su una affettuosa solidarietà tra artisti debuttanti. Certamente, Rossetti, Hunt e Millais condividono il rifiuto degli ideali reynoldsiani appresi all'Accademia e si rivolgono, in cerca di nuovi maestri, alla pittura medievale. Con ciò, essi si inseriscono in un più ampio movimento di riscoperta dei «primitivi» che in quegli stessi anni porta la National Gallery ad acquisire, per la prima volta, opere di pittura italiana prerinascimentale e, proprio nel 1848, spinge il principe Alberto a fondare, con l'appoggio fattivo di studiosi come lord Lindsay e J. Ruskin, la Arundel Society, finalizzata alla riproduzione e divulgazione di opere degli *early masters*. Ma la conoscenza che i **p** hanno di quell'arte è indiretta, basata soprattutto su riproduzioni e, in particolare, sulle incisioni del curatore della galleria pisana C. Lasinio (1789-1855). In comune i tre artisti hanno anche la predilezione per soggetti letterari, quindi la convinzione dell'esistenza di una analogia e mutualità tra linguaggio visivo e scrittura. Le letture predilette sono, oltre alla Bibbia, Dante, Chaucer, Shakespeare e, tra i contemporanei, Shelley, Keats, Tennyson, Browning. Da non dimenticare l'esempio, anche se lontano, dei Nazareni, conosciuti tramite il maestro di Rossetti, Ford Madox Brown (1821-93), che aveva frequentato gli artisti viennesi a Roma nel 1845. Pur non facendone parte, Brown sarà vicino alla Confraternita e produrrà opere di gusto preraffaellita (*Addio all'Inghilterra*, 1855; *Lavoro*, 1852-1865). A Rossetti si deve anche l'interesse del gruppo per William Blake. Ma, a dispetto delle affinità, la



Confraternita mostra due anime, subito e sempre piú differenti proprio nel concreto dell'espressione pittorica: Rossetti da un lato, Hunt e Millais dall'altro. Difficile negare che la differenza è anche di merito, a tutto favore del primo. La ricerca di Hunt e Millais è incentrata su una osservazione microscopica della realtà e sull'impegno a una rappresentazione che renda conto di tutto ciò che l'occhio coglie, sino a ottenere l'affollamento di oggetti e dettagli tipico della pittura preraffaellita. Questa totale dedizione alla verità osservata, per la quale gli artisti sono pronti a rinunciare alla gradevolezza della propria opera, è certamente estranea a Rossetti. Sul piano tematico le differenze si fanno ancora maggiori e allontaneranno, col passare degli anni, anche Hunt da Millais. Entrambi prediligono inizialmente i motivi biblici legati alla vita di Cristo, ma se per Hunt il tema diverrà dominante, Millais si dedicherà presto a soggetti meno impegnativi. Rossetti, dal canto suo, si allontana immediatamente dalla pittura di argomento religioso, per dedicarsi ai prediletti motivi danteschi e poi alla lunga ricerca sul ritratto femminile. Nel 1849 vengono esposte, con buon riscontro di critica, le prime opere di Rossetti (*Adolescenza della Vergine*), di Hunt (*Rienzi*) e di Millais (*Isabella*) siglate PRB. Nel 1850 escono i quattro numeri della rivista «The Germ», espressione della Confraternita, e i tre espongono nuovamente (Rossetti: *Andila Domini*; Hunt: *Claudio e Isabella*; Millais: *Cristo nella casa dei genitori*). La critica, ormai informata sullo «scandaloso» significato della sigla, attacca i giovani artisti che osano confrontarsi con Raffaello, determinando l'allontanamento di Rossetti dall'attività pubblica della Confraternita. Nel 1851 Hunt e Millais sono nuovamente all'Accademia (il primo con *Valentino e Silvia*, il secondo con *Mariana, Il ritorno della colomba all'arca e La figlia del falegname*) e gli attacchi si ripetono. A difenderli pubblicamente sul «Times» interviene John Ruskin, non molto piú vecchio di loro, ma critico ormai affermato e influentissimo. La difesa, rivolta solo all'opera di Hunt e Millais, è decisiva per la loro fortuna ma importante soprattutto perché, ampliata in un *pamphlet* (*Preraphaelismo*, 1851), suscita un largo dibattito. Il preraphaelismo diviene così una categoria critica utilizzata non solo per i membri della Confraternita ma anche per classificare artisti molto differenti, seppure appartenenti allo stesso *milieu* culturale. Ruskin interpreta l'opera dei

**p** nella chiave di un realismo simbolico e la pone in relazione con l'«astrattismo iperrealistico» del Turner ultima maniera. Sulla base delle teorie figuraliste che interpretano la realtà come compresenza di naturale e sovrannaturale, di temporalità ed eternità (teorie ben note ai **p**), due pitture apparentemente diversissime vengono ricomposte entro un unico sistema: la pittura «innaturale» di Turner è l'espressione di una verità piú profonda, iscritta nella natura anche se non immediatamente visibile, mentre la narrazione prosaica dei **p**, cosí simile alla realtà, esprime anche significati profondi ricostruibili solamente per via esegetica. La crisi della Confraternita è però già iniziata. Nel 1850 Collinson abbandona il gruppo, nel 1852 Woolner emigra in Australia. Nel 1853 la Confraternita si scioglie ma ha già un nutrito gruppo di seguaci, tra cui possiamo citare: J. Brett (1831-1902), W. Burton (1824-1916), C. A. Collins (1828-73), W. Deverell (1827-54), A. Hugues (1830-1915), R. B. Martineau (1826-1869), H. Wallis (1830-1916), W. L. Windus (1822-1901).

Millais prosegue una carriera in cui il crescente successo (*L'ugonotto*, 1852; *La ragazza cieca*, *Foglie d'autunno*, 1856) va di pari passo con una progressiva rinuncia alla ricerca avviata con la Confraternita. Dalla fine degli anni Cinquanta la sua pittura subisce una decadenza che non gli impedisce comunque di arrivare a presiedere l'Accademia. Hunt, dopo avere dipinto due quadri che richiedono un nuovo intervento difensivo di Ruskin sul «Times» (*Il risveglio della coscienza*, 1853 e *La luce del mondo*, 1853-56), intraprende alcuni viaggi in Terra Santa (1854, 1869, 1875) alla ricerca di ambientazioni non convenzionali per le sue opere di ispirazione biblica (*Il capro espiatorio*, 1854-55; *Il Salvatore nel Tempio*, 1854-60). Egli è certamente il piú fedele agli intenti iniziali ed è anche autore di un'opera decisiva per l'immagine critica del movimento preraffaellita (*Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 1905). Gli stretti rapporti tra Rossetti e i suoi discepoli William Morris ed E. Burne-Jones (dal 1856) sono stati interpretati come una rinascita del movimento. I tre artisti collaborano alla realizzazione degli *Oxford Murals* (1857), affreschi realizzati alla *Union Debating Hall*, rimasti incompiuti e presto scoloriti per l'imperizia tecnica degli autori. Morris, però, non si impegnerà mai piú come pittore (con la sola eccezione di *La regina*

Ginevra, 1858) e Burne-Jones è, tanto per i suoi riferimenti classici quanto per la qualità della sua pittura, poco assimilabile alla vicenda storica della Confraternita e del gusto preraffaellita. (*gi*).

## **Preti, Mattia**

(Taverna (Catanzaro) 1613 - La Valletta (Malta) 1699). La sua formazione fu con ogni probabilità napoletana, nell'ambito di Battistello Caracciolo, in un momento particolarmente vitale della pittura meridionale che, nei primi decenni del secolo, proseguiva l'esperienza di Caravaggio e accoglieva nel contempo suggestioni anche diverse (Artemisia Gentileschi, Vouet, Ribera e i bolognesi ad esempio). Il giovane **P**, giunto a Roma nei primi anni Trenta con il fratello Gregorio, anch'egli pittore, si orientò dapprima verso un «caravaggismo» di stampo nordico (*Concerto*: Alba, municipio; *Concerto a tre figure*: Napoli, coll. priv.), sull'esempio di Honthorst; ed ebbe indubbiamente contatti con l'opera di Valentin, di Tournier e di Vouet, praticando un'intensa e personale interpretazione della *manfrediana methodus*. Le sue tele di quegli anni rivelano anche l'influsso della corrente neoveneta allora espressa da Testa, Mola e Poussin (*Trionfo di Sileno*: Tours, Museo; *Mosè sul Sinai*: Montpellier, Museo; *Resurrezione di Lazzaro* e *Olindo e Sofronia*: Genova, GN di Palazzo Rosso), ma anche quello di Guercino, del quale il **P** ritenne la «gran macchia», le larghe e liquide pennellate e la gamma dei verdi e degli azzurri (ad esempio *Il ritorno del figliol prodigo*: Le Mans, Museo; *Condanna di Cristo*: Roma, Palazzo Rospigliosi; *Adorazione dei Magi*: Holkham Hall; *Sofonisba*: Roma, Gall. Pallavicini). *L'Elemosina di san Carlo* (1642: Roma, San Carlo ai Catinari) ne costituisce la prima prova nel campo dell'affresco, segnata dall'attenta meditazione dei testi di Sacchi e di Poussin. Il luminismo paracaravaggesco delle prime opere si trasforma, in virtù di tali nuove suggestioni, in una diversa e personalissima interpretazione del rapporto luce-colore, probabilmente anche sull'esempio di Lanfranco (*Crocifissione di san Pietro*: Grenoble, Museo). Tali innovazioni gli consentono di proseguire con successo la carriera di frescante: come nell'abside di Sant'Andrea della Valle a Roma (tre *Scene del martirio di sant'Andrea*, 1650-51), dove il **P** si trova a completare un ciclo pittorico iniziato più di vent'anni prima da Lanfranco e da Domenichino, e so-

prattutto negli affreschi della cupola di San Biagio a Modena (entro il 1653), nei quali si avverte, a fianco dell'influsso di Pietro da Cortona nella ricerca di un rapporto spaziale materia-luce che stemperi la compatta volumetria delle forme, anche un piú scoperto interesse per Correggio e per Lanfranco (*Il Paradiso*: Madrid, Prado).

Recenti ritrovamenti documentari hanno consentito di anticipare al 1653 (anziché al 1656) un importante soggiorno del **P** a Napoli, durato fino al 1660. Sono anni che vedono per alcuni aspetti un ritorno alle antiche esperienze naturalistiche: meditazioni su Ribera e sul luminismo di Battistello accompagnano reminiscenze dei modi della cultura veneziana (che secondo il De Dominici il **P** aveva potuto conoscere direttamente con un viaggio a Venezia), dando luogo a esiti notevoli, come il ciclo delle *Storie di santa Caterina e di san Pier Celestino* in San Pietro a Maiella e altri grandi dipinti da stanza, di soggetto profano o biblico (*Giuditta mostra la testa di Oloferne e Morte di Didone*: Chambéry, MBA). Ma fondamentale è in questo periodo il rapporto di reciproco scambio con Luca Giordano. A lui **P** deve la nuova tecnica dell'impasto, il *ductus* rapido e sommario, il gusto risolutamente barocco che si affermano nel *Convito di Baldassarre* (Napoli, Capodimonte), nel *Convito di Assalonne* (ivi), nel *Ritorno del figliol prodigo* (Napoli, Palazzo Reale; altra versione a Capodimonte) e soprattutto, a giudicare dai bozzetti, negli *Ex voto della peste del 1656*, grandi affreschi eseguiti tra la fine del 1656 e il 1659 sulle porte della città, perduti, parzialmente documentati da bozzetti conservati nel museo di Capodimonte.

Dopo una sosta (1660-61) a Valmontone per decorare in Palazzo Pamphilj la *Stanza dell'aria*, subentrando a Pierfrancesco Mola per controversie tra il Mola e i Pamphilj (in precedenza il **P** aveva eseguito, sempre per committenza del Pamphilj, il bellissimo *Gonfalone di san Martino*, 1650, per la chiesa abbaziale di San Martino al Cimino), nel 1661 si stabilí a Malta, dove restò fino alla morte. Questo quarantennio di attività fuori del continente lo isolò quasi del tutto da ogni possibile nuovo rapporto. In quell'atmosfera di provincia le sue meditazioni si cristallizzarono in un linguaggio immutabile, di un pacificato accademismo, come attestano le vaste imprese decorative della cocattedrale e dell'Oratorio di San Giovanni a La Valletta (*Storie del Battista*, 1661-66) e il *Battesimo di Cri-*



sto (La Valletta, Museo). Continuò tuttavia a ricevere numerose commissioni (*Canonizzazione di santa Caterina e Predica di san Bernardino*, 1672-74: Siena, San Domenico), anche da località della vicina Sicilia (*Predica del Battista*: Palermo, San Giovanni alla Guilla; *Lapidazione di santo Stefano*: Mazzarino, chiesa del Carmine) ed eseguì un considerevole numero di tele per Taverna, sua città natale. Replicò spesso, talvolta con largo intervento della bottega, le sue composizioni «da stanza», con frequenti recuperi delle esperienze romane e napoletane (ad esempio nel cospicuo gruppo di opere eseguite per Siviglia su richiesta dell'arcivescovo Arias: *Il Battista davanti a Erode*: Siviglia, Museo; *Angelo custode*: Cattedrale; *Giobbe deriso e San Giovanni decollato*: Palazzo arcivescovile) che ne rendono difficoltosa la collocazione cronologica. Fu anche grande disegnatore; nei numerosi fogli rimasti, eseguiti con tecniche diverse – seppia, carboncino, sanguigna – si avverte la sua «vorace» capacità di assimilazione – che non si tradusse però mai in eclettismo – dei modi dei maestri, da Raffaello a Lanfranco, da Guercino a Poussin. (mlc + sr).

### **Preu, Niclas**

(Augsburg? 1490 ca. - Krems? 1534 ca.). Sotto tale nome vanno raccolte le opere un tempo attribuite al Maestro di Pulkau, altrimenti detto anche Maestro dell'Historia Frederici et Maximiliani, il cui catalogo è stato inoltre di recente sottoposto a revisione. **P** è considerato il maggior rappresentante della cultura diffusa nella regione della Bassa Austria (con epicentri a Vienna e Wiener Neustadt), come mostrano anche i documenti che lo ricordano assiduamente impegnato in commissioni di ogni tipo, per una clientela di alto rango, religioso e nobiliare. Ad Augsta diviene apprendista presso la bottega del fratello Jörg, nel 1502. Nel 1505 intraprende il viaggio che lo porterà a Regensburg, ove entra nella bottega di Altdorfer, anch'esso appena giunto in città. Appartengono a questo primo periodo, 1508 ca., le due tavolette con la *Decapitazione del Battista* (Vienna, KM) e *Giobbe schermite* (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) ove l'adesione ai moduli del maestro è piena e simpatetica. Stabilitosi a Krems, produce vari altari per le chiese e i conventi della regione, quasi sempre in collaborazione con Niclas Forster, come le quattro portelle per l'*Altare dei*



*Martiri in San Floriano* (1512-13: Augustinerchorherrenstift; a Forster sembra attribuibile il lato festivo delle portelle, con la *Leggenda di santa Margherita*), che sono considerate tra le sue opere piú intense, in cui l'influsso di Lucas Cranach si scioglie in quello vibrante di luci e a tratti visionario di matrice altdorferiana. Tra il 1514 e il '16 Massimiliano I compone la sua *Historia Federici et Maximiliani*, che, come dice il titolo stesso, comprende anche una autobiografia dal profilo politico-morale assai dettagliata. La predilezione dell'imperatore per lo stile dei pittori danubiani, oltreché per Dürer, è nota: anche per l'illustrazione dell'*Historia* (Vienna, Haus - Hof - und Staatsarchiv, Hs. Böhm 24, Sign.B.9) egli conferma le sue preferenze, commissionandone l'esecuzione a **P**, che alcuni altri indizi inducono a credere uno dei favoriti dell'imperatore.

Su commissione del colto abate della fondazione viennese di Schotten, Benedikt Chelidonus, amico anch'esso e di Dürer e dell'imperatore, e sostenitore del nuovo corso della pittura austriaco-danubiana, **P** partecipa con i suoi assistenti e sotto la direzione dello scultore Hans Schlais, alla realizzazione dell'altare maggiore della chiesa di Heiligblut a Pulkau (1518-22). È proprio l'identità formale e di tratto che traspare tra le scene dipinte di questo grande altare a piú ante - tra i rari esempi di altari austriaci eseguiti in puro stile danubiano, che siano giunti intatti sino ad oggi, e comparabile in qualità e armonia forse soltanto all'*Altare di sant'Anna* in Feldkirch di Wolf Huber - e i disegni a penna acquerellati dell'*Historia* ad aver suggerito l'identificazione dell'illustratore con il documentato pittore attivo a Pulkau. **P** compare dal 1524 al '28 negli elenchi delle tasse viennesi, segno di un cambio di residenza, e dal 1530 al '33 in quelli di pagamento del monastero di Göttweig, per affreschi oggi scomparsi. Che il suo impegno come affreschista non si sia limitato a questo solo esempio è dimostrato dalle varie testimonianze di pittura murale che recano l'impronta del suo stile, conservatesi in Bassa Austria; ma anche la produzione di altari a battenti risentirà del suo influsso, uno dei piú profondi ed estesi nell'arco danubiano fino all'estenuarsi della parabola creativa di questo stile, oltre la metà del secolo. Di **P** vanno infine ricordati i ritratti, altro genere che egli contribuì a rivitalizzare, benché la lunga serie a lui attribuita debba essere prevalentemente assegnata a pittori della sua cer-

chia (tra i quali incontriamo anche il figlio Hans e Michel Wolgemut il Giovane, figlio del piú noto e omonimo maestro di Dürer). Tra le tavole autografe sono il *Ritratto di Melchior von Lamberg auf Ottenstein e sua moglie* del 1515, il *Ritratto di Michael Agler* del 1529 (Norimberga, GNM) e il ritratto della moglie del medico umanista Kappler, Magdalena, del 1530 (Krems, Museum der Stadt), il quale fu a sua volta ritratto dal migliore degli allievi di P, Hans Kellner. (*scas*).

### **Previati, Gaetano**

(Ferrara 1852 - Lavagna (Genova) 1920). Di estrazione piccolo borghese, studia presso la Scuola di belle arti di Ferrara, dove è allievo di Gerolamo Domenichini e di Giovanni Pagliarini. Chiamato sotto le armi a Livorno tra il 1873 e il 1876, si sposta l'anno successivo a Firenze e frequenta saltuariamente lo studio di Amos Cassioli. Nel 1877 si trasferisce a Milano per iscriversi all'Accademia di Brera, diviene allievo di Giuseppe Bertini e ne frequenta il corso di pittura fino al 1880. Gli esordi sono segnati da una pittura legata al romanticismo storico, di cui è esempio il dipinto *Gli ostaggi di Crema* (Firenze, Pitti), con cui vince il concorso Canonica. Spunti tratti dalla letteratura romantica e dall'opera lirica ispirano il *Valentino a Capua*, esposto a Torino nel 1880, il *Tirem innanz* del 1886 (distrutto nel corso della seconda guerra mondiale) e il *Paolo e Francesca* del 1887 (Bergamo, Accademia Carrara). Il fascino esercitato sulla sua pittura dalle opere di Domenico Morelli e Tranquillo Cremona si riflette nell'*Ecce homo* (1878-79) e in *Dolor Materno* (1881). Il superamento delle esperienze neoromantiche si accompagna ai primi contatti con l'ambiente scapigliato e soprattutto all'amicizia con Luigi Conconi. Tali stimoli si riflettono nella scelta di nuovi filoni tematici di cui sono esempio le *Fumatrici d'oppio* (1887: Piacenza, GAM), in cui il gusto orientaleggiante si coniuga con precoci suggestioni decadenti. La sintonia di P con una cultura volta all'indagine della dimensione notturna, del sogno e del mistero, è attestata dalla sua precoce conoscenza di un testo chiave in quest'ambito, i *Racconti* di Edgar Poe, che egli illustra tra il 1887 e il 1890. Nel 1889 aveva conosciuto Vittore Grubicy che lo introduce nell'ambiente divisionista e in quegli anni stringe amicizia con Giovanni Segantini. Subisce il fascino del pre-raffaellismo, in particolare delle opere di

Dante Gabriele Rossetti. Esordisce alla Triennale di Brera del 1891 con la discussa *Maternità* (Novara, Banca Popolare di Novara), opera con cui **P** formula una proposta molto originale e innovativa circa gli sviluppi del tema sacro in ambito simbolista. Eseguito con tecnica divisionista, il dipinto accentua il carattere spirituale del soggetto, dissolvendone la forma, attraverso lunghi filamenti colorati e luminosi. Incompresa a Milano, la tela gli vale l'invito a Parigi al Salon della Rosa-Croce nel 1892, esperienza che lo pone a confronto con il clima ricco di apporti stimolanti e contraddittori del simbolismo europeo. Tramite V. Grubicy, **P** risulta in contatto anche con la cultura inglese e in particolare con le teorie estetiche di Ruskin, la cui eco ispira numerose composizioni a partire da *I funerali di una vergine* del 1895, esposta in quello stesso anno alla Biennale di Venezia (coll. priv.). Della sua vasta attività grafica è indicativa l'illustrazione dei *Promessi Sposi*, impresa di grande impegno avviata nel 1891, ma divenuta ufficiale solo nel 1896, data in cui l'artista vince il concorso nazionale per la nuova edizione Hoepli dell'opera. Le difficoltà economiche che segnano questi anni vengono in parte risolte dal contratto stipulato con V. Grubicy nel 1898. In questo periodo iniziano i primi soggiorni in Liguria, a Lavagna, in coincidenza dei quali la sua tavolozza si arricchisce di nuovi accordi cromatici. Appartengono a questi anni *La danza delle Ore* (1899), allegoria del tempo e dello spazio infinito, e gli studi per le *Stazioni* della Via Crucis (1898-1900). Una consistente presenza di sue opere alla Mostra di Arte Sacra di Lodi nel 1901, ne accresce la notorietà come autore di soggetti sacri. Alberto Grubicy ne sollecita la partecipazione alle principali manifestazioni artistiche europee: nel 1902 alla Secessione di Berlino e alla Collettiva al Palazzo delle belle arti di Milano, nel 1905 alla Quadriennale di Monaco dove viene premiato con medaglia d'oro. Alla Biennale veneziana del 1907 realizza con altri artisti l'ambizioso progetto della «Sala del Sogno» e, in quello stesso anno, partecipa alla mostra divisionista organizzata da A. Grubicy a Parigi. Nel frattempo esegue rappresentazioni simboliche e allegoriche, quali *L'Eroica* (trittico, 1907: Roma, Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di guerra) e *La Notte, Il carro del sole, Il Giorno* (trittico, 1907: Milano, Camera di Commercio). Il suo accordo con V. Grubicy, scaduto nel 1908, viene rinnovato nel 1911 e a

questo periodo appartengono *La caduta degli Angeli* (trattico, 1912: Roma, GNAM), e *La creazione della luce* (1913: ivi). Una feconda e significativa attività di teorico e trattatista si affianca, e per certi aspetti supera, quella della pratica artistica. Tra le sue opere: *Memorie sulla tecnica dei dipinti* (1896), *La tecnica della pittura* (1905), *Principi scientifici del divisionismo* (1906) e *Della pittura, tecnica e arte* (1913). Nel 1917 gli eventi tragici legati alla perdita della moglie e del figlio interrompono bruscamente la sua attività creativa e la mostra a lui dedicata nel 1919 a Milano appare già come una celebrazione postuma. (vbe).

### **Previtali, Andrea**

(Brembate Sopra Bergamo? 1470/80 ca. - Bergamo 1528). Si trasferì all'inizio del secolo a Venezia; il percorso artistico del **P** si sviluppò quindi, nella sua fase giovanile, attraverso l'influenza del Bellini (*Madonna col Bambino e un donatore*, 1502: Padova, MC; *Sposalizio mistico di santa Caterina*: Londra, NG, dalle influenze giorgionesche; *Ritratto di gentiluomo*, datazione oscillante tra il 1502 e il 1510: Milano, MPP). All'influenza di Cima da Conegliano si deve, invece, collegare l'attenzione alla luce e alla morbidezza del modellato pittorico che trovano largo riscontro nella *Vergine col Bambino e donatore* (Londra, NG) dipinta nel 1505, nella *Madonna con Bambino e santi* (1506) dell'Accademia Carrara di Bergamo e nella posteriore tela raffigurante *San Giovanni Battista tra quattro santi* della chiesa di Santo Spirito a Bergamo datata 1515, dal quattrocentesco gusto archeologico delle rovine certamente derivategli dal Conegliano. Una ricerca degli effetti cromatici che lo portò ad avvicinarsi alla pittura nordica mediata da Antonello da Messina e dal Carpaccio rilevabile sia nel *Passaggio del Mar Rosso* e nel *Cristo al Limbo*, da riferirsi al 1510 ca., entrambe alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, sia nella *Madonna col Bambino* della Verwaltung fur Kulturgut di Monaco, dipinta nel 1510 alla fine del suo soggiorno veneziano, dal paesaggio fortemente belliniano. Rientrato definitivamente a Bergamo l'anno seguente, **P** incominciò a manifestare un profondo interesse verso la maniera pittorica del Lotto che lo influenzerà durante tutta la successiva produzione artistica. Ne sono prova, oltre alla *Trasfigurazione* della Pinacoteca di Brera (Milano) proveniente dalla cappella Casotti della chiesa bergamasca di Santa Maria delle Grazie (1513),



due tele attualmente esposte all'Accademia Carrara: la *Madonna con Bambino e santi* dipinta nel 1522 e la successiva *Madonna Casotti* (1523) che mostra anche evidenti richiami alla ritrattistica fiamminga del Carpaccio nel viso del committente. Con la *Deposizione* per la chiesa di Sant'Andrea a Bergamo, la drammaticità della Vergine e i forti accenti cromatici riflettono ormai pienamente la cultura lottesca, tanto da aver in passato indotto la critica ad assegnare al Lotto la pala del Duomo bergamasco raffigurante *San Benedetto tra i santi Bonaventura e Ludovico di Tolosa*, che un documento di pagamento del 27 giugno 1524 ha definitivamente ricollegato alla figura di P. (fl).

### **Previtali, Giovanni**

(Firenze 1934 - Roma 1988). Laureatosi nel 1956 con R. Longhi, la sua tesi fu il nucleo di una serie di studi apparsi dapprima su «Paragone» e successivamente pubblicati nel 1984 con il titolo *La fortuna dei primitivi. Da Vasari ai Neoclassici*. Del 1967 è *Giotto e la sua bottega*, al quale segue *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame* (1978). Ha coordinato i primi quattro volumi della *Storia dell'arte italiana* pubblicata da Einaudi, per la quale ha scritto l'introduzione *La periodizzazione dell'arte italiana* (1979). Postuma è la raccolta dei suoi saggi sulla scultura gotica (*Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, 1991). Tra le mostre da lui curate: *Gotico a Siena* (1982) e *Simone Martini e compagni* (1985), occasione questa per riproporre il problema, già affrontato nel saggio del 1967, del rapporto maestro e bottega nel Trecento, interesse che dimostra la ripresa di alcune tematiche presenti negli ultimi scritti di Longhi (in particolare *Qualità e industria in Taddeo Gaddi*, 1959). Docente alle Università di Messina, Siena e Napoli, P è stato redattore di «Paragone» (1961-71) e il fondatore, con l'archeologo M. Cristofani, della rivista «Prospettiva» (1975). Suoi importanti interventi sono apparsi nella «Revue de l'Art» e nel «Bollettino d'Arte». (sr).

### **Prévost, Jacques**

(Pesmes (Haute-Saône) ? - Gray, dopo il 1580). Operò forse a Digione nel 1521 e a Gray nel 1530. Tra il 1535 e il 1538 era a Roma (*Sette partiti d'architettura dell'ordine corinzio segnati con le loro proporzioni*, 1535); Manette gli



attribuisce un gruppo di stampe monogrammate «P et S», eseguite in Italia. Tornato in Francia nel 1550, è menzionato a Gray e a Dole. Dal 1550 al 1555 era a Langres, dipingendo quadri per il cardinal de Givry e operando alle statue della tribuna della Cattedrale; poi verso il 1555 a Digione, nel 1559 a Gray, nel 1564 a Pesmes, e infine di nuovo a Gray fino al 1580. Gli si attribuiscono rari dipinti (*Sacra Famiglia*, firmata, da un'incisione di Fréminet; *Vergine col Bambino*: Museo di Besançon). Tra le sue stampe figura un ritratto di *Francesco I*, monogrammato «PS» e datato 1536, sul quale ci si è fondati per attribuire, a torto, all'artista un ritratto disegnato del re (Parigi, Louvre, Gabinetto dei disegni), che è invece, come l'analogo disegno di Chantilly, una copia dal Primaticcio. Il corpus delle incisioni di **P** dà ancor oggi luogo a discussioni: nel 1546-47 comparvero stampe firmate col nome intero dell'artista, ma di stile molto diverso rispetto ai pezzi monogrammati. Marolles chiamava questo monogrammista Perjeconter, asserzione che non ha potuto trovare conferma. (*sb*).

### **Prévost, Jean**

(Lione?, noto dal 1471 al 1503). Pittore francese di vetrate, e pittore ufficiale della chiesa di Saint-Jean a Lione, è noto solo da documenti che ne segnalano l'attività di decoratore al servizio della Chiesa e della città. Tali indicazioni sono insufficienti per consentire di identificarlo, com'è stato proposto, col Maestro di Moulins. (*nr*).

### **Primaticcio, Francesco, detto il Bologna**

(Bologna 1504 - Parigi 1570). Compì il primo tirocinio a Bologna forse nell'ambito di Innocenzo da Imola e di Bagnacavallo, seguaci di Raffaello. Fu determinante, per la sua formazione, l'esperienza di lavoro a Mantova, a partire dal 1525-26, sotto la direzione di Giulio Romano: Palazzo Ducale, *Gabinetto di Apollo* (disegno a Torino, Bibl. reale), Palazzo Te, Sala delle Aquile. In questi anni avvertì anche la suggestione dell'arte del Correggio e del Parmigianino. Nel 1531 Giulio Romano che era stato chiamato a Fontainebleau mandò invece **P** al servizio di Francesco I: **P** vi trovò Rosso, più celebre e meglio pagato di lui. Gli fu affidata la decorazione della Camera del re (*Storia di Psiche*, 1533 e 1535), nota da un disegno al

Louvre e da copie che ci consentono d'immaginare la decorazione a stucchi e affreschi, di un'elegante simmetria, molto diversa dai modi decorativi mossi e variati di Rosso. Nello stesso tempo **P** intraprese la decorazione della Camera della regina, di cui rimane soltanto il camino (1534-37). Nel 1535 lavorava nel portico della Porte Dorée, ingresso principale al castello di Fontainebleau nel sec. XVI (*Scene della storia di Ercole*), nel padiglione di Pomona con Rosso (1532-35, distrutto; i *Giardini di Pomona*, disegno al Louvre), ed avviava anche la decorazione della Galleria bassa (1535-42) al primo piano del Pavillon des Poésies (non più esistente; disegni al Louvre). L'improvvisa morte di Rosso nel 1540 gli avrebbe consentito di proseguire da protagonista la sua carriera di decoratore: egli era allora in Italia, inviatovi per rifornire la collezione di Francesco I di opere d'arte, soprattutto antiche. Appena ritornato a Fontainebleau portò a termine opere rimaste incompiute di Rosso. Decorò, forse allora o ancor prima, nella galleria Francesco I, due gabinetti (scomparsi) che si aprivano al centro della galleria al di sotto di una *Danae* (disegno a Chantilly, Museo Condé) e di una *Semele*, perduta. Dipinse poi il Gabinetto del re (1541-45 distrutto, di cui possiamo apprezzare solo il camino con la *Fucina di Vulcano* e la decorazione di alcuni armadi con le *Virtù cardinali* grazie ai disegni superstiti (Louvre e coll. priv.). La camera della duchessa d'Etampes (1541-44), sfigurata da uno scalone costruito sotto Luigi XV e da maldestri interventi del secolo scorso, serba ancora parte della sua meravigliosa decorazione, dove le grandi figure in stucco scandiscono ritmicamente gli affreschi, preparati da stupendi disegni: la *Mascherata di Persepoli* (Louvre). Contemporaneamente ornava il vestibolo della Porte Dorée (1543-44) con sei composizioni, tuttora *in situ*. Si occupò poi della grotta del Jardin des Pins (1543) con figure viste in prospettiva (*Minerva, Giunone*: disegni al Louvre) e subito dopo portò a termine l'Appartamento dei bagni (1541-47, oggi scomparso), al piano terra della galleria di Francesco, una delle meraviglie di Fontainebleau, che accolse i capolavori delle collezioni reali, inquadrati da stucchi e da pitture; *Storia di Callisto* (disegni al Louvre e al BM di Londra). Quest'intensa attività, interrotta dai viaggi in Italia (nel 1543 e 1546), dove **P** ha occasione forse di trarre nuove suggestioni, in particolare da Perin del Vaga, era facilitata

da tutta una schiera di aiuti, alcuni dei quali erano artisti di prim'ordine. **P** dirigeva anche la fonderia per la traduzione in bronzo dei calchi di opere antiche giunti dall'Italia e l'arazzeria: Arazzi tratti dagli affreschi della Galleria Francesco I (Vienna, KM). In materia d'arte tutto dipendeva da **P** che era allora al culmine della carriera; valletto di camera del re, fu nominato nel 1544 abate di Saint-Martinès-Ayres, presso Troyes. La morte del re nel 1547, e la nomina di Philibert Delorme alla direzione delle fabbriche reali ne scossero temporaneamente il potere. Forse anche la morte o la partenza di alcuni suoi collaboratori lo indussero a mettere a punto un altro genere di decorazione, in cui lo stucco perde sempre più d'importanza. **P** aveva intrapreso sin dal 1541 la decorazione della galleria di Ulisse (oggi scomparsa), cui lavorò fin quasi alla morte: essa prendeva nome dai soggetti delle cinquantotto scene sulle pareti: mentre sulla volta, ripartita in quindici campate ornate da grottesche, compariva una moltitudine di soggetti dagli audaci scorci, a noi noti grazie a numerosi e stupendi disegni e ad incisioni. Tra il 1552 e il 1556 **P** decorò il salone da ballo, interamente dipinto a fresco con soggetti mitologici sulle pareti e tra le finestre. Fu aiutato da Niccolò dell'Abate, da poco giunto a Fontainebleau, che divenne suo abituale collaboratore. Tali imprese non gli impedirono di operare per privati: hôtel de Ferrare (1548), cappella di Guisa (disegni al Louvre, a Chantilly, a Meudon e a Montargis). Dirigeva il laboratorio di Nesles (sculture realizzate da Germain Pilon e dalla sua bottega: *Monumento del cuore di Enrico II*: Louvre; *Tomba di Enrico II*: Saint-Denis); era impiegato anche come architetto (ala della Belle Cheminée, Fontainebleau). Forniva progetti per le feste e per le *entrées* (serie di disegni detta la *Mascherata di Stoccolma*, al NM di Stoccolma), e inoltre modelli per smalti e tappezzerie. Tra le ultime sue opere sono da ricordare due scene aggiunte nel 1570 nella Camera della duchessa d'Etampes e, nello stesso anno, la nuova decorazione della Camera del re (perduta; soggetti tratti dall'*Iliade*, descritti da padre Dan e dall'abate Guilbert; copie di Belly e van Thulden; qualche disegno preparatorio al Louvre), opere queste, tutte realizzate da Niccolò dell'Abate. Sommerso dalle richieste, **P** dipinse senza dubbio raramente di sua mano. Gli si attribuiscono pochi quadri: sembrano di sua mano la *Sacra Famiglia* (San Pietroburgo, Ermitage) e *Ulisse e Penelope*

(Toledo, Ohio, AM). Il *Ratto di Elena* (Barnard Castle, Bowes Museum) è piuttosto un'opera di bottega. È difficile giudicare lo *Svenimento di Andromaca* (Museo di Providence, Rhode Island), a causa del cattivo stato di conservazione. Poiché gli affreschi di **P** sono in parte distrutti in parte mal conservati, è grazie ai numerosi disegni (serie molto importanti al Louvre, all'Albertina e al NM di Stoccolma), i più a penna e acquerellati o a sanguigna rialzati in bianco, che noi possiamo apprezzare la sua maniera, di una grazia preziosa e ricercata, e le sue poetiche invenzioni di grande decoratore. Diffusa attraverso le incisioni (particolarmente bene dal Maestro L.D.) e, forte del suo stesso lungo percorso, l'arte di **P** ha esercitato un'influenza determinante sull'arte francese, e in particolare sul Settecento. (*sb*).

### «Primato»

Ideata e diretta da Bottai, ministro dell'Educazione Nazionale, e da Vecchietti, edito a Roma, quindicinale (I, 1940 - IV, 1943), la rivista volle essere il luogo di riunione e di dibattito degli intellettuali italiani. Coesistenza di vecchio e nuovo, ma con un carattere notevolmente unitario, rappresentò il punto d'arrivo della vicenda culturale e politico-culturale del fascismo. Volendo ricomporre le forze più vive, dopo il «silenzio ostile della cultura» (Bottai), si rivolse ai nuovi gruppi letterari, proponendo principi di repubblica delle lettere, di autonomia di cultura e arte e non risparmiando aspre critiche all'idealismo e alla componente liberale e crociana, presente peraltro nello stesso periodico. «**P**» rispose alla necessità che alta cultura e letteratura militante fossero congiunte, spronando gli intellettuali a conoscersi tra loro e a costituirsi come categoria nel «coraggio della concordia». Condizionato pesantemente dall'andamento della guerra, non volle attribuire alla cultura fascista la corresponsabilità nel tragico esito cui il fascismo stesso aveva condotto il paese. Di fronte al marcato predominio nazista, spinse gli intellettuali a difendere la cultura e la nozione stessa di Europa, nella salvaguardia di valori, tradizioni culturali e civiltà. In campo artistico, oltre a proporre il premio Bergamo per la pittura, ottenne la collaborazione di numerosi storici d'arte e di artisti, tra cui Guttuso, Mafai, Sassu, Scipione, Tamburi e Zivesi, impegnati in una ricerca autentica e lontana da preoccupazioni apologetiche nei confronti

del regime. Tuttavia, non sostenendo una tendenza precisa, la rivista incoraggiò solo una generica modernità, sempre all'interno di un'impostazione rigorosamente figurativa. (*uc*).

### **primato delle arti**

La disputa sul **p** non è affatto fenomeno prettamente cinquecentesco e italiano: in realtà esso ha un'estensione geografica, cronologica e culturale assai maggiore. Nasce sí in Italia, ma nel Trecento, al di fuori dell'ambito figurativo, nell'ambiente intellettuale delle università, come contrapposizione tra legisti e artisti, ovvero tra studiosi di legge e di medicina e/o scienze naturali (Garin). La rigida struttura simbolica del sistema delle arti liberali, ripartita, per affinità alle Virtú, tra Trivio (grammatica, retorica, dialettica) e Quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia e musica), secondo uno schema ideato da Marziano Capella, perfezionato da Boezio e Cassiodoro e divulgato dai *curricula* di studio non meno che da cicli figurativi pittorici e scultorei (le formelle del lato nord della seconda fascia del campanile di Giotto, gli affreschi del Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella di Andrea da Firenze) entra in crisi nel basso Medioevo per l'urgenza di nuove, diverse professionalità, che si ribellano alla riduttiva definizione tomistica di arti servili o meccaniche (formelle della prima fascia del campanile di Giotto). Lo sfaldarsi del modello sociale feudale, aristocratico, l'affermarsi di una maggiore mobilità tramite un'organizzazione socio-politico-economica imperniata sulle corporazioni di mestiere, o arti, forniscono il contesto di un'espansione e alterazione di rapporti sociali e di una loro rielaborazione anche teorica, che superi schematismi numerologia. Tuttavia il pregiudizio antico, classico, sfavorevole alle attività manuali determina che ampliamenti e assimilazioni del novero delle discipline nobili siano fondate su una proporzionalità inversa tra manualità esecutiva e livello gerarchico riconosciuto (F. Bologna). I pittori, che quasi ovunque si riconoscevano in compagnie protette dall'evangelista pittore (san Luca), non ebbero corporazioni a sé stanti, ma, a seconda delle varie città, si trovarono aggregati ad altre arti: a Firenze fino al 1571 fecero parte di quella dei medici e speziali, a Bologna di quella detta delle Quattro Arti (assieme a spadai, guainai e sellai) e, dopo il 1569, passarono alla guida di quella dei Bombasari. Analoga-



mente, gli scultori si iscrivevano, a seconda dei casi e delle città, all'arte dei maestri di pietra e legname (come gli architetti) o a quella degli orefici. La storia dell'affrancamento degli artisti da queste corporazioni medievali, per solito tramite l'istituzione di accademie analoghe a quelle letterarie, rappresenta il momento socialmente visibile e significativo del loro movimento di affermazione intellettuale. Fino al Cinquecento, ognuna delle arti figurative moderne procede al proprio riconoscimento sociale seguendo un percorso autonomo. Un primo, chiaro tentativo di «liberalizzazione» della pittura si percepisce nei capitoli introduttivi del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini (1390 ca.), laddove essa è definita come un'arte per cui «conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia». Per Cennino, modesto pittore toscano di buona scuola giottesca attivo soprattutto a Padova, città universitaria ove Petrarca aveva innescato la disputa tra medici e legisti mezzo secolo prima, la via nobilitante della pittura passa per il raffronto con la poesia, e in particolare con la poetica stilnovista, ormai superata letterariamente, ma di cui egli riprende puntualmente i principî cardine (la gentilezza di core, la virtù) per trasferirli nella definizione teorica del suo idioma figurativo non meno attardato. A Firenze invece Filippo Villani (1404) propone per primo un timido confronto tra pittura e arti liberali, che Leon Battista Alberti (1436) svilupperà in un'affermazione decisa e martellante della nobiltà della pittura che si avvale del confronto non con la poesia o la retorica, ma con la scienza, in particolare la matematica o geometria, ovvero la scienza prospettica quale si era venuta costituendo con gli studi di Filippo Brunelleschi e in seguito di Piero della Francesca. Tuttavia spetta sempre all'Alberti la delineazione (sul modello dell'oratore ciceroniano, «vir bonus dicendi peritus») della figura ideale dell'artista «uomo buono et docto in buone lettere», il che comporta una versatilità «in tutte l'arti liberali», comprese poesia e retorica che «anno molti ornamenti comuni col pittore». Il tema dell'*ut pictura poesis* e quello dell'*ut rhetorica pictura*, in tutte le loro determinazioni e implicazioni, diventano riferimenti quasi topici nella trattatistica d'arte rinasci-

mentale e barocca (Lee, Spencer) e riflettono dapprima il percorso di affrancamento letterario della pittura, poi, col Seicento, un fortunato *cliché* critico-retorico. Architettura e scultura procedono frattanto per altre vie. Lorenzo Ghiberti (1450 ca.) insiste sulla necessità per lo scultore di un saldo fondamento teorico, che egli identifica con il disegno, comune a pittura e scultura: si pongono così le basi di un sistema, per il momento diadico, delle arti figurative come arti del disegno. Benché Schlosser abbia attribuito l'invenzione di tale sistema all'Alberti, esso trova la sua formulazione piena solo nel *Proemio alle Vite* di Giorgio Vasari (in modo più articolato nell'edizione del 1568), donde lo trae e lo sviluppa il Danti (1567). Per l'Alberti del *De pictura* infatti tanto la scultura quanto l'architettura erano, in maniera diversa, subordinate alla pittura e addirittura, nel caso del bassorilievo, i limiti tra scultura e pittura sembrano ridursi a mere distinzioni tecniche, non concettuali. Ma, nel *De re aedificatoria*, la scala dei valori cambia, diventando favorevole all'architettura, secondo tradizione. Poco più tardi, nel 1468, Federico da Montefeltro, rilasciando una patente a Luciano Laurana, dichiara la propria stima per gli uomini «ornati di ingegno e di virtù, e massime di quelle virtù che sempre sono state in prezzo appresso gli antichi e i moderni, come è la virtù dell'architettura fondata in l'arte dell'aritmetica e geometria, che sono delle sette arti liberali e principali, perché sono *in primo gradu certitudinis*». La sua definizione di architettura sembra corrispondere, non per caso, a quella di «arte del disegno» data da Francesco di Giorgio Martini (1439-1501). In effetti, il discorso sulla nobiltà dell'architettura, arte di ovvia utilità e progettualità, collegata alle scienze esatte e, tramite la teoria delle proporzioni armoniche, alla musica, va tenuto distinto da quello sulle arti esplicitamente «mimetiche» come pittura e scultura, in quanto da un lato essa è avvantaggiata dalla possibilità di scindere il momento teorico, progettuale, da quello esecutivo, meccanico (tanto che ricorre già nella letteratura tomistica il gratificante parallelo tra Dio e l'architetto) e dall'altro perché, fino all'affermazione del sistema trinitario delle arti, ad essa si subordinano di fatto tutte le altre arti figurative, non solo pittura e scultura, ma anche oreficeria, miniatura, tarsia, vetrate: la testimonianza più chiara è data dal *Taccuino* di Villard de Honnecourt in cui si trovano, oltre a modelli per ciascuna

delle arti indicate, anche ricette di medicina e progetti di ingegneria meccanica e idraulica, a riprova dell'universalità del sapere richiesta all'architetto, fin da Vitruvio. La fiorentina produzione trattatistica cinquecentesca, in Italia come in Francia, in Inghilterra o in Germania, consolida una posizione autonoma, e per certi versi privilegiata, di questa arte. Eppure, nella lettera di Marsilio Ficino a Paolo di Middelburg del 1492 in cui si propone un nuovo mondo di arti liberali, definite come grammatica, poesia, retorica, pittura, architettura, musica e canto orfico sulla lira, l'unica arte figurativa non nominata è la scultura, a riprova di un'esclusione e uno sfavore che costituiscono un atteggiamento prevalente nella storia della disputa. Questa, a partire dall'intervento di Leonardo, si restringe, determina e specifica in un **paragone** ( → ) tra le arti congeneri e concorrenti di pittura e scultura, risolto da Leonardo in favore della prima; paragone che troverà il suo culmine intellettuale nella disputa varchiana. È certo che la questione della nobilitazione e gerarchia delle arti, particolarmente viva a Firenze e nel centro Italia, non è però monopolio di questa area. Nella Padania, ad esempio, numerose sono le voci che si levano a favore della pittura: la celebre lettera del veneziano Jacopo de' Barbari a Federico di Sassonia (1501) trova un'eco chiara e rinforzata nel *Viridario* del letterato bolognese Giovanni Filoteo Achillini (1513) ( «Fra l'arti liberali è la pittura | Sette se soglion dir, questa è l'ottava | Che imita bene e supera natura»). Già Niccolò Burzio (musicista), nel suo *Bononia illustrata* (1494) aveva anteposto gli artisti bolognesi (scultori e orafi compresi), e in particolare il Francia, a matematici, astrologi, geometri e musicisti (gli esponenti del Quadrivio), nonché agli scolastici, posponendoli invece a giuristi, letterati e grammatici: è evidente allora che i contributi settentrionali riflettono un collegamento, peraltro ancora inesplorato, con le dispute universitarie, ma è anche interessante osservare come il ribaltamento di valori intellettuali incidentalmente proposto dal Burzio somigli a quello avanzato, indipendentemente, da Leonardo. Per la verità, il ribaltamento leonardesco è ancor più radicale, poiché perfino la poesia (oltre alla musica) diventa arte inferiore alla pittura, di cui si celebra, oltre all'intellettualità e dignità sociale, anche e soprattutto l'universalità di applicazione e quasi l'onnipotenza, la capacità di rappresentare ogni aspetto del visibile («le nebbie per le

quali con difficoltà penetrano le spezie delli obbietti; le piogge che mostrano dopo di sé li nuvoli con monti e valli; le polvere che mostrano in sé e dopo sé li combattenti d'esse mottori; li fiumi piú o men densi; li pesci scherzanti infra la superfizie dell'acqua et il fondo suo; le pulite ghiare con vari colori possarsi sopra le lavate arene dal fondo de' fiumi circondati dalle verdeggianti erbe dentro alla superfizie dell'acqua; le stelle in diverse altezze sopra di noi, e cosí altri innumerabili effetti, alli quali la scultura non aggiunge»). Cosí, con Leonardo la pittura assume nuovamente, quella dimensione di «scienza» che aveva già avuto in Alberti, ma in un senso affatto nuovo, di sussidio e, al tempo stesso, risultato di una sperimentazione altamente individuale, volta a un'indagine dettagliata e a un soggettivo recupero, in termini di comunicabilità visiva, della realtà. La pittura è specchio, e usa lo specchio: è quasi un'opera di magia, un inganno capzioso che, all'occhio severo di Enrico Cornelio Agrippa di Nettesheim, la condanna assieme a tutte le scienze e a tutte le lettere, in un annullamento delle gerarchie intellettuali nel fuoco della mistica, santa, asinina ignoranza apostolica, paolina (*De incertitudine et vantate scientiarum*, 1530). In situazioni provinciali (Genova) la discussione sulla nobiltà della pittura può ancora avere un effetto dirompente rispetto ad attardate prassi organizzative medievali (lettera di Giovan Battista Paggi al fratello, 1591), ma altrove il coro unanime a favore della pittura diventa un motivo quasi topico e scontato, sia nella Padania, ove la lezione leonardesca si complica a contatto di sollecitazioni svariate (soprattutto Vasari nel caso di Armenini, 1587; Giulio Camillo e la trattatistica d'arte piú recente in Lomazzo, 1584 e 1590), sia a Roma (R. Alberti, 1585; F. Zuccari, 1607) o a Firenze (dove Raffaello Borghini, 1584, si attiene scrupolosamente alla lezione varchiana). Novità vengono apportate solo dalla trattatistica controriformata, in cui alla pittura viene riconosciuta l'ulteriore nobiltà cristiana implicita nel fine didattico e caritatevole di educare gli analfabeti alla fede, di farsi strumento di persuasione e propaganda, ma anche di asceti (Paleotti, 1582). Del resto, la subordinazione delle arti alla manifestazione della fede in forme controllate dall'autorità ecclesiastica è esplicitata in maniera dettagliatissima anche nelle anteriori *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo (1577), che investono ogni elemento della chie-

sa, dalla sua collocazione e forma, fino ai dettagli della mensa dell'altare, delle lampade, dei reliquiari e, ovviamente, ai quadri. Si tratta di rigurgiti neomedievali che obbediscono alle disposizioni tridentine in materia di immagini, il cui controllo è interamente demandato all'autorità decentrata del vescovo, vigile difensore non solo dell'ortodossia, ma anche del benessere, dello sviluppo sano dell'arte intesa come fattore di distinzione della dottrina cattolica e di contenimento rispetto alle minacce dell'iconofobia e iconoclastia protestanti. La protezione vescovile si esplicita però in maniera diversa a seconda dei luoghi e dei personaggi: se l'attività pastorale di Federico Borromeo a Milano stimola la creazione di un'Accademia ambrosiana (1620) dai fini eminentemente didattici, di formazione culturale (ma anche spirituale) delle nuove leve di artisti, facendone quasi un «seminario» di tecnica e dottrina, ecco che la protezione accordata da Paleotti alla romana Accademia di San Luca sottolinea un progetto diverso, opposto, di «normalizzazione» della società artistica romana ai suoi vertici, tramite una severa gerarchizzazione e controllo operati da dirigenti provenienti esclusivamente dalla cerchia dei protetti della corte pontificia. L'Accademia romana si trasforma così da occasione di amalgama culturale tra diverse generazioni artistiche e momento di incontro e riflessione teorica (quale era stata nella volontà dello Zuccaro sotto la protezione, fino al 1595, del cardinal Federico Borromeo), in luogo di controllo moralistico, religioso e ideologico della prassi artistica, attraverso il condizionamento di esponenti rigorosamente selezionati del mondo romano dell'arte. Può darsi che il mancato riconoscimento ufficiale, a Bologna, in età paleottiana e post paleottiana, di una pubblica accademia di pittura quale quella promossa privatamente dai Carracci abbia a che vedere con le analogie tra questa e il posteriore esempio milanese parzialmente modellato su di essa, in contrasto con il modello romano del periodo paleottiano. D'altro canto, dalla subordinazione di tutte le arti a un fine religioso e dalla loro conseguente equiparazione si passa con continuità alla loro mutua interdipendenza nell'ambito della poetica barocca, che trova nella teatralizzazione della vita e dell'arte la sua manifestazione più chiara. Il senso dell'unità delle arti figurative assume nei progetti berniniani realizzati o da realizzare (piazza Navona, piazza San Pietro, il Louvre) la sua espressione più



alta e implica il totale superamento delle questioni del **p**. Semmai, è lecito constatare, grazie anche all'attività dell'Oratorio di San Filippo Neri, un accostarsi e accompagnarsi della musica alle arti figurative e alla poesia. Resta vivo, certamente, il dibattito sull'*ut pictura poesis*, secondo schemi che riflettono variazioni concettuali limitate, dalla formulazione varchiana alle tirate retoriche del Marino, agli esercizi compilatori del gesuita Possevino.

La questione del **p** conosce però una ulteriore, complessa fortuna oltralpe (Kristeller): in Francia, ad esempio, nonostante l'evidente supremazia della pittura e le conseguenti, rissose divisioni tra poussinisti e rubenisti nell'ambito dell'Accademia reale di pittura e scultura, la creazione sotto il re Sole delle manifatture reali di Gobelins, che producono di tutto (dai mobili agli arazzi) su disegni del pittore del re pone con forza la questione dell'unità, ma anche della gerarchia, delle arti anche cosiddette minori. In Italia, a fine Settecento, l'inserimento di corsi di disegno ornamentale a Brera e in alcune altre accademie (o, in precedenza, a Bologna, le resistenze create da certi pittori al progetto marsigliano di un'Accademia Clementina quale punto di raccordo e interazione tra le arti del disegno e la ricerca scientifica) pongono con evidenza lampante la questione cruciale, ampiamente e dettagliatamente indagata da F. Bologna, del rapporto tra le arti dette, con terminologia ottocentesca, maggiori e quelle cosiddette minori, cui qui si è fatto solo fuggevolissimo e occasionale cenno. D'altra parte il Settecento propone anche, in Italia, grazie alle meditazioni di Winckelmann sulla storia dell'arte antica, un parziale ribaltamento dell'accettata supremazia pittorica a favore, questa volta, della scultura, che, in ambito neoclassico, assume temporaneamente il ruolo di arte-guida. Non si tratta però di un *trend* europeo: in Inghilterra, ancora nel 1770, il pittore Sir Joshua Reynolds, presidente della Royal Academy, si sente obbligato a ribadire la nobiltà dell'esercizio artistico in un paese dove la riduzione sistematica della pittura a ritrattistica non ne ha favorito sino a quel momento l'autonomia e crescita espressiva, né il riconoscimento sociale. In pochi anni muta tuttavia la situazione, proprio grazie alla creazione della Royal Academy (1768), ma il divario con il continente non viene colmato: proprio mentre si avvia in Europa la rivalutazione delle espressioni artigianali, all'interno dell'Accademia inglese i pittori, che ne

esercitano in via continuativa la guida teorica, consolidano la supremazia intellettuale e sociale della propria arte. La presa di coscienza, anche terminologica, del rapporto problematico tra arti maggiori e minori (o figurative e decorative), la distinzione insomma tra arte e artigianato si precisa però nell'Ottocento, quando l'affermarsi della produzione industriale, e quindi massificata e ripetitiva, pone in crisi, economica e di sopravvivenza, la produzione artigiana. La resurrezione di questa tramite movimenti anche ideologicamente marcati come l'Arts and Crafts e l'Art Nouveau, il sorgere di nuove tecnologie (fotografia, elettronica), la crisi mortale di forme espressive tradizionali come la pittura e la scultura (e delle istituzioni cui è demandato il loro insegnamento) apre il problema della condizione contemporanea del «sistema delle arti», in cui, accanto all'insopprimibile architettura, alla musica, alla letteratura, si sono affermati il design, la fotografia, la cinematografia, la creatività elettronica (televisiva e cibernetica). (*gpe*).

## **primitivi → Barbus**

### **primitivi**

Impiegato per indicare in un primo tempo i pittori italiani del Tre e del Quattrocento, vale a dire antecedenti il pieno rinascimento, il termine fu poi esteso ai pittori francesi, spagnoli e nordici dello stesso periodo, celebrati all'inizio di questo secolo nelle grandi esposizioni dei **p** fiamminghi a Bruges (1902) e dei **p** francesi a Parigi (1904). In realtà, se la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento sono il momento di maggiore espansione del termine (K. J. Huymans, *Trois églises et trois primitifs*, 1905) che conoscerà il suo apogeo con Lionello Venturi (*Il gusto dei primitivi*, 1926), il problema dell'apprezzamento dei pittori prerinascimentali ha dietro di sé una lunga storia, ripercorsa da Giovanni Previtali nel suo libro *La fortuna dei primitivi* (1964). È con Giorgio Vasari che si inaugura propriamente una coscienza relativa al valore dell'opera degli antichi maestri, recupero certo non del tutto disinteressato, in quanto subordinato alla dimostrazione del processo evolutivo dell'arte, e, per di più, perseguito in un'ottica filoflorentina.

Nel corso del Cinquecento a tale interpretazione – ten-

denziosa, ma non priva di felici intuizioni e, soprattutto, aderente alla natura dell'opera d'arte – si propone come alternativa la linea pedagogico-moralista, tipicamente controriformista, di un Paleotti, di un Gilio o di un Panvinio che vedono nella produzione tardo-medievale un modello di quell'arte devozionale di cui si facevano promotori. Lo stesso fiorire di studi iconografici e di agiografie da parte di ecclesiastici, parallelo alla crescita dell'antiquaria e dell'archeologia, concorreva a porre in primo piano l'arte dei p. Una simile strumentalizzazione, poco tollerata in ambito laico, era comprensibilmente osteggiata dagli artisti piú indipendenti: diversa, invece, la risposta di Scipione Pulzone, di Giuseppe Valeriano e del Salviati. Comunque, già nel Seicento, sfumato è pericolo di un'avanzare del protestantesimo, la questione assume connotati diversi. Mentre si fa strada un approccio piú storico e rispettoso dell'opera d'arte antica nel suo aspetto originale e nelle sue peculiarità stilistiche (si veda ad esempio l'opera di un copista di inizio secolo noto come Marco Tullio), contemporaneamente, con precedenti negli scritti del Pino (1548) e del Dolce (1557), prende il via una letteratura artistica a carattere locale che sottolinea l'importanza e la vitalità di tradizioni artistiche autonome, non riducibili ai canoni vasariani. Punto forte di tali rivendicazioni municipalistiche, come suggerisce il Previtali, è l'affermare l'antichità – e dunque la «nobiltà» – della scuola pittorica di cui lo scrittore si fa accanito sostenitore. L'operazione rischia a volte di ridurre il primato artistico a una questione di preminenza cronologica e non qualitativa, ma ai piú sensibili non manca un'intuizione critica notevole, relativamente innovativa rispetto all'estetica corrente. Così, non senza qualche spregiudicata manomissione delle fonti, si battono il Mancini per la scuola senese (1620), i veneziani Ridolfi (1648) e Boschini (1660), il bolognese Malvasia (1668), mentre dal 1681 replica il Baldinucci.

Nel Settecento la polemica, fatta eccezione per qualche epigono quale il napoletano De Dominici (1742), cede a una maggiore coscienza storica e a un approfondimento degli studi eruditi sul Medioevo che contribuiscono a diffondere una sensibilità e un gusto inclini al recupero dell'arte prerinascimentale, favorita in questo dall'affermarsi di analoghe riflessioni in campo letterario e filosofico. (Vico, 1725).

Dapprima la rivalutazione avviene attraverso le categorie del «bizzarro» e del «pittoresco» (Scipione Maffei, 1731-32), per poi assumere un significato polemicamente anti-barocco nel nome dei valori di «diligenza», «semplicità» e «verità» (Ludovico Antonio Muratori, 1738-1739; Guglielmo Della Valle, 1782-86; Luigi Lanzi, 1795-96 e 1809; Séroux d'Agincourt, 1811-20). È soprattutto all'interno del neoclassicismo e dell'illuminismo che si colloca storicamente la nascita di un gusto dei **p**, contraddittoriamente accolto da un'estetica di tipo normativo che per secoli ne aveva pregiudicata la comprensione. A una tale disposizione, corrisponde un accresciuto interesse – per lo più documentario – negli amatori d'arte, inizialmente collezionisti italiani e solo in seguito francesi, inglesi e tedeschi. Se nei secoli precedenti le opere d'arte antica venivano sottoposte a rifacimenti e restauri interpretativi, nel Settecento l'aumentato rispetto verso l'integrità del documento figurativo favorisce una sua fruizione pressoché integrale, pur non arrivando a considerare parte integrante dell'originale il suo coronamento – la cornice – e trascurando la ricomposizione di opere smembrate. A proposito, Federico Zeri (*Diari di lavoro I*, 1983), avanza l'ipotesi secondo cui l'introduzione del *pezzo* antico nella collezione, più che dimostrare l'autentico interesse per l'opera, possa rivelarsi come residuo del gusto medievale per le «curiosità», nello spirito delle Wunderkammern.

Verso gli inizi degli anni Settanta, la Galleria degli Uffizi è la prima istituzione pubblica che apre le proprie sale ai pittori e agli scultori del Tre-Quattrocento, confluiti al museo attraverso le raccolte medicee. Il Lanzi e i suoi successori avvieranno anche un piano di acquisti per incrementare la sezione dedicata alle origini dell'arte toscana, al fine di illustrare didatticamente l'arco di sviluppo della scuola locale: su programmi analoghi, si muoveranno in seguito i direttori dei grandi musei nazionali allora in via di formazione. Significativa anche la raccolta di **p** del duca di Parma, un Borbone, nata nel 1787, unica sorta per diretto interessamento di un capo di stato.

Gli avvenimenti verificatisi nel corso delle campagne napoleoniche sono determinanti nell'evolversi della questione. Vivant Denon, direttore del Musée Napoleon, è il grande protagonista di questa vicenda: stupisce come, recatosi di persona nei territori italiani occupati per procedere direttamente alla scelta dei capolavori da inviare in

patria, stilasse sistematiche liste in cui le opere di antichi maestri toscani, veneti, ma anche lombardi e genovesi, erano in netta preponderanza. Seppure una tale operazione presupponesse il vaglio di un vasto repertorio di guide, cataloghi, riproduzioni a stampa e la conoscenza della specifica trattatistica d'arte, per misurare quanto poco fosse ovvia basta contrapporla al disinteresse mostrato dagli italiani – ma anche dai tedeschi – al momento della resa del bottino: il granduca di Toscana rinuncia a Giotto, Cimabue e al Beato Angelico, Vienna a Bruegel e van Eyck. Ultimo atto rilevante, la presenza di numerosi dipinti prerinascimentali alla simbolica esposizione allestita nel 1814 da Denon presso il Gran Salon del Louvre.

Da questo momento inizia la vera parabola ascendente dei **p**. Per quanto riguarda il collezionismo, se in un primo tempo l'enorme disponibilità sul mercato di capolavori dei secoli XVI e XVII distolse l'attenzione dalle opere dei pittori prerinascimentali, quando i costi per aggiudicarsi i maestri piú noti lievitarono oltremodo, anch'essi furono ricercati. In questo quadro si dimostra singolare il caso del mercante Edward Solly – inglese, ma vissuto per molti anni a Berlino – tra i primi a collezionare opere di antica scuola fiamminga, tedesca e italiana: la sua raccolta, cresciuta grazie ai consigli di esperti d'arte berlinesi, era stata probabilmente condizionata dalla possibilità di essere rivenduta con facilità a collezionisti locali. Per altro verso, con l'acquisto che ne fece nel 1821 il governo di Prussia in vista della costituzione del Museo di Berlino, fu questa a fornire un'occasione per meditare sul come una simile istituzione avesse l'obbligo di assumere a parametro non il giudizio del pubblico, di certo non molto incline ad apprezzare un tal genere di pittura, ma criteri storicistici: così, i **p** fanno il loro ingresso nei musei al fine di illustrare lo sviluppo complessivo della storia dell'arte. Questo accadeva in particolare in Germania; difatti, negli stessi anni, la NG di Londra non si premurava di creare una sezione apposita di Old Masters ma erano soprattutto i collezionisti privati a beneficiare della facilità con cui tali opere venivano iscritte alle liste di esportazioni. Il rapporto, databile intorno agli anni Venti del secolo, Lasinio-Douce e Dawson Turner (il primo direttore del Camposanto pisano e coinvolto nell'illustrazione grafica del volume dedicato agli affreschi trecenteschi, gli altri due collezionisti e amatori) riassume bene l'interesse maturato in



area inglese per i **p** nel corso dell'Ottocento, interesse ormai diffuso in tutta Europa come provano le raccolte di Ignazio Enrico Hugford, dell'incisore Thomas Patch, di François Cacault, di Frederick Harvey, di Lord Ashburham, di Stefano Borgia e di Girolamo Ascanio Molin. Per la storia del termine – e per la coscienza che l'uso di esso sottintende – precoce si rivela poi la definizione di *Peintres primitifs* data nel 1839 da Artaud de Montor alle opere della sua collezione. Anche sul versante della produzione figurativa contemporanea, l'arte prerinascimentale gode di una propria fortuna. Motivo di ispirazione in David e nella sua cerchia di allievi (tra cui Ingres, Wicar, ma ancor più programmaticamente la setta dei Primitifs o **Barbus** (→), ripropositori del fondo oro e della bidimensionalità della linea), presto i **p** assurgono a nuovi, stringenti modelli artistici. Impegnati nello studio diretto dei testi dell'arte tardomedievale italiana, affascinati dalla purezza, dal sentimento e dall'ingenuità espressiva che vi rinvenivano sulle orme di un D'Agincourt (per il quale illustrano l'*Histoire de l'art par les monuments*, opera cui si deve riconoscere il merito di aver diffuso in tutta Europa la conoscenza dell'arte italiana di questo periodo), troviamo ad esempio il gruppo di artisti composto da Humbert de Superville, significativamente soprannominato Giottino, John Flaxman e William Young Ottley (a sua volta collezionista e autore dello studio *Italian Schools of Design*, 1808-23, anch'egli grande estimatore di Giotto). Le loro copie indicano un'acuta penetrazione dei caratteri stilistici degli antichi maestri, analisi da leggersi in parallelo agli esiti della letteratura artistica coeva. In Germania furono le riflessioni di W.H. Wackenroder (*Gli sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*, 1797) e gli scritti di Friedrich Schlegel a rinnovare l'interesse per l'arte proto-rinascimentale, permettendo inoltre di avviare, in corrispondenza dell'insorgere di un movimento germanico nazionale e di un cattolicesimo neoromantico, la rivalutazione dell'arte nordica (Dürer, van Eyck) e delle sue caratteristiche marcatamente espressive e patetiche: la collezione di antichi maestri fiamminghi e tedeschi dei fratelli Boisserée a Colonia, amici di Schlegel, può essere ritenuta, a proposito, specchio di tali ideologie. La pittura dei **p** viene valutata soprattutto in termini di contenuto religioso, interpretata secondo i principî cristiani di «verità» e «sincerità»: su questi presupposti i Naza-

reni, movimento fondato nel 1810 e capeggiato da F. Overbeck e F. Pfors, vivono la propria esperienza artistico-spirituale che influenzerà artisti e scrittori d'arte italiani e francesi come il purista Antonio Bianchini, Pietro Selvatico e il Rio, autore dell'opera *De l'art chrétien* (1836) in cui la lettura in chiave moralistica e misticheggiante dell'arte tardomedievale è spinta al limite. Ad istanze analoghe va ricondotta la poetica della confraternita dei preraffaelliti, sorta verso la metà del secolo in Inghilterra e sostenuta per un certo periodo da Ruskin. La ripresa del linguaggio quattrocentesco, l'impegno didascalico, l'accento posto sulla qualità e sulla finitezza dell'opera d'arte – quasi un tributo a Dio, come doveva essere intesa la diligenza nel mestiere dall'artista primitivo – accomunano l'esperienza inglese a quella dei movimenti precedenti, con un distinguo: in terra anglicana, il cattolicesimo dei preraffaelliti e il loro programma «anti-moderno», contrario al progredire dell'arte, fu visto con sospetto e ritardò l'apprezzamento della pittura primitiva. Non estraneo all'affermarsi di tali preferenze estetiche, doveva inoltre dimostrare il contributo di personaggi come Aders, mercante tedesco trapiantato a Londra, il quale già negli anni Venti sollecitò l'interesse di artisti e letterati inglesi con la propria collezione di **p** fiamminghi, anticipando in questo caso il formarsi di una critica cosciente.

Al coronamento di un così diffuso interesse per le forme d'arte anteriori alla rinascita, va ricordato che il dibattito coinvolgeva allora anche l'architettura e le arti minori, campi in cui ci si ispira, ecletticamente, al Medioevo, in un *revival* che assomma in sé motivazioni religiose e patriottiche, o al limite sociali (Pugin, William Morris).

Il collezionismo si adegua alla svolta del gusto e presto orienterà il mercato dell'arte. L'aumentata richiesta provoca una dispersione all'estero del patrimonio italiano (favorita dalla soppressione degli ordini religiosi), un lievitare dei prezzi e, di conseguenza, un proliferare di contraffazioni che stranamente non risparmiano neppure terreni poco frequentati dalla critica, come il Trecento bolognese. Nonostante gli studi pionieristici condotti in Italia nel Settecento, è all'estero che ora si compiono le ricognizioni più approfondite sull'arte, non aliene da interessi mercantilistici, così gli acquisti di Old Masters e di maestri del Cinque e Seicento compiuti dai principali musei europei (Berlino, Parigi, Londra) contribuiscono a formare la figu-

ra dello specialista e a raffinare la cultura dei conoscitori (C. F. von Rumhor, *Italianische Forschungen*, 1827). Le opere e l'attività di Crowe e Cavalcaselle maturano infatti in questo clima, segnando, con la pubblicazione di *Early Flemish Painters* (1856), l'inizio della fortuna critica per i **p** fiamminghi – la cui storia è stata tracciata da S. Sulzberger, *La Réhabilitation des Primitifs flamands, 1802-1862* (1961) – già oggetto del collezionismo privato meno conformista e pilastro della politica museale avviata da Charles Lock Eastlake, direttore della NG. Non bisogna pensare che il riscontro del pubblico fosse immediato: pochissime furono le copie vendute dell'opera, così come alla grandiosa esposizione di Manchester (1857) i dipinti del Tre e Quattrocento presenti in mostra (nonostante fossero oltre millecento), suscitavano limitati consensi. Non si dimentichi, comunque, come in contemporanea alla linea «positiva» dei conoscitori, ma con maggiori adesioni, si andasse sviluppando la critica ruskiana, contro parte estetizzante di un interesse ormai dilagante.

Intanto il mercato dei primitivi invadeva anche l'America. Sebbene già a cavallo fra la prima e la seconda metà del secolo James Jackson Jarves avesse accumulato tesori d'arte italiana prerinascimentale, poi passati alla Yale University, è Bernard Berenson il principale responsabile di quella vera e propria febbre che colse i più facoltosi d'oltreoceano allo scadere del secolo. Egli stesso fu il consulente di Isabella Stewart Gardner e fu il suo gusto ad infornarne la raccolta di antichi maestri. Accanto a quella, va menzionata la collezione di John G. Johnson, attraverso la quale, nel 1894, giungeva in America il primo van Eyck: Johnson seppe anticipare non solo la voga dei **p** fiamminghi, esplosa all'indomani dell'esposizione del 1902 a Bruges, ma seppe indirizzarsi per tempo anche all'acquisto dei **p** francesi e spagnoli.

In Italia, la ricerca di un modello nella produzione figurativa antecedente il rinascimento riaffiora negli anni a ridosso delle avanguardie ed acquista accenti diversi: depositarla di una italianità autentica nelle sue latine virtù di purezza, energia e semplicità (già individuate dal D'Annunzio), per alcuni rappresentava la via più breve, la meno impervia, per operare uno svecchiamento della cultura nazionale. In questa direzione occorre valutare il coraggioso intervento di Ardengo Soffici (1908) in favore della «primitività» dell'arte di Cézanne, vicina agli esiti

di Giotto, ma «suprema espressione del moderno». Il processo di attualizzazione dell'arte dei p prosegue nel dopoguerra, seppure in chiave di moderata sperimentazione e di «ritorno all'ordine». Carrà, prima all'interno della poetica metafisica, poi di «Valori Plastici», inneggia alla solidità e idealità del mondo giottesco. In particolare sono gli artisti del Novecento a riportare in auge, sotto l'ala protettrice di Margherita Sarfatti e di Mussolini, questa sorta di arcaismo pittorico, coltivato accanto alla citazione rinascimentale e classica – nella sua romana accezione – che richiude l'Italia in un'autarchia artistica e darà vita all'arte di regime. L'arcaismo è ricercato attraverso lo stile, l'iconografia, ma anche attraverso il ritorno al mestiere, al corporativismo, alla tecnica, a una vocazione sociale dell'opera (ed ecco l'importanza dell'affresco e delle opere pubbliche), non lontana dalla vita stessa. Anche in Germania s'impone un'estetica molto simile e non a caso Massimo Bontempelli difende il quattrocentismo del gruppo, ricollegandosi al realismo magico teorizzato in area tedesca. Contrario a ogni tentativo di soffocamento provinciale dell'arte è invece Lionello Venturi, il quale, pur riproponendo a modello i p, li presenta, all'opposto, come esemplari dell'autonomia creativa dell'artista, romanticamente inteso come colui che opera per «rivelazione». Con il termine Venturi indicava l'«aspetto necessario e quindi eterno dell'arte», manifestazione di una personalità libera da canoni prefissati e indifferente a qualsiasi programma classicista o realista. Dunque, con il concetto di primitivo, che qui assume l'imprevedibile portata di un credo estetico e morale, Venturi non intendeva rilanciare una forma rivisitata del preraffaellismo – e ciò fu allora incompreso –, ma sciogliere l'arte italiana dai lacci della tradizione, ricominciando da Cézanne, dagli impressionisti e dai macchiaioli. L'esterofilia non fu gradita; altre pesanti critiche si sollevarono a proposito dell'astoricità del *Gusto dei primitivi* (E. Cecchi) e soprattutto circa gli equivoci che poteva generare la concezione mistica ivi sostenuta (B. Croce). A Torino, dove il Venturi insegnava, era chiara la lezione inclusa in tali affermazioni: fu in questa città che esordì, inneggiando a Manet, il gruppo dei «Sei pittori», così come qui si andava formando la prestigiosa collezione di Riccardo Gualino, specchio delle predilezioni venturiane illustrate nel testo del 1926.

Anche Roberto Longhi, con un'impostazione critica costruita su postulati differenti, conduceva intanto un'operazione analoga leggendo l'arte del Trecento bolognese in chiave espressiva.

Attraverso i secoli si sono così susseguite molteplici interpretazioni del «fenomeno p», e il nostro, in particolare nella sua prima metà, ne ha prodotte in modo spasmodico. La decodifica di tali atteggiamenti, come insegna Francis Haskell, va al di là del constatare l'esistenza di una semplice moda, autodefinendosi come uno dei punti di osservazione privilegiati, vero sismografo, di quei mutamenti più vasti che avvengono nella sfera del sociale: di qui l'importanza delle indagini sulle «riscoperte nell'arte» e sulla storia del gusto. (*mal*).

### **primitivismo**

Se il termine storico-artistico **p** entra stabilmente a far parte del lessico alla fine del sec. XIX, la rivalutazione sentimentale e ideologica di espressioni artistiche del passato si manifesta nell'età moderna, con forza, nell'Italia post-tridentina, quando trattatisti e prelati esaltano l'immediatezza e la purezza di contenuto religioso riscontrabili nelle opere d'arte prerinascimentali. La precettistica proposta da personaggi quali Gilio o Paleotti è efficace nell'indicare vincoli iconografici fondati sull'antica tradizione cristiana, mentre non è altrettanto facilmente rintracciabile l'influenza di quelle affermazioni sulle scelte formali degli artisti. Dalle ricerche erudite che nel Seicento rivalutano le scuole pittoriche locali, rilanciando nella sua interezza la cultura figurativa di ogni singola città, alle ricostruzioni d'insieme che nel settecento approdano al riconoscimento dell'autonomia dei caratteri e delle forme dell'arte medievale, la storiografia artistica italiana trova nel collezionismo un riscontro puntuale e arriva a consegnare alla cultura e al gusto del sec. XIX una valutazione positiva dell'arte medievale, così come della fase arcaica della civiltà figurativa dell'antichità classica. L'argomento è stato ampiamente trattato da G. Previtali nel 1964 in *La fortuna dei primitivi*. Nei primi decenni dell'Ottocento, tra il soggiorno di Ingres e quello dei nazareni, Roma è centro di elaborazione e di diffusione del purismo, e le affermazioni di Bianchini e Minardi si collocano nella scia degli *Sfoghi del cuore di un frate amante dell'arte* di Wackenroder, riproponendone l'idealizzazione del cristia-



nesimo e un apprezzamento dell'arte medievale fondato sui contenuti spirituali, in consonanza con il misticismo del Rio e con la sua critica ai metodi di indagine dei conoscitori settecenteschi. Riproposte in Inghilterra alla metà del secolo dai circoli ruskiniani e preraffaelliti, queste posizioni vengono recuperate e aggiornate nel 1926 da Lionello Venturi, che con *Il gusto dei primitivi* rilancia Cimabue e Giotto in funzione antinovecentista, individuando tuttavia i moderni primitivi, capaci di dipingere per rivelazione, non nei nazareni o nei preraffaelliti, ma negli impressionisti e nei macchiaioli. Nei decenni precedenti il termine era andato caricandosi di valenze nuove, per il sovrapporsi di spunti di esotismo alla tensione arcaizzante del neomedievalismo. Il giapponismo va infatti affermandosi in Francia a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento e il processo di assorbimento e di rielaborazione dei nuovi canoni estetici può dirsi compiuto alla fine del secolo. L'avvicinamento a culture extraeuropee, reso possibile dall'espansione coloniale, e l'apprezzamento della forza espressiva dell'arte primitiva aiutano la generazione postimpressionista a superare definitivamente i canoni accademici. La nozione di arte primitiva arriva allora a inglobare tutte le forme arcaiche, da quelle dell'antico Egitto a quelle persiane, azteche, giavanesi. È merito di Gauguin l'estensione di questo apprezzamento agli idoli e ai rilievi delle isole del Pacifico – anche se nel periodo bretone come in quello polinesiano la stilizzazione formale che egli pone in atto ha fonti molteplici – e insieme l'istituzione di un nesso inscudibile tra arte moderna e ricerca di forme originarie e spiritualmente incontaminate. È solo all'inizio del sec. xx che l'ambito dell'arte primitiva si restringe agli oggetti tribali di provenienza africana e oceanica e che l'apprezzamento di questi manufatti arriva a liberarsi dalle connotazioni letterarie e spiritualiste; viaggiatori, etnologi e mercanti portano in occidente idoli e maschere, ma sono artisti come Vlaminck, Derain, Matisse e Picasso i primi a comprenderne le valenze formali, attribuendo loro lo statuto di opere d'arte e non di semplici reperti etnografici. Risale al 1906 il primo, leggendario acquisto da parte di Vlaminck di una maschera Fang (ora al MNAM di Parigi), presto rivenduta a Derain nel cui studio hanno modo di osservarla Matisse e Picasso. La discussione sull'importanza dell'arte tribale per gli sviluppi della pittura e della scultura dei primi decenni del secolo

non può dimenticare che essa rafforza processi evolutivi già in corso e che in nessun caso si tratta di un'influenza esclusiva, ma piuttosto dell'inserimento in un mosaico variegato di fonti, tra le quali occupa un posto primario l'opera di Cézanne e di Gauguin. Se nell'area tedesca l'influsso prevalente di quest'ultimo induce gli artisti a persistere nella ricerca di una espressività istintiva e barbarica, nei dipinti e nelle sculture che Derain, Matisse e Picasso realizzano fin dal 1906 prevale invece l'attenzione all'essenzialità strutturale dell'*art nègre*. Al Picasso di quegli anni, che pure nell'elaborazione delle *Demoiselles* utilizza insieme spunti di arte iberica e africana, le maschere offrono soluzioni a problemi plastici complessi, suggerendo inediti snodi di piani in un continuo transito di soluzioni sperimentali dalla pittura alla scultura e ritorno. Lo stesso avviene nel '12, quando, nella fase di esaurimento del cubismo analitico, collages e costruzioni di cartone o lamiera dell'artista catalano traggono ispirazione dall'essenzialità linguistica dell'arte africana. Negli anni Dieci il **p** si apre a Parigi a declinazioni diverse, dal rifiuto del modellato da parte di Brancusi e Modigliani, ai volumi suggeriti in negativo da Lipchitz, mentre in Italia Carrà tra il '14 e il '16 prende come punti di riferimento per la sua fase primordiale Giotto e l'arte negra, Derain e il Doganiere Rousseau. Nei due decenni successivi nuove connotazioni metaforiche e fantastiche emergono nell'area di influenza dell'arte primitiva, dalle invenzioni ideografiche di Klee alle costruzioni e ai dipinti realizzati da artisti di area surrealista quali Giacometti, Arp, Ernst, Miró, Calder, Matta, che traggono ispirazione per le loro opere dalla policroma e polimaterica arte oceanica. La pittura americana degli anni Quaranta, profondamente influenzata dal surrealismo, trova nei miti e nei simboli primitivi la possibilità di fondare un nuovo alfabeto astratto, non bloccato dal formalismo e capace di esprimere contenuti psichici profondi. Gli artefici dell'espressionismo astratto – da Gottlieb a Pollock, da Tobey a Rothko – rivendicano al tempo stesso la specificità delle proprie radici attraverso la scelta di nuove fonti: maschere degli eschimesi e delle tribù indiane, reperti centro e sudamericani. Nei medesimi anni in Europa Dubuffet ricusa in termini ancora più radicali l'uso formalista delle fonti tribali, trasferendo sulla tela le incrostazioni materiche e le deformazioni grottesche tipiche dei feticci papuasici. Dopo

un'eclissi prolungatasi per un ventennio, alla fine degli anni Sessanta l'attenzione degli artisti per il mondo primitivo è andata risvegliandosi tanto negli Stati Uniti quanto in Europa. Non si tratta in questo caso dell'interesse per i dipinti e le sculture tribali, ma per l'organizzazione della società e per le sue credenze. Dalla Land Art all'Arte Povera, senza dimenticare il ruolo centrale di Joseph Beuys, gli artisti hanno reinventato strutture architettoniche, organizzazioni spaziali, comportamenti rituali preistorici o arcaici, nell'intento di rompere ogni legame tra la produzione artistica e il dominio della tecnologia e di cercare una nuova libertà creativa nell'azzeramento provocatorio della contemporaneità. Ma negli anni Ottanta la pittura dei graffitisti e dei neoespressionisti è giunta a chiarire come il nodo centrale di ogni forma di **p** sia una riflessione sulla cultura moderna.

Il primo esame storico del fenomeno primitivista, che è di difficile approccio poiché richiede competenze sia etnografiche sia storico-artistiche, è costituito dal saggio del 1938 di Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, seguito a distanza di trent'anni dallo studio di Jean Laude *La Peinture française (1905-1914) et «l'arte nègre»*. Nel 1984 la mostra newyorkese «*Primitivism*» in *20th Century Art*, curata da William Rubin, ha per la prima volta posto alla base della ricostruzione critica la stesura di una mappa cronologica degli arrivi degli oggetti di arte tribale in Europa, estendendo l'esame fino alla contemporaneità e superando la genericità dei raffronti, per distinguere accuratamente tra affinità, prestiti e rielaborazioni. (*mtr*).

### **Prins, Johannes Huibert**

(L'Aja 1757 - Utrecht 1806). Iscritto nel 1782 alla gilda dell'Aja, viaggiò per l'Olanda (Utrecht, Leida, Amsterdam) e si recò a Parigi; dipinse vedute di città, nello stile di van der Heyden: *Veduta di Amsterdam* (1793: Amsterdam, Rijksmuseum). (*ju*).

### **prix de Rome → Roma**

### **Prizren**

La chiesa della Vergine Leviška di **P** (villaggio della Serbia meridionale) venne ricostruita dal kral Milutin tra il

1307 e il 1309. Un'iscrizione fa i nomi dei maestri Nicola e Astrapas, che l'hanno costruita e decorata. Il ciclo della *Passione*, la *Comunione degli apostoli* e la *Dormizione* sono tra i soggetti meglio conservati. Le *Scene della vita di san Nicola* si sviluppano nell'abside di destra. Le figure potenti stanno nella tradizione dei dipinti del sec. XIII. Un ciclo dettagliato del *Battesimo*, il *Giudizio Universale* e rappresentazioni tipologiche della Vergine occupano le volte dell'esonartece. Tra queste rappresentazioni segnaliamo un soggetto altrove sconosciuto: l'illustrazione di un inno di Giovanni Damasceno sull'Assunzione. (*sdn*).

### **Procaccini**

Famiglia di pittori italiani di origine bolognese, attivi a Milano nei secoli XVI-XVII.

**Ercole il Vecchio** (Bologna 1520 - Milano 1595), il capostipite, fu secondo le fonti allievo di Prospero Fontana, con il quale si recò a Roma nel 1552 e del quale si può ravvisare l'influenza in opere quali l'*Annunciazione* (Bologna, San Benedetto), la *Madonna e santi* (Galliera, chiesa del Carmine), la *Deposizione e Sant'Agostino in adorazione della Trinità* (Bologna, Pinacoteca). Il nuovo orientamento parmense è evidente invece nelle ante d'organo per il Duomo di Parma (*Santa Cecilia e Davide*, 1560-62), nel soffitto della rocca San Vitale a Sala Baganza, nella *Conversione di san Paolo* (1573) e nella *Vergine con san Nicola da Bari* (1583), entrambe in San Giacomo a Bologna. Nel 1585 il pittore si trasferì a Milano con i figli Camillo, Carlo Antonio e Giulio Cesare.

**Camillo** (Bologna 1551 ca. - Milano 1629 ca.), formatosi a Bologna, fu un pittore eclettico, capace di armonizzare la tradizione tardomanierista, quella correggesca e la pittura romana di nuovo orientamento, come si può vedere nelle opere bolognesi dell'ottavo decennio, tra le quali la *Presentazione al tempio della Vergine* in Santa Maria della Purificazione. Precedenti al suo trasferimento a Milano nel 1587 sono gli affreschi in San Prospero a Reggio Emilia (1585-87 e poi 1597-98). Il periodo lombardo è segnato dalle numerose commissioni che ricevette il pittore, fedele interprete della dottrina borromeica: ante d'organo per il Duomo di Milano (1590-1602), *Martirio di sant'Agnese* (1590: ora Isola Bella, coll. Borromeo), *Assunzione della Vergine* e *Adorazione dei pastori* (Milano, Brera), affreschi a Riva San Vitale (1591-92), e ancora dipinti scalati tra

1594 e 1600 a Bergamo, a Pallanza, nella Certosa di Pavia, nei Santuari di Rho e Saronno e per ultimi affreschi a Brescia, in Santa Maria delle Grazie (1618) e nel Duomo e nelle chiese di Sant'Alessandro (1612-23) e dei Santi Paolo e Barnaba (1624-25) a Milano.

**Carlo Antonio** (Bologna 1571 - Milano 1630 ca.), ricordato nelle fonti come pittore di nature morte, di fiori e di paesaggi di gusto nordico, è documentato a Milano nel chiostro di sant'Angelo, in San Francesco e nel Duomo per il ciclo dei *Fatti di san Carlo*. Sono del 1616 i dipinti *Cristo che risana il cieco* e *Mercurio e le figlie di Cecrope* (Milano, coll. priv.), segnalati da R. Longhi.

**Ercole il Giovane** (Milano 1605-75/80). Figlio di Carlo Antonio, fu a sua volta pittore: nel 1663 firmò le *Scene del Vecchio Testamento* nel Duomo di Monza, nel 1664 le ante d'organo del Duomo di Lodi, mentre entro il 1674 dipinse la *Giustizia* (perduta) e *Cristo inchiodato sulla croce* (Milano, Brera) per la Sala dei Senatori in Palazzo Ducale a Milano e la cappella di San Giuseppe in San Vittore al Corpo a Milano.

**Giulio Cesare** (Bologna 1574 - Milano 1625), il più giovane dei figli pittori di Ercole il Vecchio, è il personaggio più importante della famiglia. Giunto a Milano nel 1587, è documentato dapprima come plastificatore nel Duomo di Milano (1590-99), in quello di Cremona (1597-1600) e in Santa Maria presso San Celso sempre a Milano (1597-1602). In quest'ultima chiesa affresca poi le cappelle della Pietà e dei Santi Nazaro e Celso, fornendo anche le due pale d'altare (1604 e 1606), con modellato vigoroso di gusto ancora scultoreo. Nel primo decennio Giulio Cesare lavora in contatto con il Cerano, con il quale ha in comune la pittura dalle cadenze sentimentali e patetiche, pur con timbri cromatici più caldi. Nel 1610 riceve la commissione per sei *Miracoli di san Carlo Borromeo* per il Duomo di Milano e a ridosso di questi anni si scalano le numerose Sacre Famiglie, il *San Sebastiano medicato dagli angeli* (1609: Bruxelles, MRBA), la *Madonna con il Bambino* di Napoli (GN di Capodimonte), la *Maddalena* e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* (Milano, Brera). Nel 1615 firma la *Madonna con il Bambino e i santi Fermo e Rustico* della parrocchiale di Caravaggio. Nel 1616 porta a termine il *Transito della Vergine* già in San Domenico a Cremona (ora MC) e la *Circoncisione* per San Bartolomeo a Modena (ora Galleria Estense); altre opere del secondo de-



cennio, spesso composizioni affollate e dinamiche, sono orientate, come quest'ultima, verso un disegno piú morbido e un colore piú brillante, derivati dal Correggio e dal Parmigianino. Dal soggiorno a Genova nel 1618 Giulio Cesare riceve l'essenziale esperienza rubensiana che prelude a una visione francamente barocca: *Ultima cena* (Genova, Annunziata del Guastato), *Martirio di san Bartolomeo* (Genova, già in Santo Stefano, ora deposito presso la Soprintendenza alle Gallerie), *Madonna e i santi Carlo e Francesco d'Assisi* (Genova, Santa Maria Assunta di Carignano). Nel 1619 il pittore è documentato a Torino con il fratello Camillo. Ritornato a Milano accentua gli effetti luministici e i cangiantismi in dipinti quali il *San Pietro liberato dagli angeli* (Torino, MC), *La Morte di Cristo* (Milano, chiesa di Sant'Angelo), *Costantino riceve gli strumenti della Passione* (1620: Milano, Castello Sforzesco), *Caino uccide Abele* (1623: Torino, Accademia Albertina). Nelle opere tarde infine è evidente un gusto piú scultoreo e severo, di matrice controriformata: *Autoritratto* (1624: Milano, Brera), il *Martirio delle sante Rufina e Seconda* (ivi), il cosiddetto «quadro delle tre mani», dipinto insieme al Cerano e al Morazzone. Valente anche come disegnatore, Giulio Cesare è artista di spicco nel primo Seicento lombardo, tramite tra la cultura artistica emiliana e genovese e la pittura milanese. (sgb).

### **Procaccini, Andrea**

(Roma 1671 - La Granja (Spagna) 1734). Allievo e fedele seguace di Carlo Maratta con il quale collabora al restauro della Stanza di Eliodoro in Vaticano (1702-703). Nominato nel 1710 da Clemente XI direttore della fabbrica pontificia di arazzi a San Michele, dal 1715 insegna all'Accademia di San Luca. Autore di tele e affreschi, del periodo romano sono *Il Sacro Monogramma adorato da angeli e i quattro Evangelisti* (1699-1700 ca.: Roma, cappella di San Brunone in Santa Maria degli Angeli), *La Pentecoste* e la *Visitazione* (1700-706 ca.: Roma, Santa Maria dell'Orto), *Pietro che battezza il centurione* (1710-11: Urbino, San Francesco), *San Pio V alza la Croce contro i Turchi* (1712 ca.: Roma, Santa Maria sopra Minerva) e *Il profeta Daniele* (1718: Roma, San Giovanni in Laterano). Nel 1720, per interessamento del cardinale Acquaviva, lascia Roma e dopo una breve sosta a Genova (affreschi di Palazzo Durazzo) si stabilisce in Spagna entrando come pittore

alla corte di Filippo V. La seconda parte della carriera di **P** lo vede attivo ad Aranjuez, El Escorial, La Granja e Siviglia svolgendo altresì attività di architetto (1727, La Granja; 1729-33, lavori per la corte a Siviglia). Tra i dipinti spagnoli si ricordano quelli per l'altar maggiore della collegiata di La Granja (1722-29) e il *Ritratto del cardinal Borgia* (Madrid, Prado). (apa).

### **Procházka, Antonín**

(Vážany (Vyškov, Moravia) 1882 - Brno 1945). Dopo studi presso la Scuola di arti e mestieri di Praga **P** entra nell'Accademia di belle arti ove è allievo di V. Bukovac e di H. Schwaiger. Trascorre i suoi anni di apprendistato immerso nell'atmosfera carica delle nuove idee artistiche, in compagnia di coloro che posero le basi dell'arte ceca moderna. Partecipò alle due mostre del gruppo degli Otto (1907-908). Tra gli artisti di tale gruppo, **P** si presenta come una personalità estranea alle polemiche e aperta a tutte le novità. Cerca la propria strada fondandosi sulle opere di Munch e di Gauguin. Negli anni 1906-909 intraprende, come i suoi colleghi, viaggi di studio a Dresda, Berlino, Vienna, Amsterdam, Parigi, Roma, Venezia. Le opere realizzate prima del 1920 attestano ricerche libere e spontanee, nonché un acuto senso della materialità delle cose. **P** adotta immediatamente un atteggiamento semplice e diretto nella costruzione spaziale del quadro (*Nozze campagnole*, 1905: Praga, NG). Conquistato dal cubismo, ne offre una modalità espressionista spesso assai originale (*Prometeo*, 1910: ivi; il *Cantore*, 1916: ivi). Dopo il 1920 si manifesta il suo interesse per l'arte primitiva, in quanto essa ha di poetico. L'artista esegue ritratti e nature morte di concezione chiara e armoniosa, spesso ricorrendo alla tecnica dell'encausto. In questa pittura «tattile», colori, forme e volumi si organizzano in uno spazio di concezione classica (il *Colombofilo*, 1924: Praga, NG; il *Piatto d'oro*, 1925; *Natura morta con cesto*, 1928: ivi). Negli anni Trenta la pittura di **P** si orienta verso il recupero di temi mitologico-pastorali quali reminiscenze dell'arte arcaica del mondo mediterraneo. L'artista si orienta verso una pittura monumentale e atemporale, che si contrappone all'esigenza di attualità (*L'Età dell'oro*, 1937: ivi). Il *Piccolo paesaggio verde* (1942) e il *Paesaggio azzurro* (ivi) rappresentano il punto estremo di quest'atteggiamento, che è una fuga dal mondo contemporaneo e nel contempo

testimone della sconfitta di questa stessa visione idillica, imprigionata dalla sua stessa volontà di riflettere una tradizione ormai spezzata e perduta. (*ivj*).

### **Prospekt**

Dal 1968 al 1976 la Kunsthalle di Düsseldorf, ben nota a livello internazionale, ha organizzato nei suoi locali una manifestazione intitolata **P**, allo scopo di dare una risposta a problemi d'informazione sull'arte contemporanea. Sono state selezionate gallerie tra le più rappresentative dell'avanguardia internazionale, per presentare uno o più artisti di loro scelta. Si sono così potuti vedere esposti Daniel Buren (Gall. Apollinaire 68 di Milano), Beuys, Lamelas e Palermo (Wide Withe Space Gallery di Anversa), Oppenheim (Yvon Lambert), Victor Burgin (Gall. Paul Maenz di Colonia), Bruce Nauman (Gall. Sonnabend di Parigi), Robert Smithson (Gall. Weber di New York). (*bp*).

### **Prospero da Piazzola**

(documentato a Padova tra il 1472 e il 1506). È documentato nel 1473 nella sagrestia del Duomo del Santo a Padova (pitture per l'armadio delle reliquie) e in seguito come collaboratore in diverse occasioni di Jacopo da Montagnana (decorazioni dell'episcopio nel 1487 e nel 1489 e ancora nel 1505 per le decorazioni del soffitto della sala superiore dell'edificio). Recentemente gli sono state attribuite alcune opere tra cui affreschi (frammenti provenienti dall'Oratorio di San Marco e Sebastiano e dall'ex-refettorio del Santo) e dipinti (*Madonna col Bambino*: Faenza, Pinacoteca d'Arte Antica; *Presepio*: Padova, MC). (*sr*).

### **prospettiva**

**Percezione e rappresentazione** Il termine **p** deriva dal latino *perspicere* (vedere chiaramente) e riveste un'importanza fondamentale nel campo storico-artistico come sistema di rappresentazione dello spazio tridimensionale. Si parla generalmente di **p** davanti a qualunque opera che denoti connotati o interessi di resa tridimensionale. La **p** centrale che contraddistighe almeno cinque secoli di pittura occidentale è una conquista degli artisti del primo Quattrocento toscano. Dai teorici rinascimentali comincia a essere denominata *perspectiva artificialis* distinguendola dalla

*perspectiva naturalis*, connessa con l'ottica elaborata nell'Antichità e nel Medioevo.

Nei differenti metodi di restituzione prospettica è presente la fusione di dati squisitamente geometrici con altri che richiamano la nostra comune esperienza visiva (ad esempio l'orizzonte, la fuga delle parallele). Lo studio delle applicazioni prospettiche in pittura ha creato un ampio dibattito che ha come momento chiave il celebre saggio di Panofsky (*La prospettiva come forma simbolica*, 1<sup>a</sup> ed. 1927, trad. it. 1961), dove la **p** è ritenuta l'espressione sensibile di un contenuto spirituale (in collegamento con la filosofia delle «forme simboliche» di Cassirer) negando un suo presunto carattere di immutabilità. All'intervento di Panofsky è aggiunto il chiarimento fornito da Gombrich: «L'arte della **p** aspira a realizzare un'equazione corretta; mira a che l'immagine appaia come l'oggetto, e l'oggetto come l'immagine. Raggiunto questo scopo, fa l'inchino e si ritira» (1959, trad. it. 1966). Con questo assunto Gombrich delimita il campo delle indagini sull'argomento, evitando al contempo la supposta aspirazione alla «duplicazione della realtà» che fuorvia dalle finalità proprie della **p**. Successive interpretazioni hanno sviluppato l'analisi su basi stilistiche, sociologiche, fino a quelle semiologiche più recenti. Se proprio si vuole introdurre una qualche categoria all'interno della **p**, tenendo sempre presente la pluralità delle tecniche rappresentative, può essere utile la differenziazione tra una prospettiva «ottico-geometrica» e una di tipo «concettuale» (Vagnetti, 1979). La **p** ottico-geometrica si riferisce chiaramente alla **p** artificiale mentre quella definita concettuale si serve di altre convenzioni come lo scarto dimensionale, l'allineamento o la sovrapposizione per distribuire cose e figure nel piano. Un primo esempio riguarda alcuni brani di pittura rupestre del Paleolitico superiore: le figure animali sono trasposte sulla base di una percezione mnemonica. La cosa che maggiormente colpisce è il forte senso plastico, accompagnato dalla correttezza di certi dettagli (ad esempio le zampe). Altamente significativa la mancanza di un quadro delimitante, da intendere come non necessario a una visione pienamente naturale.

La cultura figurativa egiziana e mesopotamica presenta idee di rappresentazioni spaziali nella disposizione in registri orizzontali o verticali. Le dimensioni dei personaggi variano secondo l'importanza gerarchica e la caratteristica

generale risiede nel privilegio accordato alla «forma piú completa e rappresentativa possibile» (Pierantoni, 1981). La composizione combinata di elementi in veduta frontale e di altri in veduta di profilo evita lo scorcio in favore di una rappresentazione ideale. Emblematica della resa prospettica egiziana è poi la raffigurazione di uno stagno in planimetria e, nello stesso contesto, di figure umane nel senso dell'altezza, convenzione che Gombrich ritrova impiegata ancora oggi nelle carte turistiche (1975, trad. it. 1980).

**Antichità classica** La civiltà greca compie un ampio salto qualitativo nella figurazione spaziale anche se valutabile solo parzialmente a causa dei pochi documenti pittorici pervenutici. Prima ancora, in ambito cretese, l'affresco raffigurante una *Tauromachia* del Palazzo di Cnosso (Heraklion, MA) dimostra un altro approccio istintivo verso la rappresentazione (testimoniato anche dalla vivacità dei colori), questa volta però fissato entro i limiti di una cornice. Pure dovuta ad artefice cretese è la *Tazza aurea di Vaphiò* (1600-1500 a. C.: Atene, MN), lavorata a sbalzo con notevole sensibilità plastica e insieme pittorica per l'attenzione riservata alla luce. I corpi della figura umana e degli animali implicano degli scorci che favoriscono il movimento narrativo. La rappresentazione di scorci è un dato emergente della pittura vascolare greca a partire all'incirca dal sec. v a. C. Il cosiddetto Pittore dei Niobidi dispone figure e oggetti (soprattutto scudi rotondi) in un campionario di articolazioni spaziali che tende al tridimensionale (cratere con *La strage dei Niobidi*, 460-450 a. C.: Parigi, Louvre). Una serie di dipinti vascolari provenienti dalla Puglia (databili verso la metà del sec. iv a. C.) mostra in piú delle architetture figurate vagamente in assonometria (quindi col punto di fuga all'infinito) per ospitare delle scene tragiche da porre in relazione con la pratica teatrale (un esempio a Würzburg, Martin von Wagner Museum). Il sottofondo teatrale che lega la cultura greca alla p è del resto confermato da richiami letterari e trattatistici. Vitruvio nel *De Architectura* (sec. I a. C.) cita la realizzazione di *scene* tragiche nell'antica Grecia e include la *scaenographia* (forse la veduta prospettica) come elemento del disegno architettonico assieme all'*ichnographia* (pianta) e all'*ortographia* (prospetto). Senza poter trarre da questi cenni dei riferimenti precisi, di fatto l'architettura greca introduce per prima dei canoni su basi matematiche



e la rappresentazione prospettica risulta fondamentale nella progettazione. L'elevato grado di approfondimento scientifico nello studio della visione è evidente nell'*Optiké* di Euclide (sec. III a. C.). Il famoso trattato contempla la determinazione in forma conica dei raggi visuali (anticipazione della *piramide* albertiana) e la dipendenza delle dimensioni degli oggetti dall'angolo visivo sotto cui sono osservati, due formulazioni che tengono conto della curvatura oculare. Quanto alle applicazioni pratiche, un segno eloquente sono i correttivi ottici adottati per bilanciare le deformazioni prospettiche delle architetture. Altri importanti indizi figurativi provengono dalla pittura parietale romana, riflesso sicuro della decorazione ellenistica. Gli esempi rimasti sono concentrati in massima parte nella zona di Pompei e contengono in alcuni casi dei sorprendenti sviluppi tridimensionali di strutture architettoniche. I quattro stili della classica suddivisione cronologica sono meglio interpretabili come schemi decorativi che si distinguono per un trattamento sensibile dello spazio. Concorrono a ciò i due nuovi «algoritmi rappresentativi» isolati da Pierantoni (1981): la convergenza delle ortogonali in diversi punti di fuga (**p** multipla) e il passaggio da tinte cromatiche calde a fredde con l'aumentare della distanza (notazione di carattere ottico). La convergenza delle ortogonali in modo parallelo o variato su un asse simmetrico di fuga perpendicolare all'orizzonte (**p** «a spina di pesce», schema applicato al Medioevo) ha generato l'ipotesi di «**p** curvilinea» del Panofsky, basata inoltre sui contributi scientifici e operativi greci sopra ricordati e su una determinata interpretazione di Vitruvio (cfr. anche White sulla «**p** sintetica» usata dagli Antichi, 1957). Altri studiosi hanno anche preso in considerazione la conoscenza o meno di regole scientifiche del mondo greco-romano (Gioseffi, 1957; Vagnetti, 1979). Gli schemi prospettici in questione raggiungono dei vertici nella Villa di Boscoreale (60 a. C. ca.: Napoli, MN) e nella Villa dei Misteri di Pompei (metà sec. I a. C.), dove all'effetto di sfondamento della parete si aggiunge l'oggetto illusionistico di alcune scene. Da questi impianti si passa alla parete scandita con partizioni architettonico-geometriche e «falsi quadri» dipinti ad altezza d'uomo (Terzo stile detto «parete reale»). Le vedute con paesaggi e architetture di Stabia (Villa di San Marco) pur non rivelando una particolare tecnica prospettica rendono l'idea di profondità e

come *apertura* in direzione dell'esterno (la cornice funge da finestra) presuppongono una distanza per l'osservazione (Salvemini, 1990). I legami innegabili di tale decorazione pittorica con la pratica teatrale diventano emblematici nell'esplosione scenografica del Quarto stile. Il carattere effimero delle architetture e la minuziosità di ogni dettaglio decorativo sono lontani da un principio organizzativo d'insieme.

**Medioevo** Nell'arte altomedievale si attua una rottura della spazialità prospettica aperta dal mondo classico. La figurazione bizantina privilegia le ricerche sulla superficie, nobilitata da materiali preziosi in un'accentuata schematizzazione. Così la simbologia prevale sul senso terreno delle cose secondo una concezione che dà all'atto visivo una pregnanza spirituale. Vengono meno gli interessi volumetrici e naturalistici con il risultato che le stesse elaborazioni architettoniche rientrano come partiti decorativi nell'economia della rappresentazione bidimensionale; si veda a tal proposito, l'immagine del Palazzo di Teodorico nel mosaico ravennate di Sant'Apollinare nuovo (500-25 ca.). Nella stessa chiesa la *Teoria di sante* (550-600 ca.) costituisce un episodio rilevante per la ripetizione degli elementi figurali, la paratassi di motivi compositivi che comporta la molteplicità dei punti di fuga. Alcuni indici di profondità, tra cui gli scorci, permangono nella pittura bizantina. Vari episodi di **p** fugata e assonometria assolutamente privi di coordinazione si rintracciano nella pittura e nella miniatura di stile romano sino al sec. XII. A volte sembra che si voglia colmare l'assenza di spazio tramite piccoli espedienti; nella miniatura che raffigura *San Gregorio allo scrittoio* della fine del sec. X (Treviri, SB), il piede destro del santo sporge dal basamento in primo piano quasi a indagare la sua possibilità di estensione. Sul versante scientifico spiccano i trattati sull'ottica di studiosi e filosofi arabi, importanti perché segnano la ripresa del pensiero greco. Verso la fine del Duecento la pittura italiana di Cimabue e Pietro Cavallini comincia il distacco dalla linearità dell'icona bizantina nel recupero del senso plastico della figura, posizionata in prossimità delle architetture. Un passaggio imprescindibile per il raggiungimento della prospettiva razionale nei primi del Quattrocento si ha con Giotto, esemplificato nei *Coretti* della Cappella degli Scrovegni (Padova, 1303-305), veri e propri incunaboli del *trompe-l'œil*. Le

capacità misuratorie e rappresentative di Giotto non vanno scisse dalla sua sicura competenza in architettura, inoltre il suo nome figura nelle vesti di agrimensore a Padova. Dalla sua fiorente bottega escono dei pittori (Maestro della Santa Cecilia, Maso di Banco) che ne ereditano il linguaggio «spazioso» (Longhi, 1952). Un altro ambiente artistico emergente nelle indicazioni preprospettiche è quello senese, a cominciare dalle scatole architettoniche della *Maestà* di Duccio (faccia posteriore con *Storie della passione di Cristo*, 1308-11: Siena, Museo dell'Opera del Duomo) simili per tanti versi alle soluzioni giottesche di Assisi. Contributi più rimarchevoli appaiono in diverse opere di Pietro Lorenzetti. Lo scomparto centrale della predella appartenente alla pala del Carmine (*Consegna della regola dei carmelitani*, 1329: Siena, PN) è un'unica scena che si sviluppa in tutta la lunghezza della tavola principale con la Madonna, una visione paesaggistica di grande respiro e decisamente all'avanguardia quanto a profondità spaziale. Del resto è proprio nelle predelle, le parti meno soggette a vincoli iconografici, che la pittura trecentesca concentra i tentativi di resa prospettica e realistica in genere. Pietro Lorenzetti realizza ancora una visione unificata nella *Natività della Vergine* (1335-42: Siena, Museo dell'Opera del Duomo); la divisione del trittico non interrompe lo spazio comunicante delle tavole centrale e laterale destra, per di più le ortogonali convergono su un'area di fuga piuttosto ristretta. Il punto di fuga unico, fa la sua esplicita comparsa nell'*Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti datata 1344 (Siena, PN) che utilizza un metodo empirico di bottega, sicuramente non lontano da quello che descrive (come ancora in uso) Leon Battista Alberti nel *De Pictura* (1435). Ancora in pieno Trecento l'unificazione ambientale di Pietro Lorenzetti trova un eclatante sviluppo nella «complessità spaziale» degli affreschi di Matteo Giovannetti ad Avignone (Castelnuovo, 1991; *Storie di san Giovanni Battista*, 1347-48: Palazzo dei Papi).

**Il Quattrocento. Dalla p lineare alla p atmosferica** Alla luce di quanto osservato la p artificiale è l'esito del percorso già tracciato da sperimentazioni figurative concentrate in ambito toscano. Filippo Brunelleschi concepisce gli esperimenti risolutivi raffigurando il Battistero e Palazzo Vecchio, da punti di osservazione prefissati. Il valore delle tavolette perdute sta soprattutto nell'intento di-

mostrativo di una regola scientifica che guidi la rappresentazione dello spazio reale (Gombrich, 1966, trad. it. 1973). Il dispositivo della prima (il Battistero osservato dalla porta del Duomo) stabilisce la vista da un foro sul retro in corrispondenza del punto di fuga principale e attraverso il quale guardare la tavola riflessa in uno specchio, tenuto a distanza corretta. La visione risultante, che dovrebbe essere raffrontata a quella reale, fa capire quanto sia fondamentale la monocularità e la determinazione del punto di vista. Nel 1435 il *De Pictura* di Alberti apporta una prima teorizzazione del metodo prospettico, la cosiddetta *costruzione abbreviata* in cui viene illustrato il principio della piramide ottica. Tramite l'adozione di «una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto» Alberti utilizza un metodo che consente la creazione di uno spazio completamente misurabile e riempibile a piacimento. La *p* abbandona i confini strettamente ottici (*perspectiva naturalis*) per rispondere ai fini artistico-rappresentativi; il campo pittorico a cui si indirizza la codificazione albertiana conosce già nel 1422 una corretta costruzione a punto di fuga unico che trae partito dalle esperienze del Brunelleschi. Si tratta del trittico di San Giovenale a Cascia di Masaccio, seguito alcuni anni dopo dalla *Trinità* di Santa Maria Novella, il cui impianto architettonico è perfettamente calibrato in senso prospettico con l'impiego del punto di distanza. La tendenza a prescrivere un punto via via più circoscritto per la ricezione visiva è meglio espressa nel complesso di affreschi che Masaccio esegue in collaborazione con Masolino (1425-27: Firenze, chiesa del Carmine, Cappella Brancacci). Le due scene che si affrontano sui due lati lunghi della cappella (il *Tributo* e la *Storia di Tabita*) presentano uno schema identico con punto di fuga (e quindi anche di vista) nella stessa posizione. Diversi elementi della *p* razionale trovano applicazione nelle opere di Beato Angelico, Filippo Lippi, Domenico Veneziano, senza tuttavia delineare un indirizzo comune. La linea Brunelleschi-Alberti raggiunge una sistemazione rigorosa nell'opera teorica di Piero della Francesca. Il *De Prospettiva Pingendi* (1475-80 ca.) è interamente dedicato alla *p* lineare, «necessaria» e struttura portante della pittura perché «discerne tucte le quantità proportionalmente commo vera scientia, dimostrando il degradare et acrescere de onni quantità per forza de linee». La costruzione dei singoli oggetti e per-

sino della figura umana in modo geometrico si associa alla precisa determinazione della distanza di osservazione, cioè l'ordinamento di uno spazio *al di quà* del quadro dove è situato il punto di vista fisso. L'ideale geometrico che Piero della Francesca riversa nell'arte pittorica è tutto racchiuso in opere come la *Flagellazione* di Urbino (1460 ca.: GN delle Marche) e la *Sacra Conversazione* di Brera (1472-74), emblemi della sua cultura prospettica. All'influenza pierfrancescana nella corte urbinata dei Montefeltro sono state avvicinate le *città ideali* di Urbino, Baltimore e Berlino, scenografie vuote lucidamente definite dalla **p** razionale (sembra utilizzata la prospettiva bifocale), allo stesso modo delle vedute urbane che ricorrono nella copiosa produzione di tarsie lignee. Gli artigiani esecutori, menzionati «maestri di **p**», indirizzano una parte della loro pratica all'esecuzione di *trompe-l'œil* e si servono spesso di disegni forniti da pittori e architetti. Le tangenze che si verificano tra pratiche di bottega e nuove regole scientifiche ridimensionano un presunto allineamento dei pittori alla norma albertiana (Klein, 1961; Chastel, 1980). La stessa *costruzione legittima*, lenta e a volte difficoltosa nell'applicazione, può aver indotto gli artisti a trame solo alcuni elementi così come i più capaci hanno sondato differenti possibilità. Paolo Uccello utilizza a più riprese la *costruzione bifocale*, un sistema empirico di bottega perfezionato in termini razionali nel rinascimento. La sinopia della *Natività* di San Martino alla Scala (Firenze) rivela la compresenza di tre punti di fuga, uno centrale e due laterali, il che comporta un «volgere lo sguardo» pur sempre mantenendo lo stesso punto di vista. La ricerca di una visione che tenga conto della naturale mobilità dell'occhio (e quindi antibrunelleschiana) entra così nella problematica prospettica del Quattrocento. Un altro contrasto non risolto riguarda la rappresentazione simultanea di architettura e natura in forma di paesaggio. Laddove non arriva in soccorso la **p** lineare cominciano a porsi dei quesiti intorno a una *p di colore* (Leonardo; cfr. Chastel, 1980). Fuori d'Italia continuano a prevalere metodi empirici per la messa in **p**, ciononostante la pittura fiamminga crea uno spazio egualmente misurabile. La *Madonna nella Chiesa* di Jan van Eyck (Berlino, SM, GG) viene indicata da Panofsky come *frammento di realtà*, in virtù dello spazio che continua oltre il quadro e arriva a includere lo spettatore. Attraverso mirabili alternanze di interno-esterno, la **p**



fiamminga si affida ai dati cromatici e luministici. Nel celeberrimo *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434: Londra, NG), van Eyck esplora lo spazio con diverse fonti di luce e con l'aiuto *grandangolare* di specchi convessi (la citazione è nel quadro stesso). Studi simili devono aver portato alle particolari **p** curve di Jean Fouquet, per esempio nella scena dell'*Annuncio alla Vergine* (*Libro d'ore* di Etienne Chevalier, 1450 ca.: Chantilly, Museo Condé). Lo spazio minuziosamente descritto dei primi piani acquista poi profondità impressionanti tramite una «degradazione» (Piero della Francesca) che oltre le distanze coinvolge il colore e la nitidezza delle immagini. Il paesaggio atmosferico della *Madonna del cancelliere Rolin* (1435 ca.: Parigi, Louvre) sempre di van Eyck dimostra il completo dominio di questi effetti, largamente corteggiati dagli artisti italiani. Spetta a Leonardo un'ampia riflessione teorica sull'astrazione albertiana, soprattutto sulle condizioni assolutamente non naturali di una visione monoculare e fissa. La **p**, «briglia e timone della pittura», è tripartita in «limale», «di colore» e «di spedizione» a seconda delle diminuzioni (di «quantità de' corpi», «colori» e «notizia delle figure e de' termini») che la vista riscontra con la distanza (*Trattato della Pittura*). Leonardo si avvicina ai fattori sensibili della percezione sottolineando gli effetti che completerebbero la visione prospettica. Nella considerazione del mezzo atmosferico, lo *sfumato* si presta a rendere l'indeterminatezza dei contorni causata dalla distanza. In questo aspetto è chiara l'influenza esercitata da Leonardo sulla pittura veneta del Cinquecento. Altri ragionamenti incentrati sulle deformazioni laterali cui va incontro la nostra visione conducono all'ideale proiezione su una sfera («sempre equidistante a l'occhio a uno modo»), peraltro rispondente alla forma sferica dell'occhio.

**Cinquecento e Seicento. L'uso specialistico della p**  
L'oculo a *trompe-l'oeil* dipinto da Mantegna nella Camera degli Sposi a Mantova (1465-74: Castel San Giorgio) inaugura per la **p** una lunga stagione fondata sul suo potenziale illusionistico.

Accanto a una «via maestra» di sviluppo operativo, si pone la crescente diffusione delle regole che passa per le prime edizioni a stampa dei trattati. Un circuito europeo della **p** è assicurato dagli scritti di Viator e Dürer, mediatori dei precetti quattrocenteschi italiani. Il *De artificiali perspectiva* del Viator (Toul 1505) espone in massima

parte l'impiego scientifico della **p** bifocale riflettendo una predilezione nordica per questo procedimento. La maggior attrattiva del trattato deriva però dalle numerose silografie concepite come repertorio a uso dei pittori; allo stesso modo le incisioni con cui Dürer illustra l'impiego di strumenti prospettografici sono il punto qualificante di una teoria che riprende sostanzialmente le costruzioni di Brunelleschi e Alberti (*Underweysung der Messung*, Norimberga 1525); anche il trattato di Vignola pubblicato postumo nel 1583 (*Le due regole della prospettiva pratica*, Roma) ripete con maggior chiarezza i metodi già conosciuti. La via dell'illusionismo prospettico raggiunge una piena dimensione applicativa nell'ambiente artistico romano dei primi del sec. XVI e in particolare nella scuola di Raffaello. La *Sala delle prospettive* di Baldassarre Peruzzi, pittore e architetto del Palazzo Chigi (Roma, la «Farnesina», 1509) è una ripresa dello spirito decorativo classico. In seguito ad altri potenti esempi si afferma in tutta Europa la *quadratura*, decorazione pittorica di ambienti con architetture illusionistiche strutturate prospetticamente. Il gusto scenografico barocco arricchisce all'inverosimile queste macchine decorative assumendo una tecnica basata sulla molteplicità dei punti di fuga. Il libro sulla **p** dell'architetto Sebastiano Serlio (*Libro Secondo, Di Prospettiva*, Paris 1545) contiene una gran quantità di illustrazioni a conferma della fortuna di una «volgarizzazione» prospettica per immagini; nello stesso testo una parte riservata alla scenografia teatrale offre anche spunti compositivi alla pittura (Gould, 1962). Lo spazio è via via codificato ma non risulta insensibile a interpretazioni drammatiche. A tale scopo Tintoretto introduce un efficace decentramento della fuga (*Il ritrovamento del corpo di san Marco*, 1562-66: Milano, Brera). La specializzazione insita nel manierismo fa sì che la **p** diventi genere pittorico, contraddistinto dalle amplificazioni architettoniche. L'architettura a misura d'uomo del Rinascimento è ormai un ricordo lontano nelle vedute di fine Cinquecento di Vredeman de Vries, artista che interpreta la **p** in senso visionario. Van Mander (1604) descrive le sue grandi tele come dei saggi di illusione.

Sempre nel clima culturale manierista si segnalano dei pittori interessati a esperimenti ottici, Parmigianino per esempio si rifà a esercizi fiamminghi del Quattrocento nel suo *Autoritratto in uno specchio convesso* (1524: Vienna, KM).

L'artificio spinto a livelli massimi in campo prospettico produce le anamorfosi, immagini costruite secondo angoli visivi e punti di osservazione totalmente in contrasto con la visione naturale. Allo stesso tempo trasgressione e caso particolare della **p** (perché osservabile da un preciso punto di vista), l'anamorfosi cinquecentesca rientra come «licenza» manierista ed è ricavata in modo empirico. Dopo le anticipazioni leonardesche appare in pittura nel teschio in primo piano degli *Ambasciatori* di Holbein (1533: Londra, NG), ma il suo maggior dispiegamento si attua all'interno della grande teatralità barocca, dove grande peso ha la «provocazione intellettuale» nei confronti dello spettatore (Naitza, 1970). Le composizioni anamorfiche sono coinvolte nella generale matematizzazione seicentesca delle teorie prospettiche e sperimentalmente si affiancano anamorfosi cilindriche e coniche. Parallelamente la pittura di soffitti e volte cresce nella suggestione degli sfondati; a questo fine viene eliminata la convenzione prospettica del parallelismo delle verticali provocando un ulteriore effetto realistico. L'impiego sempre più raffinato e virtuosistico della **p** comporta anche un livello altissimo di empirismo. Gli operatori del resto lavorano sulla base di schemi e molto spesso non hanno una preparazione geometrica (un trattato del tempo dovuto a G. Troili si intitola *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, Bologna 1672). Contro la proliferazione dei punti di fuga si schiera alla fine del secolo Andrea Pozzo. Nell'affresco della chiesa romana di Sant'Ignazio (*Glorificazione della Compagnia di Gesù*, 1691-94) le deformazioni che l'ossatura prospettico-architettonica incontra nella curvatura scompaiono in coincidenza della piccola porzione di spazio prevista per l'osservazione (indicata materialmente da un disco in marmo). Il ritorno al punto di vista unico consegna allo spettatore il privilegio di una perfetta illusione. (*cga*).

**Oriente** Indipendentemente dalla sua qualità poetica e decorativa, la pittura orientale ha saputo mescolare con grande accortezza realismo intellettuale a realismo visuale sottilmente combinato con un certo tipo di **p**. Si ha infatti diritto di parlare di **p** nella pittura orientale, poiché talvolta gli artisti hanno utilizzato il fenomeno della diminuzione della dimensione in funzione della distanza, e d'altra parte si sono impegnati nella creazione, con l'ausilio in particolare di architetture e di oggetti di forma geometrica, di uno spazio tridimensionale.

Al di là delle differenze che distinguono le pitture orientali, e dell'evoluzione particolare di ciascuna di esse, è possibile individuare, nel preciso campo della **p**, alcuni caratteri generali che restano pressoché immutabili. Fin dal periodo Han, e in ogni caso a partire dal sec. XI della nostra era e lungo tutta la sua evoluzione, la pittura cinese si indirizzò in modo del tutto particolare verso l'evocazione della terza dimensione in modo talvolta simile all'arte occidentale. Non esiste il concetto geometrico dello sfondamento dello spazio, ma viene utilizzata quella che Leonardo chiamerà «**p** di rimpicciolimento». Effetti di lontananza sono osservabili ad esempio in molte scene di un rotolo del sec. XI che riprende probabilmente una composizione del sec. VIII riguardante il *Viaggio dell'imperatore Minghouang verso Chou* (Gu Gong). In un foglio d'album di Ma Lin (sec. XIII: ivi) che rappresenta l'attesa degli invitati al lume delle lanterne, alcuni treppiedi sono regolarmente disposti in modo da formare una sorta di viale leggermente «in fuga». La grandezza dei treppiedi sembra diminuire, mentre di fatto è soltanto l'ultimo della fila di quattro che è un poco più piccolo degli altri. Si nota pure una piccola differenza di dimensione tra i personaggi a seconda della distanza.

Tali esempi, malgrado tutto, sono piuttosto rari. Le pitture cinesi generalmente evitano di ridurre figure nettamente delimitate, anche quando accettano di farlo per gli elementi più fluidi del paesaggio.

Queste osservazioni si applicano pure alla pittura giapponese, che ha subito in modo assai marcato l'influsso dell'arte cinese. Nella pittura buddista puramente giapponese (secoli IX-XIII), si trovano certe differenze di dimensioni nei personaggi, ma esse corrispondono all'importanza gerarchica delle divinità rappresentate. Quel che si può dire è che un rigore confrontabile a quello che imporrà, nella **p** classica, il punto di fuga principale si trova in un'opera come la celebre *Apparizione di Amida dietro le montagne* (sec. XIII: Kyoto, Zenrin-Ji), ove il dio, immenso al centro di un paesaggio montano, attira infallibilmente lo sguardo, mentre le altre divinità si scaglionano simmetricamente in ordine di grandezza decrescente fino alla parte bassa del quadro. In India, i maestri della scuola mogul giungeranno talvolta a combinare nelle loro miniature le tradizioni locali con l'influenza occidentale, di cui soprattutto accetteranno, per quanto attiene alla **p**,

il fenomeno della diminuzione della dimensione dei personaggi o degli animali con la distanza. Adottato fin dalla seconda metà del sec. XVI, il procedimento viene impiegato sistematicamente, per esempio in una scena di caccia del *Chah Djahan-Nameh* (inizio del sec. XVIII), ove alcune cervi contribuiscono fortemente ad accentuare l'effetto di profondità prodotto dal paesaggio. Quando devono rappresentare architetture od oggetti di forma geometrica, come tavoli o panche, gli orientali impiegano quanto talvolta è chiamato «**p** rovesciata» non delimitata dallo schermo virtuale del quadro. I pittori orientali hanno anche impiegato, soprattutto nelle architetture, l'assonometria obliqua, più comunemente detta «**p** parallela», e che per gli occidentali si giustifica col respingere all'infinito il punto di fuga, così che si trova praticamente annullato l'effetto di fuga delle linee parallele allo sguardo. L'assenza dell'effetto di fuga basta peraltro talvolta a dare l'impressione che tali linee divergano. Grazie a sottili combinazioni di questo genere, la pittura persiana, in particolare, ha saputo creare spazi geometrici di sorprendente originalità.

Esistono malgrado tutto alcuni casi, nella pittura orientale, in cui linee parallele allo sguardo vengono tradotte, quando la composizione lo esiga, con linee in fuga. Si tratta di solito di elementi situati al centro della scena. L'effetto di convergenza delle linee verso un punto di fuga, evidentemente indipendente da qualsiasi linea di orizzonte, è allora assai marcato. Così, in una miniatura ben nota della scuola dell'Himalaya, del sec. XVII, rappresentante una coppia in un parco (Parigi, Museo Guimet), si trova in primo piano una vasca che appare in questa forma.

In una pittura del sec. IX proveniente da Touen-Houang (ivi), ove si sovrappongono due scene, in quella inferiore si scorge un tavolo i cui bordi laterali convergono molto nettamente verso la divinità. (*jd*).

**Cina** La **p** cinese obbedisce a leggi radicalmente diverse da quelle occidentali in ragione di sollecitazioni materiali e più ancora spirituali, se non metafisiche.

Le sollecitazioni materiali sono dovute al piano d'appoggio del pittore e alla pratica della calligrafia. Infatti l'artista dipinge come scrive, fermamente seduto su un minuscolo cuscino, con le gambe incrociate o ripiegate, tenendo verticalmente il pennello, che egli anima con i movi-



menti del braccio e del corpo, svolgendo in piano il suo supporto di seta o di carta mano a mano che l'esecuzione procede; non farà dunque mai quel passo indietro che fa talvolta il pittore occidentale in relazione a quanto produce, strizzando l'occhio e allontanandosi per meglio cogliere l'insieme della composizione posta sul cavalletto. L'artista cinese respinge tale visione globale, e un dato importante della contemplazione di un rotolo in lunghezza, posto anch'esso su un tavolino basso, è che la distanza tra l'occhio dello spettatore e il suo oggetto è la medesima che è a suo tempo esistita tra il creatore e la sua opera. D'altro lato, la lettura delle calligrafie, ove i caratteri sono disposti in colonne, procura all'occhio cinese un'abitudine e una disinvoltura, altrove sconosciute, a cogliere gli assi verticali d'una composizione altrettanto bene delle dominanti orizzontali; di qui la presentazione dei rotoli in altezza, da sospendere, rettangolari e assai più alti che larghi, che tanto spesso imbarazzano lo spettatore occidentale, ma nei quali lo spettatore cinese si muove senza difficoltà. Le sollecitazioni metafisiche non sono meno importanti. L'artista cinese è infatti dominato dall'idea, dal sentimento d'una natura assoluta, infinitamente superiore all'uomo; da qui questi paesaggi monumentali ove la montagna è vista dal basso, posizione logica dell'«omuncolo» abbandonatosi alla meditazione taoista. Tuttavia la montagna non è data partendo dalle zone inferiori dell'opera, è visibile soltanto a partire da una determinata altezza del quadro, «linea d'orizzonte» cui l'occhio non giunge se non dopo aver percorso le zone inferiori della pittura, corsi d'acqua e sentieri sinuosi, valli e colline ondulate, rive evanescenti o quasi impenetrabili foreste. Non è dunque possibile alcuna **p** geometrica, poiché essa raggelerebbe per sempre la contemplazione attiva del paesaggio.

Per queste caratteristiche la **p** cinese è definita dall'esistenza di numerosi piani successivi all'interno di una superficie a due dimensioni, nella quale la posizione dell'occhio non è mai determinata una volta per tutte, poiché lo sguardo non potrebbe fissarsi su un unico punto di fuga. Perciò le parallele, anziché essere convergenti come nella **p** scientifica occidentale, saranno apparentemente divergenti. Questa disposizione, questa **p** che potrebbe dirsi «in movimento», dinamica, è naturalmente avvertibile nel caso del rotolo da svolgere in lunghezza, che non viene

mai veduto interamente, ma in successione. L'illusione della profondità è fornita dallo scaglionamento di orizzonti successivi e aggrovigliati, in orizzontale come in verticale, e grazie all'impiego di valori aerei.

Tale **p** dinamica spiega anche il rifiuto cinese delle ombre e del modellato, che imporrebbero una direzione privilegiata e unica, e non potrebbero essere costruiti altro che in funzione di definizione spaziale tipica della **p** occidentale. Per le stesse ragioni l'artista cinese non fissa la sua composizione in funzione dei quattro lati della superficie pittorica: non pretende di offrire una veduta compiuta, ma un punto di partenza per una visione ancora piú ampia.

I teorici cinesi distinguono tre tipi di **p**. Nel tipo *Chen-yuan* («distanza in profondità») lo spettatore è situato su un punto elevato e guarda verso il basso. Tale concezione è attribuita a Li Tch'eng e a Tong Yuan, ma deve certamente molto alle prime carte cinesi. Questo genere di veduta è quello che, spontaneamente, gli occidentali preferiscono, perché si avvicina di piú alla loro abitudine di sentire il paesaggio, innanzitutto, come panorama.

Il secondo tipo, detto *Kao-yuan* («distanza in altezza»), corrisponde alla visione analizzata in precedenza, ma dal basso verso l'alto. La linea d'orizzonte principale è dunque relativamente bassa.

L'ultimo tipo, detto *P'ing-yuan* («distanza uguagliata»), corrisponde a una composizione ove l'occhio può considerare le lontananze a partire dal basso del quadro. Questo tipo di costruzione è relativamente il piú vicino a quello che si trova in Occidente, perché l'orizzonte principale è di solito situato nel terzo inferiore della pittura.

Conviene rammentare che l'espressione «orizzonte principale» non deve far trascurare l'esistenza di orizzonti secondari altrettanto importanti. L'orizzonte principale è soltanto il livello a partire dal quale l'occhio può dar libero corso al suo cammino. Le composizioni cinesi si possono sicuramente abbracciare con un unico sguardo, come fa spontaneamente uno spettatore occidentale avvezzo a una visione globale, ma questo è un atteggiamento inaccettabile per lo spettatore cinese, che si aggira in una pittura come farebbe in un paesaggio reale.

**Giappone** Questi diversi tipi di composizione si ritrovano nella pittura coreana e in quella giapponese. In quest'ultima esiste un procedimento prospettico particolare, detto

«del tetto tolto» (*yanenuki* o *fukinuki-yatai*). Tale convenzione, nella quale le parallele convergono verso l'occhio dello spettatore, consiste nel mostrare l'interno delle case come se non vi fosse né tetto né soffitto. Diffusa all'epoca Heian, utilizzata nello *Hokkekyo* e soprattutto nelle illustrazioni di romanzi come il *Genji Monogatari*, consente di rappresentare simultaneamente, visti da molto lontano e dall'alto, i personaggi entro le case e nello stesso tempo l'angolo d'un giardino o un brano di natura, al fine di obbedire alla norma della corrispondenza degli stati d'animo dei personaggi con l'ora o la stagione. (ol).

### «Prospettiva»

Rivista dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Siena, fondata nel 1975, con frequenza trimestrale, edita da Centro Di, Regione Toscana e Università di Siena. L'attuale direttore è Mauro Cristofani, rimasto solo in questo ruolo dopo la morte di Giovanni Previtali nel 1989; in precedenza fin dalla fondazione, il primo aveva diretto la parte dedicata all'archeologia e il secondo quella riguardante la storia dell'arte. I contributi che vi compaiono sono, per scelta editoriale, sempre ricerche inedite. Oltre a una rubrica dedicata alla recensione di libri e mostre, viene pubblicato un «Bollettino» che riguarda le politiche relative al patrimonio artistico promosse dalla Regione e dagli enti locali della Toscana, articolato in musei, mostre, convegni e in cui si segnalano anche opere da salvaguardare o valorizzare. Non è più presente la rubrica *Problemi di metodo*, che si occupava dei rapporti tra storia dell'arte, scienze umane e marxismo. La rivista, che dopo la morte di Previtali non ha sostanzialmente modificato i propri indirizzi, ricollegandosi alla concezione che sta alle radici della moderna critica d'arte, vede la compresenza di problematiche archeologiche e storico-artistiche e, nell'ambito di queste ultime, dedica particolare attenzione alla scultura, contrariamente a quanto avviene nelle altre riviste italiane, che privilegiano la pittura. Grande spazio è dato alle tematiche di area toscana, soprattutto senese, ma anche di interventi su altre realtà, prevalentemente dell'Italia centrale e meridionale. (sr).

**Protić, Miodrag B.**

(Vrnjačka Banja 1922). Laureato in giurisprudenza a Belgrado, **P**, direttore del MAM di Belgrado, fu allievo della scuola privata di Mladen Josic, ove ebbe come insegnanti}. Bijelić e Zora Petrović. Le immagini che lo avevano affascinato durante l'infanzia – la luna, un lampione a gas, una giostra, una conchiglia – divennero i motivi prediletti della sua pittura e i sostegni dell'evoluzione formale della sua arte, tesa a realizzare un'armonia perfetta. Questo itinerario si affermò in particolare nel corso dei suoi soggiorni a Parigi nel 1953-54, poi nel 1957 (*Vecchie cose*, 1957: Belgrado, MAM), dopo i quali egli studia soprattutto i rapporti spazicolori (*Composizione con conchiglia*: ivi). Dopo un viaggio negli Stati Uniti nel 1963-64, le superfici si spogliano ancor più, i movimenti si semplificano fino a divenire puri riferimenti (*Conchiglia nello spazio giallo*, 1969: Belgrado, coll. priv.).

L'arte di **P**, pur appartenendo a una poetica contemporanea sorta dal costruttivismo (*Orizzonti bruni*, 1973: proprietà dell'artista; *Eclissi di luna*, 1974: Ginevra, coll. priv.), resta espressione di un universo poetico ed estremamente personale, legato a una profonda riflessione spirituale (*Omaggio a Malevič*, 1976 e *Riflessione*, 1977: entrambi proprietà dell'artista). (*ka*).

### **Protogene**

(370 ca. - inizi sec. III a. C.). Pittore greco, nacque a Kaunos, nell'Asia Minore, ma visse e operò prevalentemente a Rodi, dove si conservava la sua opera più celebre, lo *Ialiso*. Fu anche pittore di ritratti – tra i quali quelli del re Antigono di Macedonia e della madre di Aristotele –, un genere verso il quale lo spinse probabilmente la frequentazione di Aristotele e della scuola peripatetica ad Atene. (*mlg*).

### **Prout, Samuel**

(Diss (Norfolk) 1783 - Londra 1852). Si formò con John Britton; topografo e insegnante stimato, fu autore di numerose opere sull'arte del paesaggio: *Rudiments of Landscape in Progressive Studies* (1813). Diede il suo contributo anche all'opera di Britton, *Beauties of England and Wales* e *Architectural Antiquities of Great Britain*. Visitò per la prima volta l'Europa nel 1819 e si fece conoscere tramite la sua produzione di acquerelli eseguiti durante i suoi soggiorni in

Francia e soprattutto in Normandia (la *Chiesa di Saint-Vincent a Rouen*: Londra, VAM; *Veduta di Coutances*: Liverpool, WAG; il *Castello di Dieppe*: Château-Musée de Dieppe), in Belgio (*Veduta di Gand*: Londra, BM; *Una strada a Malines*: Londra, Tate Gall.), in Italia (il *Colosseo*, l'*Arco di Costantino*, il *Foro di Nerva*, il *Canai Grande a Venezia*, la *Ca' d'Oro a Venezia*: Londra, VAM). Questi suoi reportage di viaggio vennero poi proposti al pubblico in una raccolta litografica (*Sketches in France, Switzerland and Italy*, pubblicati nel 1839), riscuotendo un notevole successo.

Piú legato alla tecnica tradizionale dell'acquerello rispetto al suo contemporaneo Bonington, fu lodato da Ruskin per la sua capacità di suggerire insieme all'accurata topografia dei luoghi anche il colore locale del paesaggio. (*jns*).

### **Provost, Jan**

(documentato a Mons (Hainaut) dal 1465 ca. - Bruges 1529). Libero maestro ad Anversa nel 1493, acquisí l'anno successivo diritto di cittadinanza e titolo di libero maestro a Bruges, dove si svilupperà gran parte della sua carriera artistica e dove ricoprirà per piú di un ventennio cariche direttive all'interno della propria gilda, assolvendo anche incarichi artistici (in qualità, anche, di architetto e cartografo) per conto della municipalità, privata del suo artista ufficiale dopo la morte di Memling, come l'apparato urbano in occasione dell'entrata di Carlo V nel 1520. Nel 1506 sposò Jeanne de Quaroube, vedova di Simon Marmion, a Valencennes, risposandosi tuttavia in seguito altre tre volte. Nel 1521 è di nuovo ad Anversa dove incontra Dürer, che lo accompagnerà sino a Bruges e sarà ospite nella casa di **P**, di cui in quell'occasione disegna un efficace ritratto. Nonostante una folta messe di notizie archivistiche su questo artista, che deve considerarsi come il principale rappresentante del primo «rinascimento» fiammingo, gli studiosi hanno dovuto costruire il suo catalogo a partire da due sole opere documentate con una certa precisione e appartenenti entrambe agli ultimi anni della sua carriera, procedendo dunque a ritroso nel tempo e non raggiungendo sempre l'unanimità dei pareri. Dell'*Altare di san Daniele*, dipinto da **P** nel 1524 per la chiesa di San Donaziano di Bruges rimane oggi la sola tavola centrale, una *Immacolata Concezione con profeti e sibille* (San Pietroburgo, Ermitage), mentre il *Giudizio Uni-*



*versale* per il quale **P** ricevette pagamenti nel 1525-26, e destinato alla Sala degli Scabini si conserva oggi al Museo Groeninge di Bruges. Attingendo con disinvolto eclettismo elementi dalla ricca tradizione del sec. xv e dai contemporanei (Metsys, van Cleve, Patinir, Memling e David), l'artista appare però negli anni giovanili influenzato anche da van Eyck e van der Weyden, come dimostrerebbero ad esempio il trittico con l'*Annunciazione* (Genova, Galleria di Palazzo Bianco), i *Giudizi Universali* di Detroit (1510-15 ca.: Institute of Arts) e di Amburgo (1520 ca.: KH), l'enigmatica *Allegoria mistica* (Parigi, Louvre) e la *Madonna entro la navata di una chiesa* (Cremona, PC) sottilissima e del tutto originale interpretazione della tavola eyckiana di medesimo soggetto. Spettano alla fase centrale, accostandosi via via alle due opere datate il trittico con l'*Adorazione dei Magi* di Stourhead (National Trust); il grande polittico della *Sacra Stirpe*, proveniente dalle collezioni di Filippo II a Madrid e del quale rimane soltanto l'anta esterna destra con *Santa Emerenziana* (Louvre) e il *San Zaccaria* (Madrid, Prado); due ante di un altro polittico perduto con il *Martirio di santa Caterina* (recto) e *Santa Barbara* (verso) del Museo di Anversa e la *Disputa della santa coi filosofi* (Rotterdam, BVB), tutte composizioni ricche di invenzioni iconografiche, a volte un po' ridondanti, in cui si fa sempre più strada uno stile più disteso, fatto di atteggiamenti gravi e pacati, pose poco contrastate, tendenti alla simmetria, venustà di dettagli e colori chiari, tenui, quasi presago, nel gioco intellettualistico di certe soluzioni compositive, della svolta manierista che di lì a poco troverà in Anversa uno dei suoi centri più importanti. (*scas*).

### **Prucha, Jindřich**

(Uherské Hradiště 1886 - Komarov (Galizia) 1914). Dopo studi di filosofia si volge alla pittura, acquistando nozioni di disegno in un corso serale e apprendendo a dipingere da autodidatta. L'esposizione degli impressionisti francesi organizzata nel 1907 a Praga dalla Società Mánes è per lui una rivelazione. È attratto inoltre dal lavoro di Preisler e di Slaviček; ma la sua opera verrà soprattutto influenzata dalla pittura di Munch. Tornato a Praga dopo un soggiorno di studio a Monaco nel 1911, dipinge ritratti e paesaggi (*Autoritratto*, 1910-11: Museo di Praga; *Primavera negli Zelezné hory*, 1914: ivi), quadri ove la libertà del gesto si

unisce alla ricerca di un'espressione incisiva. Ucciso nel 1914 sul campo di battaglia della Galizia, **P** ha lasciato un'opera collocabile al limite dell'espressionismo. (*ivi*).

### **Prud'hon, Pierre-Paul**

(Cluny 1758 - Parigi 1823). Formatosi a Digione nei primi anni Settanta del Settecento nell'atelier di Devosge, del quale riprese in alcuni bozzetti giovanili gli studi da Bouchardon e da Greuze, **P** si trasferì una prima volta a Parigi nel 1780, anche grazie alla protezione del barone di Joursanvault. A Parigi, dove restò per tre anni, conobbe Wille e Pierre; nel 1784 vinse il primo premio degli Stati di Borgogna che gli consentì il trasferimento a Roma per un soggiorno che sarà importante nella sua formazione. A Roma studia i marmi antichi, i cui modelli rielaborerà per tutto il corso della sua carriera, e i pittori del XVI e del XVII secolo: tra il 1786 e l'87 esegue una variante del soffitto di Palazzo Barberini di Pietro da Cortona (oggi a Digione, MBA) già improntata a un uso dello «sfumato» derivato dagli studi su Leonardo e su Correggio che resterà una costante delle sue opere – il secondo in particolare verrà sempre citato dalla critica come modello decisivo per **P**. Tornato in Francia dipinse alcuni quadriche mostrano la sua adesione agli ideali rivoluzionari (*Saint-Just*, 1793: Lione, MBA) prediligendo presto soggetti allegorici, come *La Saggezza e la Verità scendono sulla terra* (1799: Parigi, Louvre) o il celebre dipinto *La Giustizia e la Vendetta divina perseguitano il crimine*, del 1808, già destinato al Palazzo di Giustizia, oggi al Louvre. Partecipò all'iconografia celebrativa dell'Impero con diversi ritratti come quello dell'*Imperatrice Giuseppina* (1805: Parigi, Louvre) trovando nell'attività di ritrattista un successo destinato a protrarsi anche dopo la restaurazione.

**P** ebbe una posizione piuttosto distaccata rispetto al gruppo dei più stretti seguaci di David, pur partecipando di quella cultura figurativa caratterizzata da istanze «neoclassiche» e spinte di gusto «romantico» che dominava la Francia di quegli anni. **P** vi aderì rielaborando modelli scultorei antichi e spunti cinquecenteschi in una pittura spesso addolcita nelle forme e nella resa di un'atmosfera «correggesca» nella quale i moduli della statuaria classica, rivisitati sul vero, vengono restituiti con una sensualità «moderna». Nei citati dipinti allegorici eseguiti a cavallo del secolo adotta invece i forti contrasti di luce e ombra,

frutto di un recupero di soluzioni proprie della pittura del Seicento, secondo una tendenza diffusa nella pittura francese di quegli anni. Fu celebrato dai contemporanei per i suoi ritratti (*Madame Anthony*, 1796: Lione, MBA e *Monsieur Anthony*, 1796: Bigione, MBA; *Madame Jarre*, 1822: Parigi, Louvre) nei quali predilige i toni tenui e le espressioni melanconiche, differenziandosi dal modello davidiano. Anche nell'ambito dei soggetti mitologici, spesso di carattere erotico, le sue opere sono nettamente riconoscibili per il ricorrente uso dello «sfumato» mediante il quale restituisce attraverso il mezzo pittorico modelli scultorei (*L'Amore e l'Amicizia*, 1793: Minneapolis, Institute of Arts) e la sua particolare rielaborazione dell'antico – come, ad esempio, in *Venere e Adone*, dipinto nel 1812 per Maria Luisa, conservato alle Tuileries, in *Zefiro che si dondola sull'acqua*, 1814 (Parigi, Louvre) o nel *Ratto di Psiche*, 1804-14 (ivi). Celebri sono i suoi disegni e gli studi a matita nera, rialzati di bianco su fondo grigio o azzurro, nei quali ottiene effetti di luce argentea di grande delicatezza (importanti le raccolte del Louvre e di Chantilly). Gli studi di nudo, maschili e femminili (più di trecento i pezzi noti) sono giustamente famosi, ma non vanno perciò trascurati i numerosi bozzetti preparatori per i quadri, come quelli per il grande ritratto di Giuseppina alla Malmaison. I disegni mostrano la sua importanza come decoratore (ma fu anche illustratore di testi letterari, come la *Nouvelle Héloïse*, in cui è ancora vicino a un gusto settecentesco, o *Daphnis et Chloé*): **P** eseguì progetti per decorazioni di soffitti e pareti, allestimenti per feste, modelli per medaglie, mobili e apparati per celebrazioni importanti, come l'incoronazione di Napoleone, il trattato di Tilsitt, le nozze di Napoleone e Maria Luisa, purtroppo distrutti, di cui resta traccia in alcuni disegni e due bozzetti dipinti tra cui le *Nozze tra Ercole e Ebe* (Parigi, Louvre). (cc + mdb + sr).

**Pseudo-Bramantino → Fernández, Pedro**

**Pseudo - Félix Chrétien**

(attivo in Borgogna, specie ad Auxerre tra 1535 e 1550). Secondo un'antica tradizione, un «Félix Chrétien» sarebbe stato autore del *Trittico di sant'Eugenia* proveniente dall'antica collegiata di Sant'Eugenia, demolita nel 1797

(oggi nella chiesa di Saint-Pierre-ès-Liens, sempre a Varzy, nel Nièvre) e di una *Lapidazione di santo Stefano* (1550: Cattedrale di Auxerre): intorno a questi due dipinti gli studi hanno raggruppato altre opere. I documenti trovati da Jacques Thuillier consentono oggi di affermare che Félix Chrétien, canonico erudito al servizio del vescovo Dinteville, non fu verosimilmente mai un pittore, mentre le due opere citate, insieme ad altre nel frattempo raccolte attorno a questo nome, non possono, per forti contrasti stilistici, esser attribuite a un'unica mano. Si è dunque costituito un nuovo catalogo unitario sotto lo pseudonimo di **P**, che accetta il solo *Trittico di sant'Eugenia*, con la data 1535 e una iscrizione in olandese, che autorizza l'ipotesi di un'origine nordica (forse da Haarlem, attorno al 1495-1500) del suo autore e, ultimamente, della sua identificazione con un Bartholomeus Pons noto soltanto da documenti d'archivio. Oltre a questo altare, in cui par di individuare anche un autoritratto del pittore, gli sono stati attribuiti il *Mosè ed Aronne davanti al Faraone* (1537: New York, MMA) e la *Deposizione nella grotta* (1537: Francoforte, SKI). Questi dipinti vennero realizzati su commissione del vescovo François II di Dinteville, di Auxerre, come dimostra, ad esempio, lo stemma di questi appeso a un palo sul fondo della tavola di Francoforte; il loro stile si accosta alla maniera di Lambert Lombard e alla cultura dei circoli umanistici olandesi influenzati dalle fonti italiane e inclini alla citazione archeologica. Accanto a questa tendenza italianeggiante, anche l'ambiente manierista e classicista francese, attento alla prospettiva fa sentire il suo influsso su **P**. Il pittore, debole nella resa dei gesti e dei moti delle figure, possiede notevoli qualità di ritrattista, come dimostra un *Ritratto d'uomo*, in foggia antica (Parigi, Louvre, depositi), che tuttavia è probabile frammento di una composizione più vasta. (*sb* + *sr*).

### **Pseudo-Jacopino di Francesco**

(attivo a Bologna nella prima metà del sec. XIV). Venne sulle prime identificato con uno Jacopino di Francesco, noto da documenti bolognesi dal 1360 al 1385, ma più recenti ricerche hanno dimostrato che l'autore dei dipinti raggnippati sotto tale nome appartiene a una generazione precedente, quella di Vitale da Bologna e che si tratta di artista di primo piano, fondatore dunque, insieme a Vitale – e per certi versi, perfino in anticipo su di lui –, della

sorprendente scuola bolognese del sec. XIV. Destinato a tutt'oggi a rimanere anonimo, il suo corpus è ancora nella sostanza quello già fissato da Longhi e altri, sebbene sotto la falsa identificazione con Jacopino di Francesco. I dipinti che sembrano più antichi (ovvero del terzo decennio del Trecento) sono l'*Incoronazione della Vergine* (Bologna, PN), ove si coglie l'iniziale ammirazione per la scuola di Rimini, e per Pietro da Rimini in specie; il grande affresco proveniente dalla chiesa di San Giacomo con *San Guglielmo alla battaglia di Clodio* (ivi); le tre tavolette con le *Storie di Cristo* e le due con *Storie di santa Caterina* (Raleigh, Museo); la drammatica e movimentata *Crocifissione* di Avignone (1330 ca.: Petit Palais) che manifesta ancora una volta i profondi rapporti con Pietro; le *Esequie di san Francesco* (Roma, PV) e il polittico proveniente da San Domenico con l'*Incoronazione della Vergine, Santi e Crocifissione* (Bologna, PN). Indi **P** accentua il carattere icastico, prettamente bolognese, e la drammatica violenza del suo linguaggio. Lo attestano opere come il crudele *Crocifisso* della chiesa di San Giovanni in Monte (Bologna) e i due vivaci polittici provenienti da Santa Maria Nuova (Bologna, PN): con la *Dormizione della Vergine* (e otto scene della *Vita di Cristo* e di *San Gregorio*) e con la *Presentazione di Maria al Tempio* (con *Santi e Pietà*). Di recente, la retrodatazione di molte tra le maggiori opere di ambiente bolognese, sopravvenuta in seguito al vaglio più sistematico del patrimonio «cittadino» e soprattutto delle presenze artistiche e dei rapporti intercorsi tra protagonisti padano-veronesi-riminesi, e bolognesi, della prima metà del Trecento, ha portato alcuni studiosi a porre l'ipotesi del dubbio sul catalogo, così folto d'opere, dello **P**, che, stando a quanto detto, sarebbe responsabile in un giro d'anni relativamente breve (dal '20 al '40 ca.) di un numero eccessivo di dipinti. Talché si è proposto di ravvisare nel suo operato la mano di almeno un altro artista, di temperamento affine e formazione sostanzialmente identica, ma dotato di un'espressività più popolaristica e rude, incline al dettaglio pittoresco e ricco di arcaicismi tecnici e compositivi, a cui andrebbero attribuiti, ad esempio, i polittici della PN di Bologna. Comunque vengano sciolti questi problemi, la figura di **P** richiama quella di un protagonista e del maggior diffusore del linguaggio bolognese nella valle padana. (cv + sr).



## Pseudo - Met de Bles → manieristi di Anversa

### Pseudo - Pier Francesco Fiorentino

Per un certo periodo lo sconosciuto autore della *Adorazione del Bambino* (Firenze, Palazzo Medici Riccardi), copia da un originale di Filippo Lippi (Berlino, SM, GG) fu identificato con la persona storica di Pier Francesco Fiorentino; soltanto in seguito, grazie a indagini stilistiche piú rigorose (F. Mason Perkins, 1928; M. Oberschall, 1930; B. Berenson, 1932), è stata evidenziata con chiarezza la diversità esistente tra i due autori, pervenendo, per l'anonimo maestro, alla costituzione della denominazione artificiale di **P**, coniata da Bernard Berenson.

Da Filippo Lippi e dalla sua *Adorazione* dipende gran parte del corpus dell'anonimo, come ben testimoniano un *Gesú Bambino* (Assisi, coll. Mason Perkins), la *Vergine che adora il Figlio alla presenza di san Giovannino e di due angeli* (New York, MMA), o la nutrita serie di *Madonne con Bambino e con san Giovannino* (esempi a Firenze, Museo Bardini; New York, Samuel H. Kress Foundation), nelle quali le leggere variazioni gestuali o il ricorso a differenti sfondi, da quello consueto in oro all'altro, piú moderno, con i tralci delle rose in fiore, non bastano a inficiare la patente fedeltà al prototipo lippesco. Altrettanto evidenti risultano le derivazioni da Francesco Pesellino e da una sua *Madonna con Bambino* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), cui sono correlabili diverse tavole del gruppo **P** (esempi a Tulsa, Philbrook Art Center; Baltimore, WAG); analogamente, per una *Vergine con il Bambino, angeli e san Giovannino* (New York, MMA), l'aspetto di Maria e la posa scattante del Bambino riportano alla mente una *Sacra Conversazione* di sicura autografia peselliniana (ivi). E tuttavia, pur nella sostanziale identità di presupposti culturali e nonostante l'adozione di medesimi modelli figurati, di volta in volta diversamente assemblati secondo un ampio numero di combinazioni, sono individuabili, all'interno del catalogo, sensibili diversità linguistiche, difficilmente motivabili se giudicate in relazione a un solo autore: è per questo dunque che la piú aggiornata critica consiglia adesso di sostituire alla vecchia e unitaria denominazione convenzionale quella maggiormente articolata di «Imitatori di Filippo Lippi e Francesco Pesellino». (gla).

## **Pskov**

Città della Russia sul fiume Velikaia; serba complessi di pitture murali dal XII al XIV secolo.

**Monastero di Mirož** La Cattedrale della Trasfigurazione è stata decorata intorno al 1156 a cura di Niphon, vescovo di Novgorod e greco d'origine. Le pitture eseguite da artisti greci, assistiti da pittori locali, non sono state ancora interamente tratte in luce. Il programma, che segue il sistema decorativo delle chiese bizantine, serba alcuni elementi arcaici (*Ascensione* nella cupola, *Deesis* nell'abside, numerosi miracoli). Il ciclo dettagliato della vita di Cristo e i ritratti di santi coprono interamente le volte e i muri. Le scene si susseguono in fregio continuo; sono dipinte in uno stile lineare, di carattere austero, che cerca però anche l'espressione dei sentimenti, soprattutto della sofferenza.

**Monastero di Snetogorsk** La Cattedrale della Natività della Vergine è stata decorata nel 1313.

Nel programma, che nel complesso si conforma ai modelli bizantini, largo posto è accordato alle scene apocriefe dell'*Infanzia della Vergine*. Ad esse è stato aggiunto il tema specificamente russo del velo protettore della Vergine (*pokrov*), e l'illustrazione dell'inno «in te gioiscono», a lei dedicato. Per lo stile, questi dipinti si riallacciano in parte alle opere del XII-XIII secolo; ma accanto a tali arcaismi compaiono tratti che annunciano la maniera nov-gorodiana del modellato ardito, a larghi tocchi bianchi. **P** possedette la sua scuola di pittura di icone, assai originale, caratterizzata dall'espressività delle immagini e dai contrasti cromatici. (*san*).

## **Pu**

Cognome di tre pittori cinesi contemporanei, nati a Pechino e imparentati con i Qing. **P Ru** (Pechino 1887 - Taiwan 1964, nome d'arte Pu Xinyu) è il più anziano dei tre cugini. **P Jiu** (soprannome Pu Xuezhai) fu fino al 1949 preside del Collegio artistico dell'Università cattolica Furen, dove insegnò anche **P Quan**, suo fratello minore (1912, soprannome Pu Songquan). Non sorprende che questi pittori, membri della famiglia imperiale decaduta, abbiano conservato le tradizioni pittoriche classiche in seno alle quali si erano formati. La loro opera pertanto non si distingue affatto da quelle dei pittori eclettici e orto-

dossi Qing (uno di loro d'altronde, P Quan, fu autore di vari schizzi illustrativi per un'opera occidentale divulgativa riguardante le tecniche della pittura cinese). Con una sfumatura piú accademica in P Ru, piú letteraria negli altri due, tali opere non hanno forse valore determinante (e gli artisti ne furono essi stessi consapevoli), ma rappresentano le ultime scintille dell'arte di un glorioso passato (Parigi, Museo Cernuschi; Pechino, Museo). (o $\lambda$ ).

### **pubblicitaria, immagine**

Diversi sono gli spazi utilizzati dalla pubblicità per diffondere i propri messaggi: Tv, radio, cinema, stampa e affissione sono i principali. I primi tre possono essere considerati mezzi per pubblicità dinamiche, mentre gli ultimi due sono mezzi per pubblicità stauche. Le prime immagini impongono allo spettatore un tempo di fruizione che è interno al messaggio stesso e che a sua volta si impone al tempo dell'individuo che guarda. Le rimanenti, viceversa, lasciano che sia lo spettatore a decidere il tempo di osservazione e l'effetto ottico è giocato su relazioni di stabilità, abitudine e novità che si susseguono nel campo visivo. La storia dell'immagine **p** va ricondotta, almeno inizialmente, alla storia del manifesto che fu il primo ad avere specifiche caratteristiche pubblicitarie. Il manifesto era già nato prima delle ricerche di Cheret e Lautrec che ne fecero un riconosciuto mezzo espressivo con proprie regole; ma la programmazione della moltiplicazione dell'immagine (sempre piú rapida con il perfezionarsi delle tecniche litografiche), e il differente rapporto tra immagine e scrittura, sono fatti nuovi rispetto al passato. La negazione del concetto di unicità dell'immagine sviluppatosi di pari passo con la nascita, nella seconda metà dell'Ottocento, della cultura metropolitana nata dall'industrialismo, è poi collegata allo sviluppo dell'illustrazione del libro (in particolare dell'illustrazione popolare) e a quello delle *affiches* teatrali. L'illustrazione aveva trovato nuovi stimoli con le opere di P. Gavarni e H. Daumier che privilegiavano le immagini rispetto ai testi letterari; nelle *affiches* s'inaugurava di pari passo l'autonomia del mezzo al quale veniva affidato il compito di uniformare testo e immagine e nel contempo di creare interesse. Le *affiches* teatrali, piú delle illustrazioni dei libri, segnarono la storia del manifesto nella nuova funzione assegnata alle immagini dirette a un nuovo pubblico: esse dovevano

informare e pubblicizzare un'opera, erano esposte all'aperto rivolgendosi a quella piccola e media borghesia che affollava le platee dei caffè parigini.

Tra i primi manifesti pubblicitari va citato quello disegnato dall'americano J. W. Morsen: *Five celebrated clowns* del 1856 (una Xilografia lunga 3,5 m), in cui cinque clowns riempiono quasi tutto lo spazio mentre la scritta assumeva un ruolo del tutto secondario. Jules Cheret ed Henry de Toulouse Lautrec furono i primi artisti in Francia a eseguire veri e propri manifesti pubblicitari. Cheret realizzò i suoi poster direttamente sulla pietra litografica dedicandosi soprattutto alla pubblicizzazione di spettacoli teatrali dove diversamente dall'esempio di Morsen, la scritta era un elemento inscindibile e parte integrante dell'immagine. Cheret, infatti, pur essendo convinto della prevalenza dell'immagine sul testo, parte dall'esigenza – come nei manifesti per le *Folies Bergères* del 1881 o per l'*Exposition Universelle des Arts Incoherentes* del 1889 – di costruire entro i termini dell'immagine una sintesi di racconto derivata dall'illustrazione popolare di romanzi in cui il testo è necessario all'esplicazione delle immagini. Meno accademica, la cultura di Toulouse Lautrec parte dallo studio approfondito delle xilografie giapponesi e dal riferimento alla pittura di van Gogh e Gauguin. Già con le sue prime opere, *Divan Japonais* (1892), *Jane Avril* (1893), *Babylone d'Allemagne* (1894) si assiste a una netta rottura con il passato. L'immagine è ridotta a profilo, il chiaroscuro eliminato, il colore usato per determinare le gerarchie, i particolari sono solo accennati. La scritta è in funzione dell'immagine, ridotta di volta in volta a formare la base o lo sfondo di un sistema che evidenzia soprattutto le figure. La comprensione è affidata alle sole immagini, metafore del messaggio. Con il manifesto pubblicitario, tra il 1890 e il 1900, si misurarono anche altri grandi artisti del momento – Pierre Bonnard, Felix Vallotton, Maurice Denis, Jacques Villon – ma senza apportare novità particolari. Una delle figure più stimolanti del periodo è sicuramente Alphons Maria Mucha che in alcune opere degli anni Novanta (*La trappistine*, *Salon des cent*) realizzò dei testi fondamentali per la successiva cultura del manifesto, operando sulla stilizzazione dei contorni e utilizzando il testo scritto come base dell'equilibrio geometrico del messaggio figurale. Ma la conciliazione tentata sullo scorcio del secolo tra cultura dell'immagine e cul-

tura letteraria non riuscí a risolvere la dicotomia esistente tra testo e immagine, problema centrale della funzione della immagine **p** nel mondo della comunicazione di massa. Fu il clima dell'espressionismo a porre nuovi problemi, la funzione dell'immagine nel contesto urbano venne rivoluzionata da artisti come Heckel, Kirchner, Kokoschka, Schiele che determinarono questa rottura: il manifesto espressionista tedesco non è piú una pagina di libro, né una rappresentazione della realtà, ma una «enfattizzazione simbolica di alcuni elementi di un modello» (A. C. Quintavalle, 1977) divenendo nel contempo mezzo di persuasione e di creazione di consenso, identificandosi successivamente con quel momento di presa di coscienza nazionale tedesca, come uno dei mezzi di comunicazione ideologica prioritari.

Anche in America, in Inghilterra, in Italia, sia pur differenziandosi per riferimenti culturali e scelte iconologiche, i manifesti vennero utilizzati per la propaganda. Un'esperienza fondamentale per la storia del manifesto e della pubblicità in generale, è stata quella del Bauhaus (1919) dove furono definiti i rapporti tra arte e industria. Dal clima del Bauhaus usciranno i manifesti scientifico-surrealisti di Herbert Bayer e quelli legati al razionalismo astratto di Moholy-Nagy che influenzeranno prima la grafica europea e poi quella nord-americana. I temi pubblicizzati dai manifesti sono spettacoli, prodotti del progresso industriale, biciclette, automobili, carburanti. La forma estetica è quella della cultura figurativa dell'avanguardia. La rivoluzione nella grafica del Bauhaus non è semplicemente formale, non è un fatto limitato all'invenzione di alcuni caratteri, all'applicazione di un metodo di composizione che ridistribuisce il testo nella pagina o all'applicazione della fotografia, ma di una vera rivoluzione del valore della scrittura. I caratteri sono progettati in relazione alla loro funzione.

Al di fuori del clima del Bauhaus, in Europa domina, tra gli anni Venti e Trenta, la cultura post-cubista che in Germania trova uno dei suoi rappresentanti in McKnight Kauffer. In Francia o pubblicitario piú noto è Cassandre; il suo *Nord-Express* del 1927 mostra chiaramente il richiamo alla radice post-cubista, mentre *Dubo-Dubon-Dubonnet* del 1934 unisce componenti diverse: la semplificazione d'immagine post-cubista, la successione significativa che è propria del fumetto, l'impiego della scrittura come elemento strutturante dell'immagine.



In Svizzera, invece, con Herbert Matter, il riferimento primo è la cultura surrealista. Con la seconda guerra mondiale il manifesto diviene soprattutto strumento di propaganda politica – stampa e radio lo accompagnano. I manifesti trascrivono in immagini le ideologie dei paesi in guerra e la composizione estetica volge decisamente al realismo. Opere significative sono quelle di Ben Shahan negli Stati Uniti, di Karl Golb in Germania e di Boccasile in Italia. Nel dopoguerra si assiste a una inversione di tendenza in campo pubblicitario: se, infatti, fino a quel momento erano stati i governi a indirizzare le mitologie di massa e a determinare la direzione del consenso, nel dopoguerra essi rinunziarono a questa funzione lasciando spazio alla libera iniziativa nel campo dell'immagine e della pubblicità, stimolati dalla linea di tendenza già operante negli States. Dal manifesto, che era stato ancora nelle due guerre il mezzo principale per la diffusione dell'immagine **p** – accompagnato solo dalla radio – si passa rapidamente all'uso dei settimanali e dei cartelloni stradali. In ambito statunitense si cominciano anche a elaborare dei particolari sistemi di persuasione che si avvalevano delle tecniche studiate da sociologi e psicologi. Ma l'importanza del manifesto come creatore e diffusore dell'immagine **p** diminuì moltissimo soprattutto con l'avvento della pubblicità televisiva. Con la televisione la pubblicità si fa racconto, il messaggio si svolge nel tempo, le immagini non sono più fisse ma mobili, il fruitore non deve solo guardare ma anche ascoltare. Nello stesso tempo il mondo della pubblicità si arricchisce di nuove competenze; fino a quel momento il fotografo era quasi l'unico collaboratore, esterno all'agenzia, che avesse un ruolo di rilievo; adesso, anche registi, *producer*, creatori di *jingle* e scenografi assumono ruoli di primo piano. Il set diviene il luogo d'elezione per la pubblicità degli anni '70 e '80: più del 50 per cento della spesa pubblicitaria è rivolta infatti al mezzo televisivo, mentre di gran lunga minori sono gli investimenti su quotidiani, periodici, affissioni, radio e cinema. Del resto, la televisione, con la sua grande capacità di copertura (numero di individui che si suppone di poter raggiungere) è senz'altro il mezzo più adatto alla diffusione del messaggio pubblicitario. Ogni mezzo, infatti, viene valutato anche in base al rapporto tra il costo complessivo dell'operazione e il numero di persone che si ritiene possa raggiungere (rapporto costo-

contatto). Nel caso della televisione, anche se i costi sono particolarmente elevati, il numero di persone che ogni giorno sono potenzialmente raggiungibili è talmente elevato da compensare largamente le spese. L'efficacia della pubblicità televisiva è inoltre determinata dalla possibilità di arrivare al fruitore non solo attraverso la vista ma anche attraverso l'udito; in questo modo, la possibilità che il messaggio giunga a destinazione si raddoppia.

Mentre nel cinema l'immagine **p** ha caratteristiche simili a quelle televisive pur avendo a disposizione tempi più lunghi e possibilità di lizzare effetti sofisticati, il ruolo svolto dall'immagine **p** in riviste e giornali è molto diverso basandosi oltre che sullo slogan, sul preponderante spazio dato alla parte scritta che deve informare e illustrare le qualità del prodotto pubblicizzato.

**La storia dell'immagine p in Italia** La pubblicità in Italia nasce verso la fine dell'Ottocento; i giornali dedicano l'ultima pagina ai piccoli annunci, sui tram a cavalli vengono applicati i primi cartelli pubblicitari ed è il momento in cui nascono le prime imprese di affissione. Nel 1836 A. Manzoni fondò la prima concessionaria italiana che curava le inserzioni per un certo numero di giornali, e nel 1881 venne creata da A. Montorfano l'IGAP (Istituto Grafica e Affissioni Pubblicitarie) che pose le fondamenta per la diffusione del manifesto. Così come in Europa, anche in Italia i primi pubblicitari provenivano dall'ambiente artistico. Leonetto Cappiello ad esempio arrivò al manifesto dopo aver conosciuto vasta notorietà come ritrattista e caricaturista, pittori come Fortunato Depero e Marcello Nizzoli si dedicarono anche alla pubblicità. Tra i protagonisti della storia della pubblicità in Italia vanno citati Leonetto Cappiello e Marcello Dudovich; il primo lavorò soprattutto a Parigi, dove si trasferì nel 1898. Fu definito l'inventore del «manifesto marchio» di rapida comunicazione e alta memorabilità. Il secondo, dal 1888 fu attivo soprattutto a Milano per le Officine Ricordi. I destinatari delle sue pubblicità sono gli uomini del suo stesso ambiente: un mondo colto e borghese che poteva apprezzare la qualità delle sue immagini e che non aveva problemi di spesa. In questa prima fase, l'operatore pubblicitario non era toccato da vincoli né obblighi, era lasciato libero di dare spazio alla propria immaginazione senza dover scendere a compromessi.

Sullo scorcio del secolo il manifesto cominciò ad avere

anche una certa fortuna editoriale. Nel 1899 sulla rivista «Le arti applicate» viene presentata una rassegna di manifesti. Ai primi del Novecento a Milano e a Genova vengono fatte le prime mostre dei lavori pubblicitari, e nel contempo escono anche i primi libri sull'argomento: *L'arte della reclame* di Bernet, *L'arte del persuadere* di G. Prezzolini. Nel primo decennio del Novecento, grazie ad alcune grandi concessionarie vennero attuate le prime campagne pubblicitarie sull'intero territorio nazionale: quella della Pirelli fu tra le più importanti. In queste prime immagini **p** il prodotto pubblicizzato svolge un ruolo di secondo piano ed è utilizzato come oggetto-simbolo aggiunto all'atmosfera di lusso che viene rappresentata, senza acquisire una propria autonomia. Il prodotto fa parte del decoro borghese, ne è il simbolo e la stilizzazione. Inoltre, non vi sono toni aggressivi o competitivi, non vi sono slogan, né veri e propri personaggi mancando in realtà quell'aspetto concorrenziale assunto nel secondo dopoguerra dalle proposte del mercato.

Nel periodo fascista coesistono gli ultimi manifesti in stile liberty e i primi della nuova propaganda fascista. Nel 1926 Guido Mazzali fonda «L'Ufficio Moderno» rivista che riunì molti dei pubblicitari del tempo. Nel 1928 una agenzia pubblicitaria americana, la Erwin Wasey, apre a Milano; sul suo modello, e nel giro di pochi anni, ne nascono molte, tutte italiane. Nel 1930 a Roma e nel 1931 a Milano si svolgono il 1° e il 2° Congresso della Pubblicità; viene messo in discussione il manifesto del passato che non teneva realmente conto delle esigenze del fruitore – iniziano i primi studi sul *target* ed è in questo momento che al grafico si affianca il lavoro del fotografo. Nei lavori dei pubblicitari attivi nel periodo pre-bellico, come F. Seneca, S. Pezzati, M. Nizzoli, G. Boccasile, D. Villani, all'enfasi coloristica tipica delle immagini **p** precedenti si sovrappone una griglia compositiva geometrizzante. Nel dopoguerra in Italia va affermandosi rapidamente il modello industriale statunitense, basato sul grande consumo di beni d'uso quotidiano come le cucine economiche, lavatrici, prodotti di pulizia come detersivi, cere e di bellezza, mentre nel contempo la martellante campagna pubblicitaria per la benzina indica l'apparire di un nuovo e mitico soggetto di mercato destinato a un largo consumo: l'automobile. D'altronde il fervore stesso dell'economia italiana provoca l'interesse del capitale statunitense: la Lintas nel

1948 e la Thompson nel 1951 aprono le loro Agenzie in Italia. Con l'America arrivano gli studi di marketing e le ricerche motivazionali che mettono la parola fine all'improvvisazione artigianale e alle pretese artistiche degli esordi; più dell'immagine, ora, è lo slogan che conta. Un'esperienza tutta italiana è stata quella di «Carosello» – dal 3 febbraio 1957 al 1° gennaio 1977 – che fece entrare in modo stabile la pubblicità nella vita degli italiani. Fu un'invenzione della Rai per regolare la pubblicità televisiva (allora appena agli inizi) cercando una formula che costituisse un punto d'incontro tra le esigenze degli inserzionisti e quella del pubblico.

Ogni pubblicità aveva a disposizione 2 minuti e 15 secondi; 135 secondi dovevano essere dedicati a uno spettacolo non pubblicitario e solo gli ultimi 30 secondi al messaggio. L'esperimento si concluse per volere degli stessi inserzionisti che pagavano cifre troppo elevate per l'organizzazione dei «Caroselli» in confronto al tempo dedicato al vero e proprio messaggio pubblicitario.

Negli anni Sessanta furono le grandi agenzie internazionali a prendere il sopravvento; gli studi e le piccole agenzie cessarono di avere un ruolo di rilievo. In questo periodo la pubblicità viene preparata con bozzetti su carta (*layout*); la visibilità del prodotto è ottenuta con l'uso del mezzo fotografico. L'abilità dell'*art director* si misura sulla capacità di guidare il lavoro del fotografo.

Nello stesso periodo cominciano però anche a uscire una serie di libri che si schierano contro la logica della produzione e del consumo (*La folla solitaria* di D. Riesman del 1956 o *I persuasori occulti* di V. Packard del 1958). Con la crisi economica degli anni Settanta poi le grandi agenzie si spaccano, sorgono le prime strutture indipendenti che offrono ricerche e servizi, mentre negli anni Ottanta con la caduta del monopolio Rai e l'apertura delle reti private, l'investimento pubblicitario si sposta decisamente a favore della televisione.

**Analisi dell'immagine p su stampa** Lo scopo di ogni immagine **p** è quello di creare attenzione. Essa è ricercata attraverso la combinazione di diversi fattori come: la scelta del tipo di illustrazione, l'uso del colore, la scelta della forma, l'armonia dell'illustrazione con la scritta. Nella maggioranza dei casi i prodotti vengono illustrati con immagini realistiche mentre le immagini astratte – se pur utilizzate quando si ricercano effetti di sorpresa o novità

– sono meno impiegate perché non mettono in atto quel processo di proiezione, necessario perché scaturisca il desiderio di acquisto. Il colore è uno degli elementi più importanti per richiamare attenzione; a parità di condizioni è favorito un annuncio a più colori rispetto a uno in bianco e nero o a un solo colore. In generale sono preferite le composizioni di tipo geometrico alle forme naturali o fantastiche. Le illustrazioni servono anche a guidare l'occhio verso lo slogan o sull'eventuale testo; le immagini sono composte in modo tale da mantenere l'occhio all'interno dello spazio pubblicitario mentre sono evitate composizioni che conducono lo sguardo all'esterno dello spazio previsto.

Un altro fattore importante nel determinare attenzione è l'elemento novità. Esso è ottenuto giocando su diversi fattori come: una disposizione particolare dell'illustrazione nella pagina, accentuando gli ornamenti, i colori o i contorni o trovando soluzioni originali nei chiaroscuri o nei dettagli, ecc.

**Natura dell'illustrazione** Il pubblicitario dispone essenzialmente di tre tipi di illustrazioni: la fotografia, disegni pieni, disegni al tratto. Generalmente è la fotografia la più utilizzata perché più reale e naturale. La scelta del disegno o della fotografia è relativa ai seguenti fattori: 1) al tipo e qualità della stampa; è preferita una buona riproduzione al tratto a una cattiva riproduzione della mezza tinta. La buona qualità della stampa è una condizione che porta alla scelta della foto; 2) allo scopo dell'illustrazione. Se l'illustrazione ha lo scopo di convincere i fruitori o di attirare la loro attenzione si utilizza, generalmente, la fotografia; se essa ha lo scopo di far comprendere o di agire sulla memoria, il disegno, anche schematico, è il mezzo prescelto; 3) al soggetto dell'illustrazione. Figure umane, oggetti, animali, possono essere ripresi secondo accorgimenti che li rendono più o meno fotogenici (anche in base alla bravura dell'operatore o del ritoccatore). Ma, se il soggetto dell'illustrazione presenta difficoltà di ripresa, è preferito il disegno a mezza tinta; 4) all'elaborazione dell'illustrazione. L'intervento della macchina fotografica non esclude quello dell'artista; verso il 1880 E. e J. Courcour avevano già scoperto come si coloravano le foto in camera oscura. Questa tecnica è usata anche da molti pubblicitari di oggi per ottenere immagini fedeli ma singolari e stupefacenti nel contempo.



**L'impaginazione** L'impaginazione è lo scheletro di ogni pubblicità, attribuisce a ogni elemento del testo e a ogni illustrazione uno spazio proprio, a seconda del loro grado d'importanza. L'impaginazione è il mezzo attraverso il quale si rende armonico il rapporto tra l'immagine e il testo.

L'impaginazione è soggetta ai seguenti fattori: 1) fattori riguardanti il testo; ogni testo assume un significato differente a seconda delle parole che vogliono essere evidenziate; 2) fattori inerenti all'illustrazione; la dimensione e lo spazio assegnato alle illustrazioni di un annuncio pubblicitario è relativo alle funzioni che esse svolgono; 3) fattori inerenti alla disponibilità di spazio; 4) fattori relativi alla necessità che l'annuncio abbia caratteri di novità, continuità, originalità.

Insieme alla scelta delle immagini è di gran rilievo anche la scelta dei caratteri tipografici. In un annuncio pubblicitario possono essere utilizzati due generi di caratteri: quelli tipografici e quelli disegnati. I primi sono dei caratteri studiati da specialisti che li vendono sotto forma di caratteri colati da una matrice. I secondi sono dei caratteri disegnati e riprodotti direttamente mediante fotolito. I primi sono standardizzati, i secondi possono dar luogo a qualsiasi variante. I caratteri, a loro volta, sono soggetti ai seguenti criteri di selezione: 1) la loro semplicità; devono essere sempre estremamente leggibili; 2) la dimensione (esiste una dimensione ottimale per ciascuna parte del testo); 3) la frequenza (esistono distanze ottimali tra carattere e carattere che facilitano e invogliano la lettura); 4) l'orientamento. È dato dall'inclinazione del testo rispetto alla linea orizzontale. Il grado di obliquità di una sequenza di caratteri è relativa al tipo di effetto che si vuole produrre su chi guarda.

**Analisi delle immagini p su impianti di affissione** così come le immagini p create per la stampa anche quelle create per gli impianti di affissione sono immagini statiche.

Ma, mentre la pubblicità su stampa può essere guardata per il tempo che si desidera e ad una distanza ravvicinata, i cartelloni pubblicitari – posti lungo le strade delle città o lungo le grandi vie di collegamento – vengono necessariamente osservati durante uno spostamento e comunque da lontano; il destinatario, l'uomo della strada, potrà dedicare alla visione del messaggio solo il tempo che gli è

consentito dalla velocità del suo mezzo di locomozione (piedi, macchina, ciclomotore, autobus, ecc.) o dal flusso di traffico; per vincere la competizione che la città – con la sua sterminata quantità di messaggi visivi – impone, il manifesto pubblicitario gioca soprattutto sulla forza dell’impatto visivo e sulla sinteticità del messaggio.

Il testo viene inserito in un manifesto solo quando l’immagine non è sufficientemente esplicativa; in questo caso si utilizzano frasi brevi e di tipo imperativo. Le immagini coprono generalmente quasi tutto il campo visivo e sono stagliate su fondi neutri. (aag).

### **Puccinelli, Angelo**

(Lucca, documentato tra il 1380 e il 1407). Nel 1380 è a Siena dove viene pagato per aver dipinto la statua lignea di sant’Ansano per la chiesa di San Pietro. Tre le opere superstiti firmate e datate: la *Dormitio Virginis* di Santa Maria Forisportam a Lucca (1386), il polittico della parrocchiale di Varano presso Licciana Nardi (Massa Carrara) con la *Madonna col Bambino* (1393) e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d’Alessandria* del Museo di Villa Guinigi di Lucca, che reca la data incompleta «MCCCL», assegnabile per via documentaria agli ultimi due decenni del secolo. Secondo Zeri (1964) sarebbe sua opera il trittico con *San Michele arcangelo in trono tra i santi Antonio e Giovanni Battista* della PN di Siena, dove si colgono riflessi dell’attività di Niccolò di Ser Sozzo, Andrea Vanni e Paolo di Giovanni Fei. A Gonzalez-Palacios (1971) si deve la ricostruzione di due polittici: la *Dormitio Virginis* di Lucca viene avvicinata ai due pannelli con gruppi di *Santi*, già nella collezione van der Quast di Radensieben, mentre alla *Madonna col Bambino* del Museo di Villa Guinigi sono accostati i laterali con *Santi* del Museo van der Bergh di Anversa. Recente la proposta di assegnare intorno al 1395 la *Madonna col Bambino e santi* del Lindenau Museum di Altenburg e il laterale del polittico con *Santa Caterina e un santo Vescovo* del Paul Getty Museum di Malibu. (sr).

### **Puccinelli, Antonio**

(Castelfranco di Sotto (Pisa) 1822 - Firenze 1897). Avendo mostrato molto talento per il disegno gli è concesso un piccolo sussidio del suo comune per iscriversi all’Accade-

mia di belle arti di Firenze (1839), dove fu allievo del Bezzuoli. Vince il Concorso Triennale del 1846 con *Mosè bambino che calpesta la corona del Faraone* (Firenze, Accademia), e il pensionato a Roma nel 1849 con il dipinto *Gesù visitato dagli angeli dopo il digiuno*. Nella capitale frequenta lo studio del Minardi, ed esegue, oltre a tele di soggetto biblico come *La schiavitù degli Ebrei* (1851: Firenze, Accademia delle arti del disegno) e *La strage degli innocenti* (1852: Firenze, Accademia), la famosa *Passeggiata del Muro Torto* (1852: Milano, coll. priv.) che nell'originalità del taglio, nell'osservazione dal vero della luce e nella percezione del reale nella sua immediatezza, è sempre stata a ragione considerata un'opera precorritrice dei macchiaioli.

Tornato a Firenze, nel 1853 è incaricato di dipingere nella Villa Medicea di Careggi *L'accademia Platonica solennizzata nella Villa di Careggi da Lorenzo il Magnifico*; per lo stesso committente, l'inglese Sloane, esegue poi l'eccellente *Cosimo il Vecchio circondato dagli uomini illustri del tempo* (1858). Frequenta assiduamente il Caffè Michelangelo, malgrado la sua produzione rimanga legata ai modi puristi. E di questi anni una serie di ottimi ritratti, tra cui, memorabile, quello della *Signora Morrocchi* (Firenze, GNAM). Nel 1861, dopo un anno d'insegnamento all'Accademia di Firenze è eletto professore di pittura all'Accademia di Bologna. Nelle opere tarde, ad esempio i due quadri rappresentanti il *Chiostro dell'Ospedale del Ceppo*, sembra affiancare i modi migliori del Lega o del Cabianca. (*mvc*).

## **Puccio di Simone**

(documentato a Firenze tra il 1346 e il 1358). Pittore fiorentino formatosi probabilmente nella bottega di Bernardo Daddi, risulta immatricolato all'Arte dei Medici e Speciali nel 1346, e nel 1357 è menzionato tra i componenti della Compagnia di San Luca. Alla sua fase giovanile appartiene il polittico con la *Madonna dell'Umiltà e santi*, firmato «Puccius Simonis Florentin» (Firenze, Accademia), in cui evidenzia una consapevole sintesi delle esperienze daddesche e del dettato volumetrico e spaziale di Maso di Banco. La sua successiva evoluzione va letta in parallelo al percorso del fabrianese Allegretto Nuzi, a Firenze nel 1346, con il quale **P** collabora nel trittico con la *Madonna in trono e i santi Antonio e Venanzio*, datato

1354 (Washington, NG, forse proveniente da una chiesa fabrianese) in cui si riconosce a Nuzi il laterale col sant'Antonio. L'attribuzione a **P** di questo trittico è stato uno degli elementi – insieme alla *Madonna* già nella coll. Artaud de Montor di Parigi, firmata e datata 1350 – attraverso i quali Longhi poté riconoscere al pittore fiorentino il corpus di opere classificato sotto l'etichetta di Maestro dell'Altare di Fabriano (Offner), che faceva riferimento alla tavola con *Sant'Antonio abate e devoti* (datata 1353: Fabriano, PC). In questa fase **P** dimostra un'attenzione ai fatti piú innovativi della pittura contemporanea, tanto che nella *Madonna* ora a Washington si è letta una diretta conoscenza dell'opera di Giovanni da Milano. (*sba*).

### **Pucelle, Jean**

(Parigi, attivo intorno al 1320-33 o '34). Il primo dei numerosi documenti che lo citano, riguarda un pagamento per aver disegnato il gran sigillo dell'importante Confraternita dell'Ospedale di Saint-Jacques-aux-Pélerins a Parigi, sostenuto da tre grandi dame dell'aristocrazia francese, tra 1319 e '24: documento tanto piú significativo in quanto riguarda l'impiego di **P** in altro campo che non quello strettamente miniatorio, suggerendocene la varietà, altrimenti a noi ignota. La minuscola iscrizione a inchiostro rosso ritrovata al fol. 642 della *Bibbia di Robert de Bilyng* (Parigi, BN, ms lat. 11935), cosí detta dallo scriba inglese che stilò il codice a Parigi, nel 1327, riferisce dell'intervento di tre maestri: Jean P, capo dell'atelier e responsabile delle scene figurate; Anciau de Cens (probabilmente da identificarsi con l'«Ancelot» a cui **P** paga l'intervento nel *Breviario di Belleville*) autore delle iniziali e dei margini foliati; Jacque Maci, responsabile probabile della decorazione aniconica e filigranata. In questa *Bibbia* sono già presenti due delle caratteristiche specifiche dello stile di **P**: la salda impostazione tridimensionale delle architetture e la propensione agli scorci nelle figure. La prima opera nota di **P** è però il *Breviario di Bianche de France*, all'uso francescano (Roma, BV, ms Urb. lat. 603), databile 1315-20. È un'opera ancora legata alla piú pura tradizione parigina gotica, impersonata dal grande predecessore di **P**, Maître Honoré.

Dal 1323 al 1326 **P** lavora al lussuoso e imponente *Breviario di Belleville* (Parigi, BN, ms lat. 10483-10484), in due

volumi, così detto dal nome della moglie di Olivier de Clisson, che probabilmente lo acquistò. Ma il *Breviario* fu redatto a uso di un convento domenicano. Può considerarsi l'opera più impegnativa e importante del maestro, superata in bellezza e fascino soltanto dal «petit livret d'oraison» per la regina Jeanne d'Evreux. **P** si è qui fatto geniale interprete, di inventiva infinita e varietà freschissima, del complesso e specialissimo programma iconografico sotteso al testo scritto e alle sue sezioni. Celebri sono le pagine dedicate all'illustrazione del *Calendario* (del quale sono però sopravvissuti gli ultimi due mesi soltanto e che ci è noto dalle molte copie che di esso si fecero sino all'inizio del Quattrocento, a testimonianza del grande successo, iconografico e iconologico insieme, di questa serie), che riescono a riflettere perfettamente i complessi rimandi allegorici, teologici e simbolici interni al testo, veri incunaboli della pittura di paesaggio in Europa (Panofsky), per le straordinarie scene del tutto prive di figure e invece poeticamente attente allo scorrere dei mesi e delle stagioni. **P** lasciò eseguire buona parte delle scene ai suoi collaboratori, limitandosi a tracciarne schemi compositivi e sovrintenderne la stesura. Non così avviene nelle incantevoli *Heures de Jeanne d'Evreux* (New York, MMA, Cloisters, Acc. 54,1.2.), opera totalmente autografa commissionata da re Carlo IV quale dono alla moglie, tra il 1325 e il 1328. Il formato davvero minuscolo del codicetto costrinse l'artista a uno stimolante *tour de force*, risolto brillantemente mediante l'impiego, inusuale e raffinato, della *grisaille*, o meglio di un acquerello tendente al monocromo, e ravvivato da leggeri tocchi di colore in funzione plastica o espressiva, una «novità» che ebbe immediato successo negli ambienti più raffinati delle corti francesi e che trova uno dei suoi vertici espressivi nel Paramento di Narbonne. Anche il formato delle *Ore* divenne presto oggetto di imitazione e fu adottato frequentemente per i Libri d'Ore destinati a dame d'alto lignaggio. Il temperamento lirico e nervoso di **P** può esprimersi in tutta libertà e concentrazione nelle pagine di questo suo capolavoro, non a caso appartenuto alla biblioteca di Jean de Berry, e, pur nel rispetto della tradizione iconografica, rinnovare la propria inventività in soluzioni sempre nuove, come nel caso delle *drolleries*, campo nel quale **P** profonde le sue doti di accurato realismo e insieme di sfrenata fantasia, mai fine a se stessa, usate anche in funzione narrativa o



simbolica e non soltanto decorativa, come era d'uso corrente. L'ultima opera di **P** sono i *Miracoli di Notre-Dame* (Parigi, BN, ms n.a.fr. 24541), i cui committenti vanno probabilmente identificati in Filippo VI e Jeanne de Bourgogne. Il tocco cromatico si fa piú ricco e corposo, il dettaglio piú accurato, mentre si avverte piú forte la presenza dei collaboratori, ai quali **P** demanda la stesura delle sue composizioni e tra i quali si distingue già l'intervento di Jean Le Noir, che raccogliendo l'eredità di **P** ne sarà il piú sensibile interprete.

Jean **P** dimostra di conoscere i manoscritti duecenteschi fiamminghi e della Francia settentrionale, cosí come il linguaggio realista inglese e renano; la perfezione formale, la ricchezza del modellato, la duttilità psicologica dei suoi personaggi si inscrivono entro la solida tradizione parigina fondata da Honoré. Ma il suo ruolo storico fu quello di iniziatore del nuovo corso della pittura nell'Europa settentrionale grazie alla sua capacità, che fu unica, di acquisire le rivoluzionarie soluzioni pittoriche elaborate in area italiana traducendole nel proprio linguaggio. **P** compí quasi certamente un viaggio in Italia, sull'onda dei molteplici contatti che la corte parigina intesseva con alcuni tra i maggiori centri italiani, attorno agli anni 1320-23. Forse nel '21, come ha recentemente ipotizzato Sterling (1987), che, con buone ragioni, nota in **P** l'influenza delle, seppur dilettantesche, allegorie figurate contenute in uno dei testi piú curiosi e affascinanti del primo Trecento italiano: i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, in via di stesura a Firenze e compiuti pian piano durante i tre anni di missione diplomatica che portarono il poeta toscano anche in Provenza e a Parigi (130-12). **P** potrebbe aver assorbito proprio dalle illustrazioni barberiniane gli elementi primi di un vocabolario d'ascendenza giottesca. Il viaggio in Italia avrebbe favorito l'approfondimento di queste novità, portando l'artista a diretto contatto con le qualità di illusionismo naturalistico e prospettico, di intensità plastica, di ricchezza espressiva e mimica proprie della pittura italiana primo trecentesca. I riferimenti italiani, talvolta diretti ed espliciti in **P**, e a volte non privi di una certa goffaggine e ambiguità rispetto alle chiare lezioni italiane, si faranno a mano a mano meno espliciti nei manoscritti prodotti dagli atelier parigini che ne raccolsero l'eredità. (*scas*).

## Puebla

«Seconda capitale» della pittura messicana per un lungo periodo (metà del sec. xvii - fine del sec. xviii), caratterizzata da un'attività autonoma – benché ne fossero partecipi pittori venuti da fuori (Messico) – **P** è ancora assai ricca di opere significative, che si distribuiscono tra il sec. xvi e il xix. Esempio unico nel Messico, per il gusto umanistico dell'aristocrazia proveniente dalla Spagna che lo impronta, è il complesso degli affreschi, malauguratamente assai rovinati e oggi restaurati, che si conserva in un palazzo della seconda metà del sec. xvi, la «Casa del Dean», col loro corteo di sibille su carri trionfali e sfondo paesistico. Sfortunatamente la maggior parte dei quadri dei secoli successivi è poco studiata e non si è ancora compiuto uno studio coerente e sintetico di questa produzione. La Cattedrale di **P** possiede opere importanti, dovute ad artisti venuti da fuori: lo spagnolo Garda Ferrer (retablo della cappella dei Re, 1638, la cui opera principale è la grandiosa *Immacolata*, circondata da angeli); e il grande «iperbarocco» messicano, Cristóbal de Villalpando, che venne a **P** per decorare la cupola (*Allegoria dell'Eucaristia*) della chiesa. Va ricordata la raccolta di libri religiosi miniati all'inizio del sec. xvii in un misto di echi manieristi e cadenze primitive da Luis Lagarto. La Cattedrale possiede anche alcuni esempi di quei vasti cicli narrativi o allegorici che costituirono la specialità della scuola di **P** alla fine del sec. xvii: il *Calvario*, a due registri e con numerosi personaggi, di Rodrigo de la Piedra, e l'*Apparizione miracolosa di san Michele* di Luis Berrueco. Pitture di questo genere, spesso di grande effetto, abbondano nei conventi di **P**. Si citano tra le più interessanti quelle in San Francisco il *Martirio di santi francescani* di Berrueco, e il colossale *Albero genealogico dell'ordine francescano* di Cristóbal de Talavera; in Santo Domingo, nella celebre cappella del Rosario, l'*Apoteosi della Vergine del Rosario* di Rodriguez Carnero, capolavoro dell'arte decorativa di **P**; nella Santissima, la *Vita della beata Beatriz de Silva*, di Rubi de Marimon. D'altra parte numerosi musei raccolgono opere interessanti di diverse epoche: il Museo di arte religiosa, sistemato nell'affascinante cornice dell'antico convento di Santa Monica (Villalobos, Pascual Perez, Santander, Zendejas); quello dell'università, dove possono vedersi alcuni dei migliori dipinti antichi conservati a **P** (*Concezione* di Diego Borgraf, *San Francesco Save-*

rio di Villalpando, *Trionfo di santa Pulcheria* di Majon, il pittore piú originale della prima metà del sec. XVIII); e il Museo dell'Accademia di belle arti, forse il piú importante. Nella raccolta di pittura antica spiccano due grandi cicli che risentono dell'influsso di Zurbaran: quello di *Giacobbe e i suoi figli*, opera di bottega o copia coloniale (?), è una replica, con varianti di rilievo, della ben nota serie di Zurbaran ad Auckland Castle; quello dell'*Apostolato*, di Juan Tinoco, il miglior pittore di P alla fine del sec. XVII, dimostra come il Messico restasse fedele a questo linguaggio, ormai desueto in Spagna. A tutta questa produzione va aggiunta peraltro una buona rappresentanza della pittura profana a P alla fine del sec. XVIII e nella prima metà del sec. XIX, con i ritratti a pastello, trabocanti di vita, di Rodriguez Alconedo, pittore e orafo che sacrificò la vita alla causa dell'indipendenza messicana (*Autoritratto*, 1811; *Teresa Hernandez*; *Signora con la figlia*), e il ritratto del *Generale Osollo*, dovuto a quel primitivo del sec. XIX che fu il «costumbrista» Arrieta, pittore rappresentato con deliziose scene popolari nel Museo Bello (coll. priv. di un grande erudito messicano oggi trasformata in museo), che possiede anche alcuni buoni dipinti antichi, come le *Immacolate* di Luis e di Andrés Lagarto. (pg).

## Pueblos

La civiltà e la popolazione degli Indiani Anazi del sud degli Stati Uniti (Arizona, Nuovo Messico e Colorado), che vennero chiamati «Pueblos» dagli Spagnoli con allusione al carattere stanziale di questa popolazione, ci è nota soprattutto dai ritrovamenti d'oggetti d'uso.

**Ceramica** La ceramica decorata, quasi sempre dipinta in nero su fondo bianco, compare solo tardi. È, all'inizio, senza ingobbio (Pueblo I, 700-900 d. C.); semplici motivi ornano coppe e bottiglie. piú tardi (Pueblo II, 900-1050), forme e decorazioni si complicano, l'impiego del-l'ingobbio si generalizza, la decorazione è costituita da motivi vegetali o geometrici. Alcuni vasi sono ornati con motivi dipinti in nero su fondo arancio. Pezzi caratteristici sono borracce a forma di uccello e vasi a forma di zucca. Tra l'XI e il XIII secolo (Pueblo III, 1050-1300), i vasi globulari, le brocche tronco-coniche, coppe e cucchiari, sono decorati con motivi geometrici, sempre dipinti in nero su fondo bianco. Dal sec. XIV (Pueblo IV, 1300-1700), ani-

mali, fiori, personaggi mascherati sostituiscono le figure geometriche. Nei colori si raggiungono gamme piú elaborate, e la lucidatura si fa piú frequente.

**Affreschi** Gli Indiani **P** costruirono nei loro villaggi grandi camere cerimoniali rettangolari o circolari dette *kiva*, destinate alle riunioni pubbliche e alle cerimonie religiose. Le pareti di queste camere erano coperte di affreschi, oggi in gran parte distrutti; i piú antichi (sec. x) sono assai frammentari, con composizioni e colori senza dubbio semplici e rudimentali. Nel corso del sec. xii e del xiii gli affreschi appaiono piú complessi, e la rudezza delle forme e dei colori, caratteristica della fase precedente, si va attenuando; le camere decorate da dipinti sono piú numerose. L'arte dell'affresco giunge al culmine nel xiv e xv secolo. Le scene figurative (sacerdoti, guerrieri, animali) o puramente decorative sono dipinte con colori a base di terre (ocra, marrone, grigio basalto e bianco).

Gli affreschi piú rappresentativi e meglio conservati si trovano nelle camere cerimoniali del villaggio di Awatovi. Situato nell'Arizona, questo villaggio (che appartiene alla cultura Pueblo IV, 1300-1550) serba una serie di *kiva* le cui pareti erano coperte di pitture. Esse raffigurano sacerdoti circondati da officianti, capi scortati da guerrieri e anche animali; alcune composizioni sono puramente decorative. I colori impiegati sono a base di terre (terra di Siena, ocra giallo, ocra rosso, marrone, grigio basalto e bianco), applicate con cura a seconda delle esigenze della composizione, disegnata probabilmente al tratto. Queste pitture possono ripartirsi in quattro serie, ciascuna con un suo specifico carattere. D complesso piú importante raffigura vaste scene animate da personaggi. L'immobilità delle figure, quasi sempre guerrieri e, sembra, figure sacerdotali, dà un'impressione di calma immutabile e di austero equilibrio, accentuato dal rettangolo di colore uniforme grigio basalto che delimita tali personaggi. Alcune figure antropomorfe sono rappresentate senza gambe, mentre altre sono sedute o coricate, come per un lungo riposo. Personaggi, oggetti e ornamenti sono disposti con una simmetria talvolta cosí perfetta che le due metà di un affresco suggeriscono un'immagine e il suo riflesso in uno specchio. Altri affreschi sono caratterizzati dall'assenza di riquadratura rettangolare; alla staticità si sostituiscono il movimento, la vivacità e il vigore. Tali affreschi mostrano maggior rispetto delle proporzioni anatomiche e maggior

rigore nell'esecuzione dei dettagli degli abiti o delle decorazioni. I soggetti rappresentati sono essenzialmente lotte e combattimenti tra guerrieri. Un terzo tipo di dipinti si distingue nettamente dai precedenti. Si tratta di motivi decorativi intrecciati gli uni negli altri, che corrono su tutta la superficie del muro: figure geometriche o forme insolite, che tradiscono, per la loro varietà e complessità, un influsso messicano ignoto agli altri gruppi. L'ultima serie di affreschi ci appare più semplice e stilisticamente più elementare, ornata da motivi zoomorfi stilizzati, ove si può riconoscere un rapace, uno sciacallo e una specie di lucertola.

Benché sia difficile stabilire una cronologia esatta di questi dipinti, lo studio dei vari stili sembra indicare che il quarto gruppo sia il più antico e il primo il più recente. Tuttavia la cronologia non è rigorosa. Così le figurazioni zoo-morfe derivano dalla decorazione delle ceramiche **p** del periodo precedente (1100-1300). Si tratta di rappresentazioni che si sono perpetuate parallelamente alla comparsa di scene figurate nel corso del sec. xv. Quanto agli elementi puramente decorativi, sono derivati da contatti che ebbero luogo dalla seconda metà del sec. xiv con gli Aztechi o popolazioni assimilate.

Dopo la conquista spagnola del 1550, data in cui il villaggio fu probabilmente abbandonato, non venne più eseguita alcuna nuova pittura. Lo stato di queste pitture Awatovi è pessimo, ma ricostituzioni e copie notevoli sono state eseguite dal ministero delle Arti e Mestieri indiani del dipartimento degli interni degli Stati Uniti. Si trovano al Peabody Museum dell'Università di Harvard (Cambridge, Mass.). (*s/s*).

### **Pueyrredón, Prilidiano**

(Buenos Aires 1823-70). Studiò a Parigi, dove si laureò in ingegneria. Dal soggiorno spagnolo riportò un profondo ricordo di Vicente Lopez, visibile nei suoi ritratti. Questi, con pochi tratti caratteristici, restituiscono fisionomie familiari e insieme un'aria provinciale ai personaggi della Buenos Aires del tempo. I paesaggi, di solito di formato orizzontale, chiari, levigati, luminosi, mostrano gruppi di personaggi o bestiame vicino a un carretto, o a un solitario *ombu* (albero della pampa), minuscoli sotto il cielo infinito dell'immensa distesa verde. **P** è considerato il padre della pittura argentina. Le sue opere si conservano in tutti



i musei importanti del paese, compresi quelli storici, proprio per le caratteristiche descrittive dei suoi dipinti che fungono da documento storico delle variazioni morfologiche del paesaggio argentino. (ca).

### **Puga, Antonio**

(Orense 1602 - Madrid 1648). Galiziano d'origine si trasferì a Madrid rimanendovi fino alla morte; dai pochi dati documentari che lo riguardano sembra sia stato artista colto, lettore di mistici e cultore di stampe; la sua attività è tuttora poco conosciuta. Allievo di E. Caxés, studiò l'opera di Velazquez, ed è noto che nello stile di quest'ultimo dipinse paesaggi e nature morte. Se ne conosce un unico quadro firmato (*San Girolamo*, 1636: Barnard Castle, Bowes Museum) e gli si attribuiscono, senza prove sufficienti, una serie di scene di genere l'*Arrotino*: San Pietroburgo, Ermitage; la *Minestra dei poveri*: Portorico, Museo di Ponce), di grande forza realistica e di qualità superiore a quella del dipinto firmato. (aeps).

### **Puget, Pierre**

(Marsiglia 1620-94). Raffinato e fortunato scultore, fu attivo come pittore accanto a Pietro da Cortona, a Firenze e a Roma, dal 1640 al 1643. Si stabilì poi a Tolone e a Marsiglia, e in seguito fu a Genova, ove il suo passaggio lasciò tracce profonde sull'ambiente. La pittura costituisce nella sua produzione artistica un aspetto minore, dopo il disegno (in particolare una serie di notevoli studi di galere e di navi, ma anche bellissimi schizzi, come l'*Educazione di Achille* del Museo di Marsiglia e il *Milone di Crotona* nel Museo di Rennes, di segno libero e nervoso, oppure molto rifinito, come il *San Sebastiano* degli Uffizi), e, beninteso, la scultura. La serie di tele dei musei di Aix-en-Provence e soprattutto di Marsiglia (*Santa Cecilia*, 1650; *Battesimo di Clodoveo* e *Battesimo di Costantino*, 1652; *Sacrificio di Noè*, 1654; *Salvator Mundi*, 1655) rivela l'influsso che su di lui poté esercitare la pittura genovese della prima metà del sec. XVII, in particolare quella di Valerio Castello.

Il figlio **François** (Tolone 1651 - Marsiglia 1707) sembra non lasciasse il Mezzogiorno della Francia (Tolone e Marsiglia), se non per presentare al re a Versailles il *Milone di Crotona* (nel 1682) e l'*Andromeda* (1685) del padre. Tra

questi due viaggi esegui il suo dipinto piú noto, la *Riunione di musicisti* (1684) al Louvre. Esegui alcune tele religiose ma si dedicò prevalentemente al ritratto (*Monsieur e Madame Guin-rand*: Museo di Aix-en-Provence); la sua opera, confusa con quella di Laurent Fauchier, non è stata ancora oggetto di studi specifici. (*pr*).

## Puglia

L'attuale estensione territoriale della **P** coincide con la regione «storica» nell'ambito della quale si sono da sempre ben distinte tre aree geografiche-culturali: la Capitanata, la Terra di Bari, la Terra d'Otranto. Le prime due corrispondono all'inarca alle province di Foggia e di Bari, la Terra d'Otranto alle attuali province di Lecce, Brindisi, Taranto (a cui veniva sottratta nel 1663 Matera per annetterla all'area potentina). La **P** è una delle regioni italiane col maggior sviluppo di coste. I suoi confini sono chiaramente delimitati dal mare (dall'Adriatico da nord-est a sud e, per la penisola salentina, anche dallo Jonio) e da un tratto dell'Appennino a ovest, che la divide dalla Campania e dalla Basilicata, mentre un terreno per lo piú pianeggiante caratterizza tutta la regione, con l'isolata emergenza del Gargano a nord e delle Murge a sud-ovest. Unico episodio fluviale, l'Ofanto, nella Piana di Foggia, quasi sempre asciutto e quindi raramente viabile. In Capitanata sboccano le due antiche strade di accesso alla **P**: una, l'Adriatica proveniente da nord, attraverso l'Abruzzo, l'altra che segue grosso modo il percorso dell'antica Appia e, attraverso i valichi dell'Appennino, si collega a Napoli e Roma. Grande protagonista, per tutta la regione, è il mare, che ha sempre costituito la via di accesso piú facile sia dall'oriente che dall'occidente.

**Alto Medioevo e Medioevo** La natura carsica del territorio pugliese, privo di acqua in superficie ma ricco di grotte nel sottosuolo ha favorito sin dalla preistoria l'insediamento rupestre. È nell'alto Medioevo però che il fenomeno dell'abitare in grotta si diffonde, per la fuga della popolazione dai centri urbani devastati e malsicuri, e assume un massimo sviluppo tra il x e xi secolo, nel periodo della seconda ellenizzazione del Sud. Le chiese grotte ci tramandano, lungo le pareti, teorie di santi, Deèsis, Cristi pantocratori, piú rare scene evangeliche e piú tardi cicli della vita dei santi. Tra gli esempi piú antichi sono da porre l'*Annunciazione* dipinta da Teofilatto per conto del

presbitero Leone (959) e il *Pantocratore* dipinto da Eustazio e datato 1020, a Carpignano Salentino, nella grotta delle Sante Marina e Cristina. In rapporto con queste opere vengono anche considerati gli affreschi della *Lavanda dei piedi* e dell'*Ultima cena*, accompagnati da iscrizioni in greco, nella chiesa di San Pietro a Otranto, databili tra il IX e il X secolo. Da tempo accertata dunque l'unitarietà dei valori figurativi tra la pittura in grotta e quella subdiale nel più ampio fenomeno della civiltà medievale pugliese, c'è da sottolineare la preminenza quantitativa delle pitture in grotta a noi pervenute, rispetto ai cicli decorativi nelle chiese. La maggior parte della decorazione parietale rupestre risale al XII-XIII secolo e ci perviene spesso sotto forma di palinsesti, testimoni degli ammodernamenti e dei mutamenti culturali subiti nei secoli dal luogo sacro. Degni di nota sono le decorazioni delle pareti e della volta della grotta di San Biagio presso San Vito dei Normanni (1196), tra i pochissimi esempi di ciclo narrativo (evangelico) in un ambiente dominato dalla tendenza iconica; si aggiungano gli affreschi della cripta di Santa Maria di Poggiardo, databili all'iniziale Duecento e comunque entro la prima metà del sec. XIII, la decorazione della cripta di San Nicola a Mottola, dalla complessa problematica relativa alle datazioni dei vari strati di pittura, gli affreschi nella chiesa di Sant'Anna a Brindisi, databili a dopo il 1234. Tra le più interessanti testimonianze pittoriche subdiali sopravvissute rientrano a pieno i mosaici, prevalentemente pavimentali, che testimoniano di una tradizione sicuramente ininterrotta dall'epoca tardoantica (vedi il mosaico parietale nella cupoletta e nella volta a botte di Santa Maria della Croce a Casaranello, del sec. V, e gli ampi lacerti della pavimentazione della Basilica di San Leucio a Canosa del V-VI). Anello di congiunzione possono essere considerati i resti di diversi strati musivi rinvenuti sotto la Cattedrale di Bari, variamente datati tra VI e VIII secolo analoghi a quelli che vanno emergendo sotto la Cattedrale di Bitonto. Al sec. XI appartiene un prezioso mosaico ad *opus tessellatum*, di ispirazione orientale, in Santa Maria a Mare (1045) nell'isola di San Nicola alle Tremiti. Sotto il segno della presenza normanna fiori-scono i tappeti musivi tuttora esistenti, integralmente a Otranto o allo stato frammentario a Taranto, Brindisi, Trani, Giovinazzo. A Otranto i mosaicisti (1163-66), sotto la guida del presbitero Pantaleone, co-

prono il pavimento della navata e del capocroce con scene del Vecchio Testamento, del ciclo di re Artú, del mito di Alessandro alternate a immagini dei mesi e dello Zodiaco, resi in stilemi figurativi di tipo romanzo. Innessi «occidentali» nella cultura pittorica pugliese della seconda metà del sec. XIII rivela anche il ciclo di affreschi della vita di *Santa Caterina* affrescato sulla volta a botte che copre la navata di Santa Maria della Croce a Casaranello, mostrando evidente il legame di continuità con la tradizione «franca» quale si era espressa un secolo prima nel mosaico di Otranto.

Particolarmente interessante anche il capitolo costituito dalle miniature. Di stretta accezione bizantina sono le illustrazioni dei rotuli degli Exultet I e II e del Benedizionario, eseguiti tra XI e XII secolo in uno *scriptorium* localizzabile probabilmente nella Cattedrale di Bari, ove si conservano. Nel primo rotulo, il piú antico (1034 ca.) le figure ieratiche degli imperatori regnanti, del Papa, del Vescovo e del Cristo in trono, disegnate in senso inverso al testo della preghiera pasquale (scritta in caratteri beneventani del tipo di Bari), si alternano a scene pervase di un fresco naturalismo di tradizione ellenistica: la *Discesa al Limbo*, la *Madre Terra*, la *Raccolta del miele*. Nel Benedizionale, preponderano illustrazioni di contenuto liturgico quali la *Benedizione del fonte e del cero*, il *Vescovo tra il suo popolo*, di tono piú vivacemente narrativo e di gusto popolare. Su questa linea già sensibile ad apporti occidentali si pongono i tre rotuli di Exultet nel Tesoro della Cattedrale di Troia del XII-XIII secolo. Scarsi ma di notevole interesse i pochi esemplari superstiti in **P** di Antifonari miniati, a Bisceglie (in Sant'Adoeno), a Trani (in Cattedrale), mentre altri si vanno scoprendo sparsi tra le biblioteche europee.

Un interessante capitolo nella storia della pittura del Duecento in **P** è costituito dalle cosiddette icone, una nutrita serie di tavole bizantineggianti databili per lo piú nel sec. XIII. Valore di prototipi assumono la frammentaria *Madonna* di Andria, con una particolare iconografia variante dell'Odegitria, la *Madonna della Madia* di Monopoli del tipo dell'Odegitria, la piú tarda *Madonna* della Pinacoteca di Bari (proveniente da Bitonto) attribuita a Giovanni da Taranto, del tipo della Kikkotissa. Ad ognuno di questi prototipi si può far corrispondere un sottogruppo. Nel primo, nutrito e per molti aspetti omogeneo, che consente

di ipotizzare la presenza di botteghe locali attive sulla scorta di regole e repertori ben precisi, si possono raggruppare la Madonna di Ciurcitano (Bari, Pinacoteca provinciale da Terlizzi), la *Madonna di Corsignano* nella Cattedrale di Giovinazzo, quelle della Fonte nella Cattedrale di Canosa e nella chiesa del Carmine a Trani. Al secondo, concentrato nel territorio del sud barese ove è evidente l'esistenza di botteghe locali che operano in momenti diversi e con diversi referenti, possono appartenere la *Madonna della Fonte* di Conversano, *Santa Maria la Greca* a Putignano, *Santa Maria delle Grazie* a Rutigliano e due più tarde tavole nella Cattedrale di Monopoli. Al terzo appartiene la *Madonna* già in Santa Maria dell'Isola a Conversano ed altri esemplari databili ormai al Trecento avanzato. A parte si possono considerare le cosiddette icone agiografiche: le tavole di *Santa Margherita e storie* e *San Nicola e storie* nella Pinacoteca di Bari (già in Santa Margherita a Bisceglie) e il *San Nicola pellegrino* nella Cattedrale di Trani. A quest'ultima si può ricollegare, sul piano stilistico, la monumentale *Icona della Vergine*, già in Santa Margherita in Bisceglie, probabilmente della stessa mano. Sono da considerarsi pezzi unici, da ogni punto di vista, la grande tavola della *Madonna in trono* a Ripalta-Cerignola dall'eccezionale qualità e cromatismo, la troppo ridipinta *Madonna in trono* in San Nicola di Bari, e la misteriosa *Madonna dei Sette Veli* di Foggia, collocabile in area di influenza campana tra XI e XII secolo e probabile anello di congiunzione con quello abruzzese. Data quindi per scontata l'esistenza di una ricca produzione locale di pittura da cavalletto tra XII e XIII secolo, rimane tuttora aperto e oggetto di discussioni il problema dell'origine dei presunti prototipi. A una prima «tesi crociata» che prospettava l'inserimento di molte icone pugliesi nel quadro dei rapporti tra la **P** e l'Oriente latino in sintonia con le vicende inerenti all'architettura e alla scultura pugliesi tra fine XII e XIII secolo (imitazioni locali, di icone portatili e codici miniati pervenuti d'oltre mare attraverso gli Ordini Crociati o frutto di un'ondata di ribattito di maestranze profughe dall'Oriente latino e da Cipro o dirette importazioni da quest'ultimo centro) si è sostituita una più articolata definizione del fenomeno che possiamo definire in largo senso «mediterraneo». Pertinenti confronti tra alcune icone pugliesi e altre dalmate permettono anche di ipotizzare l'esistenza di una corrente o scuola adriatica, ope-



rante in uno stretto rapporto di scambi e su modelli analoghi sulle due sponde, o di una migrazione di tavole e di pittori all'una e all'altra sponda. Inoltre, pur rimanendo sempre validi i riferimenti ai codici miniati nell'Oriente latino per le storie che circondano le immagini di *San Nicola* e di *Santa Margherita* di Bisceglie e gli affreschi pugliesi disseminati in chiese rupestri e subdivo (San Sepolcro a Barletta), non bisogna dimenticare l'esistenza, nel linguaggio pittorico della regione, di un sostrato di matrice bizantina di età macedone o comnena sul quale si potevano innestare elementi formali e iconografici latini di varia provenienza. Parallelo a questa linea di conservazione tardobizantina è lo sviluppo delle correnti di pittura gotica. Diffusore nella **P** del Trecento di un vero e proprio «filone angioino» fondamentale legato alla cultura della corte napoletana diventa Taranto, sede dell'omonimo principato, in cui primeggiano come committenti il principe Filippo (1294-1331) e la moglie Caterina di Valois. Così, dopo gli episodi degli affreschi nella cripta della Buona Nova a Massafra (*Sante Caterina e Lucia*) e in Santa Lucia a Brindisi (*Storie di san Pietro martire*) con influenze di marca «occitanica», è nuovamente qui a Brindisi che si ha la possibilità di vedere affermarsi questo orientamento: nella *Santa Caterina con storie della sua vita* e nella *Vergine adorata dai cavalieri* nella chiesa di Santa Maria del Casale, testimoni di una cultura laica e cavalierea, originaria dell'area catalano-pirenaica e provenzale. Allo stesso filone si possono ricollegare gli affreschi nella cripta della Cattedrale di Taranto, recentemente restaurati. Tuttavia nella stessa chiesa brindisina di Santa Maria del Casale è presente, nella controfacciata, un grande affresco del *Giudizio Universale* (primo decennio del secolo), dal linguaggio prevalentemente bizantino, firmato da Rinaldo da Taranto. Di Taranto è anche quel Giovanni, a cui è stato recentemente attribuito il *San Domenico e storie della sua vita* nella Pinacoteca nazionale di Napoli e la *Kikkotissa* già a Bitonto, oggi nella Pinacoteca di Bari. Testimonianze tutte di quel filone tardobizantino che si può considerare un equivalente meridionale della «maniera greca».

**Quattrocento** Nella prima metà del secolo, accanto al persistente bizantinismo di marca devozionale si contrappongono con crescente vigore le correnti di pittura e miniatura goti-cheggianti di accezione napoletana mediate dalle

corti principesche (principato di Taranto, contea di Lecce) e dagli ordini mendicanti. Episodio emergente, la decorazione della chiesa francescana di Santa Caterina di Galatina eretta su committenza di Raimondello del Balzo Orsini e di Maria d'Enghien, poi regina di Napoli. In alcuni affreschi (cicli delle *Storie di santa Caterina dell'Antico e Nuovo Testamento*, tabelloni votivi attribuiti a Francesco de Arcio) gli stilemi ancora tardobizantini convivono con modi variamente riferiti a correnti di pittura devota laziale o marchigiana, mentre nel piú tardo ciclo dell'Apocalisse preponderano i caratteri stilistici «internazionali» e i puntuali riferimenti alla miniatura cortese napoletana della fine del Trecento. Dal cantiere galatinese si irradiano maestranze di pittori attivi per piú di un decennio in Terra d'Otranto, da Soletto a Merine di Lecce, alla stessa capitale della Contea (Torre di Belloluogo, chiesa dei Santi Niccolò e Cataldo). Ricollegabile alla stessa area attraverso la mediazione francescana e i legami tra le casate degli Orsini e degli Acquaviva, si possono considerare anche le decorazioni ad affresco nelle chiese della Chinisa di Bitonto e di Santa Maria all'Isola a Conversano nonché nella chiesa conventuale di San Francesco a Bitetto (ora Santuario del Beato Giacomo).

Nello stesso quadro di cultura tardogotica si inserisce anche l'episodio legato al nome di Giovanni di Francia: a Trani nella Cattedrale un *Crocefisso*, firmato e datato 1432 (oggi perduto) e gli affreschi sulla tomba Lambertini nella cripta, a Barletta una *Madonna* nella Pinacoteca e una *Trinità* e un *Cristo alla Colonna* (1434) nella Cattedrale. A queste correnti di cultura aristocratica dipendenti piú o meno direttamente da Napoli subentra, dopo la metà del secolo, un indirizzo che potremmo definire borghese e che orbita piuttosto verso Venezia e le regioni adriatiche in genere. Un cospicuo nucleo di opere venete giungono da Venezia alle città pugliesi della costa grazie ai rapporti politici e commerciali e alla mediazione degli ordini mendicanti: dal prezioso polittico di Jacobello di Bonomo (o del Maestro del Polittico di Arquà) a Lecce, della fine del Trecento, ai molti polittici su fondo oro dei Vivarini che costituiscono il gruppo piú omogeneo nel quadro della pittura veneta in P. Di Antonio Vivarini è il polittico di Rutigliano e quello della Pinacoteca provinciale di Bari, firmato e datato 1467; di Bartolomeo è il polittico firmato della Cattedrale di Polignano e varie opere

sempre nella Pinacoteca barese, tra cui un trittico, già in Santa Maria Vetere ad Andria e un' *Annunciazione*, firmata e datata 1472, già nella parrocchiale di Modugno. In quest'ultima, come nella *Madonna col Bambino* di Alvise Vivarini, in Sant'Andrea a Barletta, 1483, cogliamo i primi segni di un'evoluzione del gusto dei committenti in senso rinascimentale, che culmina con la bella tavola di Giovanni Bellini raffigurante *San Pietro martire* nella Pinacoteca di Bari, già a Monopoli, databile intorno al 1485-88. Una fisionomia dichiaratamente rinascimentale, oscillante tra Napoli e l'Italia centrale, rivelano le tavole del *Redentore* e della *Vergine* nella Cattedrale di Andria, attribuite al cosiddetto Maestro dei Santi Severino e Sossio, al quale viene dubitativamente assegnato anche il trittico della *Visitazione* nella chiesa di San Bernardino a Molfetta, mentre a un maestro andriese a lui affine, ma ben più modesto, attivo anche a Savona, Tuccio d'Andria, apparterebbe un altro trittico già in Santa Maria Vetere ad Andria (oggi nella Pinacoteca di Bari). Di Monopoli è quel Reginaldo Piramo, uno dei più alti esponenti della miniatura meridionale tra la fine del xv e i primi decenni del secolo successivo, attivo a lungo al servizio di Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona, duca di Atri e conte di Conversano. Benché la sua attività sia documentata in P solo dalla *Resurrezione*, frontespizio del libro della Confraternita del Santissimo Sacramento a Monopoli, datato 1524, determinante deve essere stata la sua influenza sulla pittura pugliese in cui andavano confluendo tendenze di culture diverse, napoletane, venete, emiliane, variamente rielaborate ad opera di pittori locali come Costantino da Monopoli (*Sant'Antonio da Padova*: Monopoli) o Francesco Palvisino da Putignano (*Madonna col Bambino in trono e santi*, 1528: Bisceglie).

**Cinquecento** Con la *Madonna di Costantinopoli* siglata ZT, a Spinazzola, si apre il nuovo secolo. L'opera, datata al 1500, è la più antica del misterioso pittore. I caratteri fiammingo-catalani e umbro-laziali lo rivelano appartenente alla cerchia dei pittori napoletani di fine secolo e uno dei primi esponenti di tale cultura nella nostra regione. Operoso a lungo a Gravina (varie opere nell'Episcopio) in probabile rapporto con la corte degli Orsini per i quali realizza il discusso polittico di Santa Maria degli Angeli a Cassano (ora Bari, Pinacoteca) e ad Alezio nel Santuario della Lizza come frescante (1523), nelle opere

tarde cambia tendenza, forse per il continuo contatto con l'ambiente tardobizantino locale, esprimendosi in un linguaggio contaminato fortemente di bizantinismi antichi e recenti (a Ruvo, *Madonna col Bambino e santi* nel Carmine; a Barletta, *Madonna col Bambino in trono* in Sant'Andrea e probabile copia della *Madonna di Costantinopoli* del Museo diocesano di Bari in San Giacomo). Nei primi decenni del Cinquecento infatti a Otranto e in altri paesi costieri trovano rifugio e lavorano pittori cretesi, quali i fratelli Angelo e Donato Bizamano. Questi, insieme al conterraneo Scupula, aprono il fenomeno del neobizantinismo pugliese. Di Donato è la *Madonna coi santi Francesco e Caterina* (1539: Bari, Pinacoteca), ad Angelo è attribuita la *Madonna col Bambino* (Bisceglie, San Matteo). Colta e raffinata è invece la produzione pittorica dei cretesi Rico da Candia e Michele Damasceno. Del celebre madonnaro della scuola cretese, Rico, arrivano in **P** icone di rigida tradizione: in San Nicola a Bari e Ognissanti a Trani. Di Michele Damasceno, iconografo greco-veneto attivo sulla laguna, giungono invece in **P**, nella seconda metà del Cinquecento, due icone chiaramente veneteggianti: la *Madonna del Rosario* in San Benedetto a Conversano, firmata, e attribuita la *Madonna del Rosario* di Santa Maria dei Martiri a Molfetta del 1574. Al di là di queste figure emergenti, il fenomeno è di vaste proporzioni, dato il notevole numero di tavole sparse per la regione, alcune delle quali inserite in vere e proprie iconostasi ora smembrate in San Nicola dei Greci a Lecce e in Santa Maria degli Angeli a Barletta. Continua contemporaneamente ad opera di una committenza più aggiornata per tutto il Cinquecento il fenomeno (già cominciato nella seconda metà del secolo precedente) delle importazioni di opere venete, a cui si aggiungerà, dopo la metà del Cinquecento quello delle immissioni di opere napoletane di accezione manieristica, richieste da chiese e ordini riformati. Tra i primi sono da ricordare i dipinti di Francesco Vecellio a Monopoli, del Savoldo a Terlizzi, del Santacroce a Castellaneta (1531), del Bordone a Bari, del Lotto a Giovinazzo (1542), del Pordenone a Terlizzi e Gallipoli, del Veronese a Ostuni, di Cadetto Caliarì a Bari e a Lecce, di Domenico Tintoretto a Bari (1595), e, infine, di Leandro Bassano (un *San Giovanni Battista in gloria* a Monopoli, databile all'ultimo decennio del secolo). In questo panorama emerge, nella seconda metà del secolo, la figura



di Gaspar Hovic. Pittore mercante fiammingo attivo a Bari, a lui si deve d'aver aperto la strada al manierismo di matrice romana napoletana (ricordiamo sue opere datate dal 1581 al 1604 ca. a Minervino, Corato, Molfetta, Ruvo, Palo del Colle, Polignano, Bitonto, Bari) e preparato il passaggio alle novità ben più significative che si sarebbero diffuse da Napoli nella regione grazie ai dipinti del Santafede, del Borghese, dell'Imperato, dell'Azzolino, del Mazzaroppi. Inoltre a rinnovare il linguaggio figurativo locale contribuiva, oltre che la frequenza dei rapporti Veneto-pugliesi, gli arrivi di opere da Napoli, di cui la **P** si avviava ormai a divenire una provincia. Già col *Polittico* in Sant'Agostino a Barletta attribuito ad Andrea Sabatini da Salerno, datato 1522, si era avuta la prima grande importazione; per la chiesa madre di Serra-capriola arriva poi il grande *Polittico* di Francesco da Tolentino, databile agli inizi del quarto decennio. Al Sabatini e al suo classicismo neoraffaellesco spetta il merito di aver rinnovato la pittura napoletana degli inizi del Cinquecento avviando il filone linguistico ripreso più tardi da Leonardo da Pistoia, Silvestro Buono, Gian Bernardo Lama. Di Leonardo Castellano o Leonardo da Pistoia, come recentemente proposto, è l'*Assunta* della Cattedrale di Altamura, giunta da Napoli nel 1546 ma collocata solo nel 1548. La corrente manieristica importata da artisti «stranieri» al Regno è rappresentata in **P** dal senese Marco Pino (la raffinata *Trinità* di Bari del 1578 ca. una serie di opere di bottega, anche se firmate, quali le *Adorazioni dei Magi* a Ruvo e Bitonto del 1576 e 1577), dal romano Andrea Bordoni, giunto probabilmente al seguito dell'Hovic e operoso in terra di Bari (a Barletta, Molfetta e Bari) e dall'episodio, singolare per raffinatezza, della decorazione delle volte di tre sale dell'Episcopio di Oria, databile fra il 1565-70, di cultura tibaldesca. A questi si contrappongono il Lama e il Buono aprendo, con l'invio della tavola di Monopoli, il folto elenco delle opere tardomanieriste provenienti dalla capitale attraverso i maggiori artefici, da Belisario Corenzio a Fabrizio Santafede, da Girolamo Imperato a Ippolito Borghese. Se del primo supponiamo la permanenza in Lucera per la realizzazione agli inizi del Seicento degli affreschi dei Santi Martiri in Cattedrale nella cappella Galluccio e l'operato di una sua bottega nell'altra cappella, la Gagliardi, con le *Storie della vita di Maria*, di Fabrizio Santafede sottolineano la presenza di un notevole gruppo



di dipinti in **P** dal giovanile *Madonna delle Grazie e santi Francesco e Antonio* in Sant'Antonio a Manduria recentemente attribuito, alla *Madonna delle Grazie* nell'Oratorio di San Domenico a Ruvo, alla *Madonna col Bambino in gloria e santi* (1605) in Santa Chiara a Trani, alla *Madonna con i santi Giovanni Evangelista e Nicola* nella Cattedrale di Lucera, al *Matrimonio mistico di santa Caterina* in collezione privata a Lecce. Qui, nel Gesù, si conservano di Gerolamo Imparato una raffinata *Annunciazione*, datata 1596, e un *San Gerolamo penitente*; probabilmente coevo, a Gallipoli, al Carmine, un eccezionale *Compianto sul Cristo morto*. Di Ippolito Borghese e del suo colorismo ci dà testimonianza, all'aprirsi del secolo, la vigorosa *Crocifissione* di Lucera, a cui è da aggiungere la splendida *Annunciazione* a Manfredonia e il grande *Polittico* a San Severo firmato e datato 1623, nella cui luce vera, che pur illumina archetipi figurativi cinquecenteschi, cogliamo quel particolare incontro con la poetica caravaggesca, che sarà di potente stimolo per i giovani della nuova generazione.

**Seicento** Nei primi decenni del secolo continua l'importazione di opere venete, una bella *Deposizione* di Leonardo Corona a Bitonto e un flusso notevole di opere di Jacopo Palma il Giovane presente sul mercato fino al terzo decennio circa del secolo (a Monopoli in Cattedrale, in Episcopio, in Sant'Antonio, in San Domenico; a Lecce in Sant'Antonio; a Tricase nella chiesa maggiore). Sulla scia delle opere del Palma giungono a Otranto due opere del pittore fiammingo Pietro Mera, una *Santa Lucia* (1616) e una *Madonna e santi* (1628). Un mediocre pittore brindisino, Andrea Cunavi da Mesagne, soprannominato Palmetta, esegue copie dal maestro, tra cui la trafugala *Madonna di Santa Maria di Leuca* (1625). A Monopoli il *San Carlo Borromeo* (1626) si allontana dalla maniera veneta rivelando modi affini ai tardomanieristi napoletani probabilmente raggiunti attraverso l'esperienza del gallipolino Gian Domenico Catalano. Costui sulla scia del Santafede insieme al conterraneo Giovanni Andrea Coppola costituisce la scuola emergente nel Leccese, mentre continuano ad arrivare in **P** opere tardoriformate napoletane. A Lecce due dipinti dell'Azzolino nella chiesa di Sant'Irene, un *Angelo custode* e una *Sacra Famiglia*, a Barletta una *Pietà* in San Domenico, e una *Madonna in gloria e santo vescovo* nella chiesa madre di Sannicandro; ad Altamura del Curia una *Madonna col Bambino e i santi Antonio di Padova e Leonar-*

do; nella chiesa della Consolazione a Bitonto, di impronta beccafumiana, una *tenebrosa Madonna in gloria coi santi Apostoli* (1614) di Giovanni Balducci. Un esempio di manierismo locale, ma aperto alla grande maniera, rivelano le opere di Gian Serio Strafella: la tavola della *Santissima Trinità* in Santa Croce a Lecce, la *Deposizione* nella chiesa madre e gli affreschi nel castello entrambi a Copertino. Numerosi e talvolta di un certo livello i riflessi del manierismo ancora agli inizi del nuovo secolo in Gian Domenico Calalano. Tipica è l'*Annunciazione* in San Francesco a Gallipoli, di struttura compositiva ancora cinquecentesca quasi alla Cavalier d'Arpino (di cui unica presenza in **P** è *San Martino e il povero* nell'Episcopio di Gravina). Il rinnovamento in chiave napoletana, sorto il segno di un caravaggismo moderato, è promosso dall'arrivo di due maestri direttamente dalla capitale del Vicereame. Primo fra tutti il napoletano Finoglio, che dal 1634 è documentato a Conversano presso la corte del conte Giangirolamo II Acquaviva di Aragona. Qui si conserva, nella Sala consiliare del Comune, la pregevole serie di dieci quadri ispirati alla *Gerusalemme Liberata*, realizzati per l'arredo del castello, mentre numerosi dipinti adornano le chiese di San Benedetto (*San Benedetto e san Sabino*) e dei Santi Medici (*Battesimo di Valeriano, Miracolo di sant'Antonio, La Vergine appare a santa Rosa, San Domenico e i ciechi, Martirio di san Gennaro*). Mirabile il *Cristo appare a san Gaetano* già a Taranto. Pari al rilievo della presenza del Finoglio per i futuri sviluppi dell'arte locale è quella del solofranto Francesco Guarino, attestato a Gravina presso la corte degli Orsini dal 1649 al 1651, data della morte. Domina, nella chiesa del Purgatorio, la mirabile pala della *Madonna con anime purganti*; nel locale museo si conserva la piccola *Madonna col Bambino e Gesù fra i dottori*. Dal natio Veneto, e precisamente da Verona si trasferisce in **P** il modesto pittore Alessandro Fracanzano, noto, più che per il *San Vito, san Modesto e santa Crescenza* di Ruvo, di impostazione tipicamente devozionale (1621), per essere il padre dei pittori Francesco e Cesare, protagonisti il primo del rinnovamento naturalistico della pittura napoletana, il secondo della vicenda pittorica pugliese al passaggio dal naturalismo al barocco. Di Francesco, il più giovane dei fratelli, sono da considerarsi alcuni *Apostoli* a mezzo busto appartenenti a una serie di chiara impronta ribersca conservata nel Convento di San Pasquale Baylon a

Taranto, databile al 1630-40. A Francesco può essere tuttora assegnato l'*Uomo che legge* del Museo provinciale di Lecce che lo rivela vicino al *Maestro degli annunci ai pastori*. Più folto il corpus delle opere migliori di Cesare. La sua attività si svolge infatti fra Napoli e la **P**, dove l'artista si forma manieristicamente sotto l'influenza del Borghese e soprattutto del Santafede e dove torna a stabilirsi definitivamente, tra Conversano e Barletta, dal 1640 ca. alla morte. Aspetti accademici rivelano i *Santi* della Galleria Carducci Arsenio di Taranto, mentre una gamma cromatica calda e luminosa caratterizza la *Sant'Elena* di Santa Maria di Nazareth a Barletta databile intorno al 1635. A dopo il 1640 sono databili: la *Maddalena* dell'Episcopio di Andria, con desunzioni dallo Stanzone e dal Vaccaro, il *Crocifisso* di San Ferdinando a Bari, dal Reni. Ai modi compositivi del Lanfranco, già acquisiti negli affreschi del 1640 della Sapienza a Napoli, fa seguito il ciclo di affreschi di Conversano culminante nella pregevole tela dell'altare maggiore con i *Santi Medici*. Un riflesso della permanenza dell'artista a Conversano e del contatto diretto con le opere del Finoglio rivela l'ultima sua opera (1652 ca.), il moderno *San Nicola* in San Ruggero a Barletta. Al tessuto linguistico decisamente moderno di Cesare aderisce pienamente il bitontino Carlo Rosa, quando, alla morte del pittore (1652), tornato da Napoli in **P**, sembra divenirne il continuatore anche come direttore di grandi imprese svolte tra Bari, Bitonto e Conversano. Qui esordisce un giovane pittore nativo di Bitonto, Nicola Gliri, che continua la sua feconda attività presso la bottega del Maestro, a cui fa capo anche il più dotato fra i seguaci della scuola, Francesco Antonio Altobello. Nel Salento, da una giovanile educazione presso il Catalano parte il geniale gallipolino Giovanni Andrea Coppola la cui formazione si compirà fra Napoli, Roma, Firenze. Sulla scia del Coppola si forma il leccese Antonio Verrio personalità ben più alta di Giuseppe, lasciando nella sua terra di origine interessanti dipinti giovanili.

Per quanto riguarda le importazioni, l'artista napoletano che meglio risponde alle aspirazioni estetico-devozionali della committenza pugliese è sicuramente Andrea Vaccaro, il Vaccaro maturo però, che aveva abbandonato la maniera oscura della fase giovanile (unico esempio, in tal senso, è la tenebrosa *Pietà* della Pinacoteca di Bari, già in San Giacomo). E così giungono sugli altari pugliesi (che

già avevano ospitato, ma con minor intensità, opere di Ribera e dei suoi imitatori: del Sellitto o del Caracciolo il *San Carlo Borromeo in preghiera*, a Troia; di Niccolò De Simone il *Mosè che fa scaturire l'acqua* e il *Serpente di bronzo* a Bari; di Mattia Preti, il *San Sebastiano* a Bovino e Galatone, di Giuseppe Marnilo l'*Estasi di sant'Antonio*, 1660, a Terlizzi) sue opere in gran quantità e tutte di alta qualità. Il grandioso *Polittico* a Vico Garganico, la *Madonna col Bambino e santa martire* a Barletta, lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* a Grottaglie, databile intorno al 1659, caratterizzato da clausole accentuatamente bolognesi nei protagonisti. Su questa scia sono i bei dipinti del *Miracolo di san Domenico a Soriano* di Massimo Stanzione in San Domenico a Lucera, la *Fuga in Egitto* (la *Madonna del cucito* è stata trafugata) di Francesco Cozza in San Bernardino a Molfetta (eseguita intorno al 1645), e sempre a Molfetta nell'Episcopio la *Pietà* del Cavallino. Anche di alta qualità e di marca stanzionesca si presentano i dipinti di Pacecco De Rosa, dalla *Vergine col Bambino e santi* nella parrocchiale di Sant'Agata di P (1654), alla *Sant'Agnese* già nel Palazzo comunale di Francavilla all'*Annunciazione* della Cattedrale di Palo del Colle, alla *Santa Caterina* nel convento di San Luigi a Bisceglie. Un cenno a parte merita invece il quadro del *Martirio di san Lorenzo* nella parrocchiale di Lizzanello (databile alla seconda metà del quarto decennio del secolo) come notevole esempio di quell'aspetto naturalistico proprio della pittura giovanile dell'artista. Di un allievo di Andrea Vaccaro, Domenico Viola, si conserva (Brindisi, Cattedrale) un *Transito della Vergine* (1682). Di Luca Giordano la prima opera che arriva in P è il *San Giovanni Capestrano che appare a san Pietro d'Alcantara* di Santa Teresa a Bari (ora Pinacoteca). È datata e firmata 1692 e costituisce il primo grande esempio di pittura barocca nella regione. Seguono, coevo all'incirca, *Pan e Siringa* del MC di Putignano, un più tardo *San Benedetto* nel convento di San Pasquale a Taranto. Nel 1703, firmata, per la chiesa di San Francesco a Otranto (ora in Episcopio) giunge la *Madonna e santi* caratterizzata da una misurata eleganza compositiva e da spunti classicisti, di ascendenza solimenesca. Di Francesco Solimena, il figlio del meno famoso Angelo (che al seguito del Guarino aveva lasciato a Gravina, nella chiesa del Purgatorio l'*Annunciazione* e la *Madonna e santi* del 1667 e nel convento delle domenicane il *Paradiso*) arrivano in



P, sul finire del secolo, la *Madonna in gloria con i santi Pietro e Paolo* nell'Episcopio di Nardo, databile al 1690-95, l'*Apparizione del Crocifisso a san Pietro d'Alcantara*, commissionata intorno al '94, nell'Episcopio di Troia, il *San Francesco* della Cattedrale di Lucera e la *Madonna col Bambino e i santi Gennaro e Francesco* nella chiesa madre di Cutrufiano.

Settecento Col Giordano e col Solimena e soprattutto attraverso i loro discepoli si apre per la **P** la grande stagione barocca. Primo fra tutti il De Matteis che invia una serie di dipinti a Lecce (San Gregorio taumaturgo in gloria, 1696), a Barletta (*La vittoria di Lepanto* e un'*Adorazione dei pastori*), a Monopoli (*Madonna delle anime*) e molti, firmati e datati a Bari (San Giacomo), a Taranto (Istituto San Luigi, Carmine) e in provincia (Grottaglie, Laterza). La permanenza del pittore è documentata a Taranto, quando è chiamato dal vescovo Stella (insediatosi nel dicembre 1713) per la lavorazione ad affresco della cupola del cappellone di San Cataldo da lui vistosamente firmata. Nella vicina chiesa di San Domenico si conserva un bel dipinto di un suo collaboratore, Giuseppe Mastroleo (*Santissima Trinità e la Vergine*, 1740). Di altro allievo, nonché parente, Giovan Battista Lama sono da ricordare le giordanesche *Madonna in gloria e santi* in Sant'Andrea a Barletta e *Immacolata* del 1708 in Santa Chiara a Rutigliano, la *Santissima Trinità e santi* e *San Michele e sant'Eudocia*, in Santa Teresa a Monopoli, commissionate nel 1715, e a Lecce le più tarde *Natività* (1730) in Santa Croce, dalle forme delicatamente rococò, e *Vergine con i santi Nicolò e Cataldo* e *San Benedetto, san Bernardo e santa Francesca romana* in Santi Niccolò e Cataldo, di impronta chiaramente classicista. Di questi allievi unico pugliese è Nicola De Fipillis che decora il soffitto di Santa Maria Veterana a Triggiano. Giordaneschi di qualità sono i napoletani Gerolamo Cenatiempo (*San Gerolamo penitente* e la *Maddalena*, 1711, nella Trinità a San Severo, il soffitto in Santa Maria delle Grazie a Manfredonia, del 1717, i quadri della cappella di San Giuseppe in Cattedrale a Barletta, del 1741) e Andrea Miglionico che si trasferisce a Bari tra il 1706 e il 1711, ove tiene bottega. Molte sue opere sono nel capoluogo pugliese (in San Nicola *Scene della vita di Maria*, in San Gregorio *Madonna e santo vescovo*, in Sant'Anna *Sant'Anna e san Gioacchino*, in Santa Teresa dei Maschi l'*Apoteosi di santa Teresa* del 1710, in



Pinacoteca la *Madonna del Rosario*) e in tutta la provincia, a Castellana, a Conversano, a Monopoli, a Bitonto, a Modugno, a Rutigliano, a Putignano tutte indifferentemente testimonianza del favore riscosso grazie all'amabilità dei colori e alla facilità del *ductus* narrativo. Ancora un allievo del Giordano, Nicola Malinconico, già famoso a Napoli, viene chiamato in **P** dal vescovo di Gallipoli a completare la decorazione della Cattedrale. Dal 1707 al 1735 l'impresa ha luogo attraverso l'operato di Nicola aiutato dal piú modesto figlio Carlo (che continuerà qui a lavorare dopo la morte del padre). E cosí alle opere già presenti del Coppola e del Catalano, si aggiungono i grandi teloni della controfacciata, del coro, del transetto, della navata centrale con le *Storie della vita di sant'Agata*, creando un precedente di decorazione totale che sarà seguita dal pittore Liborio Riccio nella parrocchiale del vicino paese natio, Muro Leccese. piú folta la schiera dei pugliesi allievi del Solimena a Napoli. Notevoli le figure di Leonardo Antonio Olivieri e di Oronzo Tiso. Massiccia è la presenza nella regione di opere di Francesco De Mura che lascerà una determinante impronta sull'ambiente e sul gusto pugliese, dalla giovanile *Assunta* di Gallipoli (1737) alle tele di Monopoli (1755) e di Barletta, all'*Addolorata* di Lucera (1759), alla *Moltiplicazione dei pani* di Foggia (1771), alla tarda *Assunta* di Bari. Sulla scia del De Mura sono i dipinti del napoletano Alessio D'Elia in Santa Maria dei Miracoli ad Andria (1755) e nella chiesa madre di Turi (*Assunta*), mentre un diretto solimenismo rivelano le opere giovanili, l'*Assunta* di Sansevero e il *San Giorgio e il drago* di Chieuti, databile al 1746. Di stretta ascendenza demuriana (tele) e solimenesca (bozzetti) è il pugliese Andrea Giannico nella chiesa madre di Laterza. Seguono, inferiori per qualità, i foggiani Nicola Menzele e Vincenzo De Mita che ripetono spesso, in un frasario ormai acquisito, formule scontate dal Maestro. Chi solleva la pittura pugliese a gloria internazionale è il molfettese Corrado Giaquinto. Poche tuttavia le sue opere in **P**: la *Natività* di Terlizzi, il *Tobiolo e l'angelo* e l'*Assunta* di Molfetta, la *Natività del Battista* e il *Sogno di san Giuseppe* di Taranto (ora Bari, Pinacoteca) e il grandioso *Transito di san Giuseppe* ad Ascoli Satriano. Attiva in ambito locale la sua scuola, attraverso la famiglia dei Porta. Un rococò di matrice giaquintesco, ma di formazione locale, esercita soprattutto nel Salento, il migliore dei Carella, Domenico.

Continuano comunque ancora ad arrivare in **P**, da Napoli, per tutto il Settecento altri dipinti (pochi esemplari, testimoni di isolate scelte della committenza): di Paolo De Maio a Bitonto (1739) e a Foggia (1741), di Giuseppe Bonito a Barletta (1737), di Filippo Falciatore a Trani (1768) e infine di Pietro Bardellino (che sul finire del secolo continuava ancora a muoversi nella tradizione giordanesca aggiornandola in chiave rococò) a Monopoli e a Gravina (1774). (*mpf*).

**Otto e Novecento** I fenomeni piú rilevanti nel panorama artistico pugliese dell'Otto e primo Novecento sono senza dubbio l'architettura e l'urbanistica, favorite dalla costruzione dei nuovi borghi che sorsero, sull'esempio della città murattiana di Bari, un po' dovunque nella regione.

La situazione della pittura invece fu piuttosto stagnante e senza grandi slanci, soprattutto per quanto riguarda i primi decenni dell'Ottocento, caratterizzati da un neoclassicismo che emanava i suoi ultimi bagliori in provincia. Il rappresentante piú autorevole di questo indirizzo fu senza dubbio Michele De Napoli (Terlizzi 1808-92) che, dopo inizi molto vigorosi, si irrigidì in una pittura accademica, di tematica religiosa, ampiamente rappresentata nelle Cattedrali di Altamura e di Terlizzi.

Sporadiche furono anche le commissioni fatte ad artisti noti, extraregionali, come nel caso di Gennaro Maldarelli (Napoli 1796-1858), che eseguì quattro tele (1837-41) per la chiesa madre, appena costruita, di San Giorgio a Locorotondo e di Filippo Palizzi (Vasto 1818 - Napoli 1899), autore della pala d'altare *San Teodora martire* (1840), nel Duomo di Brindisi. La seconda metà dell'Ottocento, incomparabilmente piú ricca di pittori nati ed attivi in **P**, è caratterizzata da una continua emigrazione dei talenti migliori. La mancanza di un serio collezionismo e di una nuova classe di mecenati, a parte la generale ristrettezza e chiusura, costrinsero i giovani artisti promettenti a trapiantarsi altrove. «Altrove» significò quasi sempre Napoli, punto di riferimento principale e sede di un importante Istituto di belle arti ma, nell'ultimo quarto del secolo, anche Firenze, Roma e Parigi. Il contatto con la **P** fu mantenuto tramite le visite annuali fatte alle famiglie e grazie a qualche, anche se rara, committenza pubblica o privata. I protagonisti di questo rapporto, oscillante fra presenza e assenza, sono Francesco Saverio Altamura (Foggia 1826 - Napoli 1897), Francesco Netti (Santeramo in Colle 1832-

94), Gioacchino Toma (Galatina 1836 - Napoli 1891) e Giuseppe De Nittis (Barletta 1846 - Saint-Germain-en-Laye 1884), tutti e quattro operanti nella seconda metà dell'Ottocento e partecipi del clima unitario con notevoli aperture europee. Altamura, fervido patriota, la cui produzione artistica migliore concorda più o meno con il suo lungo soggiorno fiorentino (1850-66) durante il quale affrontò lo studio dal vero, ebbe un ruolo influente nel primo movimento macchiaiolo. Netti, acuto critico d'arte e fine pittore della borghesia colta pugliese, che risiedette alcuni anni a Parigi (1866-71), dedicò un ciclo di tre opere, i *Mietitori* (1890-94), eseguite con l'aiuto della fotografia, alla vita e al lavoro nella campagna della sua terra. Il ciclo è anche documento prezioso di una nascente scuola di paesaggismo regionale, il cui momento più florido va individuato negli anni Venti del nostro secolo con i tre artisti Damaso Bianchi (Bari 1861-1935), il più significativo del gruppo, Enrico Castellaneta (Gioia del Colle 1862-1953) e Francesco Romano (Gioia del Colle 1880 - Taranto 1924). Anche De Nittis, celebrato cronista della vita mondana parigina e sensibile vedutista ha descritto l'intima bellezza del paesaggio natio, i suoi colori teneri e la luce abbagliante delle giornate estive. Una parte rappresentativa della sua produzione, donazione della moglie Léontine, viene conservata nella Galleria De Nittis a Barletta.

Nell'opera di Toma, ricca di soggetti risorgimentali, che nel decennio Settanta si aprì a tematiche sociali, i riferimenti alla **P** e specificamente alle origini alentine sono quasi inesistenti. Non dissimile è il rapporto che ebbe Antonio Piccinni (Trani 1846 - Roma 1920), incisore e pittore, con la sua città natale; mentre innumerevoli scene e figure popolari richiamano ambienti napoletani e romani, i soggetti pugliesi sono piuttosto esigui. È interessante notare che accanto alla pittura di genere, alla paesaggistica e alla ritrattistica, in **P** continuò ad avere peso il filone storico-religioso, alimentato anzitutto da una committenza ecclesiastica alle prese, come abbiamo visto, con nuove costruzioni di chiese e con ristrutturazioni varie. Uno degli esempi principali è la Cattedrale di Altamura che negli anni Settanta divenne una piccola galleria di pitture sacre, riunendo pale d'altare firmate dai più bei nomi della scuola napoletana, fra cui Morelli, Altamura, Netti, Miola, Mancinelli padre e figlio e il vecchio Michele De Napoli di Terlizzi.

Negli ultimissimi anni del secolo si registra la prestigiosa presenza di Cesare Maccari (Siena 1840 - Roma 1919) che, terminati gli affreschi nella cupola della Basilica di Loreto, ebbe la commissione di dipingere il coro e il presbiterio della Cattedrale di Nardo; commissione risolta con la sua consueta professionalità e capacità coloristica, esibendosi in una pittura narrativa con chiara ascendenza bizantina. Un cambiamento sulla scena pugliese si delineò fin dai primi anni del Novecento, quando il Teatro Petruzzelli richiamò a Bari il noto pittore locale Raffaele Armenise (Bari 1852 - Milano 1925), che si era trasferito a Milano, per le decorazioni dei soffitti e per il sipario (della sua attività nel capoluogo dopo l'incendio che ha distrutto il teatro rimane la decorazione del soffitto del Circolo Unione). Anche l'attività del caricaturista Frate Menotti (Bari 1863-1924), collaboratore di vari giornali e testate satiriche, si intensificò in quegli anni, dando un'immagine molto vivace e pungente della sua città.

La scuola di paesaggio pugliese, e va chiarito che non si tratta di una scuola nel vero senso della parola, ma di un fenomeno di riscoperta e rivalutazione di un paesaggio dimenticato, se non addirittura sconosciuto, continuò a vivere per tutto il decennio Trenta, fino a dopo la guerra, riuscendo a travalicare i confini regionali con i suoi esponenti migliori: Giuseppe Casciaro (Ortella 1863 - Napoli 1945) e Vincenzo Ciardo (Gagliano del Capo 1894-1970) che diedero rilevanza nazionale alle bellezze del paesaggio salentino e Onofrio Martinelli (Mola di Bari 1900 - Firenze 1966) che, accanto al suo grande prediletto tema della natura morta ha sempre coltivato la paesaggistica. La situazione del secondo dopoguerra, ricca di stimoli e di fermenti, va segnalata per almeno due, allora importantissime, manifestazioni artistiche, il Premio Taranto e il Maggio di Bari, entrambe sparite dalla scena e sostituite a malapena dall'iniziativa prevalentemente mercantile dell'Expo-Arte di Bari. (cfs).

### **Puglia, Giuseppe, detto il Bastaro**

(Roma 1600-36). Fu genero e forse allievo di Antiveduto Grammatica; della sua attività, breve ma intensa, sopravvivono ancora numerose testimonianze. «Rampollo notevole» (Longhi) della tradizione naturalistico-classicista bolognese, nelle tele eseguite verso il 1627 per il Duomo di Fabriano (*La Madonna intercede per le anime del*

*Purgatorio; Marta e Maddalena di fronte a Cristo; Consegna delle chiavi*) si dimostra influenzato dal Gessi e dal Cantarini. In opere piú tarde, eseguite a Roma tra il 1631 e l'anno della sua morte (tra queste, l'importante gruppo per San Gerolamo degli Schiavoni, tra cui la *Deposizione*, 1633), esibisce anche un chiaroscuro «caravaggesco» mediato probabilmente dal Grammatica. Del 1635 ca. è la *Madonna della Neve* per l'altare Patrizi in Santa Maria Maggiore. Della sua produzione ad affresco sopravvive soltanto la *Presentazione al Tempio* (1625 ca.) nel chiostro di Santa Maria sopra Minerva, dove operò con G. Valesio, G. A. Lelli, G. B. Speranza, F. Nappi, G. B. Ruggieri, in un complesso che costituisce una sorta di «antologia minore» delle tendenze pittoriche vive a Roma nel terzo decennio del Seicento. (*Iba*).

### **Puligo (Domenico di Bartolomeo Ubaldini, detto il)**

(Firenze 1492-1527). Fu allievo di Ridolfo del Ghirlandajo e seguace di Andrea del Sarto con il quale collaborò per alcuni anni; opere come la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Roma, Gall. Borghese) e il *Tobia e l'angelo* (Vienna, KM) sono oggi considerate frutto della collaborazione dei due artisti. La sua opera, prevalentemente di soggetto religioso, è fondata sulla assimilazione dei piú alti modelli affermatasi a Firenze agli inizi del secolo, da Leonardo a Raffaello a Fra Bartolomeo. **P** ne offre una interpretazione in «minore», enfatizzando le morbidezze del chiaroscuro, addolcendo i tipi e ricercando effetti di piacevole colorito (*Visione di san Bernardo*, 1520 ca.: Baltimore, WAG; *Madonna col Bambino e santi*, 1525 ca.: Firenze, Santa Maria Maddalena dei Pazzi; *Madonna in trono e santi benedettini*, 1526: Sarasota, Ringling AM; *Presentazione al Tempio*: Firenze, chiesa del Conservatorio degli Angiolini; *Madonna col Bambino e san Giovannino*: Roma, Gall. Borghese; Firenze, Pitti; Montpellier, Museo Fabre). Al **P** si devono anche alcuni bei ritratti (Firenze, Pitti; Oakley Park, coll. Earl of Plymouth; San Pietroburgo, Ermitage; Salisbury, coll. Salmond). (*sr*).

### **Pulzone, Scinone**

(Gaeta 1550 ca. - Roma 1598). Allievo secondo le fonti di Jacopino del Conte, **P** è già dalla fine degli anni Sessanta celebre pittore di ritratti dell'alta società romana: *Ritratto*



*del cardinal Ricci* (1569: Cambridge, Fogg Art Museum); *Ritratto di Bianca Capello* (Vienna, GG); *Ritratto di Marcantonio Colonna* (Roma, Gall. Colonna); *Ritratto del cardinale Alessandro Farnese* (Roma, GN); *Ritratto del cardinal Granvela* (1576: Richmond, coll. Lord Lee). A questa attività, che s'inscrive nella tradizione di quella ritrattistica internazionale di corte di cui Antonio Moro fu il maggior rappresentante, si affiancò almeno dalla metà degli anni Settanta una produzione di dipinti di soggetto sacro di destinazione pubblica: *Immacolata concezione e santi* (1581 ca.: Ronciglione, chiesa dei Cappuccini); *Assunzione* (Roma, San Silvestro al Quirinale); *Storie della Vergine* nella cappella della Madonna della Strada nella chiesa del Gesù, frutto del periodo di collaborazione con il padre Giuseppe Valeriano; *Pietà* (1591: già al Gesù e oggi a New York, MM); *Assunzione in Santa Caterina dei Funari*, opera interrotta dalla morte. L'arte sacra del **P** non riscosse successo solo a Roma: in Sicilia alcune chiese dei Cappuccini conservano tuttora opere sue (*Madonna in gloria*, 1584: Milazzo, chiesa dei Cappuccini; *Madonna in gloria con i santi Francesco e Chiara*: Mistretta, chiesa dei Cappuccini), che pur nello schema semplificato, d'altronde richiesto dal soggetto, confermano i singolari caratteri di equilibrio e di perspicuità, propri della concezione pulzanesca della pala d'altare.

Personalità come **P** hanno messo in crisi il concetto di tarda maniera così come era comunemente inteso, giustamente rimesso in discussione dagli studi di F. Zeri, cui si deve una prima definizione di questa tendenza. Anche se a **P** ritrattista è toccato maggior consenso che a **P** pittore sacro, ai due generi così come egli li ha interpretati è comune una sottile miscela culturale che si avvale anche di modelli più o meno recenti e non tutti italiani. Il suo distacco di fronte ai grandi esempi dell'arte italiana è quasi quello di un nordico: nei ritratti l'implacabile messa a fuoco si discosta dalla tradizione naturalista e classicista del ritratto cinquecentesco, che pure è presente in **P** nelle sue specie veneta, fiorentina, romana. Nella sua pala d'altare si deve riconoscere il massimo esito – accanto ai migliori risultati del Muziano – del genere religioso subito prima di Caravaggio. Questo esito presuppone una complessa operazione culturale sull'eredità di Raffaello, di Tiziano, di Sebastiano del Piombo e implica un rigoroso rifiuto degli artifici della tarda maniera, che appare costrui-

to da un atteggiamento tutt'altro che impersonale nei confronti dei problemi dello stile piú di quanto non sia lecito considerarlo condizionato da estrinseche motivazioni di carattere religioso. (sr).

### **Puni, Ivan**

(Konokkala (Finlandia, provincia di San Pietroburgo) 1894 - Parigi 1956). Discendente di una famiglia di musicisti di origine italiana, si dedica alla pittura fin da ragazzo, incoraggiato da Il'ja Repin. Soggiorna una prima volta nel 1910 a Parigi, dove frequenta l'Académie Julian e ha modo di conoscere il cubismo e il fauvismo. Dopo un viaggio in Italia, torna a San Pietroburgo nel 1912: si inserisce nel circolo d'avanguardia Unione della gioventú, al quale aderiscono Larionov, Malevic e Tatlin, e si lega a Maiakovsky e Khlebnikov. Partecipa nel 1914 al Salon des Indépendants di Parigi e l'anno successivo, di nuovo in Russia, organizza le storiche mostre *Tramway V*, con Malevic, Klioun, Tatlin e la Exter, e o,10. *L'ultima esposizione futurista*, dove le tele astratte di Malevic dalle «forme assolute» consacrano la rottura tra quest'ultimo e Tatlin, tra suprematismo e costruttivismo. **P** redige insieme a Malevic, Klioun e Menkov il *Manifesto del suprematismo*. L'artista espone a o,10 la tela *Le coiffeur* (Parigi, MNAM): in essa è dichiarata la matrice cubo-futurista delle avanguardie russe. Hanno riferimenti cubisti anche le *Composizioni* in rilievo di diversi materiali dipinti esposti alla stessa mostra, ma esse abbandonano ormai ogni riferimento figurativo e si basano essenzialmente sul contrasto dei materiali costitutivi di forma elementare. Il percorso verso l'«assoluto suprematista» è segnato da opere come *La sfera bianca*, esposta ancora a o,10 (Parigi, MNAM) e il *Rilievo con piatto* (1919: Stoccarda, SG): la composizione si basa sull'armonia che scaturisce dal contrasto tra forme estremamente semplificate e tra colori puri. Durante la rivoluzione, **P** partecipa ai lavori artistici di propaganda e nel 1918 viene nominato professore all'Accademia di belle arti di San Pietroburgo; insegna anche all'Accademia di Chagall a Vitebsk (1919). Nel 1919 sceglie di abbandonare l'Unione Sovietica e, passando per la Finlandia, giunge a Berlino (1920), dove espone con gli artisti del Novembergruppe e alla Galleria Der Sturm (1921), e realizza scenografie teatrali. Nel 1923 si stabilisce definitivamente a Parigi, orientandosi

verso una pittura figurativa di gusto postimpressionista non lontana dai modi di Vuillard. Partecipa nel 1928 alla mostra dedicata a Mosca all' *Arte moderna francese* e all'esposizione *Art Vivant*, a Bruxelles (Palais des beaux-arts). Dipinge con una vena intimista talvolta accesa da accenti espressionisti interni e nature morte (*Sedia e tavolo*, 1929: Parigi, coll. Boris Fisz) e paesaggi parigini (*Bottega italiana*, 1930: Parigi, MNAM; *Fermata di autobus*). Dal 1933 compare nella sua opera la figura di *Arlecchino* (1933: Parigi, coll. Raufast). È sostenuto da Paul Guillaume ed espone nel 1933 alla galleria di Jeanne Castel. Nei primi anni della guerra, fino al 1942, **P** è, con Delaunay, ad Antibes, dove dipinge opere che esporrà nel 1943 da Louis Carré. Da allora l'adozione del piccolo formato si unisce a una pittura che evoca un universo intimo, lirico (*Interno con pianoforte nero*, 1955: Parigi, MNAM). Nel 1949 e nel 1952 gli sono dedicate due personali alla Gall. Knoedler di New York. Importanti retrospettive sono state organizzate al MNAM di Parigi (1958), al KH di Zurigo (1960), allo SM di Amsterdam (1961), alla Galleria Civica di Arte Moderna di Torino (1962), alla Akademie der Künste di Berlino (1975) e al KH di Zurigo (1975). (eco).

### **punteggiato**

Detta anche maniera a punii, *manière cribblé* e *dotted print*. Tecnica calcografica volta a suggerire valori essenzialmente pittorici e a dare risalto plastico alle forme, intervallando linee diritte ai punti al fine di ottenere diverse gradazioni tonali. L'immagine risulta composta da una serie di punti. Con l'incisione nella maniera a pastello e a lapis, quella punteggiata all'acquaforte, che esisteva già nell'incisione a bulino, si sviluppò particolarmente quando l'interesse per il disegno diffusosi a partire dall'inizio del sec. XVIII fece sì che gli incisori sperimentassero tecniche che permettevano riproduzioni e imitazioni fedeli. Destinata ad essere pressoché abbandonata dopo l'invenzione della litografia, l'incisione punteggiata all'acquaforte si differenziò ampiamente dalla punteggiatura a bulino i cui tagli appaiono triangolari e netti così come dall'acquatinia positiva, per l'irregolarità e la sfumata variabilità tonale. La matrice di metallo viene incisa direttamente o indirettamente (come l'acquaforte) con strumenti quali punzoni, *matoir* (strumento a testa sagomata, com-

posto da una sfera d'acciaio provvista di piú punte irregolari e un manico di legno, usato soprattutto per gli sfondi), bulini ricurvi, rotelle, punte, che consentivano di imitare quanto piú possibile l'irregolarità di tratto del pastello e delle matite. Talvolta i contorni sono prima tracciali con linee. Benché già sperimentata dal maestro della Decollazione di san Giovanni Battista e da Benedetto Montagna, l'invenzione del **p** è comunemente ascritta a Giulio Campagnola che, in opere quali *Saturno*, *Santa Genoveffa*, *San Girolamo* e soprattutto il *San Giovanni Battista nel deserto* (1515 ca.), risolve il rapporto tra la figura e lo spazio circostante sia frantumando i contorni che sfumando in senso atmosferico il modellato, in modo da creare delicate trame di punii che evocano peculiarità strutturali della matita, quali la granulosità e la pastosità. Diffuso in Inghilterra a partire dall'ottavo decennio del Settecento in particolare da Francesco Bartolozzi (1728-1815), che, nel periodo londinese, eseguì molte incisioni su modelli di Joshua Reynolds, Thomas Lawrence, Angelica Kauffmann, e da William Wynner Ryland (1733-83), il **p** consentendo il definitivo superamento dell'incisione di tipo lineare, fu adottato anche in Francia da incisori della cerchia di Fragonard, come Nicolas François Regnault (1746-1810 ca.), e da altri gravitanti intorno a Prud'hon. In Italia lo stile del Bartolozzi è ripreso dal suo collaboratore Giovan Battista Cipriani, come anche da Luigi Schiavonetti di Bassano e Giovanni Minatelli, mentre tra Settecento e Ottocento la maniera a punti trova in Mauro Gandolfi un interprete raffinato. (*pgt*).

### **punte metalliche**

Se fin dall'antichità le **pm**, dette anche stili, furono utilizzate per la scrittura sia su tavolette di cera che di legno, durante il Trecento ne è documentato l'uso correlato a finalità prettamente artistiche anche da fonti letterarie (Boccaccio, *Decamerone*, Sesta giornata, Quinta novella, a proposito di Giotto). La constatazione operata dagli antichi che il metallo aveva la proprietà di produrre, oltre al solco, tracce colorate (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, I, «de scoria argenti»), derivò probabilmente dall'abitudine assai vetusta di utilizzare per molteplici scopi punte lignee, eburnee o metalliche per incidere su superfici piú o meno lisce (Meder). Poiché soltanto nel corso del sec. xv la carta divenne un materiale dal costo relativamente ac-

cessibile, mentre la pergamena rimaneva un materiale prezioso, nel caso di disegni preparatori o di esercitazione gli artisti intervenivano con **pm** – le quali a seconda del metallo impiegato lasciavano un tratto piú o meno scuro, omogeneo, nitido – su tavolette lignee (spesso di legno di bosso) che opportunamente preparate con osso calcinato e polverizzato e saliva (Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, 1437, capp. v-viii) erano atte ad essere disegnate e cancellate piú volte. Con la diffusione piú allargata della carta gli artisti trasferirono su tale supporto l'utilizzazione delle pm i cui tratti erano resi piú leggibili da una preparazione. Le preparazioni comportavano una «carica» (assai usato, poich  coprente e liscio dopo l'applicazione, il bianco di piombo, ossia il carbonato basico di piombo), un legante (generalmente la gelatina e la colla di pesce) e in taluni casi un pigmento cromatico (terra verde, oca gialla, cinabro, indaco, nero, sinopia). Tra le pm l'unica a non necessitare di una preparazione del supporto sia esso pergameneo o cartaceo, era la **p** di piombo (primo metallo ad essere usato a fini grafici, di ottima resa anche sulla pergamena) il cui tratto, data la malleabilit  del metallo, risultava piuttosto largo e di colore grigio scuro (Cennini, capp. xi-xii). Facilmente confondibile con la **p** d'argento (se su carta preparata) o con la matita nera (se su carta non sottoposta a preparazione), il tratto lasciato dalla **p** di piombo poteva essere facilmente cancellato con la mollica di pane. Per conferirgli maggiore durezza il piombo poteva venire utilizzato in lega con lo stagno e il bismuto raramente usati puri (**p** composte). piú resistenti erano infatti le **p** di stagno i cui segni piú sottili e di colore chiaro divenivano piú leggibili se tracciati su supporto preparato (o «caricato»). Durante il sec. xv nel quale massima fu l'utilizzazione delle pm, assai ampia fu la diffusione delle **p** d'argento le cui linee nitide, compatte, producevano effetti di grande eleganza e raffinatezza stilistica (Cennini, cap. xxx). piú sporadico l'uso di metalli quali l'oro (spesso utilizzato in lega con argento e rame), l'ottone, e il rame (spesso in lega con zinco e stagno o con argento e oro). Quale che sia il metallo utilizzato (talvolta difficile da identificarsi a prescindere da un'analisi chimica), a contatto con l'umidit  atmosferica, i tratti, inizialmente tra il grigio scuro e il nero, subiscono nel volgere di poche settimane un viraggio cromatico, fatto di cui erano ben consci gli artisti che in alcuni casi, per finalit 



squisitamente estetiche, usarono in uno stesso disegno pm di diverso tipo. Se il piombo si scurisce e l'argento diventa piú scuro e bruno, il rame acquista una patina verdastria mentre l'oro perviene a toni neri o marroni a seconda della lega cui è associato. I disegni a pm decaddeo già nei primi anni del sec. xvi dalle abitudini degli artisti volti ormai, sotto la pressione di nuove esigenze espressive, a soluzioni stilistiche favorite dall'uso di *media* tecnici diversi, come la penna, il carboncino o le matite naturali e artificiali. Alcuni artisti, tra cui Raffaello utilizzarono anche stili metallici (una pm costituita in modo da incidere una superficie senza lasciare traccia visibile) su carte non preparate per definire il tracciato preliminare dello schema compositivo poi solitamente ripassato a matita nera o rossa, a penna e inchiostro. Questo schema preliminare risulta visibile a luce radente benché talvolta comunque percepibile dall'aspetto dei solchi della carta sui quali la matita scivolava senza penetrarvi lasciando così un tratto chiaro. Tale uso particolare dello stilo (analizzato in vari contributi da C. Monbeig Goguel) fu proprio anche di Baccio Bandinelli (1493-1560), uno degli ultimi artisti fiorentini ad adottare le pm secondo quanto affermato anche da Vasari («maneggiava destramente lo stile e la penna e la matita rossa e nera»). Tra le altre utilizzazioni della pm, oltre alla quadrettatura per il trasporto, l'incisione dei contorni (e quindi del verso del foglio) per la realizzazione di controprove o di incisioni in controparte. La varietà strutturale e formale delle pm è documentata oltre che dai testi teorici e dagli esemplari tuttora conservati anche da varie testimonianze pittoriche tra cui *San Luca ritrae la Madonna* di Roger van der Weyden (1450 ca.: Monaco, AP).

L'impossibilità della cancellazione (che presupponeva una assoluta sicurezza esecutiva), unita alla delicatezza del processo di preparazione del supporto, si armonizzava pienamente con uno stile grafico pacato e riflessivo che favoriva la concentrazione sul profilo di una forma. Leonardo sosteneva l'uso delle pm anche a fini di studio e di annotazione e ciò può in parte spiegare il fatto che la piú parte dei disegni realizzati nella cerchia leonardesca nell'ultimo decennio del sec. xv fossero eseguiti con tale tecnica che tuttavia risulta poco frequentata già nella prima decade del Cinquecento a favore di altre tecniche che consentivano maggiore libertà di esecuzione.

Iniziata a decadere in Italia all'inizio del sec. xvi, tranne che in alcune botteghe come quella del Verrocchio (Borghini ne *Il Riposo*, pubblicato a Firenze nel 1584, vi dedica comunque particolare attenzione e così piú tardi Baldinucci nel *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze 1681), adottata ancora nella cerchia di Albrecht Dürer e nei Paesi Bassi (Goltzsius), la tecnica della pm su supporto cartaceo o pergamenaceo preparato fu sporadicamente ripresa nel Seicento da alcuni artisti tra i quali Rembrandt (*Ritratto di Saskia*, 1633, p d'argento su pergamena preparata: Berlino, SM, KK). Dopo che nel Settecento Luigi Lanzi vi aveva brevemente accennato, peraltro con alcune inesattezze (*Real Galleria di Firenze*, Firenze 1782), a lato di qualche isolata riesumazione ottocentesca (soprattutto in Inghilterra dove l'uso della p d'argento e d'oro fu ripreso da artisti quali Muirhead Bone, Frederick Leighton, Alphonse Legros, William Strang) la tecnica della pm è stata piú volte riproposta nel corso del Novecento da artisti di varia nazionalità. Otto Dix iniziò a disegnare con pm nel 1925, Pavel Tchelitchew eseguì molti disegni a pm tra il 1936 e il 1938, Bernard Perlin e Paul Cadmus negli anni Quaranta. (pgt).

### **punzone**

Asticella recante a un'estremità una punta o un motivo a rilievo che viene impresso su una superficie (dal latino *punctio-onis*). Usato in pittura per decorare aureole, particolari dorati (corone, bordi di abiti ecc.) e talvolta per l'intero fondo oro. L'uso del p ebbe la sua massima diffusione nel Medioevo. Non siamo a conoscenza di p medievali giunti fino a noi né le scarse notizie fornite dalle fonti ci ragguagliano sui materiali con cui erano realizzati. Decorazioni a linea continua su fondo oro erano incise con stile di ottone o argento (Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, 1437, cap. CXL); è quindi presumibile che i p fossero metallici, di ottone, bronzo, acciaio (Thompson) talvolta forse di argento (Frinta). Il motivo poteva essere inciso (Thompson) o probabilmente ottenuto per fusione da una matrice a intaglio (Frinta) e rifinito con la lima. Va notato che per copie moderne di dipinti medievali sono stati usati p in avorio. I disegni sono svariati, in genere combinati fra loro: da semplici punti, cerchietti, stel-line fino a complessi motivi di foglie, fiori, archetti gotici.

Per linee tratteggiate si usava un **p** a rotellina. La decorazione si eseguiva sulla superficie dorata già brunita, prima di iniziare a dipingere. Il dipinto, se necessario, era tenuto per un certo tempo in luogo umido perché l'imprimitura risultasse meno rigida. Più larga la punta del **p**, maggiore la pressione richiesta, esercitata con un colpo sull'estremità opposta alla parte incisa ed esattamente calibrata per ottenere un'impronta nitida senza rompere la foglia d'oro. Cennini (cap. CXL) descrive come granare con la rosetta (piccole impronte accostate simili a granellini), come granare a rilievo e fa cenno di altri tipi di stampe; l'uso del **p** è citato per dipinti su tavola e su tela (cap. CLXV) ed è inoltre riscontrabile in sculture lignee policrome, manoscritti miniati, affreschi. Scopo della decorazione a **p** era soprattutto di variare, creando piccole depressioni, l'uniforme riflessione della luce dal fondo brunito esaltandone la luminosità. Il **p** era usato in area bizantina già nel sec. VI. Durante il Duecento nell'Italia centrale troviamo decorazioni molto semplici; la grande fioritura si ebbe nella prima metà del Trecento a Siena con l'impiego di **p** dai complessi motivi decorativi (S. Martini, Lorenzetti). Nel corso del Quattrocento, con l'apparire degli sfondi naturalistici, la decorazione a **p** cominciò a cadere in disuso. (*gse*).

### **Pupini, Biagio (Biagio dalle Lame, detto)**

(attivo a Bologna fra il 1511 e il 1551). La sua formazione bolognese è da mettere in relazione con la fortunata scuola del Francia, in parallelo con Giacomo e Guilio Francia. Testo fondamentale per questo tipo di tirocinio era il ciclo di affreschi che decora l'Oratorio di Santa Cecilia, opera, oltre che del Francia, del Costa e dell'Aspertini. Come per molti altri suoi coetanei, l'evoluzione verso un maturo classicismo è legata a una diretta esperienza dei modelli raffaelleschi nel corso di un soggiorno romano, da collocare verso la fine del secondo decennio. Forte di queste conoscenze, il **P** poté assicurarsi alcune fra le più onorevoli commissioni bolognesi di quegli anni: la decorazione a fresco per Santa Teresa (oggi Bologna, Santissima Annunziata) con un'*Adorazione dei Magi*, di larga composizione e con dirette reminiscenze da Peruzzi; la *Sacra Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino e il cardinale Alborno* (1524: Bologna, Collegio di Spagna, chiostro); gli affreschi in San Michele in Bosco, tra i quali la grande

*Trasfigurazione* (1526 ca.) nella sagrestia, in cui collaborò con Girolamo da Carpi e dove non riuscì a resistere alla tentazione di inserire parti del capolavoro dell'ultimo Raffaello; nella stessa chiesa gli affreschi sulle pareti del coro (1531 ca.) e quelli dell'Oratorio inferiore; numerosi dipinti d'altare fra i quali, per San Giuliano, la *Madonna e i santi Stefano, Cecilia, Giovanni Battista e Lucia*, probabilmente già agli inizi del quinto decennio. Il posto del **P** è accanto a personalità di cultura affine come Girolamo da Carpi, il Bagnacavallo (con cui del resto fin dal 1511 divise alcune commissioni) e il Cotignola; ma il classicismo del **P** raffrontato a quello di questi suoi più dotati conterranei, non sembra sorretto dallo stesso fervore nel rivivere i grandi modelli romani. (sr).

### **purismo**

Il termine **p** venne coniato intorno al 1833 da Antonio Bianchini (Roma 1803-84), noto grecista e latinista, sul modello delle dispute letterarie, e riferito a quei pittori che da circa un decennio intendevano ripristinare una corretta tradizione figurativa, opponendo al magistero dell'antichità classica quello degli artisti trecenteschi. Principale interprete di queste intenzioni di riforma era in quegli anni a Roma Tommaso Minardi (Faenza 1787 - Roma 1871), di cui il Bianchini diverrà poi allievo dedicandosi alla pittura, che nel 1834, in una prolusione alla Pontificia Accademia di belle arti di San Luca, riassumeva i termini del dibattito, sviluppatosi sulla scia dell'attività dei Nazareni: punto nodale era la valutazione della pittura di Raffaello, che gli accademici consideravano unico testo esemplare per l'educazione dell'artista, mentre i puristi, individuando proprio in quelle opere i germi delle astratte convenzioni neoclassiche, le rifiutavano a favore delle testimonianze di Giotto e della sua scuola. L'apprezzamento degli artisti del Medioevo trovava le sue radici in una disposizione spirituale verso il misticismo: il Trecento è l'epoca artistica più luminosa perché ha saputo concentrare gli sforzi del fare artistico verso un unico obiettivo, l'espressione del sentimento, senza cedere ai lenocini del mestiere, evitando in tal modo le mortificanti costrizioni di precetti e regole che nei secoli a venire dovevano cancellare la semplicità e la spontaneità di questa prima età dell'arte. Analogamente i puristi intendevano sostituire all'imitazione dei classici, sinonimo di falsità

espressiva perché discendeva da convenzione anziché corrispondere ad intima esigenza, una semplice ed ingenua dimostrazione delle cose rappresentate, nella quale la convenienza divenisse unico criterio per verificare la bontà delle soluzioni figurative prescelte.

Alle accuse degli accademici, che li definivano servi del Trecento e imitatori della natura in tutte le sue miserie, i puristi rispondevano sostenendo il piano metodologico del loro confronto con il Medioevo, che avrebbe così dovuto esaltare e non reprimere l'indole di ciascuno, fatto salvo il fondamentale principio della comunicazione, poiché fine esclusivo dell'arte risiedeva nel trasmettere contenuti spirituali. Per questa via si chiarisce il legame tra puristi e romantici, implicito d'altro canto anche nella formulazione delle accuse da parte degli accademici, che definivano i puristi «romantici tisici fracidi», poiché le secchezze e i goticismi degli uni valevano ai loro occhi quanto le «brachesse del Medioevo», i «corsaletti», le «pantofole» degli altri. Alcuni principî del **p** torneranno nel testo fondamentale della pittura di storia pubblicato a Padova da Pietro Estense Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, dove l'avvicendamento del «bello morale» al «bello ideale» dei neoclassici trova validità proprio nell'esempio delle «soavi creazioni» di Giotto e dell'Angelico, e le botteghe medievali descritte dal Cennini offrono il modello per una riforma delle Accademie, sostenuta negli stessi anni, e con argomenti analoghi, nelle *Lettere di Cammillo Pucci pittore, sulle Accademie di Belle Arti in Italia, dedicate al Signore Marchese Roberto Tapparelli D'Azeglio* pubblicate a Firenze nel 1847. E se pure i critici romantici, come il Selvatico, lamentavano nella pittura dei puristi la presenza quasi esclusiva di soggetti religiosi corrispondente alla loro ansia di misticismo, la pratica didattica da loro sostenuta molto deve a quelle esigenze di conservare la tradizione dell'antica arte italiana, garanzia di una naturalezza lontana e dal simbolo neoclassico e dal minuto realismo di chi si limitava a copiare il vero.

Non deve quindi stupire se proprio nel corso degli anni Quaranta, momento di massima affermazione del romanticismo storico, viene pubblicato quello che comunemente si indica come il manifesto ufficiale del movimento, *Il purismo nelle arti* di Antonio Bianchini, sottoscritto anche da Tommaso Minardi, dallo scultore romano Pietro Tene-



rani, e dal decano degli artisti nazareni Frederik Overbeck, cui farà riferimento, e proprio nei termini di un testo programmatico, Vincenzo Marchese in *Dei puristi e degli accademici. Lettera a Cesare Guasti del primo ottobre 1846*. Nel riassumere le opposte fazioni che avevano animato il dibattito di quel decennio il Marchese coglie l'occasione per chiarire i riferimenti della teoria purista: accanto al Rio, che aveva pubblicato a partire dal 1836 *L'Art chrétien*, diventa essenziale, nella linea di una tradizione cattolica, la citazione di Vincenzo Gioberti, che nel trattato *Del Bello* aveva stabilito il legame tra filosofia e religione da un lato ed estetica dall'altro; mentre le lodi di Pietro Giordani, che per primo aveva sostenuto la necessità di bandire la mitologia per un più rigoroso accostamento ai valori civili e morali dell'espressione artistica, illuminano un aspetto del **p** che potremmo definire «toscano», meno studiato, ma tuttavia di sicura importanza: l'attenzione a sottolineare nell'arte italiana del Medioevo e nelle sue fonti storiografiche le radici di un primato nazionale. È questo il contesto in cui va inquadrata la *Lettera* del Marchese, curatore proprio in quell'anno, con Carlo Pini e con Carlo e Gaetano Milanesi, di un'edizione delle *Vite* vasariane, dove i principî storiografici che garantiscono l'apprezzamento dello storico: «care eleganze», «utili concetti», «moralì ammaestramenti», coincidono con i criteri della critica figurativa purista, e assicurano nel contempo l'esemplarità dell'antica arte toscana. La conferma che il **p** non rivestisse in quegli anni il ruolo di un'opposizione contrastata, ma costituisse ormai un fondamentale elemento del gusto, ci viene da una lettera di Antonio Ramirez di Montalvo, direttore delle Gallerie Fiorentine, che proponendo di spostare dall'Accademia agli Uffizi l'*Adorazione dei Magi* di Lorenzo Monaco ricordava come «sono salite in grandissimo onore le opere dei nostri vecchi maestri dei secoli antecedenti» a «quei sommi che nel secolo di Giulio e Leone dettero alla pittura l'ultima perfezione», perché «trovansi piene di originali e pure bellezze quanto ai concetti e all'espressione degli intimi moti dell'animo».

Se i corrispettivi del **p** sul piano della prassi didattica e della storiografia costituiscono episodi indiscutibilmente positivi, limitati furono invece i risultati creativi, come riconosceva anche uno dei suoi fautori, Vincenzo Marchese. Accanto ai già citati firmatari del *Manifesto*, Tenerani

e Minardi, l'unica personalità di notevole livello è Luigi Mussini (1813-88), che nel 1841, con *La Musica Sacra* (Firenze, GAM di Palazzo Pitti), offriva una delle più elevate esemplificazioni del **p** in Toscana, coniugando il riferimento alla pittura umbra del Quattrocento, di ascendenza nazarena, con l'elezione formale derivata dall'esempio di Ingres. E sarà proprio l'aggiornamento sulla maniera *ingrisme* a segnare la seconda età del **p**, negli anni Cinquanta, che a Mussini deve alcune delle opere più significative, quali *Le Natalizie e i Parentali di Platone celebrati nella villa di Careggi da Lorenzo il Magnifico* (Bourgen-Bresse, Musée de l'Ain; una replica del 1862 è a Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), commissionato dal governo francese nel 1849, e terminato in Italia nel 1852, dopo la nomina del Mussini a Direttore del Regio Istituto senese di belle arti. Le posizioni teoriche di questo nuovo **p** mussiniano venivano ancora una volta chiarite dai commentatori di Vasari, Carlo e Gaetano Milanesi, Cesare Guasti e Carlo Pini, legati personalmente all'artista, che aveva saputo conciliare «le purezze de' trecentisti e la grandezza del Cinquecento, la idea insomma più schietta congiunta alla forma più bella». Le fortune del **p** cominciano a offuscarsi con la prima Esposizione italiana del 1861 a Firenze. Nel nuovo dibattito che si sviluppava soprattutto intorno alle ricerche di Domenico Morelli e dei giovani napoletani e alle sperimentazioni formali della macchia, la valutazione del **p** risulta capovolta rispetto al ruolo innovativo che negli anni Quaranta aveva rivestito nei confronti dell'accademia neoclassica: di lì a poco, di fronte alle nuove poetiche del «vero», saranno la purezza disegnativa e il casto ombreggiare del Mussini ad essere tacciati di freddezza, di monotonia, in una parola, di «purismo». Eppure, un filo ancora resisteva, tra le studiate tarsie di chiaro e di scuro care ai macchiaioli e il lontano aammaestramento purista. (*bci*).

### **Purkyně, Karel**

(Breslavia (Wrocław) 1834 - Praga 1868). Figlio del fisiologo J. E. P., fu fortemente caratterizzato dalla mentalità positivista entro la quale crebbe. Dopo esordi a Breslavia presso il ritrattista J.-C. König, entrò nell'Accademia di pittura di Praga, il cui manierismo accademico lo deluse. Intraprese viaggi di studio a Dresda, Lipsia e Norimberga, e seguì un corso presso Berdellé a Monaco. Da questo

momento i suoi doni di pittore si affermarono, con il *Paggio* (1854: Praga, NG), quadro di fattura ampia e sicura, ove si ritrovano i freschi colori di un Navrátil, o con l'*Autoritratto* ovale (1855: ivi), il cui saldo modellato è sottolineato dalla luce. Nel 1856 **P** si recò a Parigi per studiarvi Rembrandt, Rubens, Velázquez e soprattutto i veneziani. Ma altrettanto lo interessarono le idee artistiche nuove, e si può supporre che abbia sostato a lungo davanti alle tele di Courbet. Nel 1857 tornò a Praga, ove, nei suoi ritratti e nature morte, doveva porre le basi di un'espressione realista moderna. Il ritratto della *Signora Křikavová* (1858: ivi) e il gruppo della *Famiglia Vorliček* (1859: ivi) per primi rompono con le convenzioni del «secondo rococò» e appaiono assai vicini al ritratto neoclassico francese. Il *Fabbro J. Jech* (ivi) accentua la pienezza delle forme e la materialità degli oggetti. Fu ambizione di **P** rendere la materia e la sua ricchezza; le sue qualità si manifestano nella *Natura morta con cipolle e pernice* (1861: ivi) e nel *Gufo bianco* (1862: ivi). Dopo l'intermezzo romantico del *Corteo di personaggi di Shakespeare* (1864: ivi), il pittore tornò al ritratto: poco prima della sua morte, l'*Autoritratto* del 1868 (ivi) è notevole per il contrasto tra la «materia bella» e l'austera struttura compositiva. Spirito chiaroveggente e fine critico d'arte, **P** ebbe pure il merito di fare uscire dall'oblio il pittore Karel Skréta, grande figura del Barocco in Boemia. Come V. Barvitijs e S. Pinkas, si scontrò con Pincompresione dei contemporanei: la sua importanza venne pienamente riconosciuta solo all'inizio del sec. XX. (ivj).

### **Purmann, Hans**

(Spira 1880 - Montagnola 1966). Studiò a Karlsruhe dal 1897 al 1899, poi a Monaco dal 1900 al 1905. Un soggiorno a Parigi dal 1906 e l'amicizia che lo legò a Matisse ebbero sulla sua evoluzione influsso decisivo. Dal 1908 al 1910 **P** compì tre viaggi in Germania con Matisse e ne frequentò l'Accademia, incontrando R. Levy e O. Moll. Fino al 1935 soggiornò a varie riprese in Italia e in Francia, e risiedette a Berlino e a Langenargen (lago di Costanza; *Case contadine a Langenargen*, 1922 ca.: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). In questo periodo la sua maniera, di natura spontanea ed ampia, si affinò. Da allora il suo stile quasi non evolverà più; la composizione, più salda, racchiude un colore di grande ricchezza. **P** ha

dipinto paesaggi e nature morte, nudi e ritratti. Nel 1943 fuggì a Castagnola. Dopo la guerra viaggiò in Italia e in Germania, soggiornando tra un viaggio e l'altro a Montagnola. È particolarmente ben rappresentato al Museo di Kaiserslautern, nonché a Monaco (Neue SG moderner Kunst), Berlino (NG) e Stoccarda (SG). (*hbs*).

### **Pussjäger, Matthias**

(Rottenbuch 1654 - Merano 1734) – Nativo di Rottenbuch, in Baviera, dopo un soggiorno di studio a Venezia nella bottega del Loth, il pittore nel 1682 si stabilisce a Merano. Protagonista della situazione artistica locale per oltre mezzo secolo, il primo documento della sua attività è la pala dell'*Assunta* (1682) ora nella parrocchiale di Lana, ma eseguita in origine per l'altar maggiore della parrocchiale di Merano, in cui ancor oggi si conserva la pala laterale con *La presentazione di Gesù al Tempio*. Altre opere meranesi concordemente attribuite al pittore sono la pala di *Santa Barbara*, nella chiesa omonima, tre tele nella chiesa dei Cappuccini. Tra i numerosi dipinti autografi conservati nelle chiese e nei conventi altoatesini e tirolesi si possono segnalare le opere di Funes (1705), Castedarne (1705), Innsbruck, Ferdinandeum (1707), San Paolo d'Appiano (1711), Stams (1716, affreschi distrutti), Wilten (1716), Caldaro/Kaltern (1720, 1721 e 1726), Pietralba (1734). L'artista muore a Merano nel 1734. (*em*).

### **Pusterla, Attilio**

(Milano 1862 - Woodcliff (New Jersey) 1941). Formatosi nell'ambiente artistico milanese dove prende i primi contatti con i pittori divisionisti dell'epoca, fa il suo esordio nel 1883 all'Annuale di Brera con quattro olii. L'unica testimonianza rimastaci della sua opera sono però *Le cucine economiche di Porta Nuova* (Milano, GAM) esposta per la prima volta nel 1887, sempre all'Annuale di Brera, caratterizzata da forti contrasti, pennellate mosse e colori ricchi di materia. È presente inoltre alla prima Esposizione Triennale nel 1891 con *La cura del sangue* che suscitò numerose polemiche per la crudezza dei suoi toni. La sua pittura è infatti caratterizzata da un forte impegno sociale testimoniato anche dalla collaborazione alla stampa di classe milanese (*Lotta di classe, Almanacco Socialista*). Nel 1896 è presente ancora alla Promotrice di

Firenze con la seconda versione delle *Cucine*, di cui ci è rimasta una riproduzione fotografica. Nel 1899 lascia l'Italia per recarsi in America dove aveva già compiuto precedentemente un viaggio. Si adopera all'organizzazione della sezione italiana nell'Esposizione internazionale di Saint-Louis. Lavora in una compagnia ambulante di divertimenti e negli anni Trenta esegue murali (*New York County Court House*) nell'ambito delle attività promosse dallo stato per sovvenzionare gli artisti. Come in Italia, dove non ritornerà piú, anche in America le sue opere furono oggetto di dispute e incomprensioni. (*chmg*).

### **Putter, Pieter de**

(L'Aja, prima del 1600 - Beverswyck 1659). Attivo soprattutto all'Aja, dove era iscritto alla gilda di San Luca, è un piacevole pittore di *Nature morte con pesci* (musei di Dordrecht, Karlsruhe, La Fère), eseguite con fini armonie di grigi e con effetti di luce che rammentano Harmen van Steenwyck e soprattutto Pieter Claesz. Fu maestro di Beyeren, sebbene il suo influsso sull'allievo sia assai superficiale. (*ju*).

### **Puvis de Chavannes, Pierre**

(Lione 1824 - Parigi 1898). Di famiglia borghese, ebbe una solida educazione classica. Attratto dalla pittura, trascorse un anno nello studio di Henri Scheffer ma scoprì la propria vocazione viaggiando in Italia in compagnia di Bauderon de Vermeron. Questi lo presentò a Delacroix che lo accolse a Parigi tra i suoi allievi. Il maestro sciolse però il proprio studio qualche settimana dopo e **P** studiò vari mesi presso Couture stabilendosi poi, nel 1852, in un proprio studio in pace Pigalle. Tale formazione eclettica si riscontra nelle prime opere: i ritratti hanno i colori scuri di Couture, le tele romantiche esibiscono gli azzurri e i rossi intensi di Delacroix (*Jean Cavalier al capezzale della madre morente*, 1851: Museo di Lione), mentre alcune scene di genere toccano il patetico espressionismo di Daumier (la *Lezione di lettura*: Brouchy, Saône-et-Loir, coll. priv.). La sua grande ammirazione per Chassériau, i cui affreschi alla Corte dei conti lo orientano verso l'arte decorativa murale, fa sí che nel 1854 realizzi il suo primo complesso decorativo: il *Ritorno del figliol prodigo* e le



*Quattro Stagioni* per la sala da pranzo del fratello a Brouchy. Durante questo periodo le sue opere vennero rifiutate otto volte al *salon* e la partecipazione alla mostra delle Galeries Bonne Nouvelle lo rese oggetto di sarcasmo. Senza scoraggiarsi, presenta al Salon del 1861 i grandi pannelli *Concordia* e *Bellum*, che vennero accettati. La *Pace* era già stata acquistata dallo Stato per il Museo di Amiens e il pittore realizza immediatamente il pendant seguito, due anni dopo, da *il Lavoro* e *il Riposo*. Per completare il ciclo, esegue poi *Ave Picardia nutrix* (1865), inno ai tesori campestri della vecchia provincia, e *Ludus pro patria* (1880-82), canto della virilità e del coraggio sereno, nel quale fugacemente rievoca l'amore fiero, l'infanzia felice e la raccolta vecchiaia. Per il Palazzo Longchamp a Marsiglia realizza due rievocazioni della città focese: *Marsilia, colonia greca* e *Marsiglia, porto dell'Oriente* (1869). Nel 1874, per il municipio di Poitiers, **P** esegue nuove decorazioni che per la prima volta affrontano temi religiosi: *Carlo Martello salva la cristianità con la vittoria sui Saraceni* e *Santa Redegonda ascolta una lettura del poeta Fortunat* che esprimono la comprensione laica per le virtù medievali. Davanti a queste opere così innovative la critica reagisce vigorosamente: alcuni, come Charles Blanc, About e Castagnary gridarono all'imbrattatele, altri, come Delécluze, Théophile Gautier, Paul de Saint-Victor e Théodore de Banville le sostennero con entusiasmo.

**P** mirò al raggiungimento del perfetto accordo tra la superficie piana e le sue composizioni decorative giocando sull'equilibrio delle masse, sull'arabesco della linea e sull'armonia chiaroscurata dei colori raddolciti. Adattava per queste vaste tele, applicate alla parete e trattate pittoricamente come tempere, la lezione degli affreschi di Giotto e del Quattrocento fiorentino. A questi anni risalgono le sue celebri decorazioni per il Museo di Lione, la Sorbona e il Panthéon. Nel *Bosco sacro caro ai poeti e alle Muse*, commissionatogli nel 1883 dalla città di Lione per il Palazzo delle Arti, **P** esprime le sue più intime convinzioni: le Muse, ieratiche e tenere, affidano al poeta e all'artista adolescenti i segreti sublimi dello spirito. Il pittore completa questa delicata allegoria con la *Visione antica*, di una malinconica serenità, e con *Ispirazione cristiana* dove rende silenzioso omaggio all'Angelico. Per il grande anfiteatro della Sorbona sviluppa quel tema della cultura che già era affiorato nell'*Inter artes et naturam* (1890:

Museo di Rouen). L'*Infanzia di santa Genoveffa*, al Panthéon, commissionata nel 1874, è l'opera fondamentale della sua camera. In questo vasto complesso decorativo accademico, dove la storia domina lo stile, si misura l'apporto veramente originale di **P** che rinuncia all'aneddoto per lasciare alla parete tutto il suo ruolo.

Il pittore, in queste tre opere, tocca una calma solennità, una semplice grazia che ne fanno il massimo decoratore della fine del sec. XIX, talvolta mescolando un poco di quell'emozione purificatrice che la natura ispirava a Rousseau. Di fatto **P** si rivela anche sensibile paesaggista: circonda le allegorie e gli idilli pastorali di paesaggi di praterie, valli e foreste che ricordano, poeticamente trascritte, le campagne dell'Île-de-France, le molli colline della Piccardia e le brume lionesi sugli stagni. Vi colloca, con grande esattezza d'osservazione, il contadino all'aratura, il boscaiolo con la sua famiglia e il pastore col gregge; non si tratta affatto di realismo sociale alla Courbet, ma piuttosto di una visione virgiliana del lavoro dei campi. Per la casa del suo amico Bonnat dipinge *Dolce Paese* (1882: Museo di Bayonne), mentre in seguito per il municipio di Parigi esegue poemi naturalistici raffiguranti l'*Êstate* (1891) e l'*Inverno* (1891-92). Dopo *le Muse ispiratrici acclamano il genio messaggero della luce* (1894-96), grande complesso decorativo per la biblioteca pubblica di Boston, accetta l'incarico ufficiale per la decorazione del Pantheon con la seconda serie di soggetti illustranti la *Vita di santa Genoveffa*. Profondamente colpito dalla morte della moglie, principessa Marie Cantacuzène, sua amica e ispiratrice di sempre che aveva sposato nel 1897, le sopravvisse di qualche mese per terminare *Santa Genoveffa veglia su Parigi addormentata*, ove la rappresenta in una composizione assai asciutta, in uno sfumato di azzurri e di grigi.

I numerosissimi disegni di **P** sono conservati per la maggior parte nelle collezioni del Louvre e del Petit Palais a Parigi e del Museo di Lione. Si tratta unicamente di studi preparatori per le grandi decorazioni. Anche autore di quadri da cavalletto spesso biasimati dai suoi ammiratori, come Albert Wolff, e curiosamente lodati da J.-K. Huysmans, che invece non apprezzava gli affreschi. Accanto a qualche ritratto, di sobrietà già moderna (*Ritratto di M. me Puvis de Chavannes*, 1883: Museo di Lione), dipinge tele essenzialmente simboliste. Il *Sonno* (1867: Museo di Lille), l'*Êstate* (1873: Museo di Chartres) non possiedono

ancora la semplicità sintetica delle due versioni della *Speranza* (una al Louvre), tanto ingenua e fresche. Le *Fanciulle in riva al mare* (1879 ca.: ivi) stagliano contro un cielo di zolfo, un oceano infuriato e tra le brughiere, le loro figure elleniche, verticali o accosciate, mentre il *Figliol prodigo* (1879: Zurigo, coll. Bührle) esprime la miseria morale dell'uomo che è caduto rinunciando all'ideale. Il *Povero pescatore* (1881: Parigi, Louvre), tra le opere più controverse della sua carriera, appare come il primo manifesto del simbolismo francese e Picasso ne avvertirà direttamente il messaggio sia sul piano dello spirito che su quello della tecnica pittorica. L'opera di **P** ebbe grande risonanza tra i contemporanei che lo considerarono il maestro del simbolismo. Docente coscienzioso, amato dagli allievi, non ebbe però discepoli di grande talento e Paul Baudoin, Ary Renan, Auguste Flameng sono da considerarsi puri epigoni. Come stimato presidente de l'École Nationale des beaux-arts lasciò il segno nell'opera di Cormon e Ferdinand Humbert e influenzò profondamente non solo i pittori puramente simbolisti come René Ménard, Odilon Redon, il belga Mellery, il danese Hammershoi o lo svizzero Hodler, ma anche gli accademici convertiti come Henri Martin o Osbert. Persino i pittori più lontani da interessi accademici e da incarichi ufficiali come Gauguin, Seurat, Maurice Denis e i Nabis, trovarono nelle sottigliezze rivoluzionarie dell'opera classica di **P** il fermento delle loro audacie. (tb).

### **Puy (Le)**

I numerosi elementi d'influsso straniero che si colgono negli affreschi romanici di Le **P** (Haute-Loire) si spiegano senza dubbio con l'importante ruolo svolto dalla città episcopale del Velay come tappa sulle grandi vie di pellegrinaggio. Tranne la decorazione della chiesa di Saint-Michel d'Aiguilhe, sulla cui volta è stato rappresentato, all'inizio del sec. XI, *Cristo in maestà* accompagnato dai simboli degli *Evangelisti* e circondato da angeli – composizione oggi quasi cancellata – tutte le pitture di Le **P** si trovano nella Cattedrale. Le più antiche adornano la tribuna del transetto nord, sulle cui pareti sono rappresentati, accanto a motivi puramente decorativi o simbolici come pavoni e cervi affrontati, vari episodi tratti dal Vecchio Testamento, tra i quali un *Giudizio di Salomone*. Completano la decorazione alcune figure di santi: la più

notevole è quella di *San Michele*, sia per la dimensione monumentale (quasi sei metri), sia per il costume bizantino a *loros* di cui l'arcangelo è vestito. Una gamma di colori scuri accentua l'effetto di maestà che emana da tali dipinti.

Gli affreschi del portico della Cattedrale (fine del sec. XII), una *Vergine col Bambino* circondata dal profeta *Isaia* e da *San Giovanni Battista*, e soprattutto una splendida *Trasfigurazione*, presentano, invece, splendidi colori e caratteri stilistici e iconografici di origine bizantina. Alla medesima corrente bizantineggiante appartiene la *Crocifissione* che occupa il timpano dell'ingresso alla cappella funeraria. (fa).

## **Pynas**

**Jan** (Haarlem 1583/84 - Amsterdam 1631) si recò col fratello Jacob, verso il 1605, in Italia, dove incontrò Lastman ed Elsheimer, il quale influenzò i due fratelli in modo decisivo. Fu a Leida nel 1610, ad Amsterdam nel 1613 e probabilmente dovette compiere nel 1615 un secondo viaggio a Roma. Nel 1616 ricevette un'importante commissione per dei dipinti di soggetto biblico che dovevano decorare la camera da letto di re Cristiano di Danimarca. I pochi quadri certi che si conservano del pittore (*Resurrezione di Lazzaro*, 1605: Museo di Aschaffenburg; *Deposizione nel sepolcro*, 1607: Parigi, Louvre; *Resurrezione di Lazzaro*, 1615: Philadelphia, coll. Johnson; la *Veste insanguinata di Giuseppe*, 1618: San Pietroburgo, Ermitage) rivelano un pittore di storie bibliche nella linea di Elsheimer e Lastman; **P** è di fatto piuttosto indipendente, anzi più originale di quest'ultimo per la freschezza narrativa, talvolta ingenua e maldestra, e per gli effetti pittoreschi di luce e colore, derivanti probabilmente da ricordi di un suo soggiorno veneziano. Inoltre, meno accademico di Lastman, ha certamente costituito accanto a quest'ultimo un esempio fondamentale per la formazione del giovane Rembrandt nell'approfondimento del messaggio di Elsheimer e nella ricerca di una pittura di storia più umana ed eloquente, che costituirà il contrassegno del suo genio (secondo Houbraken, Rembrandt, dopo il suo soggiorno presso Lastman, avrebbe passato alcuni mesi presso il fratello di Jan, Jacob; ma è possibile che lo storiografo abbia confuso tra i due).

Va ricordato inoltre che, secondo Oehler, si potrebbe at-

tribuire a Jan un piccolo gruppo di paesaggi alla maniera di Elsheimer, meno secchi di quelli del fratello – e anch'essi fortemente improntati da Saraceni – fatto che costituisce un interessante ampliamento dell'opera tradizionalmente nota di Jan (*Incontro tra Esaù e Giacobbe*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Predizione di san Giovanni Battista*: Vienna, KM; *Cristo porta croce*: Roma, Gall. Doria-Pamphilj). Assai celebre ai suoi tempi, lodato da Vondel, Jan ebbe numerosi allievi, come Gerrit Pietersz Sweelinck, Steven van Goor, Rombout van Troyen, e i suoi quadri venivano all'epoca pagati a caro prezzo, anche se ciò non può in alcun modo modificare il giudizio moderno su un artista certo non grande, ma la cui importanza nella storia dell'arte è maggiore del suo talento.

Il fratello **Jacob** (Haarlem 1585 ca. - Delft, dopo il 1650) è menzionato ad Amsterdam nel 1608, nel 1641 e nel 1643, poi all'Aja e soprattutto a Delft, suo principale luogo di residenza (s'iscrisse nel 1632 alla gilda di questa città). Le sue opere – paesaggi alla maniera di Elsheimer con scene bibliche o mitologiche – sono stati spesso attribuiti al fratello Jan e solo di recente gli studiosi (specialmente Oehler) hanno raggruppato sotto il suo nome un certo numero di opere caratterizzate da forme dai contorni più netti (dipinse spesso scogliere che inquadravano la composizione lateralmente, come poi farà Breenbergh, il quale molto gli deve), da una più chiara separazione dei piani e delle zone d'ombra e luce, che riproducono schematicamente il modello di Elsheimer, nei quali in definitiva manca quel sentimento poetico e sognante dei paesaggi di quest'ultimo. D'altronde, all'influsso di Elsheimer si aggiunge all'inizio quello non meno netto di Saraceni, in particolare nel motivo degli alberi isolati che si levano alti nel cielo, nell'oscurarsi del primo piano, nel sovrapporsi delle masse di fogliame, nel profilo rigoroso delle figure umane (cfr. la *Salmacide ed Ermafrodito* di Saraceni al Museo di Capodimonte a Napoli, che l'incisione di Magdalena van den Passe dal dipinto di Jacob P riprende in controparte). Il *Mercurio e Argo* del Museo di Kassel, recentemente restituito a Jacob P, e la *Maddalena* di Berlino (SM, GG) sono esempi eccellenti di quest'influsso, che d'altra parte andrà in seguito indebolendosi. Tra le opere caratteristiche di Jacob P citiamo *l'Incontro tra Mosè e Aronne* (coll. del marchese de Bute a Rottesay), la versione pressoché identica del Museo di Kassel, il *Mercurio e*



*Argo* (coll. Leatham a Finchampstead) firmato J. C. P. e datato 1618, il *Buon Samaritano* (Nancy, MBA, altra versione al Museo Jeanne d'Aboville di La Fère), quest'ultimo analogo allo pseudo-Elsheimer della coll. del duca di Buccleuch, anch'esso da restituire a Jacob P, il *Giuseppe e i suoi fratelli* (Dresda, GG), il *Paesaggio con la tomba di Virgilio* (Londra, coll. Schapiro), il *Mercurio ed Erse* (Firenze, Uffizi), e lo *Agar nel deserto* (1626: Amsterdam, coll. de Boer), tutte opere utilissime per comprendere Breenbergh. (*jf*).

### **Pyne, James Baker**

(Bristol 1800 - Londra 1870). Autodidatta, subi l'influsso di Turner. Si stabilì a Londra nel 1835 ed espose regolarmente alla RA dal 1836 al 1855. Viaggiò molto in Europa e si recò in Italia. La sua produzione comprende soprattutto paesaggi, dipinti minuziosamente a olio o ad acquerello, rappresentanti di solito scene lacustri o fluviali (*festa notturna a Olevano*, 1854: Londra, VAM, Bethnal Green Museum). Insieme a W. Müller è uno dei primi rappresentanti della scuola di Bristol. (*mri*).

## 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 Ressort  
cv Carlo Volpe  
da Dimitre Avramov  
dg Danielle Gaborit  
dgc Daniela Gallavotti Cavallero  
dh Dieter Honisch  
dk Dirk Kocks  
dp Denis Pataky  
dr Daniel Robbins  
eb Evelina Borea  
eca Elisabetta Canestrini  
eg Elisabeth Gardner  
el Elvio Lunghi  
elr Elena Rama  
em Eric Michaud  
en Enrica Neri  
er Elisabeth Rossier  
erb Elena Rossetti Brezzi  
es Elisabetta Sambo  
et Emilia Terragni  
fa François Avril  
fc Françoise Cachin  
fca Francesca Castellani  
fd Ferenc Debreczeni  
fd'a Francesca Flores d'Arcais  
ff Fiorella Frisoni  
fg Flávio Gonçalves

fgp François-Georges Pariset  
fh Françoise Henry  
fir Fiorenza Rangoni  
fm Françoise Maison  
fa Fritz Novotny  
fr François Rambier  
frm Frieder Mellinshoff  
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 Brüscheweiler  
jf Jacques Foucart  
jfj Jean-Françoise Jarrige  
jg Jacques Gardelles  
jh John Hayes  
jhm Jean-Hubert Martin  
jho Jaromir Homolka  
jhr James Henry Rubin  
jjl Jean-Jacques Lévêque  
jl Jean Lacambre  
jm Jennifer Montagu  
jmu Johann Muschik  
jns John Norman Sunderland  
jpc Jean-Pierre Cuzin  
jpm Jean-Patrice Marandel  
jps Jean-Pierre Samoyault  
jrb Jorge Romero Brest  
jro Jean-René Ostigny  
js Jeanne Sheehy  
jt Jacques Thuillier  
jv Jacques Vilain  
ka Katarina Ambrozic  
law Lucie Auerbacher-Weil  
lb Luciano Bellosi  
lba Liliana Barroero  
lcv Liana Castelfranchi Vegas  
lh Luigi Hyerace  
lm Laura Malvano  
lma Lucia Masina  
lo Leif Østby  
lt Ludovica Trezzani  
lte Luca Telò  
mas Marcel-André Stalter  
mast Margaret Alison Stones  
mat Marco Tanzi  
mb Mina Bacci  
mbé Marie Bécet  
mcv Maria Ciomini Visani  
mdb Marc D. Bascou



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

prj Philippe Roberts-Jones  
ps Pietro Scarpellini  
pv Pierre Vaisse  
pva Poul Vad  
rch Raymond Charmet  
rdg Rosanna De Gennaro  
rg Renzo Grandi  
rl Renée Loche  
rla Riccardo Lattuada  
rm Robert Mesuret  
rn Riccardo Naldi  
rp René Passeron  
rpa Riccardo Passoni  
rpr Robert Prinçay  
rr Renato Roli  
rs Roy Strong  
rt Rossana Torlontano  
rvg Roger van Gindertael  
sag Sophie-Anne Gay  
sb Sylvie Béguin  
sba Simone Baiocco  
sc Sabine Cotte  
scas Serenella Castri  
sd Suzanne Dagnaud  
sde Sylvie Deswarte  
sdn Sirarpie Der Nersessian  
sg Silvia Ginzburg  
sls Serge L. Stromberg  
so Solange Ory  
sr segreteria di redazione  
sro Serenella Rolfi  
svr Sandra Vasco Rocca  
tb Thérèse Burollet  
tp Torsten Palmer  
vb Victor Beyerd  
vbe Virginia Bertone  
vc Valentina Castellani  
ve Vadime Elisseeff  
vn Vittorio Natale  
wb Walther Buchowiecki  
wh Wuef Herzogenrath

wj Wladyslawa Jaworska  
wl Willy Laureyssens  
wv William Vaughan  
wz Walter Zanini  
yb Yvonne Brunhammer  
yt Yvette Taborin

## Elenco delle abbreviazioni.

|               |   |
|---------------|---|
| Accademia     | Gallerie dell'Accademia, Venezia                                      |
| Accademia     | Galleria dell'Accademia, Firenze                                      |
| AG            | Art Gallery   |
| Albertina     | Graphische Sammlung Albertina, Vienna                                 |
| AM            | Art Museum, Museum of Art, Musée d'art, Museu de Arte, Muzeul de arta |
| AM            | Altes Museum, Berlino   |
| Ambrosiana    | Pinacoteca Ambrosiana, Milano   |
| AP            | Alte Pinakothek, Monaco di Baviera                                    |
| BA            | Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi                                     |
| BC            | Biblioteca civica, Biblioteca comunale                                |
| BIFA          | Barber Institute of Fine Arts, Birmingham                             |
| BL            | British Library, Londra   |
| BM            | British Museum, Londra  |
| BM            | Biblioteca municipale   |
| BN            | Biblioteca nazionale  |
| Brera         | Pinacoteca di Brera, Milano   |
| BV            | Biblioteca Vaticana, Roma   |
| BVB           | Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam                               |
| Capodimonte   | Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Napoli                     |
| Carrara       | Galleria dell'Accademia di Carrara, Bergamo                           |
| Castello      | Museo del Castello Sforzesco, Milano                                  |
| Castelvecchio | Museo di Castelvecchio, Verona  |
| Cloisters     | The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters, New York              |
| CM            | Centraal Museum der Gemeente Utrecht, Utrecht                         |
| ENBA          | Ecole Nationale des Beaux-Arts, Louvre, Parigi                        |

|                |   |
|----------------|---|
| Escorial       | Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)          |
| Fogg Muséum    | William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass. |
| GAM            | Galleria d'Arte Moderna   |
| GG             | Gemäldegalerie  |
| GM             | Gemeentemuseum, L'Aja   |
| GN             | Galleria Nazionale  |
| 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   |

|              |   |
|--------------|---|
| NM           | Nationalmuseum, National Museum, Národní Muzeum                               |
| NMM          | National Maritime Museum, Greenwich   |
| NP           | Neue Pinakothek, Monaco di Baviera  |
| NPG          | National Portrait Gallery, Londra   |
| ÖG           | Österreichische Galerie, Vienna   |
| PAC          | Padiglione d'arte contemporanea, Milano                                       |
| PC           | Pinacoteca Comunale, Pinacoteca Civica  |
| Petit-Palais | Musée du Petit Palais   |
| Pitti        | Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze                                     |
| PML          | Pierpont Morgan Library, New York   |
| PN           | Pinacoteca Nazionale  |
| PV           | Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano, Roma                                 |
| RA           | Royal Academy, Londra   |
| SA           | Staatliche Antikensammlungen, Monaco di Baviera                               |
| Sans-Souci   | Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam                                      |
| SB           | Stadtbibliothek   |
| SB           | Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera                                |
| SG           | Staatsgalerie, Staatliche Galerie   |
| SGS          | Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera                         |
| SKI          | Städelsches Kunstinstitut, Francoforte  |
| SKS          | Staatliche Kunstsammlungen, Städtische Kunstsammlungen                        |
| SLM          | Schweizerisches Landesmuseum, Zurigo  |
| SM           | Staatliches Museum, Städtisches Museum, Stedelijk Museum, Staatliche Museen   |
| SM, GG       | Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlino (Dahlem) |
| SMFK         | Statens Museum for Kunst, Copenhagen  |
| SZM          | Szépművészeti Múzeum, Budapest  |
| VAM          | Victoria and Albert Museum, Londra  |
| WAG          | Walters Art Gallery, Baltimore  |
| WAG          | Walker Art Gallery, Liverpool   |
| WAG          | Whitworth Art Gallery, Manchester   |
| WRM          | Wallraf-Richartz-Museum, Colonia  |
| Yale Center  | Yale Center for British Art, New Haven, Conn.                                 |