

# F

## **Fabbri, Egisto Paolo**

(Firenze 1866-1933). Nel 1899 scriveva a Cézanne manifestandogli l'ammirazione che nutriva per la sua opera. Possedeva allora sedici tele dell'artista, ma, piú tardi, la collezione ne riuní un'altra quindicina, tra le piú belle. Già in sé eccezionale, la cosa era particolarmente notevole in Italia, ove l'impressionismo francese non aveva mai avuto grande accoglienza. Le esposizioni private di questa raccolta, tenute a Firenze nel 1926 e nel 1927, non ebbero quasi successo; piú tardi, la collezione andò dispersa in Europa e negli Stati Uniti. Così il *Ritratto di Mme Cézanne con la gonna a righe* si trova a Boston (MFA), il *Giovane uomo dal panciotto rosso* a Upperville (Mellon Coll.), l'*Autoritratto col berretto* in una coll. priv. degli Stati Uniti, la *Colazione sull'erba* nella coll. Walter Guillaume (Parigi, Musée de l'Orangerie). (*ad*).

## **Faber, Conrad**

(Kreuznach? 1500 ca. - Francoforte 1552-53). Questo artista, la cui identità è stata per lungo tempo oggetto di controversie, lavorò soprattutto a Francoforte come pittore di ritratti e disegnatore topografico (*Piano di assedio*, offerto nel 1552 alla città di Francoforte e inciso l'anno seguente dall'olandese Hans Graf). Ritrattista oggettivo e vigoroso, talvolta un po' greve, influenzato ai suoi esordi da Holbein e Baldung, piú tardi da Van Scorel (*Doppio ritratto di Justinian e Anna von Holzhausen*, 1536: Francoforte, SKI), fu il ritrattista dell'aristocrazia e dei notabili della città, che in genere rappresentò a mezza figura, stagliati sullo sfondo di un paesaggio (*Hans von Schönitz*,

1533: castello di Sigmaringen, Museo degli Hohenzollern). è rappresentato inoltre a Berlino-Dahlem, Chicago (Art Inst.) e Dublino (NG). (acs).

### **Faber, Martin**

(Emden (Frisinga orientale) 1587? - 1648). A Roma nel 1611, a Napoli nel 1612, F si recò ad Aix nel 1613 con Louis Finson, di cui imitò lo stile, e poi, sempre con lui, a Parigi. Tornato a Emden nel 1616, vi lavorò fino alla morte. Ne citiamo l'*Autoritratto* (1614: conservato a Marsiglia) e il *Martirio di san Giovanni Battista* (1616: chiesa di Beauvallon). (sr).

### **Faber du Faur, Otto von**

(Ludwigsburg 1828 - Monaco 1901). Figlio di Christian Wilhelm von Faber du Faur, generale e pittore, e formatosi dapprima nell'atelier del padre, poi a Monaco e a Parigi (1852-53, presso Yvon), nel 1867 abbandonò la carriera militare per dedicarsi alla pittura. Si stabilì allora a Monaco, per completare la propria formazione presso Piloty. Cominciò trattando, ad imitazione del padre, scene della ritirata di Russia; poi illustrò vari episodi della guerra del 1870-71 in tele gigantesche (lo *Scontro del parco di Coeully*, 1881: Stoccarda, SG). Il suo stile è di un esasperato colorismo, con un tocco spezzato, sfarfallante. Numerosi viaggi in Africa settentrionale gli ispirarono soggetti orientali nel gusto di Delacroix. (pv).

### **Fabio Pittore**

(fine IV sec. a. C.). Fu il primo pittore romano antico menzionato nei testi. Secondo Plinio il Vecchio (*Storia naturale*, 35.4) avrebbe decorato il tempio della Salute a Roma e avrebbe forse eseguito una scena di battaglia. (mfb).

### **Fabre, François-Xavier**

(Montpellier 1766-1837). Allievo di Coustou, di Vien e di David, ottenne a Parigi il gran premio dell'accademia con *Nabuccodonosor fa uccidere i figli di Sedecia sotto gli occhi del padre* (1787: Montpellier, Museo Fabre); da palazzo Mancini in Roma inviò al *salon* del 1791 la *Morte di Abele* (1790: ivi). Fedele alla causa della monarchia, si stabilì a Firenze, dove divenne il cavalier servente della contessa

d'Albany (vedova di Carlo Edoardo Stuart, penultimo pretendente), amante del poeta Alfieri. Dipinse alcuni paesaggi, come i *Dintorni di Firenze* (oggi a Montauban), quadri di storia e soprattutto ritratti: il *Duca di Feltre* (1810: Nantes, MBA), *Canova* (1812: Montpellier, Museo Fabre), *Vittorio Alfieri* (ivi) e la *Contessa d'Albany* (Firenze, Uffizi). La contessa morì nel 1824 e il pittore, che aveva ereditato le collezioni sue e dell'Alfieri, le portò in patria da Firenze, facendone dono alla città di Montpellier (1825 e 1837). Oltre a disegni, sculture, oggetti d'arte e opere dello stesso pittore, la donazione comprendeva un bel complesso di dipinti antichi, per la maggior parte italiani, di cui le identificazioni recenti hanno confermato l'importanza (Brescianino, Bronzino, Veronese, Giordano, Guardi). Altrettanto ben rappresentate erano le scuole nordiche. (rm).

### **Fabritius, Carel**

(Midden-Beemster 1622 - Delft 1654). Il nome di F compare solo a partire dal 1641 e si applica alla prima formazione di falegname (*timmerman*) sia di Carel sia del fratello Barent. Quanto alla menzione, in un documento del 1616 del soprannome «Fabritius», già portato dal padre, Pieter Carelsz, si tratta di un'aggiunta posteriore, poiché questi era maestro di scuola. Praticava pure la pittura, come attesta un documento del 1620, ed è probabile che fosse il primo maestro dei figli. Dopo il suo matrimonio nel settembre 1641, Carel si stabilì ad Amsterdam e fu allievo di Rembrandt nello stesso periodo di Hoogstraten, dunque verso il 1642. Vedovo nel 1643, è segnalato da un documento (l'inventario dei beni della moglie, ove sono menzionati vari quadri forse di sua mano) come pittore e abitante di Amsterdam. Il suo passaggio nella bottega di Rembrandt sarebbe stato di breve durata: lo si ritrova nello stesso anno a Midden-Beemster, dove dimora fino al 1650 (si reca solo episodicamente ad Amsterdam nel 1647-48), data del suo secondo matrimonio con un'abitante di Delft, ove la sua presenza è attestata nel 1651 e confermata nel 1652 dalla sua iscrizione alla gilda di San Luca. Qui morì il 12 ottobre 1654 nella tragica esplosione di una polveriera che devastò l'intera città: catastrofe spesso rievocata nei dipinti dell'epoca, particolarmente di Vosmaer e soprattutto di Egbert van der Poel, che ne fece una sua specialità (esempi nella NG di Londra, al Rijk-

smuseum di Amsterdam, al museo del Prinsenhof di Delft). A F, già celebre ai suoi tempi e troppo presto scomparso, resta la grande gloria di essere stato se non il maestro diretto (non se ne ha la prova) quanto meno un ispiratore decisivo di Vermeer, come già tanto giustamente osservava un contemporaneo, Arnold Bon, in una quartina spesso citata. Nulla di più vermeeriano, difatti, dell'ultimo capolavoro di F, il *Cardellino* del 1654 (L'Aja, Mauritshuis: quadro proveniente dalla coll. di Thoré-Bürger). L'uccello si distacca su un fondo cremoso di luminosità intensa, che a differenza del procedimento rembrandtiano valorizza la luce mediante l'ombra e la fa scaturire da essa. Vermeeriano pure quel gusto del *trompe-l'oeil* – il *Cardellino* era di fatto destinato ad essere inserito in un altro quadro – e delle prospettive illusionistiche sempre care alla pittura d'interno. In mancanza di scatole ottiche come quella di Hoogstraten (Londra, NG) – attribuite a F da numerosi inventari dello stesso XVII sec., ma rimaste introvabili – la curiosa *Veduta di Delft* del 1652 (ivi), col suo doppio punto di fuga e il suo primo piano ascendente sulla sinistra, basterebbe a dimostrare l'interesse di F per questo tipo di problemi. Sfortunatamente, la nostra esatta valutazione del ruolo dell'artista sarà sempre limitata a causa dell'estrema rarità delle sue opere. Di fatto se ne conoscono solo di tarde come la *Sentinella* (1654) in museo a Schwerin, il citato *Cardellino*, un potente *Ritratto d'uomo con corazza* a mezzo busto, stagiato su un cielo chiaro (1654: Londra, NG), particolarmente interessante per il libero adattamento di un tema rembrandtiano; non si ha prova, però, che si tratti di un autoritratto. Agli anni '40 del secolo si possono datare alcune opere ancora fortemente caratterizzate dalla lezione colorista di Rembrandt, come la *Resurrezione di Lazzaro* (conservata a Varsavia) e il *Martirio di san Giovanni Battista* (Amsterdam, Rijksmuseum), con effetti materici abbastanza vicini a quelli degli esordi di Flinck. Si misura così quanto F abbia potuto riprendere da Rembrandt: un gusto della materia spessa, un colore ricco che esalta gli accenti locali mediante zone piatte vigorose, una libertà di fattura che consentirà gli effetti granulati cari a Vermeer: procedimenti che culminano tutti in quel quadro-chiave che è l'impressionante *Autoritratto* (1650 ca.: Rotterdam, BVB), tanto rembrandtiano nella sua sommarietà e nel contempo tanto caratteristico di F per questa larga tecnica pre-ver-

meeriana. Il resto della sua opera è essenzialmente costituito da teste di vecchi, esercizio assai in voga nella bottega di Rembrandt (diversi esempi, d'attribuzione a volte discussa, a Parigi (Louvre), L'Aja (Mauritshuis), Groninga). Un importante *Mercurio e Argo*, riscoperto nel 1985 (New York, coll. priv.), è stato copiato nel 1765 ca. da Fragonard (Parigi, Louvre).

**Barent** (Midden-Beemster 1624 - Amsterdam 1673), fratello minore di Carel, è rimasto pressoché sconosciuto fino alle ricerche di Thoré-Bürger. Subí l'influsso del fratello e senza dubbio, attraverso di lui, quello di Rembrandt. D'altro canto lo si trova citato nel 1652 ad Amsterdam, dove poté anche incontrare il maestro, poi a Beemster nel 1653, a Leida dal 1657 al 1659 e nel 1663-64 e di nuovo ad Amsterdam dal 1670 in poi. Artista di talento modesto, ha lasciato alcuni quadri religiosi e mitologici di superficiale tenore rembrandtiano, derivante dal fratello Carel e soprattutto da G. van den Eeckhout, ma spesso piacevoli per un certo sapore realistico e familiare, come il *San Pietro nella casa di Cornelia* (1653: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), *Mercurio e Argo* (1662: Kassel, SKS), il *Satiro e il contadino* (numerose versioni: Bergamo, Carrara; Hartford, Wadsworth Athenaeum), *Abramo e i tre angeli* (1664: Arras, MBA) Di maggiore interesse sono i ritratti, in particolare l'*Autoritratto in veste di pastore* (Vienna, GG), ove si ritrova qualche cosa della forte umanità di Carel nonché scene di genere rustico, ove si mostra piú a suo agio che nella pittura di storia, come attesta il *Bue scorticato* di Rotterdam.

**Johannes** (Hoorn 1636-?), fratello dei precedenti, attivo a Hoorn, dipinse soprattutto nature morte, in particolare di pesci e di fiori. Il museo di La Fère ne conserva un esemplare firmato. (jf).

### **Fabrizi, Anton Maria**

(Perugia 1594-1649). Secondo L. Pascoli fu allievo a Roma di Annibale Carracci. In tutto il suo percorso rimase fedele a un orientamento sostanzialmente classicista: determinante fu l'impatto esercitato, verso la fine degli anni '30, dall'*Assunta* (1637) di Guido Reni, eseguita per la Chiesa Nuova di Perugia, e collocata in una cappella decorata da affreschi (*Storie di Maria*) dello stesso F. Dipinti quali *Il martirio di santa Dorotea* e *I santi Cecilia, Tiburzio e Valeriano* (1630 ca., per la cappella Angeletti in

San Domenico) lo mostrano in sintonia con la cultura romana di ambito barberiniano, così come la *Madonna con i santi Ottavio e Apollonia* (1644: Borghetto di Prepo, Santi Biagio e Savino), arricchita d'impasti cromatici di ascendenza sacchiana. Di particolare interesse i tardi affreschi della chiesa delle Mosse a Camerino, che pur nella fattura corsiva e abbreviata attestano la sua costante attenzione per la composita cultura romana coeva. (*lba*).

### **Faccini, Pietro**

(Bologna 1562? - 1602). L'attività del **F**, dedicatosi con un certo ritardo alla pittura sotto la guida dei Carracci, non sembra precedere il 1590, data del *Martirio di san Lorenzo* (Bologna, San Giovanni in Monte), che manifesta pur nell'estrosità inventiva e cromatica, forti legami con Annibale Carracci. Dalle prime prove si evincono anche contatti con l'opera del Tintoretto e del Bassano, che possono giustificare l'impetuoso e «filante» tocco pittorico evidente nelle pungenti opere di piccolo formato e soprattutto nella vasta produzione disegnativa. Se la fase più antica è caratterizzata da un più deciso intento naturalistico, nei dipinti successivi al distacco dai Carracci, avvenuto intorno al 1593-94 non senza code polemiche, affioreranno, accanto ai ricordi del momento più manieristico di Ludovico (nelle pale di San Domenico e di Santa Maria dei Servi; nel *Presepio*: Bologna, PN, dopo il 1596), rimandi alla cultura cinquecentesca del Correggio e del Parmigianino (*Pala Pellicani, Madonna del Rosario* di Quarto Inferiore). (*ff*).

### **Facio, Bartolomeo**

(Genova? - Napoli 1457). Letterato, discepolo di Guarino da Verona, visse tra Venezia, Firenze, Genova e Lucca dedicandosi all'insegnamento e alla professione di notaio. Nel 1443 si trasferì a Napoli dove trascorse il resto della sua vita al servizio, come storico, di Alfonso I d'Aragona. Qui compose, probabilmente nel 1456, il *De viris illustribus* (stampato per la prima volta a Firenze nel 1745 a cura di L. Mehus). L'opera, di interesse storico più che teorico, ripropone, senza apporti personali, il principio oraziano dell'*ut pictura poesis*, e colloca a fondamento di tutte le arti la pittura, ma è soprattutto un documento prezioso per la conoscenza del gusto e dell'orientamento artistico dominanti alla corte di re Alfonso. Le predilezioni della

corte coincidono infatti con gli artisti che **F** prende in considerazione: Gentile da Fabriano, Jan van Eyck, Pisanello e Rogier van der Weyden e gli scultori Lorenzo, Vittorio Ghiberti e Donatello. Grande risalto è dato ai fiamminghi, per i quali il testo del **F** costituisce la piú antica fonte, Van Eyck è esaltato per gli effetti di illusionismo prospettico e nel complesso i fiamminghi sono apprezzati per l'abilità nella resa lenticolare del vero. (*mo + sr*).

### **facsimile**

Riproduzione esatta di uno scritto, di un disegno, di una stampa o di un quadro.

Esistono **f** soprattutto di manoscritti e disegni, di solito messi insieme in raccolte. La riproduzione dei testi o delle illustrazioni può essere totale o parziale. Le prime riproduzioni di manoscritti vennero tentate fin dal XVII sec.: si tratta di raccolte di esemplari destinati allo studio paleografico. Nel 1618 il celebre antiquario e collezionista M. Fabri de Peiresc (1580-1637) intraprese la riproduzione del manoscritto del *Genesi* (della coll. di R. Cotton, alcuni frammenti del quale, scampati a un incendio si conservano a Londra, BM), poi quella del *Libro d'ore di Giovanna II di Navarra*. Nel 1626 un tentativo di pubblicare il *Martirologio di Girolamo* non andò oltre la stampa di pochi fogli, presso lo stampatore Plantin di Anversa, nel 1660. Le prime prove importanti di **f** di manoscritti illustrati risalgono al XVIII sec., con le edizioni del Terenzio e del Virgilio vaticani. Questi tentativi iniziali consistevano in un ricalco dall'originale, riprodotto poi ad incisione. Nell'Ottocento la litografia (1820 ca.) consentì riproduzioni piú fedeli, rapide ed economiche di quelle ottenute con l'incisione a bulino. Tra il 1832 e il 1848 compare la grande serie delle *Peintures et ornements de manuscrits*, pubblicata da Auguste Bastard, nella quale ogni lastra era colorata a mano. Nel 1840 l'inglese Talbot tenta le prime riproduzioni fotografiche, presto seguite da prove in fotoincisione e fototipia.

Tra le edizioni piú celebri vanno citati i *Monumenta graphica medii aevi ex archivis et bibliothecis Imperii austriaci* (Vienna 1858-69), il *Breviario Grimani* a Venezia, di Perini (1862-80), il *Miroir historial du duc de Berry*, di F. Yates-Thompson (Londra 1902), la serie degli *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, di G. F. Warner (Lon-

dra 1899-1903), la riproduzione in fototipia del *Libro d'ore di Torino* e del *Salterio di san Luigi* (1902); o, ancora, le edizioni di Cormer, quelle delle Società di bibliofili, le pubblicazioni della Société française de reproduction de manuscrits à peinture.

I f occupano oggi un importante posto nelle biblioteche, e costituiscono fondi a parte, classificati in veri e propri inventari. Oltre allo studio della paleografia, le raccolte di f consentono di raggruppare insieme dispersi, studiare opere scomparse (*Libro d'ore di Torino*, di Van Eyck), preservare le collezioni; possono talvolta sostituirsi ai pezzi di grande valore – manoscritti dipinti, mappe, disegni, stampe – per evitare i rischi connessi a manipolazioni troppo frequenti e facilitare la diffusione di documenti poco accessibili. Negli ultimi decenni, con i progressi delle tecniche di riproduzione e di stampa le collane di facsimili d'importanti manoscritti si sono moltiplicate: dall'Italia all'Austria agli Stati Uniti alla Svizzera all'Inghilterra alla Francia, molti dei piú celebri manoscritti sono riprodotti in f con esiti talvolta eccezionali. (db).

### **Faenza**

**Palazzo Milzetti** Costituisce l'esempio piú ricco e piú integro dell'elegante civiltà architettonico-decorativa fiorita a F in età neoclassica. Vi lavorarono tutti gli artisti piú rappresentativi di quel felice momento in cui la cittadina romagnola assurse al ruolo di piccola capitale del gusto. Giuseppe Pistocchi faentino mise mano alla neocinquecentesca facciata nel 1792; Giovanni Antonio Antolini da Castelbolognese, collegato alla borghesia illuminista e massonica, fu l'ideatore di spazi di tono piú ufficiale e di dilatate proporzioni. Entrambi si erano formati nel grande crocevia internazionale che in quegli anni era Roma. E la stessa cosa era avvenuta per Felice Giani, il pittore responsabile dell'intero apparato decorativo, plastico e pittorico, eseguito con l'aiuto dell'ornatista Gaetano Bertolani e dei plasticatori Antonio Trentanove e dei fratelli Ballanti Graziani. Il palazzo appartiene allo stato e tale circostanza consente di accedere a spazi destinati al privato, rappresentativi di una condizione di vita modernamente ricca di agi e di raffinatezze (vi sono, ad esempio, una vasca per il bagno, un antibagno splendidamente decorato con motivi archeologizzanti, «all'uso delle Terme di Tito» uno studio-biblioteca, diverse stanze da compa-



gnia con camini, e una sala da pranzo con vaste finestre sul parco, sistemato all'inglese). (*acf*).

### **Faffeo, Cristofaro (o Cristiano)**

(Napoli, documentato dal 1489 al 1497). Molto probabilmente da identificare con l'autore dell'*Adorazione dei pastori* in Santa Maria dei Lombardi a Novi Velia, commissionata nel 1497. Questo dipinto rivela una personalità che, sul piú antico sostrato di Piero della Francesca e Antonello da Messina, aggiunse stilemi propri dell'ambiente umbro-romano (Melozzo da Forlì, Antoniazio Romano e Pinturicchio) e fiorentino (Domenico Ghirlandaio). Alla stessa mano dell'*Adorazione* appartengono anche un politico nel Museo diocesano di Vallo della Lucania (1482), il trittico di *San Michele Arcangelo* del duomo di Aversa (1495), una *Madonna col Bambino* nei depositi di Capodimonte e parte di un trittico in San Francesco di Paola a Cosenza (prima del 1510). (*m*).

### **Fahlcrantz, Carl Johan**

(Stora-Tuna (Dalecarlia) 1774 - Stoccolma 1861). Docente all'accademia di belle arti di Stoccolma dal 1815, ebbe influenza determinante sulla pittura svedese di paesaggio fin verso il 1840. I suoi viaggi all'estero si limitarono alla Norvegia (1827) e alla Danimarca (1829). I suoi primi acquerelli ne rivelano l'amore per la natura idillica e romantica al modo di Elias Martin. Stimolato dall'esempio dei paesaggisti olandesi e da Claude Lorrain (di cui conobbe le opere peraltro solo da riproduzioni), F adottò piú tardi una visione idealizzata del paesaggio in composizioni di tipo scenografico, con delicati effetti di chiaroscuro in rosso e azzurro: *Paesaggio al chiaro di luna* (1814: Göteborg, KM). Trasse di solito i motivi dal paesaggio di foreste della Svezia centrale, con viste su laghi, castelli e città: il *Castello di Kalmar al chiaro di luna* (1835: Stoccolma, NM), il *Castello di Läckö* (1834: ivi), *Paesaggio con rovine di una fortezza* (ivi), *Paesaggio con cascata e mulino* (1819: ivi). (*tp*).

### **Fahlström, Öyvind**

(Stoccolma 1928-76). Esordí a Stoccolma nel 1955 con una pittura astratta le cui forme si riducono a segni ripetuti in serie. Nel 1958 cominciò ad introdurre nelle sue

composizioni frammenti di fumetti presi da giornali. Stabilitosi nel 1961 a New York, ove lavorò in collaborazione con artisti come Rauschenberg e Oldenburg, il suo stile attinse sempre più ad elementi figurativi, come nella Pop Art. L'espressione soggettiva precedente ha dovuto cedere il passo all'effetto della suggestione materica dell'immagine. Ispirandosi alle illustrazioni stereotipe della grande stampa, **F** ha creato un mondo immaginario, sottile e ironico, ricco di allusioni ai fatti politici e sociali contemporanei. Dal 1962 ha realizzato «quadri variabili», dipinti su plastica vinilica, metallo e plexiglas, nei quali le immagini, per esempio carte da gioco o bambole fatte a pezzi, si muovono in vari modi (per via magnetica, su guide): *Guerra fredda* (1963-65: Parigi, coll. Frédéric Ditis) e *Planetario* (1963: Parigi, MNAM). Nell'*Ultima missione del dott. Schweitzer* (1966: New York, Sidney Janis Gall.) abbandona la formula classica del quadro appeso al muro e sospende liberamente i vari elementi della composizione nell'ambiente. È stato l'iniziatore del modernismo americano in Svezia. (tp).

### **Faistauer, Anton**

(Sankt Martin sul Lofer (Salisburgo) 1887 - Vienna 1930). Frequentò l'accademia di belle arti di Vienna dal 1906 al 1909; con Schiele, Gütersloh, Wiegele e altri artisti fondò la Neue Kunstgruppe. La sua prima mostra, molto seguita, ebbe luogo nel dicembre 1909; la seconda (cui partecipò Kokoschka) nel 1911. Nel 1919 **F** si stabilì a Salisburgo, dove fondò la nuova associazione di artisti Wassermann. Due anni dopo scrisse *Neue Malerei in Österreich*, pubblicata nel 1934, opera che riflette la vita artistica austriaca dell'epoca. Nel 1922-23 dipinse gli affreschi della parrocchiale di Morzg presso Salisburgo; e nel 1926 (anno in cui lasciò questa città per trasferirsi a Vienna) quelli che decorano l'atrio del Festspielhaus di Salisburgo (staccati nel 1939 sotto il regime nazista, sono stati ricollocati in loco nel 1956). **F** è tra i migliori rappresentanti dell'arte moderna austriaca. Fu tra i promotori della reazione contro l'accademismo e contro la Secessione, per il loro pronunciato carattere decorativo. Gli si debbono nature morte, ritratti, paesaggi; i suoi affreschi rappresentano scene religiose e simboliche. Influenzato da Cézanne e dalla scuola veneziana, **F** si orientò verso una forma chiara e semplificatrice, e un colore intenso. È rap-

presentato a Vienna (ÖG): *Nudo sul divano rosso* (1913), *Ritratto di Hugo von Hofmannsthal* (1928), *Paesaggio salisburghese* (1929). (jmu).

### **Faistenberger, Anton**

(Salisburgo 1663 - Vienna 1708). Pittore e incisore, è noto per i paesaggi, nei quali agli elementi classici, come rovine e resti antichi (*Caccia al cervo*: Vaduz, Gall. Liechtenstein), si mescolano elementi piú drammatici, tratti da Salvator Rosa, rocce ed alberi schiantati. Tale concezione di una natura caotica, distruttrice e indomabile, in cui l'uomo è assente, si manifesta in *Dopo la tempesta* (Vienna, GG), visione di tronchi sradicati e rami spezzati.

Il fratello **Joseph** (Salisburgo 1675 ca. - 1724) ne fu allievo e ne proseguí lo stile. Nel 1712-14 decorò con paesaggi una stanza dell'abbazia di Sankt Florian.

**Simon Benedikt** (Kitzbühel 1695-1759), di un altro ramo della famiglia, lavorò principalmente a fresco, decorando chiese tirolesi con uno stile nel quale dominano la volontà espressiva e il manierismo delle pose. (jbm).

### **Faithorne, William**

(Londra 1616 ca. - 1691). Esiliato sotto Cromwell per aver rifiutato di giurare, si trasferí in Francia e si perfezionò sotto la guida di Philippe de Champaigne e di Nanteuil. Tornato in patria (1650), eseguì ritratti a pastello (*Sir Edmund King* Londra, BM; *John Aubrey*, 1666: Oxford, Ashmolean Museum) e incise specialmente da Van Dyck (*Margaret Smith*, *Maria, principessa d'Orange*) e Vouet. È autore di un *Trattato sull'arte dell'incisione* (1662). (sr).

### **Faivre, Abel**

(Lione 1867 - Nizza 1945). Frequentò gli studi di Jules Lefebvre e di Benjamin-Constant; ma i suoi veri maestri furono Renoir e Boldini, cui si ispirò nei suoi numerosi ritratti (*Signora in blu*: Lione, MBA). Le sue opere, a olio o a pastello, di un impressionismo manierato, possiedono un certo fascino acidulo (*Signora con ventaglio*, 1901: Parigi, MO). Dall'Oriente riportò vivaci studi; eseguì numerose decorazioni murali (chiesa di Saint-Maixent). Fu soprattutto umorista; le sue caricature, di abile disegno e spesso volgari, comparvero dal 1895 al 1939 in «Le Rire»,

«L'Assiette au beurre», «Le Journal», «L'Echo de Paris»: attaccò medici, vecchie signore eleganti, e, durante la grande guerra, il facile eroismo, fatto solo di parole, degli «imboscati» (*Jours de guerre*). Realizzò inoltre alcuni efficaci manifesti per il ministero della difesa. (*tb*).

### **Falciatore, Filippo**

(Napoli, documentato dal 1718 al 1768). Alunno del De Matteis e poi di Domenico Antonio Vaccaro. Di quest'ultimo risente la sua produzione giovanile, per lo più piccoli rami e tele con scene del Vecchio e Nuovo Testamento, oggi dispersi tra raccolte pubbliche e private in Italia e all'estero, in cui **F**, pur ricalcando gli schemi del maestro, li aggiorna secondo una sensibilità personale che si traduce in soluzioni pittoriche neo-manieristiche leggere e luminose. Soltanto in tempi relativamente recenti rivalutato dalla critica come uno dei più sensibili interpreti del rococò napoletano, **F** seppe distaccarsi dalla compostezza aulica e celebrativa della pittura ufficiale a favore di una resa della realtà se non sempre attenta al vero, tuttavia più vivace, ironica, mondana. La sua fama è legata in particolare ai «bellissimi quadretti» ricordati dal De Dominici, oggi dispersi in raccolte pubbliche e private, con scenette all'aperto, concerti aristocratici e danze popolari, ma anche fatti di cronaca, resi con uno spirito sempre colto e divertito. Questo tipo di produzione legata alle richieste di una nobiltà recente o di una committenza «borghese», si articola nel ventennio centrale del secolo e mostra inizialmente legami con gli affreschi della volta e delle pareti della sagrestia del Carmine Maggiore con *Storie di Elia e di Eliseo* e ritratti di *Santi Carmelitani*, del 1741, primo dato cronologico certo del pittore. La stessa raffinatezza formale unita ad una levità pittorica che dopo gli anni '50 si arricchisce di toni madreperlacei, si trova nella restante produzione sacra e mitologica (*Natività*, 1754: Museo Duca di Martina; *Giunone e Argo*: Napoli, coll. Celario; cinque pannelli dorati con scene mitologiche e due tondi con *Caino e Abele* e *Giuseppe con la moglie di Putifarre* nel Museo Duca di Martina), fino all'*Immacolata* dell'omonima chiesa di Cicciano, firmata e datata 1763, e all'*Assalto dei carcerati al Largo del Mercatello*, a New York, del 1764. L'opera più tarda finora nota è un *Battesimo di Cristo* firmato e datato 1768, nella chiesa di San Lionello a Trani. (*anc*).

## Falcone, Aniello

(Napoli 1607-56). È il più autorevole rappresentante napoletano, all'incirca dal 1630, della pittura di genere, e fa dei quadri di «battaglie» la sua specialità. Fu sicuramente a Roma, come dimostrano, tra l'altro, i suoi rapporti con i pittori di «bambocciate» guidati da Pieter van Laer e dal Cerquozzi. Come questi, il F, che ne rappresenta l'equivalente a Napoli, sviluppa nell'ambito di un caravaggismo minore le sue doti di naturalista e di attento osservatore della realtà. Di tali doti – che lo affiancano ad artisti peraltro diversi quali il Guarino, il Bussante e altri – fanno fede alcune delle sue opere migliori, come la *Maestra di scuola* (già Londra coll. Spencer; ora New York, coll. Wildenstein), il *Riposo dalla fuga in Egitto* (firmato e datato 1641: Napoli, Duomo), l'*Elemosina di santa Lucia* (Napoli, Capodimonte). La sua opera di frescante si esplicò nelle chiese di San Paolo Maggiore (decorazione della Cappella Santagata), e del Gesù Nuovo (sacrestia: *Storie di sant'Ignazio*), nonché negli affreschi con *Storie di Mosè* nella Villa Bisignano a Barra, databili verso il 1647: quindi in posizione intermedia tra l'attività in San Paolo Maggiore (ca. 1641-42) e il più tardo ciclo del Gesù Nuovo (entro il 1652). È proprio al tempo dei lavori in San Paolo Maggiore, all'inizio del quinto decennio, che il F orienta il suo naturalismo in direzione del classicismo romano-bolognese già presente in Napoli nel decennio precedente. Ma nel F si evidenzia un particolare rapporto con modalità stilistiche indubbiamente derivate da Poussin, come è chiaro nel *Riposo dalla fuga in Egitto* (1641) e poi ancora nella decorazione della Villa Bisignano. Del resto anche l'opera di Poussin era già conosciuta a Napoli, in concomitanza e insieme in alternativa al formulario classicistico più propriamente bolognese. Negli affreschi di San Paolo e del Gesù, il F dimostra la complessità di una cultura che pare richiamarsi, per un certo particolare arcaismo, anche all'ultimo Battistello. La vasta cultura di Aniello – e la sua fama anche internazionale – sono testimoniate dalle due tele del Prado di Madrid, facenti parte di una serie di *Storie romane* commissionate dal re Filippo IV a vari pittori di grido (tra i quali Lanfranco, Sacchi Romanelli, Perrier): nei due dipinti eseguiti tra la fine degli anni '30 e gl'inizi degli anni '40 alla conoscenza di Poussin, di Pietro Testa, dei Sacchi e del Mola, si aggiunge un'influenza specialmente nella condotta pittorica, di

Giovan Benedetto Castiglione detto il Grechetto del resto avvertibile anche nei quadri di *Battaglie* della metà del quarto decennio (ca. 1635). E procedendo a ritroso fino alla *Battaglia* giovanile del Louvre di Parigi (l'altro dei due unici quadri firmati e datati dal F, questo nel 1631) vediamo – come si è accennato all'inizio – il pittore napoletano in evidente rapporto con il «caravaggismo a passo ridotto» dei bamboccianti e con «l'interpretazione che ne aveva dato Velázquez venendo a Roma nel 1630» (Longhi); senza contare una probabile conoscenza anche dell'opera di Michael Sweertz. Ancor prima, proprio all'inizio del suo itinerario artistico, è infine da ricordare l'alunnato di F presso il Ribera, breve, ma attestato dal De Dominici e soprattutto dai disegni del giovane napoletano. Problematiche restano ancora molte datazioni di *Battaglie* falconiane; così come rimangono aperte questioni di autografia rispetto alla produzione del suo allievo battagliista Andrea de Lione; né è da dimenticare il dibattito finora insoluto sul F autore di «natura morta». E tali incertezze non sono certo alleggerite dalla estrema scarsità e vaghezza di notizie biografiche relative a quella che pur si pone come personalità eminente e cruciale della vicenda pittorica napoletana della prima metà del Seicento. (sr).

### **Fal'k, Robert**

(Mosca 1886-1958). Allievo di Korovin, fu fortemente influenzato dall'impressionismo, poi dalle opere di Gauguin e di Matisse, studiate nelle collezioni Ščukin e Morozov (*Sole. Kosy in Crimea*, 1916: Mosca, Gall. Tret'jakov). Fu testimone del fermento dei movimenti d'avanguardia, legato all'associazione Fante di quadri, senza veramente parteciparvi (*Due ebrei* 1919: Parigi, coll. Larionov, *Tre fantasmi*: ivi). Lasciata la Russia nel 1920, vi tornò prima della seconda guerra mondiale e vi morì dimenticato. (bdm).

### **falso**

Sono false quelle opere d'arte che vengono dipinte ad imitazione dello stile di un determinato artista per essere immesse sul mercato come opere autografe. Il concetto di falso, come frode legalmente perseguibile, è relativamente moderno, risale alla fine del secolo scorso ed è strettamente connesso, da una parte, con il pieno riconoscimento del diritto d'autore (diritto sancito per la prima volta in In-

ghilterra nel 1735) e, dall'altra, con l'espletamento di norme giuridicamente ben definite. La questione dei falsi in arte collima con quello delle copie e delle repliche. Ma né le copie né le repliche hanno finalità fraudolente. Queste ultime sono rifacimenti (non privi di qualche variante) riproposti dallo stesso autore dell'originale. Le copie, che hanno avuto una enorme diffusione soprattutto tra Sette e Ottocento, sono riproduzioni più o meno fedeli di opere considerate particolarmente significative e quindi utilizzabili come strumento didattico nelle accademie o come sostituto di un originale nelle collezioni private: la copia naturalmente ha un valore di mercato infinitamente inferiore a un originale e naturalmente anche a un falso che si offre sul mercato come autografo. Pur presentando spesso una mediocre qualità, i falsi rappresentano, comunque, una interessante testimonianza per ricostruire la storia del gusto, la diffusione e il permanere di formule iconografiche, il recupero di tecniche cadute in disuso. Fanno quindi parte, a tutti gli effetti della storia dell'arte.

**Storia** Stando alle fonti letterarie ed anche a numerosi reperti le prime contraffazioni artistiche (di cui abbiamo conoscenza) risalgono alla Roma della tarda età repubblicana e proseguirono per tutta l'età imperiale. Fedro, Marziale Cicerone, Plinio e Luciano hanno fornito ampie testimonianze sulla diffusione del fenomeno soprattutto per quanto riguardava la contraffazione di originali greci. Comunque solo in periodo umanista cominciò ad emergere l'idea di contraffazione come atto lesivo degli interessi del pubblico. Ma fu proprio la passione umanista per la cultura greca e latina ad incrementare l'attività dei falsari; il mercato offriva una gran quantità di falsi codici, di vasi o di sculture che riproducevano (in maniera frammentaria per accrescerne la verosimiglianza) i busti degli antichi filosofi o degli uomini illustri. Firenze, Roma, Venezia, Mantova e Urbino sono stati i centri di maggior produzione di falsi nel Quattro e nel Cinquecento. Uno dei casi più clamorosi, quello di Michelangelo giovane che, in segno di sfida agli aurei modelli dell'antichità e non per lucro, scolpì una statua di *Bacco con satiro* alla maniera antica, ne staccò una mano per poterne testimoniare la paternità, la seppellì e ne controllò il ritrovamento. Effettivamente l'opera rinvenuta venne considerata come antica e per l'autore questo successo rappresentò la migliore controprova della raggiunta emancipazione dai modelli

classici, l'equivalenza tra gli scultori moderni e gli antichi. Sempre Michelangelo scolpì un *Cupido dormiente* che, opportunamente patinato, fu acquistato come scultura antica dal cardinale di San Giorgio. Vasari, dal canto suo, nelle *Vite*, raccontava di essere proprietario di una falsa scultura, eseguita da Tommaso della Porta, a cui teneva perché era fatta così bene da sembrare antica. Era piuttosto consueto rinvenire nelle numerose collezioni di antichità, che nel XVI sec. erano sempre più diffuse tra gli uomini di cultura o semplicemente di censo, opere false o *pastiches* (opere completamente nuove, assemblate con pezzi antichi, fatte passare per antiche) che spesso gli eruditi, nel loro commento alle collezioni, individuano e denunciano come tali. Nel sec. XVII il fenomeno acquistò dimensioni incontrollabili e non più soltanto nei confronti di opere del passato (si ricordi l'abilità di un modesto pittore, Terenzio d'Urbino, nel trattare e rielaborare vecchie tavole fino a trasformarle in opere di Raffaello) ma anche di opere contemporanee. A controprova di questa consuetudine alla falsificazione, c'è la redazione di accurate liste compilate da alcuni degli autori più danneggiati (tra questi Claude Lorrain, autore di un importante *Liber veritatis*) che rendevano pubblico e insindacabile il riconoscimento di autenticità o meno delle opere immesse sul mercato. Era la prima volta che artisti viventi garantivano pubblicamente l'autenticità delle loro opere. In questo secolo la moda dei *pastiches*, che nel Cinquecento riguardava prevalentemente opere di scultura, si estese alla pittura: l'accrescimento dei livelli qualitativi, soprattutto per quanto concerne la tecnica, raggiunto grazie alla diffusione delle accademie consentiva anche ad artisti minori, o a volte agli stessi aiuti di bottega, di contraffare con molta abilità i caratteri più tipici di un maestro, dando vita così ad opere che differivano nell'iconografia da qualsiasi altra ed erano quindi più credibili. Il commercio di opere false divenne talmente abusato che il Mancini, nelle sue *Considerazioni sulla pittura*, dedicò alla questione un intero capitolo al fine di tracciare un metodo utile al loro smascheramento: metodo assai interessante per gli sviluppi successivi del mestiere del conoscitore e poi dello storico dell'arte, perché poneva l'accento sulla necessità di osservare e riconoscere le peculiarità stilistiche dei singoli autori, il modo, sempre differente in ciascun artista, di usare il colore e di dare la pennellata, fino ai caratteri più



nascosti perché in qualche modo meccanici quali si possono riscontrare nel modo di fare i capelli la barba, gli occhi. Viene così definito un primo codice metodologico per il moderno conoscitore. L'entusiasmo archeologico che si diffonde in tutta Europa, nella seconda metà del Settecento acuisce ulteriormente il mercato dei falsi: d'altra parte la sempre maggiore esperienza dei conoscitori e il progresso della filologia rendevano il lavoro dei falsari sempre più sofisticato e qualitativamente ineccepibile, pena l'immediata identificazione della frode. A Napoli, uno dei centri prediletti del *grand tour*, prosperava la produzione di opere antiche ad opera di artisti di notevoli capacità tecniche: va ricordata la bottega di Giuseppe Guerra (allievo di Solimena) esperto falsificatore di pittura pompeiana. A Roma, dove si falsificavano prevalentemente gemme, cammei, pietre intagliate e scultura, fu invece clamoroso l'inganno (anche qui siamo in una situazione di falsificazione come sfida e non per lucro) perpetrato da R. Mengs nei confronti di Winckelmann con il dipinto ad encausto del *Giove che bacia Ganimede* (seppellito anche questo e fatto ritrovare ad arte): l'entusiasmo di Winckelmann fu tale che ne fece fare una incisione per la *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, convinto dell'autenticità del reperto. I caratteri «raffaelleschi» del falso di Mengs rendevano certamente ancor più familiare e quindi accettabile l'opera a Winckelmann. A questo proposito va ricordata una frase di Friedländer secondo cui «per molti amatori, un falso Memling è il primo Memling piacevole» perché, possedendo quei caratteri che più si attagliano al gusto moderno, rende l'opera più consona alla sensibilità del pubblico. Lo stesso vale per i tanti Cranach che uscirono in Germania all'inizio dell'Ottocento: quei falsi corrispondevano perfettamente all'idea decisamente letteraria che la cultura romantica si era fatta di Cranach. Nell'arco del XVIII sec. si assiste ad una sempre maggiore attenzione del mercato e degli studi verso la pittura cosiddetta primitiva (italiana ed europea): Beato Angelico, Pollaiuolo e Desiderio da Settignano assursero ad una popolarità che da secoli gli era stata negata. Il mercato della falsificazione si adeguò immediatamente ai nuovi gusti ma con una intraprendenza non riscontrabile nei secoli precedenti. I nuovi falsari costruivano opere «originali», arrivando a dar vita a «maestri» senza nome, per le quali utilizzavano la conoscenza dei caratteri stilistici delle singole

scuole senza mai arrivare ad imitare un solo artista. Anche per quanto concerneva i soggetti, si dava vita ad inedite iconografie per le quali questi intraprendenti falsari utilizzavano quella diffusa cultura libraria e operistica cara ad un vasto pubblico appassionato di storie collocate in un mitico medioevo ricco di virtù e di barbarie: venivano dipinti soggetti inusitati come brani di vita militare collocati in una improbabile Germania quattrocentesca (Otto Kurz 1961), o scene di vita cortese che somigliavano alle scenografie teatrali piú che a dipinti antichi. Di questo periodo sono noti anche molti nomi di artefici di falsi, alcuni di loro arrivati ad una certa fama come A. Dossena (tomba di Maria Caterina di Sabello: Boston, MFA) o I. F. Joni (falsi cofanetti e dipinti nello stile di Matteo di Giovanni), le cui opere hanno ingannato anche i curatori di molti musei. L'interesse della storiografia artistica per questo fenomeno ha sollecitato la ricostruzione di «cataloghi delle opere» di alcuni artisti identificabili sotto una sigla come il caso esemplarmente ricostruito da F. Zeri del «Falsario in calcinaccio» (un fabbricatore di frammenti di affresco staccati) accanto al «Falsario patetico» o al «Falsario spagnolo», autori di inverosimili, ma ai loro tempi ben accette, ricostruzioni di ambienti cortigiani, saturi di edonismo *fin-de-siècle* e di ambiguità. Nella seconda metà del secolo, il gusto borghese e una domanda di mercato ancora piú ampia e piú attenta all'utilizzo delle opere come semplici oggetti di arredo, incentivarono la produzione di falsi dai soggetti fino ad allora meno consueti quali paesaggi idilliaci, alla maniera di Zais e Zuccarelli, o scene boschive (J.-B.-C. Corot fu il pittore piú falsificato di tutto l'Ottocento: circa trentamila dipinti hanno portato il suo nome e gli acquirenti piú entusiasti furono gli americani). Piú sofisticato e selettivo il mercato falsario di quest'ultimo secolo: un discorso a sé merita Hans van Meegeren, un mediocre pittore olandese, attivo tra le due guerre, che dipinse alla maniera di Vermeer giovane i *Discepoli di Emmaus* (oggi a Rotterdam, BVB) traendo in inganno i piú autorevoli critici d'arte di tutto il mondo. La falsificazione venne scoperta solo nel 1945, perché lo stesso autore, accusato di collaborazione per aver venduto il dipinto a H. Goering, rivelò la paternità dell'opera. La diffusione di una cultura storico-artistica ricca di conoscenze minute e resa sensibile alla storicizzazione dei fenomeni di stile e di cultura, rende piú difficile o per lo meno meglio individuabile, una

produzione contraffatta, senza parlare di alcuni strumenti tecnici come le analisi chimiche spettrografiche e microscopiche sul materiale di supporto e sulla stessa pittura, che fungono da indispensabile e decisivo ausilio all'individuazione della frode. Una mostra di falsi famosi si è tenuta nel 1989 a Londra (BM). (*orp*).

### **Fang Cong**

(più noto sotto il nome d'arte di Fang Fanghu, ca. 1340-80). Monaco taoista già in precocissima età, trascorse la maggior parte della sua vita in un monastero del Jiangxi. Fu apprezzato per la potenza suggestiva della sua opera; il suo stile riflette quello di Mi Fei e soprattutto di Gao Kegong, com'è, ad esempio, dimostrato da *Montagne immortali e foreste luminose* (Gu Gong), rotolo verticale a inchiostro e colori su carta, eseguito nel 1365 per un amico taoista; la lussureggiante vallata è trattata con inchiostro nero e pesante, dando un'impressione di atmosfera esagitata che corrisponde a quella dei calamitosi tempi della fine degli Yuan. (*ol*).

### **Fan Kuan**

(Shenxi, metà del x sec. ca. - ancora vivente nel 1026). Non si conosce molto della sua vita (non fece carriera ufficiale), inizialmente imitò Li Cheng, poi scelse, come lui stesso disse, di «prendere a maestre le cose stesse, ma il cuore è un maestro ancora migliore di loro», seguendo le regole di vita taoista tra le montagne del Nord, passando ore a contemplare le rocce e a studiare gli alberi. Tra le rare opere che possono essergli attribuite, il *Viaggio attraverso monti e precipizi* (Gu Gong), rotolo verticale a inchiostro e colori leggeri su seta, è probabilmente uno tra i paesaggi più belli mai prodotti dalla pittura cinese. Rappresenta una gigantesca parete a strapiombo solcata da un'alta cascata la cui nebbia fa risaltare le rocce coronate da una fila d'alberi verso cui si affretta una carovana di minuscoli viaggiatori. La composizione monumentale di quest'opera, ove si ha un trattamento particolare dei punti *cun*, detti «a gocce di pioggia», che producono una tessitura estremamente densa a contrasto con l'ampio acquerellato chiaro della nebbia, restituisce ai nostri occhi il paesaggio della scuola del Nord, austero e potente, energetico e grandioso. (*ol*).

### Fante di quadri

(Bubnovyj Valet). Una delle prime associazioni libere di pittori dell'avanguardia russa. Fondato nel 1910 da pittori di Mosca, allievi della scuola di belle arti, il **F d q** allestì mostre annuali fino al 1916-17. Benché il nome del gruppo sia stato inventato da M. Larionov, e i fratelli Burljuk abbiano svolto, nella sua organizzazione, il ruolo principale, non erano loro, ma P. Končalovskij, I. Mačkov, R. Fal'k, A. Kuprin, A. Lentulov, V. Roždestvenskij a dare il tono all'associazione. N. Gončarova, N. Udal'cova, L. Popova, I. Kljun, I. Puni facevano anch'essi parte del gruppo. A. Sevčenko, allievo di E. Carrière a Parigi, fu anch'egli vicino al **F d q**. Nelle mostre del **F d q** figuravano anche pittori stranieri: i quadri di Picasso, esposti alla mostra del 1912, suscitavano particolare interesse. Il gruppo era uno dei propagatori piú importanti delle nuove tendenze dell'arte occidentale in Russia. A differenza dell'Unione dei giovani, gruppo d'avanguardia di San Pietroburgo dello stesso periodo (i fratelli Burljuk, O. Rosanova, K. Malevič, P. Filonov, K. Petrov-Vodkin, N. Gončarova e M. Larionov; questi ultimi lasciano il **F d q** dal 1911), di orientamento futurista, i pittori del **F d q** cercavano di applicare e sviluppare i principî del cézannismo, del *fauvisme* e del cubismo, che influenzano tutta la loro produzione di questo periodo: pittura gioiosa ed opulenta di P. Končalovskij, composizioni liriche di A. Kuprin, audaci costruzioni cromatiche di A. Lentulov, pesanti volumi colorati di I. Mačkov, ricerche di equilibrio tra espressione dello spazio e colore in R. Fal'k. (*xm*).

### Fantini, Guglielmetto

(già Maestro di San Sebastiano a Pecetto; documentato a Chieri tra il 1424 e il 1465). La personalità del Maestro è stata ricostruita (G. Romano, 1979) a partire dalla riconsiderazione del *Compianto sul Cristo morto* – già attribuito a Dux Aymo – della Gall. Sabauda di Torino (inv. 1042). Nel pittore si è identificata una voce non in tutto consonante con la lezione jaqueriana, anche se nata nell'ambito del rinnovamento stilistico operato da Jaquerio nel Piemonte occidentale. Il ritrovamento della parte inferiore di un polittico della stessa mano firmato e datato 1435 (*Madonna col Bambino e Santi*: Torino, MC) (M. Natale, 1984) ha consentito di scoprire il nome dell'artista: Guglielmet-

to da Cheri. I restaurati affreschi del battistero di Chieri (dopo il 1432), il polittico del '35, il *Compianto* della Sabauda – di datazione discussa – e le vele di San Sebastiano in Pecetto (1440-50), costituiscono l'ossatura di un catalogo che annovera ancora opere ruotanti intorno al '50, come gli affreschi con la *Pietà e Santi* della Madonna dei Morti a Marentino. F pittore compare inoltre nei documenti del catasto chierese. (rpa).

### **Fantin-Latour, Henri**

(Grenoble 1836 - Buré (Orne) 1904). Ricevette i primi insegnamenti dal padre, che aveva goduto un tempo a Grenoble di una certa fama di ritrattista. Giunse a Parigi bambino con la famiglia, nel 1851 entrò nello studio di Lecoq de Boisbaudran, ma fu al Louvre che scoprì i suoi veri maestri: Tiziano, Veronese, Van Dyck e Watteau. L'amicizia con Whistler lo condusse in Inghilterra, ove la sua fama si consolidò rapidamente; vi soggiornò quattro volte tra il 1859 e il 1881, entrando in contatto con i pre-raffaelliti, e divenendo amico di Rossetti. Il suo primo invio al *salon* nel 1859 venne respinto (*Autoritratto*: Grenoble, MBA). Ebbe miglior fortuna nel 1861, ma, dopo un secondo scacco nel 1863, partecipò al Salon des refusés. Dal 1864 comparve sempre al *salon*. Si rivelò inizialmente con ritratti, sia individuali (*Edouard Manet*, 1867: Chicago, Art Inst.; *Madame Fantin-Latour*, 1877: Grenoble, MBA), sia doppi (le *Due Sorelle*, 1859, conservato ad Anversa; *Monsieur et madame Edwards*, 1875: Washington, NG; la *Lettura*, 1877: Lione, MBA), sia collettivi, che restano i più celebri e che ricordano, nel modo di raggruppare i personaggi, quelli olandesi del XVII sec. Sono oggi raccolti al Museo d'Orsay (*Omaggio a Delacroix*, 1864; *l'Atelier de Batignolles*, 1870; *Un angolo di tavolo*, 1872; *Intorno al pianoforte*, 1885) e presentano la veridica immagine di artisti e scrittori. La sua arte trovò però altre forme d'espressione, la natura morta e la composizione poetica. Le nature morte attestano, come i ritratti, una sensibilità realistica. Egli s'impegna a renderle con una pennellata minuziosa, avvolgendo la forma dei fiori, dei frutti e degli oggetti in una luce chiara e sottile. La *Natura morta del fidanzamento* (1869: Grenoble, MBA) è fra queste opere senza dubbio la più emozionante. All'opposto, nelle sue composizioni creò un mondo irreal e fatato popolato di ninfe vestite di veli, che prolungava Prud'hon mescolan-

dovi un influsso preraffaellita. La maggior parte di tali opere fu suscitata dalla sua passione per la musica. Trasse temi da Schumann, Wagner, Berlioz e volle celebrare quest'ultimo nell'allegoria l'*Anniversario* (1876: Grenoble, MBA). La passione per l'opera lirica ispirò le sue importanti serie di litografie, dedicate soprattutto a Berlioz e a Wagner. Fu strettamente legato agli impressionisti, che incontrava al caffè Guerbois e che ammirava, ma si dissociò dal loro movimento per la sua maniera tradizionale di dipingere, il riserbo, la ricerca psicologica nei ritratti, il disegno preciso nelle nature morte, il gusto dei neri e dei grigi, le armonie di colori scuri. (*ht*).

### **Fantuzzi, Antonio**

(originario di Bologna; attivo a Fontainebleau tra il 1537 e il 1550). Pittore e acquafortista, fu tra i principali collaboratori del Primaticcio, e fu da lui incaricato non soltanto di eseguirne le composizioni, ma anche di disegnare una parte della decorazione della Galleria di Ulisse (distrutta nel XVIII sec.). Non se ne conservano dipinti, ma oltre duecento acquaforti rivelano un disegnatore abile e vivace, che operò sotto l'influsso di Giulio Romano, di Rosso e del Primaticcio. Lo si è per lungo tempo identificato, probabilmente a torto, con l'incisore Antonio da Trento. (*hz*).

### **Fantuzzi, Rodolfo**

(Bologna 1781-1832). Si forma a Bologna presso Vincenzo Martinelli, da cui si distacca per il maggior rigore compositivo e il nitore della visione, che inclina all'eroico e al sublime più che all'arcadico, come ebbe prontamente a riconoscere Pietro Giordani (1809), allora segretario dell'accademia bolognese. Nel '10 è segnalato a Roma, dove probabilmente soggiornò a lungo non senza entrare in rapporto con la nuova generazione di paesisti europei che il D'Azeglio avrebbe chiamato del '14. E di una maggiore aderenza al vero, anche se sempre molto idealizzato e pregno di allusioni e reminiscenze letterarie, danno prova i dipinti licenziati in seguito a Bologna, non meno che le numerose «stanze a paese», in cui il F continuò a esercitarsi, ligio a una tradizione locale protrattasi fin oltre la metà dell'Ottocento. La più celebre di esse, quella di palazzo Hercolani (1815 ca.), compendia al livello più alto le ricerche naturalistiche dell'artista, percepibili nella

sedulità analitica dei particolari, con un'impronta eroica e memoriale che ha pochi confronti in quegli anni. (rg).

### **Faras**

Città cristiana della Nubia, situata sullo stesso sito di un'antica fortezza faraonica. Tra l'VIII e il XII sec. essa fu il centro più importante della Nubia settentrionale. Nella chiesa principale, a pianta basilicale, costruita nell'VIII sec., gli scavi polacchi del 1961 hanno tratto in luce un considerevole numero di pitture (oggi trasferite a Khartūm e a Varsavia). I soggetti rappresentati sono tratti tanto dal Vecchio o dal Nuovo Testamento (la *Natività*, i *Tre ebrei nella fornace*, la *Madonna col Bambino Gesù*), quanto dal ciclo dei santi (*Sant'Ignazio di Antiochia* o l'anacoreta *Aaron*) o dalla storia stessa della chiesa (ritratti di vescovi o di personaggi principeschi nubiani protetti da Cristo, dalla Vergine o da un angelo). La posa è ieratica, generalmente frontale. Lo stile si ispira direttamente a quello di Bisanzio. Talvolta, il trattamento degli occhi denota un influsso etiope. I tratti del viso, molto semplificati, indicano l'apporto del pittoresco realismo locale; il colore della pelle, scuro negli autoctoni, è bianco nei personaggi del Nuovo Testamento o nei dignitari ecclesiastici. (pdb).

### **Farinati, Paolo**

(Verona 1524-1606). Allievo di Giolfino, ma di cultura ormai pienamente manierista, ammirò Raffaello e Michelangelo e studiò l'antico. Il suo «romanismo» si riscontra in tutta la sua sovrabbondante produzione. A partire dalla prima opera, *San Martino e il mendico* (1552: Mantova, Cattedrale, Cappella del Santo Sacramento), in competizione col Veronese, e in seguito nell'Annunciazione (1557: Santi Nazaro e Celso), nella *Morte di san Gregorio*, nel *San Pietro che cammina sulle acque* (1558: Santa Maria in Organo, coro) e nell'*Adorazione del Bambino* (1560: santuario di Frassinò presso Peschiera) si ritrovano il disegno «finito» di Giulio Romano e la composizione raffaellesca, con una pesantezza che non ha nulla a che fare con l'esempio di Veronese. Ma già nel 1562 (*Ecce Homo*: Verona, Castelvecchio; e disegni da Veronese) compare nell'opera di F l'influsso di quest'ultimo, col quale molto più tardi l'artista collaborò in villa Allegri di Valpantena. Nel *Mosè e le figlie di Jetro* (1583: Verona, Castelvecchio), nell'*Adorazione dei magi* (Amsterdam, Rijksmuseum) e

nella *Sacra Conversazione* (1586: chiesa di Frassino), un'atmosfera serena, un arioso inquadramento architettonico, un maggior respiro delle forme sono altrettanti segni dell'adesione all'arte del Veronese, unita talvolta a riferimenti bassaneschi (*Annunciazione* e *Adorazione dei pastori*, 1584: Salò, San Bernardino). Ma è solo una schiarita: dal 1586 **F** torna al suo universo cupo e monotono con la pala di Volciano raffigurante la *Trinità con sant'Urbano e sant'Antonio abate* e con la *Conversione di san Paolo* (1590: chiesa di Prun). **F** resta una personalità di ambito locale, che ha difficoltà a fondere i dati culturali assimilati in uno stile personale, e a librarsi nell'atmosfera serena di Veronese. Nell'ambiente veronese del tardo Cinquecento egli occupa un posto di rilievo anche come protettore dell'Accademia di disegno. Un interessante documento dell'attività del pittore fra il 1573 e la morte è il suo libro dei conti (*Giornale*) edito nel 1968 da L. Pappi. (*sde + sr*).

### **Farington, Joseph**

(Lancashire, 1747 - Manchester 1821). Allievo di Richard Wilson nel 1763, nel 1768 divenne membro dell'Incorporated Society of Artists alle cui mostre cessò di partecipare nel 1773, e trascorse tre anni in compagnia del fratello a Houghton Hall nel Norfolk, per trarre disegni dai quadri della collezione che venne venduta nel 1779 all'imperatrice Caterina di Russia. Soggiornò nel Lake District dal 1776 al 1780, stabilendosi poi, nel 1781, a Londra. Associato della Royal Academy nel 1783, venne accolto tra i membri nel 1785, esponendovi dal 1778 al 1813. Fu autore soprattutto di disegni topografici a penna e acquerello, in uno stile serrato, improntato da una certa secchezza; nel 1794 pubblicò 76 vedute sulla storia del Tamigi. Più che per i suoi dipinti, è noto per il *Diario*, cronaca illustrata dell'arte e degli artisti ricca di notizie, che va dal 1793 al 1821. I suoi disegni sono conservati a Londra (VAM e BM). (*jns*).

### **Farkas, István**

(Budapest 1887 - Auschwitz 1944). Studiò pittura a Nagybánya (1906), e fu allievo di K. Ferenczy all'accademia di belle arti di Budapest (1909). Si recò poi a Monaco (1910) e a Parigi (1912), ove Metzinger, suo amico, gli fece scoprire il cubismo. In occasione di un secondo soggiorno a Parigi nel 1925 eseguì una serie di dipinti a tem-



pera, dalle grandi forme piatte e chiare, vicine all'astrattismo (*Madagascar*, 1927). Alcune sue opere vennero pubblicate accompagnate da poesie di André Salmon (*Corrispondenze*, 1929). F esprese poi nella sua pittura tematiche surrealiste (*Pomeriggio stregato* 1930, *Casa infestata dai fantasmi*, idem). Tornato in Ungheria nel 1937, morì deportato nel lager di Auschwitz. È rappresentato a Budapest (GN). (dp).

## Farnese

Famiglia di mecenati e collezionisti. Nel 1534, alla morte di Clemente VII, Alessandro (1468-1549) divenne papa col nome di Paolo III, continuando il mecenatismo di Giulio II in una prospettiva di austerità religiosa. Su suo invito Michelangelo tornò a Roma per dipingervi il *Giudizio universale* (1536-41). Agli anni di Paolo III spettano alcuni dei grandi cicli romani, grandiose esibizioni di eloquenza politica, dagli effetti dinamici e tumultuosi: quello di Vasari nella Sala dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria (1546) e quello dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, decorato tra il 1538 e il 1543. Prima di essere eletto papa, Paolo III aveva già fatto edificare sulla riva sinistra del Tevere, in base al progetto dell'architetto Antonio da Sangallo, la residenza di famiglia ove si proponeva di vivere con i suoi tre figli; palazzo Farnese, rimaneggiato nel 1546 dallo stesso Sangallo, fu portato a termine dai nipoti di Paolo III, i cardinali Ranuccio e Alessandro, sotto la successiva direzione di Michelangelo Vignola e Giacomo della Porta. Nel contempo il cardinal **Ranuccio** (morto nel 1565) dava avvio alla decorazione interna del palazzo, Daniele da Volterra fu incaricato di ornare la sua camera con soggetti bacchici, mentre Salviati e più tardi Taddeo Zuccari affrescavano il salone centrale, consacrato alla glorificazione di Paolo III.

Il cardinal **Alessandro** (1520-89) entrò in possesso del palazzo di famiglia dopo la prematura morte di Ranuccio; grande costruttore, innalzò la chiesa del Gesù e il palazzo di Caprarola. Fastoso mecenate e grande collezionista, acquistò la villa, poi chiamata la Farnesina, che il banchiere Agostino Chigi aveva fatto ornare di affreschi da Raffaello e dal Sodoma; e spalancò agli artisti la sua dimora. Commissionò a Giulio Clovio le miniature del *Libro d'ore Farnese* (1546: New York, PML) e ad uno stuolo di orafi e di pittori, tra cui Perin del Vaga e forse Salviati, la *Casset-*

ta Farnese (1543-60: Napoli, Capodimonte). Toccò al propinquo **Odoardo**, cardinale nel 1591, completare la decorazione dipinta di palazzo Farnese di cui fu incaricato nel 1595 Annibale Carracci, che ornò la Galleria e il Camerino di affreschi giustamente famosi. Palazzo Farnese ospita oggi l'ambasciata di Francia a Roma e l'Ecole française di Roma. Odoardo fu l'ultimo cardinale nell'«albero» ecclesiastico dei **F**; dopo la sua morte il palazzo tornò alla dinastia regnante, anch'essa discendente dal figlio di Paolo III, **Pier Luigi** (1490-1547), che dal padre aveva ricevuto i territori pontifici di Parma e Piacenza, eretti a ducato nel 1545.

I duchi **F** di Parma, che amarono le arti con la stessa passione dei **F** di Roma, raccolsero le opere dei pittori più illustri del loro tempo e dotarono Parma di palazzi (palazzo della Pilotta, rimasto incompiuto, ove si trova l'attuale pinacoteca), chiese, teatri e giardini. Nel 1727 moriva senza discendenza l'ultimo duca di Parma, **Francesco**, che designava suo erede l'infante di Spagna Carlo, figlio di Elisabetta Farnese e di Filippo V. L'infante Carlo, divenuto re delle Due Sicilie col nome di Carlo III, presto abbandonò la sovranità di Parma, ma spogliò quest'ultima delle sue opere d'arte più belle a vantaggio di Napoli. Le collezioni raccolte dai duchi di Parma nelle loro varie residenze, e arricchite nel 1662 da 103 dipinti inviati da palazzo Farnese, furono destinate a Napoli, alla villa reale di Capodimonte, che re Carlo III faceva costruire. Le opere si trovano oggi in quel medesimo museo di Capodimonte che, dopo oltre cent'anni di abbandono, è stato restituito in un certo senso alla sua originale vocazione. La scuola veneziana e quella di Parma occupano un posto preponderante nelle collezioni **F**: si può qui ricordare in particolare la *Trasfigurazione* di G. Bellini, il *Ritratto di Francesco Gonzaga* di Mantegna, il *Ritratto di Clemente VII* di Sebastiano del Piombo, la *Madonna e santi* di Lorenzo Lotto e il gruppo degli splendidi Tiziano: i ritratti di *Paolo III*, *Pier Luigi Farnese*, *Alessandro Farnese*, *Paolo III e i suoi due nipoti*, *Carlo V* e infine la *Maddalena* e la *Danae*. Gli artisti di Parma sono essenzialmente rappresentati da Correggio (*Madonna*, detta la *Zingara*; *Matrimonio mistico di santa Caterina*), Parmigianino (*Antea*, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, numerosi ritratti) e Mazzola-Bedoli. Occorre inoltre aggiungere opere di Botticelli di Andrea del Sarto, del Bronzino, di Dosso Dossi, dei Carracci, del Guercino. (gb + fv).

### **Farrukh Beg**

(fine XVI - inizio XVII sec.). Pittore indiano moghul di origine calmucca formatosi sull'arte persiana. Entrò al servizio del fratello dell'imperatore moghul Akbar, Ḥakīm Mīrzā, che regnava, come principe indipendente, a Kābul. Dopo la sconfitta di Ḥakīm Mīrzā nel 1585 divenne, come narra Abū l-Fazl, uno dei migliori artisti dell'atelier imperiale. Una miniatura, la *Corte dell'imperatore a Bāber* (Parigi, coll. Vever), sembrerebbe dimostrarne la partecipazione alla decorazione del *Bāber Nāmeḥ*, **F B** contribuì certamente alle illustrazioni dell'*Akbar Nāmeḥ*; e una pagina come *Il colloquio tra Mu'izz ul-Mulk e Bahādur Khān* (Londra, VAM) rivela una brillante tecnica persiana unita all'impegno nella personalizzazione dei volti caratteristico dell'arte moghul. L'artista fu pure molto stimato dall'imperatore Jahāngīr (1605-1627), che narra nelle sue memorie di aver donato nel 1611 al pittore «senza rivali» una ricompensa di duemila rupie. Dopo il 1617 se ne perdono le tracce, ed è sostituito nel favore imperiale da Abū l-Ḥasan. (jfi).

### **Farrukh Chela**

Pittore indiano, originario probabilmente dell'Asia centrale, attivo nella seconda metà del XVI sec. alla corte dell'imperatore moghul Akbar. Partecipò con gli altri artisti dell'atelier imperiale a tutte le decorazioni dei grandi manoscritti storici dell'epoca. Pittore talvolta visionario, dotato di potente originalità, è autore di un celebre *Laila e Majnu*, dipinto nel 1593, della *Corte del leone* per l'*Anwār-i-Subaiṭī* del 1597 (Benares, Bharat Kala Bhavan); eseguì inoltre miniature per un *Dīwān-i-Ḥafiz* della biblioteca imperiale (Rampur, Rāza Library), tra cui *Il pastore e il suo gregge*. (jfi).

### **Faruffini, Federico**

(Sesto San Giovanni 1831 - Perugia 1869). Studiò a Pavia col Trécourt, condiscipolo di Tranquillo Cremona di cui fu amico. Ma dovette principalmente all'amicizia con Giovanni Carnovali, detto il Piccio, un certo arricchimento nella materia cromatica della sua produzione dedicata prevalentemente a soggetti storici, religiosi o romanzeschi, e solo eccezionalmente di argomento moderno (*L'orazione di san Domenico*, dipinto per la Certosa di

Pavia; *La gondola di Tiziano*, 1861: Milano, GAM; la *Lettrice*, 1864: ivi; *Il sacrificio della Vergine al Nilo*, 1865: Roma, GNAM; *Cesare Borgia che ascolta Machiavelli*, premiato all'esposizione universale di Parigi nel 1867, ora disperso); e un'ambizione di ricerche luministiche che costituiscono il titolo per cui la sua opera è stata considerata un termine di passaggio tra il pittoricismo del Carnovali e i modi degli Scapigliati lombardi. Sull'esempio del Piccio, il F si recò a Roma, sostando anche a Firenze nel 1856 e vi rimase fino all'inizio del 1858, impiegato nella sua prima commissione ufficiale: la pala (*Immacolata Concezione*) per il duomo di Pavia, che tradisce influenze puriste. Solo più tardi, tra il '59 e il '61, opere come *La romanza sul Ticino*, *La gondola di Tiziano*, la pala per il Carmine di Pavia, riveleranno una nuova libertà di stesura pittorica, ricchezza cromatica e originalità d'impostazione compositiva: una maturazione preparatasi a Roma, probabilmente nel contatto con i meridionali Celentano e soprattutto Morelli, confermatasi forse nei passaggi fiorentini e accresciutasi in un breve soggiorno veneziano (1859-60 ca.) con lo studio del colore dei grandi maestri del passato e anche attraverso la conoscenza dei contemporanei Grigoletti e Molmenti. Stabilitosi nel '61 a Milano, fu a Torino con Tranquillo Cremona nel 1864, esponendovi tra l'altro *Sordello e Cunizza* (1864: Milano, Brera) e la grande tela della *Battaglia di Varese* (1861-62: Pavia, MC). Spirito inquieto e insoddisfatto, incline a ricerche ed esperienze innovatrici, contraddittoriamente attento a pittori come Delaroche, i preraffaelliti, a Couture; irresoluto tra intime esigenze di psicologica modernità e di verità cromatico-luministica, da un lato, ed attrazione per il quadro di grandi ambizioni storico-concettuali dall'altro, il F anche amareggiato da avversità pratiche e dall'ostilità accanita di molti critici, si rifugiò prima a Roma nel 1867, poi nel '69 a Perugia dove morì suicida. (sr).

### **Farulli, Fernando**

(Firenze 1923). Dopo un esordio novecentista, aderisce nel secondo dopoguerra al gruppo Arte d'Oggi e, utilizzando un linguaggio postcubista, si accosta alle problematiche sociali del neorealismo. Negli anni '60, dal recupero di una nuova solidità plastica, nasce la serie dei *Costruttori*, ma nel corso del decennio successivo F stempera le sue forme pittoriche fino all'evanescenza onirica

che caratterizza la sua produzione attuale. Mostre antologiche a Prato (1976) e a Firenze (1963 e 1986). (*ddd*).

### **Fassbender, Josef**

(Colonia 1903). Si formò presso R. Seewald, nelle scuole tecniche di pittura e arti grafiche di Colonia (1926-29). Nel 1929 ottenne una borsa di studio per l'Italia. S'interessò al Quattrocento (Piero della Francesca, Paolo Uccello) ma anche al cubismo e a Beckmann. Le sue prime opere, vaste composizioni figurative senza sfondo, sono andate perdute durante l'ultima guerra. Dal 1946 al 1953 F lavorò a Bornheim presso Bonn, e fece parte della Donnerstagesgesellschaft (Società del giovedì) al castello Alfter, con Hans Trier e H. Berke. Nel suo sistema di rappresentazione intervengono parimenti l'astrattismo e la figurazione. Elemento essenziale è la linea, insieme inventiva e costruttiva, il cui reticolo imprigiona una figurazione frammentaria (*Prophetenfisch*, 1950: Amsterdam, SM). Il campo della composizione è un labirinto, la cui ambiguità è sottolineata dall'invenzione verbale dei titoli, come *Ban-Ban-Ca* (Colonia, WRM) o *Conjunctura* (Amburgo, KH). Fino al 1957 l'artista ha spesso eseguito monotipi il cui procedimento lo allontana dall'esecuzione manuale. Il colore viene posato a più strati sul disegno reticolato in modo da stabilire rapporti e contrasti oltre le linee, e creare vari livelli di realtà. Dopo il 1967 il dinamismo spaziale prevale sulla tensione delle superfici figurative. F ha uno stile che lo predispone all'arte murale (nelle scuole e nella Beethovenhalle di Bonn a partire dal 1954), per la quale impiega pitture laccate. è stato docente ad Amburgo, Krefeld e Colonia, e ha partecipato a Kassel alle mostre di Documenta. Gli sono state dedicate retrospettive a Hannover Amburgo, Amsterdam nel 1961, e Colonia nel 1968. (*hm*).

### **Fastentuch**

Termine tedesco indicante una cortina di tessuto, di considerevoli dimensioni, che durante la quaresima nasconde ai fedeli la vista dell'altar maggiore e della zona del presbiterio (talvolta anche gli altari laterali); da non confondersi con il panno posto a coprire le immagini sacre nel tempo di Passione. L'uso di questa cortina, documentato in data anteriore all'anno mille, si diffonde soprattutto nelle chiese dei monasteri (in seguito, anche in quelle

parrocchiali) con la riforma benedettina cluniacense, principalmente nei paesi di lingua tedesca e in Inghilterra; ma è conosciuto anche in Francia, in Spagna e in Sicilia. Il termine *Fastentuch*, tuttavia, non compare nei documenti anteriori al xv sec. Con la riforma luterana il **F** cade in disuso nelle chiese protestanti e, progressivamente, anche in quelle cattoliche, dove in età barocca è sostituito da cortine di dimensioni ridotte rispetto a quelle tradizionali, appese all'arco trionfale in modo da non interferire nell'organizzazione scenografica della zona presbiteriale.

Il **F** poteva essere di semplice tessuto bianco o viola, senza motivi ornamentali o decorato con croci o con motivi floreali o vegetali, come quello dell'abbazia benedettina di Lüneburg, del xiii sec.; a Berlino (Märkisches Museum) se ne conserva un esemplare più complesso, del 1300 ca., in cui a medaglioni con motivi geometrici si alternano scene dell'Antico Testamento. Dal sec. xv si diffonde l'uso di **F** decorati con molteplici figurazioni: scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, Opere di Misericordia, episodi della vita dei santi (quello del monastero benedettino di St. Lambrecht in Austria, del 1470 ca., presenta ben cinquantasei riquadri; quello della cattedrale di Friburgo in Brisgovia, del 1612, reca al centro una grande *Crocefissione* ed ha una bordura con storie evangeliche) o simboli eucaristici. Un bellissimo esemplare di quest'ultimo genere è quello tardoseicentesco, più piccolo rispetto agli altri, conservato nel Landesmuseum di Münster in Vestfalia, con al centro l'*Agnus Dei*. (sr).

### ***fatagaga***

Nome conferito ai *collages* dadaisti inventati da Hans Arp, Max Ernst e J. T. Baargeld nel 1919 a Colonia. Il termine è l'abbreviazione di una locuzione in se stessa bislacca: «FABrication de TABLEaux GARantis GAZOMétriques». (pge)

### **Fatimidi**

I membri di questa dinastia musulmana di obbedienza sciita si pretendono discendenti di Fāṭima, figlia del profeta Maometto e sposa di 'Alī, quarto califfo. Quando vennero esclusi dal califfato, gli sciiti emigrarono nell'Africa settentrionale e si stabilirono a Qayrawān. Nel 909 riuscirono a rovesciare gli Aghlābidi, che regnavano a Tunisi in condizione di semindipendenza dal califfato, ed

a fondare in tale paese la propria dinastia. La potenza dei F si estese per un quarto di secolo dall'Egitto, ove fondarono la propria capitale, il Cairo (accanto all'antica Fustāt) fino a Fez e persino in Sicilia. Assunsero il titolo di califfi e mantennero la parte occidentale dell'impero musulmano indipendente dal califfato di Baghdād fino al 1171 anno in cui furono rovesciati da Ṣalāḥ ad-Dīn (il Saladino). La civiltà fatimide fu brillantissima, ma le testimonianze dipinte di cui disponiamo sono estremamente rare. È nota peraltro, da documenti che riguardano l'Egitto, l'esistenza di artisti che allora eseguivano pitture murali, probabilmente per ordine dei califfi, i quali intendevano decorare i propri palazzi. Tali pitture vennero probabilmente distrutte dai loro successori, che s'impegnarono nel far scomparire le tracce di coloro che consideravano eretici. Invece, le vestigia della ceramica di quest'epoca sono estremamente numerose e consentono di farsi un'idea dell'attività artistica allora in auge, testimoniata anche dalla produzione di stoffe preziose. (so).

**Fattore, il → Penni, Giovanni Francesco**

**Fattori, Giovanni**

(Livorno 1825 - Firenze 1908). Dopo i primi ammaestramenti ricevuti a Livorno, fu allievo dal 1864 a Firenze, di Giuseppe Bezzuoli, ritrattista e pittore di storia di tendenza romantica, e si dedicò anche allo studio di grandi pittori toscani del Quattrocento. A questo primo indirizzo F restò legato a lungo (*Maria Stuarda al campo di Crookstone*, 1859 e 1861) quando già frequentava, al Caffè Michelangelo, la cerchia dei primi sperimentatori della pittura «di macchia», a cui aderì, spintovi dalle esortazioni di Giovanni Costa, solo dopo il 1859 (ma nel '56 si era entusiasmato per Domenico Morelli conosciuto a Firenze). Nel quadro *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (1861-62, firmato e datato 1862: Pistoia, coll. priv.) col quale il F vinse il concorso Ricasoli, già affiorano, in parte, gli esiti di queste ultime ricerche (si veda anche il bozzetto, firmato: Roma, GNAM). Ma i nuovi modi, basati sul contrasto delle zone chiare e scure di colore a cui è affidata l'indicazione schematica delle masse, sono assai più compiutamente realizzati nelle tavolette di piccole dimensioni, dapprima eseguite come studi e poi assunte a lavori indipendenti, dove la grammatica riassun-

tiva del bozzetto si sviluppa in linguaggio a sé stante (*I soldati francesi*, 1859: Milano, coll. priv.). In seguito, in parallelo con l'esecuzione di grandi quadri di battaglie (*Battaglia di Montebello*, 1862: Livorno, MC; *Assalto alla Madonna delle Scoperte*, 1866-68, firmato e datato 1868: ivi), si apre la serie foltissima dei piccoli formati, spesso di proporzioni fortemente allungate, sottolineate da un gioco di incastri di strisce a forte stacco di tono, ai quali F ha affidato i suoi accenti migliori e più ricchi di esiti lirici (*Capannino al mare*: Firenze, coll. priv.; *La rotonda dei bagni Palmieri*, 1866: Firenze, GAM; *In vedetta* 1867; *Pinetta a Castiglioncello*: Milano, coll. priv., *Riposo*, 1887: Milano, Brera). Tra il 1867 e il 1875 Diego Martelli gli fu amico fraterno e lo ospitò ripetutamente nella sua tenuta di Castiglioncello (si vedano, tra altre, le due belle tavolette raffiguranti rispettivamente, sdraiati all'aperto, il Martelli stesso e sua moglie: tra le più libere, ariose, delicate pitture fattoriane). Nel 1875 si trattenne circa un mese a Parigi, frequentandone l'ambiente artistico ed esprimendo ammirazione per Manet e per l'ultimo Corot. Nominato professore all'accademia di Firenze nel 1869, nei decenni successivi dipinse ancora quadri di argomento militare, spesso in uno spirito di realismo crudo e distaccato (*La battaglia di Custoza*, 1876-80) e scene di vita rustica, introducendo nel suo linguaggio pittorico una risentita accentuazione dell'impalcatura grafica, a cui si aggiunse negli anni più tardi una declinazione sentimentale cara al verismo sociale (*Lo staffato*, 1882; *Il cavallo morto*, 1903). Della sua opera fanno parte anche ritratti riecheggianti talvolta moduli appresi dal Bezzuoli; ma veri capolavori appaiono il *Ritratto della prima moglie* (1889 ca.: Firenze, GAM) e soprattutto il *Ritratto della figliastra* (1889: ivi), un saggio di intenso realismo pittorico. Molto importante la produzione di incisioni (dal 1875), che contribuisce a farlo considerare la più forte personalità del movimento macchiaiolo. (*amm + sr*).

### **Faure, Elie**

(Sainte-Foy-la-Grande 1873 - Parigi 1937). Saggista e scrittore d'arte nipote del geografo Elisée Reclus, bandito dopo la Comune, come lui manifestò grande indipendenza di pensiero. Era medico, s'interessò di pittura e formò il proprio gusto frequentando il Louvre. Nel 1902 era critica d'arte del giornale «L'Aurore», nel 1903-1904 insegnò



storia dell'arte all'università popolare La Fraternelle; in seguito collaborò a periodici di tendenza anarchica («L'Ennemi du peuple», «Les Hommes du jour»). La sua prima opera, dedicata a *Velázquez* (1904) contiene già l'essenziale del programma che egli, poco dopo, si prefisse: si tratta di un approccio globale all'uomo, all'opera, al momento in cui essa appare, ove le considerazioni storiche o critiche hanno il ruolo minore. Nel 1908 comparve un suo studio su *Eugène Carrière*, che F conobbe bene; poi dal 1909 cominciò, con *L'Art antique*, la pubblicazione dell'*Histoire de l'art*, di cui aveva avuto l'idea durante i suoi corsi all'università popolare. Seguirono *L'Art médiéval* (1911), *L'Art renaissant* (1914), *L'Art moderne* (1921). Arruolato come medico durante la prima guerra mondiale, ne trasse la convinzione che la guerra è un fenomeno biologico normale; tale esperienza si riflette nella concezione tragica di *L'Esprit des formes* (1927), sintesi ragionata dell'*Histoire de l'art*. *L'Esprit des formes* ha preceduto i saggi di André Malraux e di René Huyghe, il quale con *Formes et forces* (1970) ha ripreso il titolo di una raccolta di F apparsa nel 1907. Fu tra i primi a proclamare il genio di Soutine (1929). La crisi della civiltà nel xx sec., che la pittura riflette, gli ispirò lucide pagine: *Essai sur le déclin de la peinture française* (1930), 1895-1937 (edito nel 1951 in *Equivalences*), ove egli deplora che tante individualità apparse in un quarantennio non avessero dato luogo a una sintesi culturale. L'opera completa di F, quell'«estetica delle civiltà» (Georges Buraud) che si è applicata ai settori piú diversi, è stata pubblicata nel 1964 (J.-J. Pauvert, Parigi). Nel 1931 F fece il giro del mondo per verificare le proprie conclusioni e partecipò attivamente, nei suoi ultimi anni (1935-37) al sostegno alla Repubblica spagnola. «Uomo sisifeo» prima della formula di Albert Camus, nutriva un pessimismo intellettuale che procedeva di pari passo con l'accettazione necessaria del presente, ma anche con la lotta contro tutte le tare di esso, sia striscianti che proclamate. (*mas*).

### **Faure, Jean-Baptiste**

(Moulins 1830 - Parigi 1914). La collezione di Corot, Delacroix, paesaggisti della scuola di Barbizon, venduta nel giugno 1873 dal celebre cantante F, gli procurò la fama di sagace amatore d'arte; così, quando qualche mese dopo egli acquistò cinque quadri di Manet, che suscitava allora

polemiche assai accese, la cosa ebbe considerevole risonanza; fra tali quadri figuravano il *Bon Bock*, esposto al *salon* dello stesso anno (oggi a Filadelfia, AM), *Lola di Valencia* (Parigi, MO) e il *Déjeuner* (Monaco, NP). Per passione, ma non senza intenti speculativi, F, seguendo i consigli di Durand-Ruel, continuò ad acquistare quadri di Manet giungendo a possederne 35, vale a dire quasi tutte le opere piú celebri dell'artista; molte fra esse comparvero nella retrospettiva di Manet nel 1884 all'Ecole des beaux-arts; citiamo la *Ferrovia* e il *Toreador morto* (Washington, NG), il *Cantante spagnolo* e *Mademoiselle V. in costume da Espada* (New York, MMA), la *Musica alle Tuileries* (Londra, NG), la *Cantante delle strade* (Boston, MFA) e infine il *Pifferaio* e il *Déjeuner sur l'herbe* (Parigi, MO). Egli comperò pure tele di altri impressionisti, Degas (*Alle corse*: ivi) e Monet (*Ponte di Argenteuil*: ivi). (ad).

### **Fautrier, Jean**

(Parigi 1898 - Châtenay-Malabry 1964). Alla morte del padre seguì la madre a Londra e venne ammesso a quattordici anni alla Royal Academy, ove ebbe come insegnante Sickert. Deve certamente alla sua formazione inglese il gusto dei procedimenti grafici, soprattutto acquerello e pastello, che accompagnano e spesso superano l'opera dipinta. Arruolato nel 1917, tornò in Francia; colpito dai gas e riformato, dopo la guerra si stabilì a Parigi. Conobbe nel 1921 Jeanne Castel, che lo sostenne per lungo tempo; nello stesso anno dipinse i suoi primi quadri. Fino al 1930 espose abbastanza regolarmente al Salon d'automne (1922) e al Salon des Tuileries (1924); piú frequentemente in alcune gallerie: Fabre, Zborowski, Paul-Guillaume, cui fu legato con contratto, Bernheim-Jeune, Jeanne-Castel. Gli esordi (1921-25) si svolsero nel segno d'una reazione anticubista segnata soprattutto da Derain (nudi, ritratti, nature morte); mentre le scene di genere (ragazze al bordello, acquerelli, sanguigne) rivelano affinità con Dignimont e Carco. Frequenti viaggi in luoghi selvaggi (Tirolo, 1921; Bretagna; Causses, 1925; Port-Cros, 1928; spesso Alpi francesi e Chamonix) stimolarono dal 1926 una rapida evoluzione verso un'espressione molto allusiva: ghiacciai e laghi, grigi e freddi (1925-26), nature morte, fiori, nudi, paesaggi, rappresentati con una gamma cromatica molto scura (nudi neri del 1926), ravvivata in grigio e ocre (la *Jolie fille*, 1927: Parigi, MAMV).

Un disegno incisivo, simile a un tratto inciso, anima spesso l'effetto di materia, particolarmente nelle grandi nature morte, che con quelle di Soutine sono le più originali di questo periodo (il *Cinghiale* 1926-27: Parigi, MNAM e MAMV). Nel 1928 F eseguì per l'*Inferno* di Dante litografie di un'inedita libertà di rappresentazione, che preludono, insieme ai contemporanei piccoli pastelli e paesaggi, alla pittura detta «informale» (il *Maquis*, 1928: Parigi, coll. priv.). Dopo il 1930 abbandonò progressivamente la pittura a olio su tela; il supporto diviene una carta applicata a cui è sovrapposta una preparazione spessa, ravvivata da una grafia leggera e da tinte chiare a inchiostro, acquerello o pastello. Dopo un lungo periodo di scarsa attività e di ritiro nelle Alpi (Val-d'Isère, Tignes), realizzò con la tecnica ora descritta la serie degli *Ostaggi* (1943), esposta nel 1945 alla Gal. Drouin a Parigi, che lo rese celebre. Essa costituì il punto di partenza di nuove variazioni sul paesaggio, sull'oggetto (1955, Gal. Rive-Droite) e sul nudo (1956: *ivi*). La realtà implicita nel soggetto viene nel contempo negata ed evidenziata da un reticolo di sottili scambi tra descrizione e suggerimento (lo *Scaffaletto*, 1958: coll. priv.). L'opera incisa, iniziata dal 1923, si è sviluppata soprattutto dopo il 1940 (serie di piccoli nudi, acquaforti, 1941). Ha realizzato anche sculture, illustrazioni per *Madame Edwarda* e *Alleluiah* di G. Bataille (1947) e per *Lespugue* di R. Ganzo (1941); ha messo a punto un procedimento di riproduzione, gli «originali multipli» esposti a Parigi nel 1950 e nel 1953 e a New York nel 1956. Nel 1985-86 due diverse mostre hanno esaminato il suo periodo giovanile: *Fautrier 1925* (museo di Calais) e *Fautrier 1925-1935* (Amsterdam, SM; Zurigo, KH). Il Gabinetto delle stampe di Ginevra ha pubblicato nel 1986 il catalogo ragionato delle sue incisioni. è rappresentato soprattutto a Parigi (MNAM e MAMV), a Sceaux (Museo dell'Ile-de-France), a Grenoble e a New York (MOMA). (*mas + sr*).

### ***fauvisme***

Come l'impressionismo e il cubismo, il **f** – movimento pittorico i cui inizi si pongono nel 1899 ca., e che si conclude nel 1905 ca. – deve il nome alla battuta di Louis Vauxcelles riguardante la sala del Salon d'automne del 1905 nella quale si erano raccolti gli artisti appartenenti al movimento; al centro era esposto un busto dello scultore

Marque, di stile accademico, il critico, ripetendo forse una battuta in uso, scrisse nel suo resoconto: «Il candore di questo busto sorprende in mezzo all'orgia di colori puri: Donatello tra le belve *fauves*» («Gil Blas», 17 ottobre 1905). Questa «gabbia di *fauves*» raccoglieva nella sala VII le opere di Camoin, Flandrin, Matisse, Marquet, Rouault, tutti allievi di G. Moreau; e nella sala contigua quelle di Derain, Van Dongen, Vlaminck. Esponevano anche, in altre sale, d'Espagnat, Friesz, Laprade, Puy e Valtat. Quell'anno non erano rappresentati né Braque né Dufy. In realtà il *f*, che riunì per qualche anno alcuni tra i principali pittori del xx sec., corrisponde più ad una fase comune di ricerche, suggellata in un certo senso proprio dalla vasta eco dello «scandalo», che ad un vero movimento estetico dotato di un programma. Il Salon d'automne del 1905 consacrò una pittura che di fatto esisteva già da quasi cinque anni, ed era opera di giovani artisti i quali spesso non si conoscevano. Tale pittura si era affermata per spinte successive «prima discontinue, intermittenti, che infine convergono e ardono di una breve e sontuosa fiammata» (J.-Leymarie). Se si vuole definire quale novità abbiano in comune le tele *fauves*, si giunge a dati assai semplici: esaltazione del colore puro, rifiuto della prospettiva e dei valori cromatici dell'arte classica, e, nel contempo rifiuto dello spazio, della luce e del naturalismo impressionisti. Tuttavia, più che da un'esplosione subitanea e spontanea, il *f* nasce dall'incontro fra tre tradizioni in apparenza contraddittorie del post-impressionismo: Gauguin, il neo-impressionismo e Van Gogh. Fu infatti la lezione di Gauguin, quella che Derain, Vlaminck e Matisse portarono a maturazione; a dire il vero si tratta soprattutto dell'interpretazione di Gauguin che Sérusier diffondeva intorno al 1890 negli studi dei pittori, munito del famoso *Talismano*, o delle riflessioni teoriche dell'artista, poiché le armonie sorde e soavi del pittore dei tropici restavano spesso al di qua delle sue dichiarazioni sul colore puro. Ma resta in numerose tele *fauves*, soprattutto di Matisse e di Derain, un'eco del suo *cloisonnisme*, della sua organizzazione del colore a zone piatte o contornato di arabeschi (Derain: *l'Estaque, tre alberi*, 1906: Toronto, coll. priv.), della sua poetica arbitraria del colore e spesso appare, nei soggetti dei *fauves* di un omaggio ai suoi temi edenici (Matisse: *la Gioia di vivere*, 1905-1906: Merion Penn., Barnes Found.). L'influsso del neo-impressionismo

è ancor piú evidente: non quello del divisionismo poetico-matematico di Seurat, morto dieci anni prima, ma quello, piú recente, dei mosaici violentemente colorati di Cross e di Signac. D'altro canto l'opera didattica di Signac, apparsa nel 1899, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, come storia della progressiva liberazione del colore aveva particolarmente interessato i giovani artisti della fine del secolo. Matisse e Marquet si erano già provati nel *pointillisme* nel 1898; ma fu soprattutto durante l'estate del 1904, trascorsa a Saint-Tropez accanto a Cross e a Signac, che Matisse si attenne metodicamente al tocco puntinato e al gioco dei colori puri complementari (*Lusso, calma e voluttà*, 1904-1906: Parigi, MO). Derain darà del neoimpressionismo una versione meno dogmatica e dal colore piú acceso (*Collioure*, 1905: Troyes, MN, donazione P. Lévy; *Riflessi sull'acqua*, 1905-1906: Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade). Un altro artista, Valtat, stabilito come Cross e Signac nel Sud della Francia, sin dalla fine del secolo inviava al Salon des indépendants paesaggi dai tocchi larghi e dai colori violenti, che senza piú essere divisionisti, e senza essere già *fauves* non mancarono d'influenzare i giovani artisti. Il suo ruolo di precursore e di compagno di strada dei *fauves* appare oggi sempre piú evidente. Tuttavia, lo spirito stesso delle tele *fauves* di Derain, di Vlaminck e soprattutto di Friesz ha fonte principalmente nell'arte di Van Gogh, la cui grande retrospettiva presso Bernheim-Jeune nel 1901 ebbe per molti l'effetto di una rivelazione. Uno dei centri ove nacque il *f* è, curiosamente, l'École des beaux-arts di Parigi, ove un insegnante molto liberale, Gustave Moreau, seppe incoraggiare tendenze ben lontane dai preziosismi simbolisti. «Non dichiarava forse ai suoi allievi che in arte piú i mezzi sono elementari, piú emerge la sensibilità?» Al corso di Moreau, che insegnò dal 1892 alla sua morte nel 1898, furono regolarmente iscritti Piot (1891), Lehmann (1893) Marquet (1895) e Camoin (1898). Altri pittori erano iscritti al corso di Elle Delaunay, ma lo abbandonarono per quello frequentato da Bussy, Bonhomme, Rouault. Quanto a Matisse, lo frequentò come uditore. Risalgono a questo periodo quadri già *fauves* per i colori vivi e i tocchi violentemente contrastati, come il *Paesaggio corso* di Matisse (1898: Bordeaux, MBA) e il *Nudo fauve* di Marquet (ivi). Dopo questo periodo pre-*fauve* Matisse e Marquet, tra il 1900 e il 1903, orienteranno le proprie ricerche piú sui

problemi di composizione e semplificazione dello spazio che sul colore.

Nello stesso periodo due giovanissimi pittori operanti a Chatou, Derain e Vlaminck, elaborarono un'arte violenta e colorata. Il primo conosceva già i tentativi di Matisse, che aveva visto dipingere all'Académie Carrère; il secondo, «*fauve d'istinto*», si era a tal punto identificato con un linguaggio ben corrispondente alla sua vitalità esuberante e truculenta, che poté esclamare più tardi in perfetta buona fede: «Che cos'è il *f*? Sono io, è la mia maniera di quel periodo, il mio modo di ribellarmi e insieme di liberarmi» (in *Tournant dangereux*, Paris 1929). La retrospettiva di Van Gogh nel 1901 gli ispirò immediatamente un espressionismo febbrile e partecipe, la cui parte migliore fiorì tra il 1904 e il 1907 (*Ritratto di Derain*, 1905: Parigi, coll. priv.; *Scampagnata*, 1905: Parigi, coll. priv.; *Alberi rossi*, 1906: Parigi, MNAM); egli stesso ne descrive la tecnica, sempre nel 1929: «Esaltavo tutti i colori, trasposnevo in un'orchestrazione di colori puri tutti i sentimenti che potevo percepire». Derain, il cui periodo *fauve* è forse il più felice e certamente il più potente di tutta la sua opera, nei suoi paesaggi di Collioure e di Londra (*Westminster* e *Riflessi sull'acqua*, 1905-1906: Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade) trovò un equilibrio assai personale tra la foga di Vlaminck e la sapienza di Matisse. Quest'ultimo, dopo una fase neo-impressionista breve ma feconda nel 1905, si diede a sperimentare metodicamente le possibilità del colore puro, assoggettandolo a una rigorosa struttura (*Ritratto con la riga verde*, 1905: Copenhagen, SMFK), prima di interessarsi nuovamente, dal 1906, alla linea e al ritmo (*Gioia di vivere*: Merion Penn., Barnes Found.; *Margherita*, 1906-1907: Parigi, Museo Picasso). La medesima organizzazione decorativa sottende il gioco dei colori puri, sin dal 1906, in Raoul Dufy e Albert Marquet, ma con un rispetto della luce tradizionale che li rende in qualche modo «*fauves impressionisti*», in particolare nei paesaggi di Fécamp (1904) e di Sainte-Adresse, presso Le Havre (1905-1906), ove lavorano a fianco a fianco.

Braque adottò il *f* nel 1906 ad Anversa, ove dipinse accanto a Othon Friesz; ma le sue tele *fauves* fondamentali risalgono all'anno seguente (*Paesaggio a La Ciotat*: Troyes, don. P. Lévy; *La Ciotat*: Parigi, MNAM). La sua produzione dimostra allora una potenza, un senso organico e anali-

tico delle forme, assai lontani dalle frenesie di Vlaminck, dagli effetti decorativi di Derain o dalla sensibilità atmosferica e dall'umorismo di Marquet o di Dufy. Così, dal 1906-1907, si può parlare più di pittori *fauves* che di pittura *fauve*: ogni artista si orienta a poco a poco in una direzione diversa rispetto alla febbre coloristica che li aveva riuniti. Nello stesso momento, il movimento assume scala europea con Die Brücke a Dresda, poi si sviluppa in una direzione espressionista che, attraverso Vlaminck e Van Dongen, costituiva una delle sue componenti; e infine, con Der Blaue Reiter, sfocia nell'astrattismo (1911). Benché non si basasse su una vera e propria teoria e neppure su intenti chiaramente formulati, il *f* risponde perfettamente alla sensibilità dell'inizio del xx sec. Alla nuova e quotidiana poesia dell'elettricità, della velocità, dell'intensità e del dinamismo moderni corrispondono nella pittura *fauve* l'esaltazione del colore puro e la violenza del tocco, oltre alla rapidità dell'esecuzione; al nuovo universalismo dell'epoca in cui le civiltà esotiche suscitano un interesse nuovo, non più soltanto etnografico o pittoresco, corrisponde la scoperta dell'arte negra da parte di Derain, Matisse, Picasso e Vlaminck, e quella dell'arte musulmana da parte di Matisse. Questo nuovo stile intorno al 1905, semplificato, sensuale ed esuberante, non tardò a determinare, spesso in quegli stessi pittori che avevano partecipato al movimento, una reazione ascetica; che fu sintetica in Matisse, neoclassica in Derain, cubista in Braque. Ma il *f* resta corrispondente alla profezia che Gustave Moreau aveva formulata per il solo Matisse: «Voi semplificherete la pittura». (*fc*).

### **Favanne, Henri de**

(Londra 1668 - Parigi 1752). Allievo a Parigi di R.-A. Houasse, fu a Roma dal 1695 al 1700 operando nella cerchia della principessa Orsini in Spagna, poi al castello di Chanteloup in Turenna, la cui impresa principale era costituita dalla decorazione dipinta (cappella, salone, galleria), oggi scomparsa (bozzetti di soffitti in musei di Lilla, Orléans, Tours, e al Louvre di Parigi). La sua opera, conosciuta ormai soltanto dal dipinto donato all'accademia quando vi fu ammesso (*Allegoria della salita al trono di Spagna di Filippo d'Angiò*, 1704: Versailles; schizzo a Orléans, MBA), è stata recentemente ricostituita (*Coriolano abbandona la famiglia*: conservato a Auxerre, Coriolano

*supplicato dalla moglie e dalla madre: ivi; Separazione tra Telemaco ed Eucaride: Mosca, Museo Puškin, Ninfe che dànno fuoco alla nave di Telemaco: ivi; San Giovanni in preghiera: Parigi, Louvre);* rappresenta, per il gusto delle composizioni in fregio e dei gesti espressivi, nonché per il delicato colore, un interessante collegamento tra Poussin e il neoclassicismo. (as).

### **Favorskij, Vladimir**

(Mosca 1886-1964). Terminati gli studi nella scuola d'arte Stroganov a Mosca, soggiorna a Monaco dal 1907 al 1909 e da allora si specializza nell'incisione su legno. A partire dal 1918 è professore nelle scuole superiori di Mosca. Una parte della sua attività fu dedicata all'illustrazione di libri (Mérimée, *Le anime del Purgatorio*, 1927; *Canzone delle gesta di Igor'*, 1950; Puškin, *Boris Godunov*, 1954); ha inoltre inciso ritratti (*Dostoevskij*, 1929; serie dei *Grandi strateghi russi*, 1945). Ha disegnato la facciata del padiglione sovietico all'esposizione internazionale di Parigi nel 1937 e ha affrescato le sale del Museo storico di Mosca. (bdm).

### **Favray, Antoine de**

(Bagnolet 1706 - Malta 1792 ca.). Nel 1738 accompagnò a Roma il suo maestro J.-F. de Troy quando questi venne nominato direttore dell'accademia di Francia. Conobbe alcuni cavalieri originari di Malta; li seguì e nel 1744 si stabilì nell'isola ove avevano lavorato Caravaggio e Mattia Preti (*Ritratto di dama maltese*, 1745: Parigi, Louvre). Nel 1751 divenne anch'egli cavaliere. Nel 1762 inviò al *salon* alcuni quadri (tra cui le *Dame di Malta in visita*, 1751: ivi), che gli aprirono le porte dell'accademia. Nello stesso anno si recò a Costantinopoli, che aveva già visitato Liotard, e vi rimase fino al 1771 (*Dame turche*, *Dame greche*: conservati a Tolosa). Tornò allora a Malta, ove morì vent'anni dopo. L'isola ne conserva ancor oggi ritratti e scene di genere che pongono questo maestro minore, «pungente ed ingenuo», al livello dei più pittoreschi narratori del XVIII sec. (*Autoritratto*, 1778: Firenze, Uffizi). (pr).

### **Favretto, Giacomo**

(Venezia 1849-87). La sua formazione all'accademia di Venezia con Grigoletti, Molmenti e Nani, si riflette



nell'approfondita riflessione sul portato della tradizione pittorica veneziana (cfr. disegni ed acquerelli di F per l'edizione di lusso su *Tiepolo, la Villa Valmarana*, di P. G. Molmenti, Venezia 1880), e nella peculiare sensibilità del pittore per le tematiche di genere. La maturazione, per il tramite della pittura dal «vero» e di «macchia» di Ciardi e Zandomeneghi, di un piú profondo intento realistico e riscontrabile nei suoi primi dipinti nella precisa definizione di interni e figure (*La famiglia Guidini*, 1873: Venezia, Ca' Pesaro) e nella tersa luminosità che ne rivela i particolari (*I miei cari*, 1873: Padova, coll. priv.; *I giocatori di scacchi*, 1875-76: Milano, coll. priv.). La vena di genere piú consona al pittore (*In attesa degli sposi*, 1879: Roma, GNAM), si dispiega nelle opere successive agli anni '70 in quella tipica contraddizione del secondo Ottocento che traduce in pittoresco e brillante bozzetto d'ambiente (*Dopo il bagno*, 1884: ivi) l'iniziale osservazione del «vero». Insieme al gusto pittorico «colto» di recupero settecentesco e alla tentazione aneddótica del neo-settecentismo dei temi (*Al Liston*, 1884: ivi) che s'incontrano (viaggio a Parigi nel '79) con il facile generismo e l'esercitazione virtuosa della pittura di Fortuny e Meissonier, l'ultima pittura di F si esprime anche nell'interpretazione rarefatta e atmosferica del paesaggio lagunare (*Traghetto della Maddalena*, 1887: Milano, coll. priv.). (sro).

### **Fayet, Gustave**

(Béziers 1865 - Narbona 1925). Proveniva da una famiglia di artisti di Béziers (il padre Gabriel e lo zio Léon erano pittori); fu pittore, illustratore (san Giovanni della Croce, Mistral) e decoratore (cartoni di arazzi eseguiti nei laboratori della Dauphine a Parigi). La collezione che raccolse dal 1899 in poi a Béziers e poi a Igny, nella valle di Chevreuse, conteneva opere impressioniste (Renoir, Cézanne); appare soprattutto, però, una delle piú importanti collezioni francesi di opere post-impressioniste (Van Gogh, Gauguin, Redon e Bonnard). Dal 1900 fu in relazione, a Tahiti, con Gauguin, che per lui eseguì monotipi e legni scolpiti (*Guerra e Pace*) e di cui raccolse un notevole complesso di pitture, ceramiche e sculture. Per l'abbazia di Fontfroide presso Narbona, che restaurò e in cui dal 1909 ospitò i suoi amici scrittori, artisti e musicisti, incaricò Odilon Redon delle decorazioni della biblioteca,

opera importante degli ultimi anni del pittore (il *Giorno* e la *Notte*, 1910-11). (sr).

### **al-Fayyūm**

Trecento ritratti provenienti dal F (provincia dell'Alto Egitto, novanta chilometri a sud del Cairo) e appartenenti alla collezione Théodore Graf vennero presentati in occasione dell'esposizione del 1889 all'Accademia reale di Berlino e furono una rivelazione. Dipinti su legno a encausto o a tempera, erano collocati in un sarcofago anch'esso ligneo, sul volto dell'estinto. In senso più ampio si includono nella designazione «ritratti del F», perché dipinti anch'essi a encausto, i ritratti e spesso le figure intere che venivano tracciate sulla tela esterna che avvolgeva la mummia con funzione di sarcofago. In epoca romana, questi due tipi di ritratto si sostituirono agli involucri di cartone dipinti e modellati secondo la forma del viso e del corpo della mummia nella positura di Osiride. All'origine di tali rappresentazioni sono i riti funerari in auge nella valle del Nilo durante l'intera civiltà faraonica. La raffigurazione nella posa di Osiride, a registri successivi sui lati della tela, presenta ritratti e costumi realistici, al modo romano. La veste degli uomini è una tunica bianca con *clavi* rossi o viola-porpora, coperta talora dal pallio; quella delle donne è una tunica sovente coperta dal peplo. Gli uomini, che portano spesso barba e baffi secondo la moda dell'epoca adrianea, hanno talvolta i capelli corti dell'epoca di Traiano, oppure quasi rasati come nel IV sec. L'acconciatura delle donne è spesso di tipo egizio (capelli crespi che ricadono in massa sulla schiena, come in un ritratto femminile al Louvre di Parigi), ma di solito segue la moda flaviana, leggermente ondulata o riportata mediante una treccia in una crocchia sulla parte posteriore del capo al modo antonino oppure è divisa da una scriminatura centrale o disposta a due palchi con treccia ripresa dalla nuca verso la sommità del capo, al modo costantiniano. I gioielli delle donne si riferiscono non a modelli egiziani, ma ellenistici o romani. I personaggi rappresentati sono per la maggior parte di tipo romano, presentando caratteri realisti nel volto vigorosamente strutturato (*Ritratto di Ammonio*, metà del III sec.). Ugualmente frequente è il tipo egiziano. Esso compare particolarmente nel gruppo del Louvre (concernente probabilmente membri della famiglia di Pollius Soter, funzionario municipale romanizza-

to di Tebe). S'incontra anche il tipo semitico (ritratto conservato a Würzburg) e il tipo levantino (ritratto del MMA di New York). In queste opere la tradizione romana dei ritratti degli antenati si affianca all'uso egiziano nella collocazione del ritratto sul viso del defunto. Plinio c'informa che le «immagini degli antenati» (*imagines majorum*), dipinte spesso a cera, erano sospese intorno all'atrio; per la somiglianza ai modelli e per le iscrizioni che le accompagnavano, esse costituivano degli archivi di famiglia. È naturale che, vivendo in Egitto, i funzionari imperiali e i veterani delle legioni romane subissero l'impronta religiosa del paese e ne adottassero le pratiche funerarie, introducendovi però il culto ancestrale. Il ritratto fu, è vero, uno dei generi nei quali i romani manifestarono maggior senso artistico, ma a Roma questo si limitava alla somiglianza e alla rievocazione della classe sociale. Nei «ritratti di mummie», lo sguardo assume un'intensità e una profondità che suggeriscono una dimensione spirituale, inquietudine, talvolta angoscia dinanzi al mistero dell'aldilà. Fu senza dubbio questa caratteristica, più che il considerevole numero dei ritratti, a costituire la «rivelazione» della coll. Graf nell'esposizione di Berlino e a suscitare la fama dei «ritratti del F». Invero essi recano l'impronta dell'Egitto, che, per loro mezzo, ha approfondita e fatta sua quest'arte proveniente da altre culture. (*pdb*).

### **Fearnley, Thomas**

(Halden 1802 - Monaco 1842). Si formò all'accademia di belle arti di Copenhagen (1821-23) poi in quella di Stoccolma (1823-27). Fu in segmto, a Dresda (1828-30), allievo di J. C. Dahl e si avvicinò all'arte di Caspar David Friedrich (*La caccia alla selvaggina di stagno*, 1828: Parigi, Louvre). Durante soggiorni a Monaco (1830-32) e in Italia (1833-35) perfezionò nello spirito di Dahl il suo talento di paesaggista romantico; ma affrontò soprattutto la composizione. Le piccole tele e gli schizzi realizzati in Italia sono le opere sue più finemente colorate (*Terrazza delle querce*, 1834: Sorrento, coll. priv.). Soggiornò in Inghilterra (1836-38), e fu il primo pittore norvegese a conoscere l'arte di Turner e di Constable. Nel corso di viaggi in Svizzera (1836) e in Norvegia (1839) concepì le sue opere principali, come il *Torrente di Labro* (1837: ivi), il *Ghiacciaio di Grindelwald* (1838: ivi), la *Betulla di Slinde* (1839: Oslo, NG) . (*ly*).

## Federico da Montefeltro

(Gubbio 1422 - Ferrara 1482). Dal 1444 fu duca di Urbino che, con lui divenne, da città periferica, uno dei centri piú raffinati della cultura umanistica. Fulcro del rinnovamento culturale fu la costruzione del Palazzo ducale che Baldassarre Castiglione eleggendolo, piú tardi, a dimora ideale di una sofisticata vita di corte definí una «città in forma di palazzo» tanto complessa è la struttura, ampia la superficie, molteplici le funzioni. Formatosi alla scuola dell'umanista Vittorino da Feltre, Federico ebbe il grande merito di affidare alle cure del coltissimo Vespasiano da Bisticci la creazione di una delle biblioteche piú ricche del suo tempo (codici latini e greci). Federico curò personalmente la scelta degli artisti. Ma soprattutto il trentennale cantiere del Palazzo ducale – personalmente sovrinteso dal duca, che aveva chiamato come architetti, prima il dalmata Luciano Laurana, poi il senese Francesco di Giorgio Martini – fu luogo di importanti sperimentazioni prospettico-matematiche applicate all'architettura e insieme consacrazione di modelli linguistici di derivazione classicista. Entrambi gli orientamenti ebbero esiti anche nella cultura figurativa. Si pensi alla famosa tavola di difficile attribuzione, nota come *Città ideale* (Urbino, GN), dove la cristallina struttura prospettica della piazza, circondata da edifici, con al centro un tempietto circolare, si pone come una sorta di manifesto visivo della cultura urbinata degli anni di F. Fu proprio alla sua corte che il matematico Luca Pacioli articolò il proprio pensiero sulla natura divina delle proporzioni geometriche e sull'origine matematica della bellezza. Il legame di quest'ultimo con Piero della Francesca fu certamente intenso e destinato ad imprimere un segno inconfondibile all'umanesimo urbinato in direzione di scelte razionaliste e scientifiche. Piero dedicò al duca il suo *De quinque corporibus regularibus* che Pacioli pubblicò in appendice al *De divina Proportione* (Venezia 1509) e dipinse per il suo mecenate alcune tra le sue piú importanti opere tra cui *La flagellazione* (1460: Urbino, GN), il dittico con i ritratti di Federico da Montefeltro e di Battista Sforza (1456: Firenze, Uffizi), la *Madonna di Senigallia* (1470: Urbino, GN), la cosiddetta Pala Brera (1472-74: Milano, Brera). Numerosi furono gli artisti fatti venire dai luoghi piú diversi, per lavorare all'allestimento interno del palazzo e per altre costruzioni della Marca. Paolo Uccello fu chiamato, da Firenze, per una grande

pala di cui fece però solo la predella, la *Leggenda dell'ostia profanata* (1467-68: Urbino, GN), ultimo esempio della sua complessa ed immaginosa cultura prospettico-matematica. La pala, con la *Comunione degli Apostoli* (1470-75: Urbino, GN), fu poi affidata al fiammingo Giusto di Gand, chiamato espressamente da F, il quale «per non trovar maestri a suo modo in Italia, che sapessero colorire in tavole ad olio, andò infino in Fiandra per trovare uno maestro solenne e fallo venire a Urbino» (Vespasiano da Bisticci). Maturò così ad Urbino un singolare innesto di esperienze nordiche, di impronta realistica, su di una cultura idealistico-matematica. Accanto a Piero lavorarono Melozzo da Forlì, forse Luca Signorelli, Perugino, Donato Bramante, lo spagnolo Pedro Berruguete. La stessa difficoltà di assegnare con precisione all'uno o all'altro pittore la paternità dei cicli decorativi del palazzo è una controprova di quale sostanziale compattezza d'intenti si sia verificata nella capitale montefeltrina, a dispetto della divergenza profonda tra i luoghi di provenienza dei singoli artisti. (sr).

### **Federico II il Grande, re di Prussia**

(Berlino 1712 - Potsdam 1786). Come la maggior parte dei sovrani dell'epoca, F manifestò gusto vivissimo per l'arte, ebbe l'ambizione di costituire una galleria di pittura confrontabile con quella di Dresda, che ammirò nel 1728. Il suo interesse per la cultura e l'arte francese, che gli procurò il soprannome di «Voltaire», era stimolato dal suo seguito di personaggi francesi, in particolare il pittore Antoine Pesne, ritrattista e decoratore, già pittore di corte sotto i regni di Federico I e di Federico Guglielmo I (ritratti di F e dei membri della famiglia reale, soffitti dei castelli di Rheinberg, Charlottenburg e Sans-Souci), e del suo confidente, il marchese d'Argens. Mentre era ancora principe ereditario, F raccolse al castello di Rheinberg opere francesi, soprattutto di Watteau e di Lancret; divenuto re, incaricò il suo ambasciatore a Parigi, il conte di Rothemburg, di acquistare quadri contemporanei e di Watteau in particolare, che restava il suo favorito. Negli acquisti effettuati a nome del re di Prussia sono da segnalare le scene di danza e di giochi all'aperto di Lancret e di Pater (quattordici dipinti illustranti il *Romanzo comico* di Scarron), la *Dichiarazione d'amore* di J.-F. de Troy, la *Dama che sigilla una lettera*, il *Piccolo disegnatore*, la *Vivan-*

diera di Chardin, *Venere, Mercurio e l'Amore* di Boucher; e tra i dipinti di Watteau, il capolavoro del maestro, l'*Insegna di Gersaint*, nonché la seconda versione dell'*Imbarco per Citera*. Il marchese d'Argens fece inviare a Berlino le opere classiche di Cazes, Lemoyne e Poussin (*Infanzia di Bacco, Fetonte*), benché il re non amasse «il colore freddo di questo maestro». Tali opere erano destinate ad ornare le residenze che il re fece ristrutturare o costruire a Berlino e a Potsdam dal suo architetto Knobelsdorf, e soprattutto a Sans-Souci, sua dimora preferita. Intorno al 1750 F, stanco della pittura francese, si volse verso le Fiandre e l'Olanda. Acquistò dei Rubens (schizzo della *Vergine col Bambino venerati da santi*) e dei Van Dyck, e s'interessò anche alla pittura italiana, raccomandatagli dall'Algarotti, suo consigliere artistico (*Leda* di Correggio). Nondimeno, le opere francesi del XVIII sec. costituiscono il fondo essenziale delle collezioni di F; sono oggi esposte al castello di Charlottenburg (Berlino Ovest), interamente rinnovato dopo la seconda guerra mondiale. (gb).

### **Federico III il Saggio**, elettore di Sassonia

(Torgau 1463 - castello di Lochau 1525). Fondatore dell'università di Wittenberg (1502), poi protettore di Martin Lutero, F fu anche grande collezionista di reliquie e d'opere d'arte. Dürer gli deve, soprattutto all'inizio della sua carriera, un certo numero d'incarichi importanti: *Polittico di Dresda* (Dresda, GG), *Polittico dei sette dolori della Vergine* (frammenti ivi e a Monaco, AP), *Ritratto di Federico il Saggio* (Berlino-Dahlem), *Polittico Jabach* (frammenti a Colonia, WRM; Francoforte, SKI; e Monaco, AP), *Adorazione dei magi* (tavola centrale del polittico Jabach (?): Firenze, Uffizi), *Martirio dei diecimila* (Vienna, KM). Nel 1504 F ricorse a Luca Cranach il Vecchio, che si stabilì nel 1505 a Wittenberg e restò per tutta la sua vita al servizio del principe e dei suoi due successori. (pv).

### **Fedotov, Pavel Andreevič**

(Mosca 1815 - San Pietroburgo 1852). Narratore umoristico, impiegò il suo autentico talento di pittore, formato sullo studio degli olandesi e paragonabile a quello di Hogarth o di Boilly, irridendo la meschinità della vita borghese o soffermandosi pietoso sulla miseria degli umili (*Richiesta di matrimonio*, 1848: Mosca, Gall. Tret'jakov; il *Cavaliere di fresca nomina*, 1848: ivi; *Giovane ufficiale che*

*addestra il suo cane*, ivi; la *Giovane vedova*, 1850: Lenigrado, Museo russo). (*bl*).

### **Fei, Paolo di Giovanni**

(Siena, notizie dal 1369 al 1411). Forse sull'esempio di Francesco di Vannuccio, sviluppò una maniera vivacemente goticizzante, aggraziata nello spirito dei personaggi e nella ricerca del particolare, che si ricollega direttamente alle raffinate espressioni pittoriche dell'ambito di Simone Martini e Lippo Memmi. Ardua è la composizione cronologica del suo catalogo (sono quasi tutti perduti i dipinti documentati), anche se la critica tende a riconoscere un resto dell'altare Accarigi in San Domenico a Siena, documentato nel 1387, in una *Madonna* qui tuttora esistente. Nel 1398 gli viene pagata dall'Opera del Duomo la tavola con la *Presentazione della Vergine al Tempio tra i santi Pietro e Paolo*, il cui scomparto centrale si conserva oggi a Washington (NG). Esempolari della sua arte sono la *Natività della Vergine*, firmata, e il *Dittico dell'Osservanza* (Siena, PN), la *Madonna col Bambino e Santi* (New York, coll. Lehmann), o la squisita *Madonna col Bambino* (Siena, cappella dello spedale di Santa Maria della Scala), che per l'accentuazione chiaroscurale che l'avvicina ai modi di Taddeo di Bartolo, appare databile al primo decennio del Quattrocento. (*cv + sr*).

### **Feininger, Lyonel**

(New York 1871-1956). I genitori lo indirizzarono nello studio del violino; recatosi nel 1887 in Germania per completare gli studi di musica, li abbandonò dopo aver scoperto la sua vocazione di pittore. Studiò ad Amburgo, Berlino all'Académie Colarossi di Parigi; ed esordì nel 1893 a Berlino come caricaturista in pubblicazioni satiriche come i «Lustige Blätter» o lo «Harper's Young People». Tornato a Parigi nel 1906, pubblicò fumetti sulla «Chicago Tribune» poi scoprì il cubismo. Abbandonò allora il disegno per la pittura. Nel 1911 entrò in contatto con Robert Delaunay, che avrà un influsso decisivo sulla sua evoluzione. Nei primi anni la sua opera s'ispira ad una sorta di Modern Style internazionale, in cui s'incontrano tanto la maniera di Beardsley che quella di Lautrec o di Steinlen: allungamento delle figure, *japonisme*, valorizzazione della linea in chiave musicale (*l'Impaziente*, 1907: New York, coll. Mrs Feininger; la *Sommossa*, 1910:

New York, MOMA). Nel 1911 incontrò i pittori di Die Brücke legandosi a Schmidt-Rottluff. Con Marc, Nee e Kandinsky partecipò nel 1913 alle manifestazioni di Der Blaue Reiter a Monaco e a Berlino. Liberatosi ormai dall'aneddoto e dal motivo letterario, il suo stile si volse alle esperienze futuriste: l'analisi cubista è spiritualizzata, forme e spazi s'interpenetrano e si dissolvono nella dinamicità dei colori (il *Battello a ruote*, 1913: Detroit, Inst. of Arts; *Autoritratto*, 1915: Houston, Università). La sua prima personale ebbe luogo nella galleria berlinese Der Sturm nel 1917. Dal 1919 al 1933 insegnò incisione e pittura al Bauhaus di Weimar e di Dessau. Durante l'inverno 1918-19 intagliò oltre cento tavole. Tale disciplina influenzerà l'organizzazione spaziale, semplificandola (*Passeggiata*, 1918: New York, MOMA). Poi le vaste masse nere e le rare linee, brevi e irregolari, lasciano il posto a veri e propri reticoli di linee parallele o convergenti, che bastano a creare i volumi (*Cattedrale del socialismo*, per il primo Manifesto del Bauhaus, 1919). Direttore del laboratorio d'incisione al Bauhaus (1919-24), vi pubblica numerose serie di tavole (tra cui *Zwölf Holzschnitte*, 1923) e numerosissime cartoline postali. Nel 1924 fonda con Kandinsky Klee e Jawlensky l'effimero gruppo Die Blauen Vier (I quattro azzurri), erede di Der Blaue Reiter. I temi architettonici lasciano il posto a serie di marine, di vedute di campagna o urbane, mentre la struttura sottile e sapiente dei piani subisce una stilizzazione che la riduce alle orizzontali: il *Piroscafo «Odino»* (1924: conservato a Halle), serie dei *Gelmeroda* (1926: Essen, Folkwang Museum), *Kolberg* (1930: ivi). Chiuso il Bauhaus nel 1933, F, incluso dal nazismo tra i pittori «degenerati», tornò nel 1937 negli Stati Uniti, dove la sua fama l'aveva preceduto. Nelle opere americane l'architettura riassume una certa importanza, particolarmente nella serie dei *Manhattan* (New York, MOMA), ma è sempre trattata poeticamente; la forma si disincarna in modo da rendere nell'apparenza significati spirituali, riassumibili in generale in una presa di coscienza dell'insignificanza umana di fronte alla natura. Attratto dalla tecnica della litografia, F eseguì numerosi paesaggi (*Dorfkirche*, 1954; *Manhattan II* 1951: Lugano, coll. Ketterer) in cui macchie di colore dai margini imprecisi coprono una costruzione densissima di finí linee rette. Praticamente sconosciuto in Francia, la sua opera ha avuto successo dopo il ritorno negli Stati Uniti. è rap-



presentato in musei tedeschi (Essen; Amburgo; Colonia; Monaco, NP) e americani (New York, Guggenheim Museum e MOMA; Filadelfia; Detroit; Minneapolis; Saint Louis, Washington University, AG), nonché al MNAM di Parigi. (*bz + em*).

### **Feito, Luis**

(Madrid 1929). Frequentò la scuola di belle arti di Madrid, dove dal 1954 insegnò disegno; nello stesso anno tenne la prima personale (Gal. Bucholz), e la seconda l'anno seguente nella Gal. Fernando Re. Si recò a Parigi con una borsa di studio nel 1954 esponendo nel 1955 alla Gal. Arnaud, che da allora ne ha presentato regolarmente l'opera. Le prime tele conferiscono un ruolo importante alla grafica, che disegna, in linee chiare su fondi più scuri, una sorta di piani rievocanti architetture o giardini. Tuttavia F scopre assai presto la materia, cui resterà fedele per molti anni: un impasto spesso, granuloso, che ricorda le terre calcinate del suo paese viene striato, inciso con grafismi minimi, con linee intrecciate, che però a poco a poco scompaiono per dar luogo alla luce in contrasti accentuati di zone chiare e scure. Progressivamente i colori «naturali» scompaiono, lasciando il posto unicamente al rosso e al nero. A partire dal 1964-65, il colore predomina, in particolare nelle grandi tele presentate alla Biennale veneziana del 1968: dense masse di tinte vivaci si organizzano in ritmi semplici con una specie di forza elementare e spesso si contrappongono a vaste zone piatte uniformi in dittici a carattere monumentale (esposte alla Gal. Arnaud nel 1968). Nel 1982, alla Gall. Egam di Madrid, si è tenuta una retrospettiva delle sue opere dal 1960 al 1980. Le opere degli anni '80 confermano il suo interesse per la chiara geometria delle grandi zone di colore. Nel 1985 è stato nominato ufficiale delle arti e delle lettere di Francia. Sue opere figurano in musei di Marsiglia, Alessandria, Roma, Montreal, New York (Guggenheim Museum), Houston, Rio de Janeiro, Parigi (MNAM e MAMV). (*gbo*).

### **Félibien, André**

(Chartres 1619 - Parigi 1695). Di piccola nobiltà di provincia, ricevette un'eccellente educazione, che perfezionò poi a Parigi, in contatto con gli ambienti letterari, affinando le sue doti di scrittore (frequentazione dell'Hôtel

de Rambouillet, amicizia con Conrart e Chapelain), e con i circoli di amatori d'arte e di pittori colti (il miniaturista Guernier), da cui trasse la passione per la pittura. Un soggiorno a Roma come segretario dell'ambasciatore straordinario del re (1647-49) gli consentì di conoscere Claude Lorrain, Lanfranco e soprattutto Poussin. Attratto dalla letteratura (poesie religiose, traduzioni varie da autori italiani e spagnoli), ed amico di vari pittori (Bourdon, Le Brun), sembra concepisse piuttosto presto il progetto di una grande storia dell'arte, in sostituzione dell'opera, giudicata parziale e incompleta, di Vasari. Il favore di Fouquet gli fornì l'occasione di pubblicarne una prima parte (*De l'origine de la peinture*, 1660). Alla caduta di Fouquet si ritirò in provincia ma Colbert lo richiamò, assegnandogli il titolo e lo stipendio di storiografo del re e dei suoi edifici (1666). Da allora la sua carriera si sviluppò su tre piani. Come scrittore ufficiale, membro dell'Accademia delle iscrizioni sin dalla fondazione, aveva l'incarico di presentare al pubblico e all'estero le principali opere d'arte commissionate dal re e gli edifici di nuova costruzione (opuscoli pubblicati dal 1663 al 1674, raccolti nel *Recueil de descriptions de peintures et autres ouvrages faits pour le Roy*, 1689), nonché le collezioni reali (*Tableaux du cabinet du Roy*, 1677). Questi opuscoli di propaganda rivelano un notevole sforzo nella descrizione e nell'analisi dell'opera d'arte senza sacrificarla al puro effetto letterario, e pertanto segnano una tappa importante nello sviluppo della critica d'arte. Come storiografo ufficiale delle costruzioni reali, F si vide affidare dal 1674 una *Histoire des maisons royales*. Concepì l'opera con scrupolosa erudizione rapportabile ai contemporanei sforzi dei benedettini di Saint-Maur; dispose lo spoglio dei conti reali del XVI sec., e il disegno di vedute (Chambord), piante, alzati, dettagli decorativi. L'immensa impresa restò incompiuta (manoscritti perduti, tranne uno: testo pubblicato col titolo di *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales*, Paris 1874; documentazione col titolo di *Vedute dei castelli del Blésois*, Paris 1911). Aggiungendo a tali ricerche erudite l'investigazione delle tecniche (*Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture e des autres arts...*, 1676), F appare qui il precursore dei grandi storici dell'arte del XIX sec. Infine, incaricato di redigere i rendiconti delle conferenze pronunciate all'Accademia nel 1667, egli si sforzò di farne un corpo di dottrina coerente (*Conférences*

de l'Académie royale..., Paris 1668). L'impresa, che spiace a taluni membri del sodalizio, dovette essere abbandonata. Ma F condusse a buon fine la sua opera maggiore, gli *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* (10 voll., pubblicati tra il 1666 e il 1688). Scritti per un pubblico colto con linguaggio semplice e uno stile curato, questi volumi costituiscono una tappa essenziale nello sviluppo della letteratura artistica europea. Per la prima volta viene proposta una storia della pittura, dall'antichità in poi, concepita da un punto di vista internazionale. I limiti dell'informazione (Spagna) sono compensati da singolarità notevoli (attenzione per le Fiandre e la Germania, salvaguardia ed elogio dell'*Album* di Villard de Honnecourt, ricerche su Jean Cousin, ecc.). L'*VIII<sup>e</sup> Entretien*, interamente dedicato a Poussin (1685), non si dispensa dalle date, dalle citazioni epistolografiche, dai cataloghi esatti di quadri. Nel contempo, una serie di riflessioni inserite nell'esposizione storica costituisce un complesso teorico che traduce l'insegnamento di Poussin e il pensiero della grande generazione dei Le Sueur, Bourdon e Le Brun, e che propone così per l'arte un equivalente della «dottrina classica» in letteratura. Tradotti in inglese (1705), tedesco (1711), italiano (1755), e letti sino alla metà del XIX sec. (Delacroix), gli *Entretiens* ebbero per quasi due secoli, lo si confessasse o meno, un considerevole influsso.

L'opera erudita di F venne proseguita dai due figli, troppo spesso confusi con lui: **Jean-François, detto Félibien des Avaux** (morto nel 1733), membro dell'accademia di architettura, che in particolare scrisse, con il *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* (1699), la prima storia universale dell'architettura fino al Rinascimento (elogio dell'architettura araba e soprattutto dell'architettura medievale, riabilitata contro Vasari), e **dom Michel** (morto nel 1719), della congregazione di Saint-Maur, la cui monumentale *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France* (1706) e l'*Histoire de la Ville de Paris* (incompiuta completata e pubblicata da dom Lobineau nel 1725) sono rimaste celebri per lo scrupolo e la ricchezza dell'informazione. (*it*).

### **Felixmüller, Conrad**

(Dresda 1897-1977). Si formò presso l'accademia di Dresda e nel 1913 cominciò ad incidere su legno e a litografare

re. Dal 1916 espose a Berlino, presso Der Sturm, e l'anno seguente fornì incisioni in legno al giornale «Die Aktion». Fu prima influenzato dallo stile grafico di Die Brücke e dalle semplificazioni dei volumi dell'arte negra. Dal 1920, la regione della Ruhr e l'universo minerario gli ispirarono una serie molto coerente di grandi disegni a inchiostro di china e di incisioni; le licenze espressive, riservate alle sole figure umane, s'integrano in una visione più oggettiva dei luoghi (il *Grande minatore*, 1922: coll. priv.). I dipinti e gli acquerelli, che spesso denunciano anch'essi la condizione operaia (l'*Uomo nella città*, 1922-23: già a Stoccarda, SG), attestano talvolta un espressionismo fantastico, dai colori stridenti, nella linea di quello di Meidner, col quale F si era legato dal 1915 (il *Suicidio del poeta Walter Rheiner*, 1925: Hagen, coll. priv.). F svolse un ruolo attivo a Berlino e a Dresda negli ambienti artistici, politicamente impegnati, dalla cerchia di Walden e di Der Sturm agli espressionisti di Dresda (Die Brücke). A partire dal 1927 evolvette verso un più diretto realismo, cui si riallacciano ancora le ultime opere. L'artista, che visse a Berlino Ovest dal 1967, è rappresentato in musei tedeschi: Halle, Dresda, Wiesbaden, Stoccarda, Düsseldorf, Lipsia, Berlino (NG). La sua importante opera grafica era già stata oggetto di un primo catalogo a Dresda nel 1919. (*mas*).

### **Fendi, Peter**

(Vienna 1796-1842). Sin dall'infanzia soffrì di una malformazione della colonna vertebrale. Entrò all'accademia di belle arti di Vienna nel 1810, lavorò su modelli antichi e collaborò per due anni alla riproduzione al tratto dei vasi greci ed etruschi della raccolta del conte Lamberg, che venne poi pubblicata. Nel 1816 fu aggregato al Gabinetto delle medaglie e delle antichità; confermato nelle sue funzioni nel 1818, fu liberato da qualsiasi preoccupazione materiale, dopo anni difficili. La sua carriera venne influenzata dai viaggi, prima a Venezia nel 1821 col direttore del Gabinetto, poi a Salisburgo nello stesso anno. Dal 1832 al 1834 dipinse trenta acquerelli per illustrare le poesie di Schiller dedicate all'arciduchessa Sofia, madre del futuro Francesco Giuseppe, nonché la *Riunione di famiglia della casa imperiale d'Austria nell'autunno 1834*. Questo acquerello – che venne inciso a colori da Johann Passini – raggruppava 37 personaggi in pose espressive e

naturali. F dimostrò eccezionale maestria nella tecnica dell'acquerello; aveva il dono di rappresentare le cose con una semplicità cui si aggiungono talvolta umorismo o solennità (*Messa dei soldati sulla piazza del paese*, 1826: Vienna, ÖG). La sua arte è caratterizzata da un sentimento poetico assai puro, di gusto Biedermeier. La maggior parte delle sue opere è conservata a Vienna (ÖG, HM Albertina). (g + vk).

### **Fénelon, François de Salignac de la Mothe-**

(castello di Fénelon (Dordogna) 1651 - Cambrai 1715). Ecclesiastico e scrittore, ritratto da Rigaud e da Vivien (pastello inciso da G. Audran), amico di Mignard, cui non disdegnava di far visita nella sua bottega, dimostrò una sensibilità finissima per i problemi della pittura, superando anche i gusti ufficiali del suo tempo. Ammiratore di Poussin per la sapienza compositiva, l'equilibrio della disposizione e la verità dei soggetti, ebbe peraltro l'audacia di fargli dire, in un dialogo immaginario ove lo mette in scena con Leonardo, di preferire il paesaggio d'ispirazione libera di uno dei suoi «capricci» al quadro di storia, più convenzionale, che rappresenta la *Morte di Focione* (Parigi, Louvre). Queste preferenze poco accademiche per una rappresentazione vera della natura, atta a rendere i giochi contrastati della luce e della freschezza ombrosa dei giardini, lo inducevano a lodare alcuni Tiziano e così pure alcuni Teniers; e si riconoscono, letterariamente trasposte, nel suo *Télémaque*, le cui rappresentazioni poetiche hanno saputo sollecitare l'ispirazione dei pittori: *Natoire (Telemaco nell'isola di Calipso*, 1739), *Lagrenée (Ritorno di Ulisse e Telemaco presso Penelope*, 1767), *Cochin* (disegni). *I Deux Dialogues sur la peinture* di F vennero pubblicati per la prima volta dall'abate di Monville, che ne possedeva i manoscritti, nella sua *Vie de Pierre Mignard* (Paris 1730): ad essi vanno aggiunti *Jugements sur différents tableaux* (opuscolo per l'educazione del delfino), e la *Lettre à l'Académie* (1716), contenenti riflessioni, acute ma non sistematiche, sulle belle arti, paragonate alla letteratura. (pb).

### **Fénéon, Félix**

(Torino 1861 - Châtenay-Malabry 1944). Critico d'arte e collezionista, fu segretario di redazione della «Libre Revue» dal 1883 e l'anno seguente fondò con G. Che-

vrier «La Revue indépendante», intorno alla quale ben presto si raccolsero i simbolisti. Nel 1886 diresse «La Vogue» con Gustave Kahn, pubblicandovi poesie di Verlaine e di Rimbaud. Collaborò a numerose riviste come cronista letterario, teatrale e artistico di rara perspicacia. La sua prosa tornita, dal lessico impeccabile ed esatto, attaccò l'accidia dei pittori ufficiali, difendendo con lucidità ed intelligenza i pittori più vicini agli sviluppi dell'impressionismo. Nell'«Art moderne» di Bruxelles (19 settembre 1886) impiegò, a proposito della seconda mostra degli Indépendants, l'espressione «metodo neo-impressionista». Dal 1884 aveva notato *Une baignade à Asnières*, incontrandone l'autore, Seurat, e inoltre Pissarro, Signac, Dubois-Pillet. Si fece paladino del gruppo, scorgendo in Seurat l'iniziatore di una riforma dell'impressionismo che consentiva, applicando una tecnica nuova fondata sui lavori scientifici di Rood, Chevreul e Helmholtz, di giungere a «un'arte di grande sviluppo decorativo, che sacrifica l'aneddoto all'arabesco, la nomenclatura alla sintesi, la fugacità alla durevolezza, e che in mezzo alle celebrazioni e alle vanità conferisce alla natura, che ha infine abbandonato la sua realtà precaria, una realtà autentica». I suoi scritti vennero raccolti, in occasione dell'ottava mostra impressionista, in un opuscolo intitolato *Les Impressionnistes en 1886*. La collaborazione a riviste anarchiche lo fece includere, nel 1894, tra gli accusati del processo dei Trenta; assolto, divenne consigliere letterario e segretario di redazione della «Revue blanche» (1894-1903). Nel 1904 stese la prefazione della mostra di Van Dongen presso Vollard. Nel 1906 venne chiamato a gestire la sezione d'arte moderna alla Gal. Bernheim-Jeune. Dal 1919 fu condirettore del «Bulletin de la vie artistique», organo della galleria, ove pubblicò qualche breve articolo. Si ritirò da ogni attività nel 1925. La sua collezione, composta di opere moderne (in particolare di Seurat, tra cui le tre piccole *Poseuses* acquistate dal Louvre di Parigi (oggi al MO), e di Signac, tra cui il *Ritratto di Fénéon sullo smalto d'un fondo ritmico di misure e di angoli, di tonalità e di tinte*, 1890: New York, MOMA) e di sculture dell'Africa nera, fu battuta all'asta quando era ancora in vita. Due anni dopo la sua morte, la vendita del resto della sua collezione doveva consentire a sua moglie di farne erede universale l'università di Parigi, con l'impegno di istituire, con la denominazione di Fondation F, premi da assegnare

a scrittori e a pittori o scultori di età inferiore ai trentacinque anni. (*mtf + gv*).

### **Fénis**

Residenza fortificata della Val d'Aosta, eretta a pianta trapezoidale tra il 1337 e il 1340 da Aimone di Challant e in seguito più volte rinnovata e modificata: l'ultimo intervento risale al 1895, quando Alfredo D'Andrade, che ne era divenuto proprietario, ne curò il restauro e lo donò allo stato.

Gli affreschi del castello di F che decorano l'antica cappella (*Annunciazione, Crocifissione, Madonna di Misericordia* e figure di *Saggi*) sono segnati dall'evidente presenza di due maestri che lavorano su un progetto comune e con una tecnica assolutamente identica (come ha dimostrato il fondamentale restauro appena concluso). Restituiti a migliori condizioni di leggibilità, rivelano che le due personalità distinte erano legate da un progetto unitario denunciato dall'alternarsi dei due pittori sulla stessa parete, dal colore uniforme, pur nel diverso uso delle ombre, dall'identica impaginazione dei personaggi all'interno delle fasce decorate. Il primo Maestro, di qualità più alta e a cui si deve la massima parte della decorazione della cappella, manifesta una precoce conoscenza della maniera di Jaquerio; il secondo, assai più corsivo e meno coinvolto dalla lezione jaqueriana, tende invece ad un'accentuata tridimensionalità e caratterizza i suoi personaggi con una sorta di pungente asprezza. A costui, meno interessante e ancora misterioso, poiché fa qui la sua unica comparsa, si devono, oltre ad alcune figure della cappella, la maggior parte dei *Saggi* del cortile. Il trescante jaqueriano si ricollega alla maniera divulgata dal cantiere di Jaquerio intorno agli anni 1410-15, come suggerisce il confronto tra alcuni passaggi della prima attività nota del pittore di Amedeo VIII e le parti meglio conservate della cappella quali l'*Annunciazione*, forse in possesso di cartoni, schizzi o modelli, l'artista ripropone a F, senza bagliori personali, quanto aveva potuto apprendere. Il secondo pittore è invece caratterizzato da un segno greve e da un insistente gioco delle ombre che sottolineano i volumi secondo un gusto del tutto estraneo ai modi jaqueriani. Questa ricerca di volumetria, evidente in alcune teste e che non si ritrova in altri esempi piemontesi databili al secondo decennio, rende assai difficile immaginare questo artista sui

ponti di **F** prima degli anni '20 del 1400. Poiché tutta la decorazione, per la quale non esiste finora alcun aggancio documentario certo, fu sicuramente eseguita in un'unica campagna di lavori, la sua cronologia non può che essere fissata a ridosso di questa data, cioè nello stesso torno di anni in cui fu completato da Jaquierio, o da un allievo a lui molto prossimo, ma non coincidente con il primo trescante di **F**, il *Messale* per il vescovo di Aosta Oger Moriset. (*erb + sr*).

### **Fenollar**

La piccola cappella di Saint-Martin de **F** (Pyrénées-Orientales, comune di Maureillas), ai piedi del Col del Perthus, è un edificio di costruzione grossolana, coperto da una volta a botte a ferro di cavallo su archi doppi: è stato accostato ai piccoli santuari mozarabici del x sec., tuttavia la data rimane in discussione. L'interno era interamente dipinto, ma restano solo pochi frammenti della decorazione della navata e dell'arco trionfale. Sulla volta del coro compare *Cristo entro un'aureola*, circondato dal Tetramorfo, ciascun animale del quale è portato da un angelo. La sommità della parete destra dell'abside è occupata da una *Vergine orante*, in un'aureola quadrata portata da due angeli. Sotto si hanno, seduti, i *Ventiquattro Vegliardi dell'Apocalisse*. Sul registro inferiore si succedono, partendo da nord-ovest, l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Annunciazione ai pastori* (in parte distrutta), la *Cavalcata* e l'*Adorazione dei magi*. Bordi con greche, cubetti, meandri separano i vari livelli. La tonalità cromatica generale è scura, con ocre, verdi e rossi ravvivati da linee bianche e nere, impiegate per le pieghe e il modellato. Sono stati spesso notati l'originalità e libertà dell'autore di tali dipinti e la sua modernità. Egli resta peraltro profondamente medievale e romanico quanto alle fonti d'ispirazione, sottolineate dall'iscrizione che cinge il Tetramorfo, tratta dal *Carmen paschale* di Sedulius. D'altro canto, in queste pitture si sono potuti rinvenire caratteri comuni con l'arte di Tahull in Catalogna, nonché con frammenti d'affreschi di Revello in Piemonte. (*ig*).

### **Fenollosa, Ernest**

(? 1853 - Londra 1908). Giunto a Tokyo nel 1878 come professore di economia politica e di filosofia, si legò d'amicizia ai pittori giapponesi contemporanei, e da essi trasse la propria educazione artistica. Fondò con Hashi-



moto Gahō e Kanō Hogai una Società per l'apprezzamento dei dipinti, che rimise in auge l'insegnamento della pittura tradizionale. Fu così all'origine della creazione del Museo nazionale di Tokyo e della promulgazione di una legge a protezione delle opere d'arte, classificate in ambito nazionale: il che pose fine alle vendite di capolavori da parte dei templi e dei conventi, obbligati a garantirsi la sussistenza dopo l'avvento dell'era Meiji (1868). Lasciò la cattedra nel 1886 per dedicarsi interamente all'arte, nominato nello stesso anno consigliere presso il Museo imperiale, con Okakura Kakuzō fece parte di una missione in Europa e in America. Il MFA di Boston gli comperò le collezioni che aveva raccolto; **F** ne fu per qualche tempo conservatore, ma nel 1896 tornò in Giappone, per gettarvi le basi di uno studio comparato dell'arte cinese e giapponese, pubblicato in due volumi dopo la sua morte col titolo *Epochs of Chinese and Japanese Arts* (New York 1913). Nel 1900 si era stabilito definitivamente a New York, lavorando alla sua opera e tenendo numerose conferenze, morì improvvisamente durante un viaggio a Londra. La sua opera di storico dell'arte è oggi in gran parte datata (soprattutto per quanto riguarda l'arte cinese, che egli considerava soltanto attraverso le fonti giapponesi, incomplete); tuttavia, egli ha ugualmente svolto un ruolo fondamentale agli esordi della conoscenza scientifica dell'arte dell'Estremo Oriente, contribuendo a un suo maggiore apprezzamento. (*ol*).

### **Fényes, Adolf**

(Kecskemét 1867 - Budapest 1945). Esordì come allievo di B. Székely, studiò poi a Weimar, e si trasferì a Parigi. Dipinse attorno al 1900 tele scure, di spirito naturalista e di sorprendente forza espressiva (*Madre con Bambino*, 1901: Budapest, GN). Nel 1903 si stabilì a Szolnok. La sua pittura si schiarì per influsso del *pleinairisme* e per qualche tempo si evolvette parallelamente allo stile della scuola di Nagybánya (*Strada a Szentendre*, 1904: *ivi*). **F** abbandonò l'impressionismo nel 1910 ca., per uno stile decorativo che di solito si manifesta in nature morte dai colori vivaci, di grande eleganza compositiva (*Torta di papaveri*, 1910: *ivi*). (*dp*).

### **Fenzoni, Ferrau, detto il Faenzone**

(Faenza 1562-1645). Il **F**, di nobile famiglia faentina, si educò alla pittura nell'ambiente romano fervido e compe-

titivo degli anni '80 e a Roma partecipò ad alcune tra le più prestigiose imprese decorative ad affresco promosse da Sisto V: il palazzo lateranense, la Scala Santa, la Biblioteca vaticana, l'appartamento di Pio V e soprattutto la navata di Santa Maria Maggiore, dove dà il meglio di sé. Sotto il patronato dei Cesi lavorò anche in Santa Maria in Trastevere e col cardinale Angelo Cesi si trasferì in Umbria, a Todi. Anche qui le sue opere sono molto numerose, ma è famoso soltanto il grande affresco col *Giudizio universale* nella controfacciata del duomo (1596), il cui interno, decorato negli altari e nelle pareti di sue opere, divenne quasi una pinacoteca fenzoniana. Sono di questa prima, operosissima fase della sua carriera gli esiti più alti ed originali. Tra gli artisti accanto ai quali lavorava a Roma, egli si può avvicinare a Lilio e al Salimbeni, esponenti di una linea che, con una certa approssimazione, viene definita baroccesca. Il F si distingue per una personale inclinazione ai contorni accusati (la sua maestria nel campo del disegno è testimoniata da numerosi fogli) e anche alle composizioni affollate, con tratti di umore grottesco. Tutto ciò denuncia conoscenze nordiche in direzione del Goltzius, ma anche degli anni italiani di Spranger. Tornato in patria nel 1599, il F rallenta la sua attività ed inaugura una pittura dai toni luminosi abbassati, sempre ricca di effetti, ma, nel perdurante collegamento alla formazione manieristica, abbastanza inattuale. (acf).

### **Férat, Serge**

(Sergej Jastrebzov, detto) (Mosca 1881 - Parigi 1958). Giunse a Parigi nel 1901 o 1902. Fu prima allievo di Bouguereau; quindi subì l'influsso degli italiani del Quattrocento e poi di Cézanne. Le opere di Picasso, che conobbe intorno al 1910-11 ca., furono per lui una rivelazione, e a poco a poco si orientò verso il cubismo, che adottò definitivamente nel 1913. I suoi dipinti, di un cubismo molto ortodosso (*Natura morta: bicchiere, pipa e bottiglia*, 1914-15: Parigi, MNAM) dimostrano grandi qualità di gusto, ma l'apporto creativo si rivela minimo. Il ruolo da lui svolto nella diffusione del cubismo fu invece assai importante. Con la sorella Hélène d'Oettingen fu, in particolare, il sostenitore della seconda serie (novembre 1913 - luglio-agosto 1914) della rivista «Les Soirées de Paris», organo ufficioso del «cubismo écartelé» di Apollinaire. Nel 1917 realizzò le scene e i costumi delle *Mammelle di Tiresia*, lavoro

teatrale dello stesso Apollinaire. Morí in miseria e dimenticato pressoché da tutti. (gh).

### **Ferenczy, Károly**

(Vienna 1862 - Budapest 1917). Studiò prima a Monaco, poi, dal 1887 al 1889, a Parigi, ove frequentò l'Académie Julian e parallelamente seguí l'insegnamento di Bastien-Lepage. Dopo un periodo naturalista a Szentendre (1889-92), tornò a Monaco evolvendo verso uno stile personale (*Nel giardino di Neuwittelsbach*, 1894: coll. priv.), i cui sviluppi determineranno la nascita della scuola di Nagybánya; fu uno dei primi a stabilirsi a Nagybánya, e ne divenne il maestro piú importante, costituendo una radice essenziale della rinascenza della pittura ungherese. Impegnato nei problemi di pittura all'aperto, prima velata di nuvole, poi radiosamente assoluta (i *Tre Magi*, 1898: Budapest, GN; *Armonia della sera con cavalli*, 1899: ivi; *Donna pittrice*, 1903: ivi; *Mattino soleggiato*, 1905: ivi), proseguí col medesimo fine: «riprodurre l'incanto che si prova dinanzi alla visione della natura». Nel contempo, senza averlo ricercato, traduceva sempre piú la luce potente, straripante della pianura ungherese. La sua arte serba un timbro originale che la distingue dall'impressionismo francese: la sua concezione sintetica si contrapponeva al tocco diviso, la sua fattura ricercava accenti ampi, e nella sua ultima fase approdò ad uno stile la cui forza d'evocazione non era inferiore all'efficacia decorativa (*Doppio ritratto*, 1908: ivi; *Béni con la barta*, 1912: ivi). è rappresentato sia in numerose coll. priv. che a Monaco (NP).

La figlia **Noémi** (Szentendre 1890 - Budapest 1957) eseguì cartoni per arazzi, disegni e acquerelli. Studiò alla manifattura dei Gobelins a Parigi, le sue prime opere riflettono ancora l'influsso dell'arte francese (*Creazione*, 1913: coll. priv.), poi evolvette verso uno stile personale apparentato alla scuola post-Nagybánya. Nei suoi arazzi l'effetto decorativo è subordinato alla rappresentazione pittorica. Gli schizzi ad acquerello e gli studi grafici riflettono fedelmente un'arte di tenera semplicità, priva di patetismo ma non di senso monumentale (*Pastorella, Vigneti d'autunno*: Budapest, GN). (dp).

### **Ferentillo**

**San Pietro in Valle** Fondata dal duca longobardo di Spoleto Faroardo II (703-20) lungo la Valle della Nera sul

luogo di uno stanziamento eremitico ed integralmente ricostruita agli inizi dell'XI sec., l'abbazia di San Pietro in Valle a F costituisce un raro esempio di architettura religiosa di età ottoniana e ospita importantissime testimonianze di arte tardoantica (gruppo di sarcofagi provenienti dall'area spoletina) e altomedievale (lastra di Ursus Magester del sec. VIII). Sulle alte pareti dell'unica navata, frutto di un rimaneggiamento avvenuto nella seconda metà del XII sec., è in parte conservato un ciclo di affreschi con scene del Vecchio Testamento (parete sinistra) distribuite su tre registri e frutto dell'attività di più artisti influenzati dalla cultura figurativa romana diffusasi attraverso le grandi bibbie dei secc. XII e XIII. Essi rappresentano un caposaldo della pittura romanica nell'Umbria meridionale e trovano interessanti riscontri iconografici in altri cicli coevi o di poco successivi (affreschi di San Paolo fuori le Mura, perduti, e di San Giovanni a Porta Latina a Roma, affreschi del duomo di Anagni e di San Paolo Inter Vineas a Spoleto). Tra gli affreschi di epoche più tarde sono di particolare interesse una *Madonna col Bambino tra i santi Michele e Gabriele e l'abate committente* (abside destra), databile ai primi del 1300 e influenzata dall'esperienza giottesca di Assisi, e per il XV sec. quelli dell'abside centrale, dovuti al Maestro di Eggi. Per l'alta qualità degli affreschi per la vastità del ciclo romanico del Vecchio e del Nuovo Testamento fu certo un punto di riferimento obbligato per gli artisti che operavano nei secc. XII e XIII in quell'area spesso detta umbro-romana, di cui la vasta diocesi di Spoleto era parte così importante. (*gibe*).

### **Ferg (de Paula), Franz**

(Vienna 1689 - Londra 1740). Fu prima allievo del padre, Adam Pankraz Ferg, e si formò sotto l'influsso di Callot e di Le Clerc. Nel 1719 lasciò Vienna per Bamberg, poi si recò a Lipsia dove si legò a Thiele, sembra si stabilisse a Londra poco dopo il 1720. è autore di paesaggi di rovine, marine scene di genere nella tradizione dei pittori olandesi del XVII sec.: li popolava di minuscoli personaggi, quali eseguiva pure nei dipinti di Thiele. Se ne trovano opere in musei di Breslavia, Budapest, Cambridge, Kassel. Incise una serie assai rara di paesaggi, comparsa a Londra nel 1726 col titolo di *Capricci*. (*gmb*).

### **Ferguson, William Gouw (Gowe)**

(? (Scozia) 1632 o 1633 - Londra? 1695). Trascorse molti anni nei Paesi Bassi: è citato dal 1648 al 1651 a Utrecht, dal 1660 al 1668 all'Aja e nel 1681 ad Amsterdam. Dipinse nature morte di selvaggina: *Gallo, selvaggina e attrezzi da caccia* (Parigi, Louvre), *Uccelli morti* (1684: Amsterdam, Rijksmuseum), *Natura morta* (Edimburgo, NG), in uno stile decorativo vicino a quello di J. Weenix e soprattutto di W. van Aelst. (*ju*).

### **Fernandes, Garcia**

(attivo in Portogallo dal 1514 al 1565). Fece apprendistato nella bottega di Jorge Afonso, ove nel 1514 lavorava in compagnia di Pedro e Gaspar Vaz, di Gregorio Lopes e di Cristovão de Figueiredo. Collaborò nel 1518, sotto la direzione di Francisco Henriques, alla grande impresa della decorazione della corte di giustizia a Lisbona (*Relação*), che si assunse la responsabilità di condurre a termine dopo la morte del maestro (1518), mentre ne sposava una delle figlie. Tali dipinti non sono stati rintracciati, e si ignora pure la partecipazione di F all'opera diretta da Jorge Afonso. È probabile peraltro che l'allievo lavorasse più tardi come socio del maestro, e la sua collaborazione sembra certa nel polittico di São Bento (1528 ca.: Lisbona MAA). Circa il ruolo da lui svolto nei complessi realizzati collettivamente con Gregorio Lopes e Cristovão de Figueiredo, anch'esso è difficile da precisare per quanto riguarda le tavole del monastero di Santa Cruz di Coimbra (1520-30) e per quelle di Ferreirim (1533-34). Partendo peraltro da tali lavori, documentati con precisione, e cui vanno aggiunti gli altari del transetto di São Francisco d'Évora (1531-33 ca.), è stato possibile ricostruire l'insieme della sua opera. Alcuni storici (Reis Santos, Soria) sono d'accordo nel riconoscere in F uno degli autori del polittico di Santa Anta (1520 ca.: Lisbona MAA), i cui tipi e schemi compositivi provengono dalla bottega di Jorge Afonso, ma che presenta innegabili rapporti stilistici con le sue opere future. La fase più notevole della sua attività si colloca tra il 1521 e il 1536. F abbandona allora i valori scultorei e le composizioni equilibrate, che aveva ereditati da Afonso, per un progressivo manierismo, attraverso il quale afferma il proprio linguaggio personale (*Trittico dell'apparizione di Cristo alla Vergine* 1531: Coimbra, MN; *Trittico della Passione*: Vila Viçosa; *Presentazione al tempio*,

1538: Lisbona MAA). La *Vita di santa Caterina*, realizzata per le Indie, con la probabile collaborazione di assistenti (1538-40: cattedrale di Velha Goa), e il *Matrimonio reale* (1541: Lisbona, Museo d'arte sacra; una delle ultime opere note attribuite a F) ne confermano la posizione di artista secondario, il piú attivo ma il meno originale dei grandi pittori portoghesi della prima metà del XVI sec. (*mtmf*).

### **Fernandes, Vasco**

(? 1475 ca. - ? 1541-42). Partendo dal mito di un «Grão Vasco» leggendario, cui venivano attribuiti la maggior parte dei dipinti portoghesi della prima metà del XVI sec., si è a poco a poco confermata l'esistenza di un notevole pittore con questo nome, vissuto a Viseu (Beira Alta) ove diresse la principale bottega di provincia che operasse in Portogallo nella prima metà del XVI sec. Le origini della sua formazione artistica sono ignote; ma l'evolversi della sua carriera, iniziata verso il 1502, può esser seguito abbastanza da vicino, attraverso una produzione di oltre quarant'anni. Il retablo dell'altar maggiore della cattedrale di Lamego (1506-11: ora in museo a Lamego), autenticato con certezza, sembra confermare che F sia l'autore dell'altar maggiore della cattedrale di Viseu (1500-1506: Viseu, Museo Grão Vasco), attribuzione antica (Botelho Pereira, 1630) e spesso discussa, ma ripresa da Luis Reis Santos, il quale scorge nell'*Assunzione della Vergine* (Lisbona, MAA) il legame tra le due opere e una delle prime manifestazioni della personale maestria del pittore. Tali complessi, realizzati collettivamente, attestano influssi fiamminghi (fine del XV sec.), cui F non sfuggì nella prima parte della sua carriera, e di cui furono probabilmente responsabili i maestri fiamminghi residenti in Portogallo. A tale primo ciclo appartiene pure il trittico *Deposizione dalla Croce, San Francesco, Sant'Antonio*, 1520 ca. (già coll. Cook; oggi a Lisbona, MAA). Al periodo seguente (1520-35) sarebbero appartenuti i sedici pannelli del retablo di Freixo de Espada (*Vita della Vergine, Infanzia e passione di Cristo*, 1520-25 ca.: Cinta, chiesa principale di Freixo de Espada), le cui composizioni, piú aeree e sapienti, sono tratte dai manieristi olandesi (Joos de Beer, Luca di Leida). In tali opere appare un carattere indipendente e plebeo, ove si manifesta il temperamento personale del pittore e insieme si abbozzano le realizzazioni futu-

re (*Pentecoste, Calvario, Deposizione dalla croce*). Tale evoluzione prosegue col trittico dell'*Ultima cena*, proveniente dal palazzo episcopale di Fontelo (1530-35 ca.: Viseu, Museo Grão Vasco), una delle opere piú eclettiche di Grão Vasco, sia per lo stile che per la fattura, e la celebre *Pentecoste* (1535: Coimbra, Santa Cruz, sacrestia), la cui intensità drammatica, nelle forme agitate, definisce una nuova fase nella sua carriera; F, ormai, assoggetta la sua pittura a grandi schemi manieristi. La grande attività dei suoi ultimi anni (1535-42) sembra sia stata decisiva per lo sviluppo della scuola di Viseu, che assume in quell'epoca il suo autentico carattere regionale. Le opere di questa fase esprimono, attraverso i piú vari influssi eclettici (*Cristo presso Marta e Maria*, in collaborazione con Gaspar Vaz: Viseu Museo Grão Vasco), un temperamento che si fa sempre piú profondamente personale, una fantasia creativa progressivamente liberata da ogni formalismo. I cinque grandi retabli e le loro predelle, di fondamentale importanza, eseguiti per ultimi nella cattedrale di Viseu (*San Pietro*, il *Calvario*: ivi), sono l'approdo dell'esperienza artistica di Grão Vasco, che per l'immaginazione, l'intensità espressiva delle forme e dei drappeggi e il naturalismo rude dei tipi fisici e dei paesaggi fu il primo grande maestro della scuola portoghese durante il Rinascimento manuelino. (mtmf).

### **Fernández, Alejo**

(Cordova 1475 ca. - Siviglia 1545). Verosimilmente di origine germanica (un documento menziona «Maestro Alexo, pintor alemán»), domina la scuola andalusa del primo terzo del XVI sec. Genere del pittore cordovano Pedro Fernández, fino al 1508 risiede a Cordova; a questa fase risalgono il *Cristo alla colonna* (Cordova, MBA) e il trittico del *Cenacolo* (Saragozza, basilica del Pilar), che attestano ricerche nuove, ove i personaggi sono collocati entro vaste prospettive architettoniche. Questo periodo sembra concludersi col trasferimento del pittore a Siviglia, ove lo chiamarono i canonici della cattedrale e dove si stabilì definitivamente. Lo studio della figura umana prevale sulla traduzione dello spazio nella sua prima grande opera: il retablo della cattedrale (*Incontro alla Porta d'Oro, Natività della Vergine, Adorazione dei magi, Presentazione al Tempio*), ove si manifestano reminiscenze gotiche nelle fonti d'ispirazione (incisione di Schongauer per

l'*Adorazione dei magi*), nella ricchezza della decorazione e nella minuzia dei dettagli. Come i contemporanei castigliani, **F** attinge a fonti fiamminghe e italiane, il trattamento dei drappaggi e di certi volti presenta affinità con lo stile di Quentin Metsys e dei manieristi di Anversa, nonché con i pittori dell'ultima generazione del Quattrocento in Italia. È stato notato il carattere «bramantesco» di alcune sue architetture (*Flagellazione di Cristo*: Madrid, Prado). Gli incarichi affluirono alla bottega di **F**, che compose polittici secondo un nuovo tipo di disposizione, raggruppando i diversi personaggi, prima giustapposti, intorno ad una figura centrale (1520: Siviglia, retablo della cappella di Maese Rodrigo; Marchena, retablo della chiesa di San Juan). Tema favorito dell'artista è la Vergine col Bambino, sempre intriso di dolce malinconia (*Vergine dalla rosa*: Siviglia, chiesa di Santa Ana; *Madonna del latte*: convento di Villasana de Mena, distrutta nel 1936). La tecnica accurata dei primi dipinti non si riscontra nelle opere della fine della vita, ove il disegno meno sicuro, le proporzioni e le pose spesso scorrette tradiscono l'intervento di collaboratori (*Pietà* 1527: Siviglia, Cattedrale). La *Madonna dei navigatori* (1535 ca.: Siviglia, Alcázar), che sotto l'ampio mantello ripara marinai, mercanti e capitani, riprende il tema medievale della Vergine della Misericordia, rinnovato dall'epopea dei *conquistadores*. (acl).

### **Fernández, Pedro**

(fine del xv - inizio del xvi sec.). Pseudo-Bramantino era il nome convenzionale con il quale si indicava il pittore, in passato confuso con il Bramantino stesso. L'identificazione con **F** è consentita dal documento di allogazione (P. Freixas, 1984) al **F** e a un suo collaboratore, Antonio Morri, del *Polittico di sant'Elena* della cattedrale di Gerona, già concordemente assegnato allo Pseudo-Bramantino. La fase più antica dell'attività del pittore (1503-10 ca.) è ravvisabile in opere napoletane quali la *Madonna e Santi* (convento di San Gregorio Armeno) l'affresco con *Profeti* (San Domenico Maggiore) e il *Polittico della Visitazione* (ora a Capodimonte), che il Summonte dice eseguito da un maestro Pietro «sardo». Questi dipinti rivelano una profonda conoscenza della cultura milanese dell'ultimo decennio del Quattrocento con riferimenti soprattutto alla visione prospettica del Bramante e del Bramantino, alla sensibilità luministica dello Zenale e alle «caricature»



di Leonardo. Spostato il proprio raggio d'azione verso Roma, F dovette rimanere vivamente impressionato dalle prime due *Stanze* vaticane di Raffaello, alle cui composizioni si rifanno la *Visione del beato Amedeo de Sylva* (Roma, GNA), il *San Biagio* (Barcellona, MAC) l'*Assunzione della Vergine* (Bracciano, San Lorenzo a Pisciarelli), il *San Francesco stigmatizzato* (Torino, Gall. Sabauda) e l'*Andata al Calvario* (Napoli, San Domenico Maggiore), databili tra il 1512 e il 1516. Successivamente il pittore si trasferì in Lombardia, dove intorno al 1517 eseguì un polittico per Santa Maria a Bressanoro (ora smembrato tra la parrocchiale di Castellone e la pinacoteca di Cremona) nel quale sono presenti echi dello schematismo geometrico del Bramantino tardo. Al suo ritorno in Catalogna risale il già citato *Polittico di sant'Elena* per la cattedrale di Gerona, commissionato nel 1519 e terminato nel 1521. (m).

### **Fernández de Navarrete, Juan, detto el Mudo**

(Logroño 1526 ca. - Toledo 1579). Sordomuto dall'infanzia, fu educato dai gerolamini, nei pressi della sua città natale, che lo iniziarono allo studio della pittura. Il suo primo biografo, fra José de Sigüenza, asserisce che studiò in Italia, ove sarebbe stato allievo di Tiziano. Nessun documento conferma questa tradizione, che tuttavia sembra verosimile. Nel 1568 presentò a Filippo II il *Battesimo di Cristo* (Madrid, Prado), sua prima opera nota, trattata nello stile italo-fiammingo, e venne immediatamente nominato «pintor de Cámara». I quadri eseguiti per dieci anni all'Escorial, ove fu l'unico rappresentante noto della scuola spagnola sono meno freddi e convenzionali, F vi si mostra fedele allievo dei maestri veneziani, e introduce in Spagna la loro maniera «compendiaria», che Pacheco contrappone allo stile «compiuto» dei fiorentini. La tavolozza di Tiziano di cui egli copiò alcune tele, la sontuosità e lo spirito aneddotico di Veronese si riflettono nei suoi grandi quadri (*Abramo e i tre angeli*: Dublino, NG); la composizione del *Martirio di san Giacomo* (1571: Escorial) s'ispira a Tintoretto ma il realismo della decollazione rientra nella tradizione iberica. Gli effetti di chiaroscuro vicini a quelli di Bassano, di quest'opera vengono ripresi magistralmente nella *Natività* dell'Escorial (1575). Per gli altari secondari del monastero eseguì otto dipinti dedicati agli evangelisti e agli apostoli, in coppie, la serie di trentadue tele, che la malattia gli impedì di condurre a termine,

venne completata da Sánchez Coello e Carvajal. Sono figure maestose che rivelano l'ecllettismo di F, ammiratore delle composizioni grandiose ma altrettanto attratto dai dettagli familiari cari a veneziani e fiamminghi. (*acl*).

### **Fernandi (Ferdinandi), Francesco, detto l'imperiali**

(Milano 1679 - Roma 1740). La sua attività iniziò presso Carlo Vimercati a Milano. In seguito viaggiò a lungo attraverso l'Italia fermandosi prima a Palermo e, nel 1705, definitivamente a Roma. Qui divenne un protetto del cardinale Imperiali, da cui prese il nome e per il quale dipinse numerosi quadri sia di storia sia di animali (*Rachele nasconde gli idoli a Labano*: Stourhead, National Trust). Nonostante la sua propensione verso un naturalismo di tradizione settentrionale, nella pittura di storia, partendo dalla tradizione marattesca del Costanzi e del Chiari, si avviò verso un classicismo in cui è palese il riferimento a Poussin (*Rebecca ed Eliezer*, 1722: Stourhead, National Trust; *Erminia incide il nome dell'amato su un albero*, 1740 ca.: coll. priv.). Produsse anche opere di destinazione ecclesiastica (*Il Martirio dei santi Valentino ed Ilario*, *La decapitazione dei santi Valentino ed Ilario*: Viterbo, Duomo; *Madonna del Rosario col Bambino e Santi*: Vetralla, Duomo; *Morte di san Romualdo*, 1734: Roma, San Gregorio al Celio). Apprezzato in ambito europeo, soprattutto inglese (molte delle sue opere si trovano oggi in collezioni anglosassoni), ebbe incarichi anche per la corte spagnola (*Alessandro Magno ricompensa i suoi ufficiali*, 1736: Escorial) e per i Savoia (serie di sovrapporte, 1721-22: Torino, Palazzo reale). (*fir*).

### **Ferrara**

Sin dal primo medioevo fu centro agricolo e mercantile fiorente. Dopo le lunghe e alterne vicende delle lotte tra guelfi e ghibellini, passò nel sec. XIII alla casa d'Este, diventando una delle sedi culturali più splendide e raffinate d'Italia. Le più antiche testimonianze pittoriche pervenute - gli affreschi del Maestro di San Bartolo (oggi nella PN), i cui estremi cronologici si collocano fra il 1260 e il 1295 - sono espressione di una cultura aulica di ambito bizantino. All'inizio del secolo successivo, le *Storie della passione* affrescate dal Primo Maestro di Sant'Antonio in Polesine nella prima cappella di destra della chiesa denotano la conoscenza delle opere assisiati di Giotto, mentre

le *Storie della Vergine* nella cappella a sinistra dell'altar maggiore, dovute a un'altra personalità (il Secondo Maestro), registrano puntualmente le innovazioni espresse nella Cappella degli Scrovegni a Padova, pur filtrate attraverso i piú antichi pittori riminesi. Presenze bolognesi (Vitale eseguì per F la *Madonna dei Battuti Bianchi*, oggi a Roma, PV), riminesi (l'anonima *Orazione nell'orto* di casa Romei) e venete arricchiscono successivamente il panorama pittorico: poco dopo la metà del secolo, forse intorno al 1360, le belle – e purtroppo anonime – *Storie di un Santo Vescovo* (casa Romei, da Santo Stefano) esprimono una brillante lettura «locale» dei modi del grande Vitale. Il modenese Serafino dei Serafini, presente a F nel 1361 e nel 1363 autore di una frammentaria *Assunzione* per l'oratorio dei Battuti Bianchi (oggi in casa Romei), cui Longhi riferiva il notevole *Trionfo di sant'Agostino* (Ferrara, PN, da Sant'Andrea), introduce echi della cultura padovana di Altichiero e di Jacopo Avanzi, di cui è frutto tra i piú considerevoli il ciclo allegorico di casa Minerbi. All'inizio del sec. xv la cultura del gotico internazionale trova in F uno dei maggiori centri di elaborazione in area padana; già con la signoria di Nicolò III la città assume un rilievo comparabile a quello di Bologna. Gli affreschi con scene di vita cortese, ora dalla palazzina di Marfisa restituiti al Palazzo estense del Paradiso (eretto nel 1391, decorato probabilmente qualche anno piú tardi) e il ciclo cortese recentemente rimesso in luce a Schifanoia, appaiono dovuti a maestri gravitanti in ambito padovano, di cultura veneteggianti appaiono ancora quelli provenienti da casa Pendaglia (oggi nella PN) e quelli del Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine tutti della prima metà del sec. xv. Analoga cultura si riscontra nell'autore (che si firma GZ) della tavola con la *Trinità* ora in Pinacoteca e, a ben altro livello, nella *Resurrezione* dell'oratorio di Sant'Apollinare, già attribuita (A. Venturi) a Pisanello e oggi per lo piú riferita al Maestro di Vignola. Si formano a F due artisti nativi della città, Stefano da Ferrara, probabile autore di alcuni affreschi nel Palazzo della Ragione a Padova, e Antonio Alberti, attivo per almeno un ventennio tra Umbria e Marche, cui spettavano forse a F, nel Palazzo del Paradiso, i personaggi del Concilio tenutosi nel 1438 (affreschi perduti). A lui sono stati riferiti, con dubbio, gli affreschi con *Storie di san Giovanni Evangelista* (già in San Domenico) ora in Pinacoteca, nei quali sono

evidenti caratteri pisanelliani. Di grande importanza sono i soggiorni di maestri forestieri presso la Corte ferrarese, a cominciare da quello, nel 1432, del Pisanello, che vi ritornò poi varie volte tra il 1438 e il '48. Nel 1441 eseguì il *Ritratto di Lionello d'Este*, da identificarsi con ogni probabilità con quello dell'Accademia di Carrara di Bergamo. Anche il personaggio femminile nel ritratto del Louvre di Parigi apparteneva sicuramente alla Corte estense. Nel 1445 Pisanello riceve un acconto per una tavola (perduta) eseguita per la villa di Belriguardo. All'artista veronese si attribuiscono ben sette medaglie modellate per Lionello d'Este. Perduto è invece il ritratto fattogli da Jacopo Bellini in concorrenza con il Pisanello, nel 1441. A queste presenze, che contribuiscono a ravvivare il clima tardogotico in F, fanno presto riscontro i soggiorni di altri maestri moderni e addirittura tra i più prestigiosi delle nuove tendenze rinascimentali: nel 1449 appaiono in F Rogier van der Weyden, Andrea Mantegna e Piero della Francesca, a testimoniare della grande forza di richiamo di cui godeva allora la Corte estense. Un trittico del maestro fiammingo (forse la tavola centrale era costituita dalla *Deposizione* degli Uffizi di Firenze) passa ad adornare lo studio ducale di Belfiore. Il Mantegna è chiamato per eseguire il doppio ritratto del Marchese Lionello e del suo camerlengo Folco di Villafora (perduto). Il duca Borso, secondo l'affermazione del Vasari, invita a F Piero della Francesca per ornare varie camere, forse della Reggia di Piazza. Nell'occasione Piero affresca anche una cappella in Sant'Andrea degli Agostiniani. Nessuna traccia è purtroppo rimasta di tali importantissimi lavori ma l'eco di quella straordinaria presenza perdura nella tradizione ferrarese per tutta l'attività di Ercole Roberti, che è quanto dire sino alla fine del secolo. Nel 1455 ancora Borso promuove una delle più notevoli imprese di quel tempo: la decorazione miniata di una *Bibbia* (Modena, Biblioteca Estense) di favolosa ricchezza e splendore, diretta dal lombardo Taddeo Crivelli, da lui eseguita assieme al conterraneo Franco de' Russi, mescolando elementi della cultura tardogotica settentrionale con modi già rinascimentali, mantegneschi e pierfrancescani. Per lo studio di Belfiore operarono anche il senese Angelo Maccagnino, pittore di corte dal 1447, l'ungherese Pannonio, di cui sono notizie in F sin dal 1415, il grande Cosmè Tura (ca. 1430-95), e forse anche il misterioso Galasso, cui potrebbe rife-

rirsi l'*Autunno* di Berlino-Dahlem. Dagli incerti caratteri protorinascimentali e quasi neogotici che qualificano le due figure allegoriche del Maccagnino (Firenze, coll. Strozzi) e la *Cerere* del Pannonio (Budapest), dal quasi romanico *Autunno* di Berlino, si passa alla complicata e nuovissima immagine buriana della *Primavera* (Londra NG) che esprime con efficacia il clima donatelliano e mantegnesco di Padova, dove è molto probabile che il Tura sia stato tra il 1452 e il '56. Ivi è sicuramente il ferrarese Bono nel 1451, poiché firma l'affresco con *San Cristoforo* nel ciclo diretto dal Mantegna nella chiesa degli eremitani. La formazione padovana del Tura segna dunque una svolta decisiva della cultura ferrarese, agevolandone l'affrancamento da quella incerta e complessa alternativa in cui i motivi gotici continuavano a prevalere. Ma quello del Tura è un modo tutto particolare di assumere i valori rinascimentali: egli non sembra quasi toccato dal grande esempio di Piero della Francesca, e preferisce Donatello e il Mantegna perché il loro aspro linearismo è meglio adatto ad esprimere la sua fantasia, un'immaginosa interpretazione del mondo, che a volte si carica di esasperate intenzioni espressive. Del 1469 sono le ante d'organo per il duomo, raffiguranti l'*Annunciazione* e *San Giorgio e la Principessa*, e poco più tardi è da ritenersi il nobile polittico Roverella, già nella chiesa di San Giorgio ed ora così smembrato: *Pietà* (Parigi, Louvre); *Madonna col Bambino e angeli musicanti* (Londra, NG); *San Giorgio* (San Diego Cal.); *SS. Paolo e Maurizio con Niccolò Roverella* (Roma, Gall. Colonna). Altri polittici del Tura, variamente smembrati e dispersi, sono quello di San Luca in Borgo a Ferrara, e quello di San Giacomo ad Argenta. Dal 1457, per un trentennio, il Tura è pittore della Corte estense, addetto ai più vari esercizi dell'arte. Intorno al 1470 attende alla decorazione della villa di Belriguardo. In tal modo si spiega la sua assenza dal ciclo degli affreschi del palazzo di Schifanoia, ove domina la personalità di Francesco del Cossa (1436 ca. - 1478 ca.), che ha eseguito i tre scomparti con le allegorie dei mesi di *Marzo*, *Aprile*, *Maggio*. Con il Cossa i valori pierfranceschiani diventano elemento integrante della nuova pittura ferrarese, che l'artista trapianta a Bologna abbandonando la città natale, amareggiato dalla scarsa considerazione del duca Borso. La sua eredità è raccolta da Ercole Roberti (ca. 1450-1496), che già nello scomparto del *Settembre* a Schifanoia rivela la propria estrosa e

personalissima interpretazione dei modi cosseschi, non senza innesti e suggestioni turiane, come avviene anche nella distrutta pala di San Lazzaro (già a Berlino), nella quale Ercole tiene validamente testa al Tura. Passato a Bologna con il Cossa, Ercole partecipa con lui ai lavori per il Polittico Griffoni in San Petronio, e conduce a termine gli affreschi del maestro nella cappella Garganelli in San Pietro. Nel 1479 era ritornato a F, e a quell'epoca spetta la solenne Pala Portuense dipinta per Ravenna (oggi a Milano, Brera). È del 1486 il definitivo rientro a Ferrara di Ercole, che succede degnamente al Tura nella carica di pittore di Corte. (*rr + sr*).

La perdita della decorazione della «delizia» di Belriguardo, cui aveva preso parte, intorno al 1493, Ercole Roberti, del ciclo di Belfiore e di quello dell'abside della cattedrale (1499), cui collaborarono, diretti dall'anziano Mantegna, Boccaccio Boccaccino, Lorenzo Costa e Nicolò Pisano, priva l'ultimo decennio del Quattrocento di testi indubbiamente cruciali per il passaggio al nuovo secolo. Legami con Bologna, Modena e Cremona sono tuttavia attestati dalla presenza di Boccaccino (impiegato anche nell'oratorio della Concezione), del Maestro della Maddalena Assunta, di Pellegrino Munari e di Francesco Bianchi Ferrari: tramiti per la diffusione di un precoce classicismo già nei primi anni della signoria di Ercole I d'Este. Alla morte di Ercole Roberti (1496) non rimaneva a F nessun pittore che fosse in grado di conservare alla città il suo rango di capitale artistica; questo rango passa invece a Bologna dove, fin dal 1483, si era trasferito Lorenzo Costa, uno tra i migliori seguaci di Ercole. A F Michele Coltellini è l'esponente di una breve fioritura pietistica dei tardi anni di Ercole I; al suo fianco Domenico Panetti (ca. 1460-1513) è solo un seguace del Francia, dapprima in toni più aspri, in seguito più dolci. Personalità estrosa e in tutto ferrarese è invece Ludovico Mazzolino. La sua prima opera datata, il trittico di Berlino (1509), denota accanto a riprese dal Roberti qualche insorgente accento veneto. Con la *Strage degli Innocenti* (Roma, Gall. Doria) e il dipinto dello stesso soggetto all'Aja, la pittura ferrarese tocca un nuovo apice di irrealismo, nella mimica concitata e nelle fisionomie talora grottesche dei personaggi, mentre il colore intenso e duro s'intenerisce solo nei brani dolci di paesaggio. Ancora echi del Roberti mescolati a influenze veneziane perdurano in Giovan Battista Benvenu-

ti detto l'Ortolano, ma rivolti ben presto a ritmi di compostezza classicheggiante. Un classicismo reso, però, più vero dagli stacchi netti di luce e di ombra, come pure da un accento di religiosità umile e quasi rustica (*Pietà*: Roma, Gall. Borghese; *Pietà*: Galleria di Napoli; *Natività*: Roma, Gall. Doria). Fino all'ultimo egli rimase fedele a quest'ideale di classicismo semplice e divulgativo, ravvivato da brani di intenso, schietto naturalismo.

Un tempo avvicinato all'Ortolano, Benvenuto Tisi detto il Garofalo (1481-1559) è invece di estrazione borghese e accademica. Brani di giorgionismo assai precoce appaiono nella *Natività* (Ferrara, PN) e nella *Natività con un pastore* di Strasburgo. Il suo primo periodo, tra il 1505 e il 1513, è il più lirico ed anche storicamente importante perché lo documenta fra i primi che seppero intendere la lezione di Giorgione e portarla a F. Dopo la *Pala Suxena* (Ferrara, PN) del 1514, la conoscenza diretta di Raffaello modifica la sua ispirazione; per ritrovare una vena poetica più alta bisognerà guardare certi brani della grande *Pala di Sant'Andrea* eseguita con Dosso Dossi nel 1525 (Ferrara, PN). Dopo la netta interruzione causata dalla guerra tra F e Venezia, riaperte le frontiere, il gusto di Alfonso I d'Este si rivolge ancora a Venezia. Ne fa fede la pittura di Giovanni Luteri detto Dosso Dossi la cui presenza a Ferrara è documentata nel 1517. Le sue prime opere sono già ricche di spunti giorgioneschi e tizianeschi desunti da precedenti soggiorni a Venezia (si ricordi, del resto, che Tiziano in persona era stato chiamato a F nel 1515). Alla *Baccanaria* di Dosso (Londra, NG) – eseguita circa il 1514 per il «camerino di alabastro» che Alfonso I aveva voluto, probabilmente sull'esempio dello «studiolo» della sorella Isabella Gonzaga – seguirono il *Festino degli dèi* di Giovanni Bellini e, più tardi, i *Baccanali* di Tiziano: nel 1519 il pittore consegnò l'*Offerta a Venere* (oggi a Madrid, Prado); nel 1522, *Bacco e Arianna* (Londra, NG); tra il 1523 e il 1525 gli *Andrii* (Madrid, Prado) e intorno al 1529 intervenne nel paesaggio del dipinto del Bellini. Tiziano era subentrato, nell'incarico, a Raffaello e a fra Bartolomeo; la decorazione, completata da Dosso con un soffitto dipinto e un fregio con dieci scene dell'Eneide, restò integra per meno di un secolo. Con la devoluzione di F allo Stato della Chiesa (1598) il camerino venne smembrato e i dipinti di Tiziano trasferiti a Roma. Il mondo poetico del Dossi, comunemente avvicinato a quello dell'Ario-

sto, di cui fu amico, in realtà ne differisce proprio perché lontano dalla solare classicità del poeta; anzi il Dosso è piuttosto, nel suo estro fantastico, sostanzialmente anti-classico, nonostante il prolungato soggiorno a Roma nel 1520 e la diretta conoscenza con Raffaello. Al suo ritorno a Ferrara sappiamo che egli fu attivissimo al servizio della casa estense, sia nel Castello, sia nelle «delizie» (ville) di campagna, ma la produzione di questo periodo è in gran parte perduta. Battista Dossi seguì le tracce del fratello ma con assai minore genialità; anzi egli fu attratto dal manierismo romano che si era insediato a Mantova con Giulio Romano e se ne fece tramite con F. Di questo manierismo, consolidatosi a F con l'opera di Girolamo da Carpi, Sebastiano Filippi detto il Bastianino dà un'originale versione nell'abside del duomo cittadino, ove dipinge affreschi ispirati ad una grandiosità lieve e quasi soffiata. Per questa sua fresca interpretazione del gigantismo michelangiolesco egli rimane un isolato in patria. Accanto al Bastianino, Giuseppe Mazzuoli detto il Bastarolo (ca. 1536-89) appare, nella grande *Annunciazione* della Chiesa del Gesù a Ferrara e nella *Deposizione* della Certosa, quasi un parallelo ferrarese del Rosso fiorentino. Diversa e più alta la poesia di Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino, che all'educazione ferrarese sovrappone ben presto l'inclinazione per i veneziani e soprattutto per il Veronese. Lo splendore tipicamente veneto del timbro cromatico si ritrova nella sua pittura ma con diversa dolcezza d'impasto, mentre la bella retorica veronesiana viene tradotta in un'affettuosa intimità di linguaggio, come nella *Susanna e i vecchioni* (coll. Johnson, Philadelphia) o nella *Madonna della Zingarella* (Madrid, Prado). Del 1586 sono le due note *Mitologie* (Roma Gall. Borghese), nelle quali il ricordo patetico dei miti del Dosso si unisce all'aspetto più sentimentale e quasi romantico dei Carracci. L'ultimo periodo dell'artista, dopo il 1615, è caratterizzato da un accostamento al Reni e da una sintassi già secentesca. Mentre lo Scarsellino guardava a Venezia e a Bologna, Carlo Bonone, discepolo del Bastarolo, rimane fedele alle tradizioni ferraresi, tanto che è stato detto l'ultimo erede della grande pittura ferrarese. Già nella giovanile *Annunciazione* della Chiesa del Gesù (1587) prevale, infatti, la qualità tipicamente ferrarese di concepire i temi romantici calandoli nella robusta umanità dei personaggi. Un soggiorno di due anni a Roma lo accosta alla cerchia dei primi cara-



vaggeschi, come il Gentileschi, il Borgianni e il Saraceni (*Estasi di San Paterniano*: a Fano). Più tardi, da altri contatti veneti e mantovani, il Bonone arricchisce la sua pittura di nuovi spunti prospettici, con uno stile neomanieristico e già precorritore del barocco. Nel 1613 lo troviamo a Cento a lavorare accanto al Guercino, mentre negli affreschi di Santa Maria in Vado egli si manifesta quasi come un parallelo ferrarese di Ludovico Carracci. Dopo la devoluzione di F allo stato pontificio (1598), la scelta della nuova capitale dello stato estense era caduta su Modena: Ferrara venne così a perdere l'antico ruolo egemone, riducendosi a periferia del ducato e l'ambiente pittorico non espresse o non attirò più personalità di rilievo. Vale la pena di ricordare Giuseppe Caletti detto il Cremonese, che ancora si rivolge, con compiaciuto arcaismo, ai grandi esempi dosseschi; Costanzo Cattanio che ai richiami dall'opera di Reni mescola accenti nordici desunti da stampe dureriane e di Luca di Leida; Aurelio Scannavino, che converte la puntigliosa purezza del bolognese Cignani in dignitosa grazia. Anche la pittura del Settecento nell'antica capitale appare priva di spiccata autonomia, Venezia e Bologna rafforzano il proprio potere di attrazione nei confronti degli artisti locali. E tuttavia Girolamo Baruffaldi e Giuseppe Antenore Scalabrini, eruditi e storici, offrono importanti riflessioni e notizie sulla storia pittorica locale. La presenza a F, dal 1710 al 1738, del cardinal legato Tommaso Ruffo, proprietario di una cospicua quadreria comprendente soprattutto opere napoletane, ed apporti esterni di rilievo quali le pale del Crespi per la Chiesa del Gesù, quelle del Torelli, del Monti, del Graziani per altre chiese cittadine; le decorazioni di fra Stefano da Carpi e di Vittore Bigari rispettivamente nel palazzo arcivescovile (1740-43) e in quello di Renata di Francia (1766), così come l'attività ferrarese del bresciano Giuseppe Zola, piacevole e colto esponente della pittura di paesaggio, costituiscono i momenti più qualificanti di un secolo connotato, sul versante locale, dalle personalità prima di Giuseppe Parolini, autore di dipinti in San Paolo e nella cattedrale, e Giuseppe Antonio Ghedini. Nell'ultimo decennio i bolognesi Gaetano e Mauro Gandolfi consegnano ai domenicani, per la chiesa di San Domenico, tre grandi e moderni dipinti; nel 1797 si stabilisce a Ferrara, divenendo poco dopo professore alla locale Accademia di belle arti, Giuseppe Santi.

Le raccolte delle Civiche gallerie d'arte moderna e contemporanea documentano, per l'Ottocento e il Novecento, l'attività dei maggiori pittori nativi di **F** ma operosi lontano dalla città, ormai periferica nel dibattito artistico: Boldini e, piú tardi, Previati, Mentessi, Melli, Funi e De Pisis, e il magico episodio della pittura metafisica, generato dall'incontro a **F**, nel 1917, tra Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà e l'allora giovanissimo Filippo De Pisis. (*lcv + sr*).

**Palazzo di Schifanoia: Salone dei Mesi** Costituisce il salone d'onore del palazzo di Schifanoia, una delle numerose «delizie» degli Estensi, edificato nel 1385, ampliato nel 1391 e quindi sotto Borso, fra il 1465 e il 1469 circa. La decorazione ad affresco della sala, una delle poche testimonianze dei colti e complessi cicli profani che adornavano le residenze ducali, fu condotta fra il 1469 e il '70; scialbata nel Settecento, recuperata sulla metà del secolo seguente, risulta oggi purtroppo assai rovinata e in parte anche perduta: solo pochi frammenti infatti restano delle pareti ovest e sud, mentre essa in origine si svolgeva ininterrotta sui quattro lati (m 24 11; altezza m 7,50). All'epoca si accedeva al salone tramite una scala esterna, distrutta all'inizio del Settecento, che immetteva dal lato settentrionale e fronteggiava il grande camino, ora perduto, fiancheggiato dall'unica scena descritta sull'intera altezza della parete con due episodi di torneo allestiti da Borso. Gli affreschi risultano regolarmente scanditi in ampie sezioni, ciascuna dedicata ad un mese, divise fra loro da finte lesene e tripartite orizzontalmente. Nelle tre fasce sovrapposte sono raffigurati: nella zona inferiore, episodi della vita di corte e cavalleresca, imperniata sulle opere e le attività di Borso, nella mediana, su un blu profondo e compatto, i tre decani, divinità astrali di origine pagana, che presiedevano al mese frazionato in gruppi di dieci giorni; nella superiore, i trionfi degli dèi olimpici, ai quali ogni mese è dedicato. In questa restaurazione rinascimentale dell'antichità e del culto pagano, la civiltà ferrarese tocca il suo apice per la varia descrizione di quell'apparato cortese, con implicazioni politiche e civili che hanno riscontro nella letteratura encomiastica dell'epoca (si pensi alla *Borseide* di Tito Strozzi); per la complessità letteraria e la sapienza astrologica che informano i soggetti, dettati da Pellegrino Prisciani, erudito professore di astronomia, bibliotecario e storiografo di

corte degli Estensi; e soprattutto per la colta e matura tradizione pittorica che su quei muri si esplica, pienamente indipendente nei confronti dell'idealismo albertiano, pierfrancescano e di origine padovana, che pure la sostanziano. Non completamente risolta è la questione attributiva: documentata è la presenza del Cossa nei mesi di *Marzo* e *Aprile*; legato alla sua bottega, e distinguibile per la corsività della traduzione, è l'autore del *Maggio*. Il *Giugno* e le fasce superiore e mediana del *Luglio* spettano a un maestro anonimo, di ascendenza ancora buriana, designato convenzionalmente come Maestro dagli occhi spalancati, per la ricorrenza di questa sigla nei volti dei personaggi. La fascia inferiore spetta invece ad un altro anonimo, indicato come Maestro dagli occhi ammiccanti. La crudezza espressiva dell'anonimo Maestro dell'Agosta ha indotto la critica a porlo in relazione con Ercole Roberti, autore quest'ultimo del *Settembre*, aspramente caratterizzato da tratti duri e spezzati che bloccano in una misura irrealistica ogni definizione dell'immagine e del movimento. (es).

**Pinacoteca Nazionale** Ha sede dal 1842 nel Palazzo dei Diamanti, costruito per Ercole I d'Este da Biagio Rossetti tra il 1493 e il 1503 (successivi lavori nella seconda metà del Cinquecento interessarono solo parti secondarie) nell'ambito dell'«addizione erculea», la città nuova voluta dal duca. Il primo nucleo delle raccolte pittoriche che costituiscono l'attuale Pinacoteca si formò nel 1836: era formato da dipinti acquistati dall'amministrazione comunale dalle chiese della città, con il consenso del governo pontificio, esposti dapprima in una sala del municipio (tra questi il *Presepe* del Mazzolino e l'*Adorazione dei Magi* del Garofalo, entrambi da San Bartolomeo, la *Morte della Vergine* del Carpaccio, da Santa Maria in Vado l'*Orazione nell'orto* del Garofalo, da San Silvestro, i due tondi del Tura con *Storie di San Maurelio*; e alcune opere del Bastianino). Accresciuta successivamente da cospicui acquisti (ad esempio parte della coll. Costabili Containi), documenta pressoché tutto l'arco della vicenda pittorica a F, dal XIII al XVIII sec.: con gravi lacune per il sec. XV, i cui massimi capolavori sono da tempo emigrati all'estero. La raccolta è stata ceduta dal comune allo Stato nel 1956, divenendo Pinacoteca Nazionale. Provengono da palazzi e chiese della città numerosi affreschi, staccati, come quelli del Maestro di San Bartolo (seconda metà del sec. XIII); la

*Gloria di sant'Agostino* (da Sant'Andrea) attribuita da Longhi a Serafino de' Serafini, ie *Storie di san Giovanni Evangelista*, attribuito (Longhi) ad Antonio Alberti, frammenti del ciclo tardogotico di casa Pendaglia; i preziosi resti della decorazione dell'oratorio di Santa Maria della Scala, dovuta ad artisti ferraresi della fine del Quattrocento e degli inizi del Cinquecento (Baldassarre d'Este, Garofalo, Panetti e Coltellini). Appartenevano alla raccolta Costabili Containi la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* tavola di discussa attribuzione (da Galasso a Pelosio a Marco Zoppo a Cristoforo da Lendinara) e un gruppo di tavolette trecentesche, tra le quali la *Crocefissione* e la *Deposizione* di Cristoforo da Bologna. Il periodo meglio rappresentato è il maturo Cinquecento, con numerosi dipinti del Garofalo e del Bastianino e il polittico di Sant'Andrea, del Garofalo e del Dosso. Vi si conservano inoltre tele dello Scarsellino e per le epoche successive, del Guercino, del Bonone e del Centino. (sr).

**Civiche gallerie d'arte moderna e contemporanea** A partire dalla metà degli anni '70 le testimonianze della cultura figurativa ferrarese del XIX e del XX secolo, prima divise e conservate in diversi luoghi della città, sono state riunite in Palazzo Bevilacqua-Massari e nell'adiacente Palazzina dei Cavalieri di Malta, la più importante tra le modificazioni e le aggiunte apportate nei secoli alla struttura originaria del palazzo, risalente alla fine del Cinquecento. Tra i differenti nuclei di opere, di provenienza eterogenea, che compongono le raccolte, va ricordata anzitutto la ricchissima collezione di oli acquerelli, pastelli, disegni e incisioni di Giovanni Boldini (Ferrara 1842 - Parigi 1931), per lo più già di proprietà dell'artista, che costituiscono il museo a lui intitolato e, assieme ai cimeli, all'archivio, alle fotografie e ai disegni, anch'essi già di proprietà del pittore, conservati nell'annesso Centro studi boldiniani, testimoniano le diverse fasi della sua attività: dalla primissima formazione ferrarese, al periodo fiorentino, al lunghissimo soggiorno parigino protrattosi dal 1871 fino alla morte. Completano il panorama dell'opera dei maggiori artisti nati e avviatisi al mestiere a F, ma allontanatisi presto e per sempre dalla loro città natale, un folto gruppo di dipinti, sculture, disegni, acquerelli e pastelli di Gaetano Previati (Ferrara 1852 - Lavagna 1920), Giuseppe Mentessi (Ferrara 1857 - Milano 1931), Roberto Melli (Ferrara 1885 - Roma 1958), Aroldo Bonzagni (Cento

1887 - Milano 1918), Achille Funi (Ferrara 1890 - Appiano Gentile 1972) e Filippo De Pisis (Ferrara 1896 - Milano 1956). A questo nucleo di materiali di rilevante importanza, si aggiungono i lavori di artisti locali minori interessanti, prima ancora che per la loro qualità, come testimonianza del genere di cultura figurativa proprio di un centro periferico, quale è stata Ferrara negli ultimi due secoli. Al piano terreno del palazzo ha sede il Museo documentario della metafisica, una raccolta di diacolor trasparenti a colori, collocati su pannelli luminosi, che riproducono a grandezza reale opere di De Chirico, Carrà, Savinio, Morandi e De Pisis e, assieme a riproduzioni di materiale documentario e biografico, ricostruiscono a scopo didattico il profilo dell'omonimo movimento pittorico. (*abu*).

### **Ferrari, Defendente**

(Chivasso (Torino), notizie dal 1509 al 1535). La personalità pittorica di F si colloca con originalità fra Martino Spanzotti e Gaudenzio Ferrari. Nel primo decennio del secolo, in opere come l'*Adorazione dei Magi* (Torino, Gall. Sabauda) e il polittico di San Sebastiano di Biella, si muove nell'ambito del maestro Spanzotti, ma poco dopo il polittico con le *Storie dei santi Crispino e Crispiniano* (Torino, Duomo) rivela legami con il mondo gotico non coincidenti in tutto e per tutto con la sua prima formazione. Altrettanto avviene nella *Natività* (Cambridge, Fogg Museum) dove F, ad una data che non supera il 1508, mostra di avere assimilato modi fiamminghi e giunge a un risultato decisamente contrastante con i caratteri «moderni» dello stile del suo maestro. Nel secondo decennio la sua cultura tutt'altro che univoca gli ha ormai consentito di mettere a punto una formula, ricca di espressività e di brillanti effetti pittorici, che gli garantiscono un posto di primo piano nella committenza religiosa. A questo periodo appartengono la *Natività* (Torino, MC), un notturno guizzante di luci e sensibile a modelli nordici; l'*Adorazione del Bambino con donatore*, d. 1511 (Berlino, Bode Museum) il trittico di San Giovanni di Avigliana. F utilizza volentieri forti effetti timbrici, i rossi dominano la sua tavolozza, mentre in particolare i paesaggi rievocano modelli del Nord, sia fiamminghi sia tedeschi (*San Girolamo in preghiera*, 1520: Torino, MC; trittico dell'*Adorazione dei Magi*, 1523: Stresa, Istituto Rosmini; la *Madonna e i santi*

*Barbara e Michele*: Torino, MC, da Avigliana). Questi caratteri sono ancora piú evidenti nei dipinti di piccolo formato, di una scrittura rapida e icastica, conservati a Torino, MC, nella cattedrale di Cuneo (*Storia di sant'Antonio abate*) e nei dossali del coro di San Girolamo di Biella, 1523. La pittura di F si diffuse prevalentemente nel Piemonte sabauda: a Torino, Avigliana, Buttigliera Alta, Carmagnola, Caselle Torinese, Ciriè, Feletto Canavese fuori dell'area torinese, a Ivrea, alla Sagra di San Michele, a Susa, a Vercelli. La sua opera, che ebbe un importante seguito in Piemonte (Giovenone, Pseudo-Giovenone ecc.), era destinata ad apparire arcaica quando comincia ad affermarsi la maniera piú larga e moderna di Gaudenzio Ferrari. (*ag + sr*).

### **Ferrari, Eusebio**

(attivo a Vercelli, documentato dal 1508 al 1526, già morto nel 1533). Pittore e verosimilmente architetto, come proposto di recente (G. Romano, 1983-84), F matura le sue scelte stilistiche in sintonia con gli avvenimenti pittorici di maggiore spicco a Vercelli, vale a dire seguendo le innovative proposte di Gaudenzio Ferrari. Cosí è sin da una *Adorazione del Bambino* (coll. priv.) riferita al suo percorso iniziale (1505-10 ca.), anche se il capolavoro dell'artista, il trittico con l'*Adorazione del Bambino e Santi* (Magonza, gg) – forse intorno al 1519 – reca le tracce di un fruttuoso contatto con opere di impronta lombarda: di Bramantino e dell'attività padana di Pedro Fernández, ma anche della cultura leonardesca. Si tratta di un risultato che resterà probabilmente ineguagliato, se posto a confronto con la già piú conformista *Madonna col Bambino e Santi* (1519: Torino, MC), cui seguirà il *Matrimonio mistico di santa Caterina* già a Valdengo (Torino, Gall. Sabauda), del decennio successivo. (*rp*).

### **Ferrari, Gaudenzio**

(Valduggia 1475-80 - Milano 1546). Gli esordi di questo protagonista di primo piano del Cinquecento in Piemonte e in Lombardia, ricostruiti su base stilistica in assenza di dati documentari (la prima notizia certa è del 1508 e riguarda la commissione di un polittico per la confraternita di Sant'Anna a Vercelli, oggi smembrato tra Londra, NG - *Annunciazione* – e Torino, Gall. Sabauda – *Storie di sant'Anna*) si collocano nell'ambito della cultura braman-

tesca. Ne sono state individuate le testimonianze in due *Angeli* (dopo il 1493) affrescati nella Cappella del Sepolcro al Sacro Monte di Varallo (ora nel locale museo), nella *Crocefissione* su tavola (ivi) e nella lunetta con l'*Angelo* annunziante (Vercelli, Museo Borgogna), dove accanto all'attenzione per Zenale sembra potersi registrare – soprattutto nella lunetta dell'*Angelo*, proveniente dalla decorazione del Convento delle Grazie a Vercelli – il tempestivo interesse per l'opera di Perugino, autore, tra il 1496 e il 1499, di un polittico per la certosa di Pavia.

Un viaggio in Italia centrale, Firenze-Umbria-Roma, da collocarsi forse al 1505, tocca questi anni decisivi. Sono del primo decennio del Cinquecento gli affreschi nella volta della cappella di Santa Margherita alle Grazie di Varallo (la data 1507, che vi fu letta nel secolo scorso, è forse da correggere in 1509) e quelli sulle pareti laterali. La *Disputa* ricorda il Perugino e Luini, ma piú l'architettura di Bramante e le incisioni di Dürer. Oltre questi termini F procede indipendente: «meglio che i corpi ritraeva gli animi» (Lanzi), per un'attenzione psicologica che lo ha reso attuale. Sono di questo tempo le tavole con *I santi Anna e Gioacchino* (Torino, Gall. Sabauda; già in Sant'Anna a Vercelli). Del 1511 è la pala fresca, fiorita per la collegiata di Arona; del 1513 è il ciclo fondamentale della parete centrale («tramezzo») delle Grazie con ventuno *Storie della vita di Cristo*. Un impianto all'apparenza arcaico, entro cui F inserisce storie di pittura moderna, rinascimentale e manierista, entro notturni e paesaggi evocati con accenti appassionati, tali da costituire una tradizione che giungerà intatta fino al Morazzone e al Tanzio, cosí è nel polittico di San Gaudenzio a Novara (1514-15) e nella relativa predella.

L'*Adorazione del Bambino* (Sarasota, Ringling Museum) segna il passaggio alla grande cappella del Calvario (Varallo, Sacro Monte) con la *Crocefissione*, e nel 1526-28 a quella con l'affresco del *Corteo dei Magi*. A quest'impresa F lavora, dopo un probabile secondo viaggio romano, dal 1517 circa e dà prova del proprio multiforme talento (la critica moderna lo ha riconosciuto anche come scultore) e di una inimitabile vena di narratore. Attingendo al repertorio figurativo piú antico ma con grande modernità di linguaggio e penetrante intelligenza delle espressioni contemporanee, F crea, nelle cappelle del Sacro Monte, «sacre rappresentazioni» coinvolgenti e corali. Il tema po-

polare qui già così vivo si espande ed emerge nella *Madonna degli aranci* (1528) e negli affreschi con *Storie della Maddalena e della Vergine* (1529-30 e 1531-32: Vercelli, San Cristoforo). Prima di trasferirsi a Vercelli (dal 1525-28 al 1536 ca.) F esegue la complessa ancona lignea per Morbegno in Valtellina (1520-26), La cupola di Santa Maria delle Grazie a Saronno (1534), le pale di Canobbio e di Brera (*Martirio di santa Caterina*), la *Natività* (già coll. Contini-Bonacossi, ora a Firenze, Accademia), il *Cenacolo* (Milano chiesa della Passione; a Milano F risiede stabilmente dal 1539 alla morte) segnano l'ultimo tempo della sua attività, di crescente, robusto e autentico linguaggio manieristico, da cui si diparte tutta una scuola, un cantiere che lavora sui suoi cartoni (ora a Torino, Accademia Albertina) e sui suoi disegni, e che troverà in Lanino e nel Giovenone i più fedeli seguaci (*ag + sr*).

### **Ferrari, Luca**

(Reggio Emilia 1605 - Padova 1654), Si forma nella città natale nell'ambito del Bonone e del Tiarini; le due tele con il *Miracolo di Giovanni Francesco Vincenzo* e la *Resurrezione di Laura da Correggio* (1626-27 ca: Reggio Emilia, Basilica della Ghiara) sono le testimonianze più antiche della sua attività Dal 1635 è a Padova, il contatto con la pittura veneta del Cinquecento (Paolo Veronese) e del Seicento (Bernardo Strozzi e Nicolas Régnier) contribuisce a svilupparne i modi espressivi, che si arricchiscono di cromatismi particolarmente felici e di una pienezza di linguaggio il cui saggio più maturo è dato dagli affreschi della Ghiara a Reggio Emilia, eseguiti al suo ritorno in patria tra il 1644 e il 1648, Ad un secondo soggiorno padovano (1650) risale il ciclo decorativo di villa Capodilista (già Selvatico) a Battaglia, cui seguono la *Deposizione* (1652) per la basilica di Sant'Antonio a Padova e la volta della chiesa di San Tommaso Cantauriense (ivi) Quest'ultima impresa, benché interrotta dalla morte del pittore, è tuttavia rappresentativa di un ulteriore arricchimento delle sue esperienze figurative e, per i violenti contrasti chiaroscurali e il virtuosismo prospettico, costituisce uno dei testi esemplari della cultura tardobarocca emiliana. Della ricca produzione da cavalletto del F si ricordano in particolare il *Davide con la testa di Golia* (Reggio Emilia, Credito Emiliano), vigorosa prova di un naturalismo alla Régnier, e le due tele con *La morte di Cleopatra* e *La regi-*



na Tomiri con la testa di Ciro (Modena, Gall. Estense), databili al 1644-49. (sr).

### **Ferrari, Pietro Melchiorre**

(Sissa (Parma) 1735 - Parma 1787), Si pone come uno dei massimi rappresentanti del momento illuminista nella pittura parmense del Settecento. Fu dapprima scolaro del padre Paolo poi del Peroni e quindi di Vittorio Bigari a Bologna. A Parma frequenta l'accademia e avrà per maestro il Baldrighi, con l'opera del quale si confonde spesso quella del F. Nel 1758 vince il primo premio per il miglior disegno di nudo, nel 1760 per la migliore composizione e nel 1761 con *La guarigione del Paralitico*.

Un nucleo particolarmente importante di suoi lavori è conservato a Parma (GN). Si ricordano il *Frugoni in Arcadia* con relativo disegno preparatorio, il *Ritratto di Du Tillot*, personaggio chiave della politica parmense, il *Ritratto di Liborio Bertoluzzi e della moglie*: dipinti tutti improntati, per carattere e definizione stilistica alla pittura francese coeva. Nel complesso della sua attività non mancano dipinti di soggetto religioso (*lfs*).

### **Ferrazzi, Ferruccio**

(Roma 1891-1978), Divisionismo di matrice segantiniana e simbolismo preraffaellita condizionano e caratterizzano gli esordi romani dell'artista. In *Focolare*, esposto alla mostra internazionale del 1911, i contrasti chiaroscurali determinati dall'unica sorgente di luce concentrano e drammatizzano la scena scongiurando indulgenze sentimentali. L'allungamento delle figure e la loro disposizione diagonale assecondate da una pittura filamentosa contrassegnano invece *Genitrice*, esposto alla Biennale di Venezia del '12, e ancor più *Le Due Madri* e *Maternità* dove palese è il richiamo a Munch. Nel 1913 F raggiunge a Parigi il padre, sul cui esempio si era già cimentato giovanissimo nello studio e nelle copie delle opere antiche. L'impatto con le avanguardie darà i suoi frutti solo a partire dall'anno successivo mentre continua a frequentare Arturo Martini, Melli e Broglio e ad indagare l'architettura e la decorazione medievali. Nascono, nel '14, i «frammenti unitari» dove i tagli sghembi e obliqui delle tele eliminano i vuoti concentrando l'attenzione sul fulcro dell'opera. Come in Medardo Rosso, *Attesa* e *Lavandaia* attestano una conquista ulteriore: la stesura pittorica si distende, i contorni si

semplificano in una stupita ingenuità memore di Hodler. Si apre da qui il biennio certamente piú fertile e vitale dell'intero percorso dell'artista. Già in *Carrettiere che dorme*, proprio del '14, si affacciano, nella deformazione della ruota, nell'intersecarsi di linee forza e nell'ascensione cromatica, suggestioni futuriste – aveva incontrato a Roma Marinetti l'anno precedente – ma soprattutto di Cézanne e dei *fauves* da cui era stato fulminato nella mostra della Secessione romana sempre nel '13. Le opere del '15 da *Orto alle Sette Sale a Via Cavour* a *Donne a tavola*, certificano un radicale rinnovamento del linguaggio: gli orizzonti si alzano abolendo ogni profondità illusiva, i colori s'infuocano mentre le pennellate si arcuano rendendo espressivi e drammatici i contorni. In *La Tempesta sul lago di Lemano* o *Campi arati di Koppigen* del '16, il soggetto, a stento riconoscibile, è inghiottito da un vortice di pennellate. Con la guerra, trascorsa prima in Svizzera presso il collezionista Minnich dove licenzia ancora opere notevoli quali *Carosello a Place de la Riponne* e poi in Sardegna, intervengono crisi e ripensamenti. Paura dell'isolamento e ansia di comunicazione vincono sulla ricerca soggettiva di un linguaggio originale. «Inguaribile romantico e incessante problematico», come lo definisce Ragghianti nella monografia del '74, imbrigliato nella polarità «scatto e ragione», F riguadagna tridimensionalità allo spazio popolandolo di figure assortite, distanti e raggelate. In sintonia con il «ritorno all'ordine», F ritrova le radici della pittura in Giotto e nei primitivi. La metamorfosi non sfugge a Roberto Papini quando lo presenta nella biennale romana del '23: «Le correnti futuriste con le larghe zone colorate, coi vortici delle linee in tumulto lo presero e lo turbarono, per fortuna in età giovanile. F, che era completamente fuori strada, ritrova finalmente il sentiero battuto e saprà percorrerlo per giungere bravamente alla meta». Il riferimento è a opere come *Pescatore* del '20, *Caratteri della famiglia* o *Visione prismatica* del '23. Nel '26 ottiene, primo tra gli italiani, il premio Carnegie, la cui giuria era presieduta da P. Bonnard. Dal 1930 si cimenta con la grande decorazione riprendendo dagli antichi le tecniche ad affresco, encausto e mosaico. Dopo il Mausoleo Ottolenghi Wedekind ad Acqui, concluso nel dopoguerra, è la volta delle grandi commissioni per chiese (Sant'Eugenio a Roma e Amatrice), piazze (Augusto Imperatore a Roma) e luoghi pubblici (Palazzo di Giustizia di Milano) e l'Uni-

versità di Padova. Nonostante il rapporto contraddittorio con il regime, oscillante tra rifiuti - i sette arazzi con le corporazioni del '32 vengono rimossi perché non rispondenti alla «mentalità politica dell'epoca» - e riconoscimenti - la nomina ad accademico d'Italia nel '33 - la sua opera sarà contrassegnata, anche nel secondo dopoguerra, da impianti accademici e da istanze mistico-populiste. Conclude, nel '78, il percorso creativo con una ripresa della scultura cui già aveva atteso sulla felice stagione intorno al 1915. (az).

### **Ferrer, Joaquin**

(Manzanillo (Cuba) 1929). Entrato nel 1948 nell'accademia di belle arti San Alejandro dell'Avana, preferisce abbandonare gli studi due anni dopo per operare liberamente. Espone per la prima volta nel salone nazionale di pittura (1954); poi, dopo la rivoluzione, lavora al museo nazionale e ottiene nel 1959 una borsa governativa per recarsi a Parigi, ove risiede dal 1960. Espone le sue tele in vari saloni, ma solo nel 1968 la galleria Le Point Cardinal ne organizza la prima personale, con presentazione di Max Ernst. Le tele di F, deliberatamente tridimensionali, composte di elementi geometrici curvi, talvolta tortili, cui si mescolano forme fetali, hanno l'aspetto di elementi architettonici in toni pastello (*Meccanismo del sogno*, 1966: Parigi, Gal. Le Point Cardinal; la *Finestra di un corpo*, 1967: proprietà successori Max Ernst; *Impasse*, 1969: Parigi, coll. Urvater). Acquerelli, inchiostri e incisioni completano l'opera di F, di cui l'esposizione Axes (1971: Parigi, Gal. Le Point Cardinal) attesta le ricerche sull'asimmetria (*Variation*, 1970: Parigi, Gal. Le Point Cardinal; *Cercatore d'ombre*, 1971: ivi). (em).

### **Ferretti, Giovanni Domenico**

(Firenze 1692-1768). Formatosi in Firenze alla scuola di Tommaso Redi e di Sebastiano Galeotti, frequentò poi a Bologna la bottega di Felice Torelli, trascorrendo quasi cinque anni nel capoluogo emiliano e risentendo molto della vivace e variata cultura bolognese, soprattutto in direzione delle opere di Gian Gioseffo del Sole. Tornò definitivamente a Firenze nel 1719, raccomandato al granduca Cosimo III; ma più che per la corte medicea il F lavorò intensamente per quasi mezzo secolo in Toscana su numerose commissioni affidategli da varie famiglie nobili fio-

rentine, eseguendo dipinti di vario soggetto e decorazioni ad affresco in chiese, conventi, ville e palazzi. Inizialmente piú vicino agli estri antiaccademici del Gherardini e di Ranieri del Pace (affreschi della villa La Magia presso Pistoia, 1715), dal terzo decennio adottò forme piú plastiche e volumetriche. Tra le sue molte realizzazioni, a Firenze operò nei palazzi Capponi, Ginori, Rucellai, Panciatici; affrescò (1733-34) il coro della Badia e San Salvatore al Vescovo (1738). A Pistoia dipinse in palazzo Tolomei e nella chiesa di San Filippo. Lavorò anche a Imola e a Prato. Importanti anche gli interventi decorativi nel palazzo senese Chigi Sansedoni: tutte opere della maturità, quando il F si rivela piú attratto da modelli classicisti nella pittura monumentale, sempre però in un colore caldo e luminoso. A Firenze egli ebbe parte di protagonista nell'ambiente pittorico intorno agli ultimi Medici, ma la sua fortuna fu limitata al raggio regionale. In tele di formato minore si compiacque di rappresentare scene giocose, sulla linea di Callot e di Stefano Della Bella. (*eb + sr*).

### **Ferri, Ciro**

(Roma 1634 ca. - 1689). Tra i numerosi seguaci di Pietro da Cortona - del quale era stato allievo dal 1650 ca., partecipando quindi nella sua bottega a imprese quali la decorazione della cupola di Santa Maria in Vallicella (terminata nel 1651) e alla *Galleria di Enea* in palazzo Pamphilj - fu indubbiamente il piú vicino al maestro ed il piú fedele prosecutore della sua maniera. Questo carattere, che rappresentò talvolta un limite, costituí invece il suo maggior titolo di merito presso i contemporanei, tanto che il F fu incaricato di portare a termine quasi tutte le opere lasciate incompiute dal Berrettini. A differenza dei cortoneschi della prima generazione (G. Gimignani, G. F. Romanelli, P. P. Baldini, A. Camassei) che prescelsero i motivi piú «classici» del repertorio di P. da Cortona perseguendo una traduzione sobria e «regolata» del suo stile, il F, che ne era stato allievo nel culmine della sua pienezza barocca alla metà del secolo, ne assimilò i caratteri piú esuberanti quali la cordiale carnalità delle figure e il felice colorismo, anche se nel complesso le sue composizioni appaiono statiche e meno liberamente articolate, come si evince già dalle prime opere pubbliche (ad esempio *La Madonna col Bambino e santa Martina*, 1653: Roma, San Marco, Sagrestia). L'affresco con *Ciro libera gli Israeliti* (1656-57:

Roma, Quirinale, galleria di Alessandro VII; modello alla GNAA di Roma) lo mise in evidenza nell'ambiente pittorico romano, così che nel 1657 il F fu accolto nell'Accademia di San Luca. Dal 1659 al 1661 lavorò al completamento degli affreschi del Cortona nella *Sala di Apollo* in palazzo Pitti a Firenze, dove tornò per decorare – questa volta su una propria invenzione – quella di Saturno (1663-65) ed eseguì vari dipinti per le collezioni medicee. Fra il 1675 e il 1685 realizzò la cappella del coro in Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze di cui fornì, oltre alla pala, il disegno dell'altare e degli stucchi. Tra i dipinti di destinazione privata si ricordano *Erminia tra i pastori* (Roma, Gall. Doria) e, tra le sue ultime opere romane, la cupola di Sant'Agnese a piazza Navona, cui lavorò dal 1670 (affresco terminato poi da S. Corbellini). La produzione del F comprende disegni per arazzi, oreficerie, arredi liturgici, architetture e sculture, e una cospicua serie di incisioni. (*lba*).

### **Ferro, Pietro Antonio**

(Ferrandina (Matera), documentato dal 1601 al 1634). Esponente di spicco della pittura lucana del Seicento, ha lasciato dipinti (fra cui alcuni affreschi) a Pomarico, Ferrandina, Tricarico, Pietrapertosa, Tolve, Miglionico, Pisticci Grottole, Rotonda, Albano. Dall'*Immacolata tra i santi Francesco e Antonio* (1601) nella chiesa di San Michele a Pomarico, alla *Deposizione* (1634) del duomo di Tricarico, il suo linguaggio trapassa da un'attenzione alla cultura tardomanierista e all'ambiente del «fiamminghismo» romano-napoletano ad un interesse sempre più accentuato verso il barocchismo, sino ad un'adesione completa agli aspetti più devozionali della pittura di Controriforma. Gli schemi compositivi dei suoi dipinti sono molto spesso tributari di stampe (Cort, Sadeler, Spranger, Barrocci, ed altri). (*cge*).

### **Fesch, Joseph**

(Ajaccio 1763 - Roma 1839). Nato dal secondo matrimonio della madre di Letizia Bonaparte, era arcidiacono del capitolo di Ajaccio quando, allo scoppio della rivoluzione abbandonò lo stato religioso e divenne commissario alla sussistenza dell'armata d'Italia. Cominciò in questo periodo ad interessarsi d'arte. Si dice che il duca di Toscana gli donasse alcune opere della sua galleria e che fosse questa

l'origine della sua collezione. Ripreso l'abito talare nel 1800, venne nominato arcivescovo di Lione, poi cardinale, ambasciatore presso la Santa Sede e infine grande elemosiniere di Francia. Durante tutta la sua carriera non cessò di accrescere la collezione; a Parigi approfittò delle dispersioni, dovute agli eventi politici, di numerosi gabinetti di amatori per acquistare, con l'aiuto e il consiglio del mercante-esperto Lebrun, quadri francesi, fiamminghi e olandesi; ebbe anche la possibilità, mentre era ambasciatore presso la Santa Sede, di ricercare opere italiane. Alla caduta dell'impero si esiliò a Roma, ma la sua passione per l'arte non venne meno, e continuò ad arricchire la galleria, che a quella data contava intorno ai 1600 quadri. Nel giugno 1816 aveva già fatto vendere all'asta a Parigi circa duecento dipinti (la prefazione al catalogo precisa che si tratta solo di opere di seconda qualità, appartenenti a un collezionista di cui si tace il nome), e soprattutto sculture e mobili. Alla sua morte, lasciava oltre 3300 quadri, tra i quali figuravano non solamente copie e opere secondarie, ma anche molte opere della massima qualità, tra cui un notevole numero di primitivi italiani, in quell'epoca ancora poco apprezzati. In ciò consisteva l'originalità e l'interesse della collezione del cardinal F, il cui intento era «che si possa seguire la storia della pittura, dal suo rinascimento al suo fiorire, senza uscire dalla galleria». Dopo la sua morte la collezione, una delle più importanti costituite nel XIX sec., venne divisa in due parti molto ineguali: la prima, meno di un terzo, era legata, con testamento del 25 aprile 1839, al collegio che egli aveva fondato ad Ajaccio; l'altra, la più importante, doveva essere venduta. I quadri lasciati al collegio di Ajaccio sono oggi esposti nel museo di tale città, che è pertanto uno dei musei francesi più ricchi di dipinti italiani, dopo il Louvre di Parigi. Si possono citare opere del XIV sec. di Niccolò di Tommaso (*Nozze di santa Caterina*), Bernardo Daddi (*Santo Vescovo*), della scuola di Rimini; e, tra i dipinti del XV sec., di Boccali (*Vergine con angeli*), Botticelli (*Vergine col Bambino*), Cosmè Tura (*Vergine e santi*). Vanno aggiunte moltissime tele del XVII sec. (Paolini, Bacciccio, Giordano, Gregorio de Ferrari, Pozzo, pittori romani e napoletani di nature morte, Poussin) e del XVIII sec. (S. Ricci, Solimena, C. Giaquinto). Altre tele vennero distribuite tra il museo di Bastia e molte chiese della Corsica. Nel 1841 cinque membri dell'Accademia di San

Luca a Roma redassero un catalogo della collezione. Nel gennaio 1843 si decise di vendere all'asta il resto, le vendite ebbero luogo a Roma nella primavera degli anni 1843, 1844 e 1845. Tra gli acquirenti possono citarsi il marchese Campana, la cui collezione di primitivi fu acquistata da Napoleone III (Carpaccio, *Sacra Conversazione*: Avignone, Petit-Palais) e il libraio Mancel (Rogier van der Weyden, *Madonna*; numerose incisioni), che doveva lasciare la propria collezione alla città di Caen. Altri dipinti si trovano nelle grandi gallerie pubbliche tra gli altri possono citarsi il *Cristo nell'orto degli olivi* di Mantegna, l'*Adorazione dei magi* di Foppa e gli *Israeliti mentre raccolgono la manna* di Ercole de' Roberti alla NG di Londra, la *Dormitio Virginis* di Giotto e la *Predicazione di san Giovanni Battista* di Rembrandt a Berlino-Dahlem, il *San Gerolamo* di Leonardo alla PV, la *Natività* di Giorgione alla NG di Washington, la *Toeletta di Diana* di F. Clouet al MBA di Rouen, la *Danza del Tempo* di Poussin alla Wallace Coll. di Londra. (gb).

### **Feselen, Melchior**

(? - Ingolstadt 1538). Attivo a Ingolstadt a partire dal 1522 (anno in cui eseguì un *Polittico della Crocifissione*, tuttora in loco nella Liebfrauenkirche), partecipò nel 1529-33 ca. alla decorazione della nuova residenza di campagna di Guglielmo di Baviera a Monaco. I due dipinti che allora concepì, l'*Assedio di Roma da parte di Porsenna* (1529: Monaco, AP) e l'*Assedio di Alesia da parte di Giulio Cesare* (1533: ivi), rivelano un artista influenzato da Altdorfer per il modo di concepire le scene storiche, e che si esprime in uno stile vivace e un po' rozzo. (acs).

### **Festa, Tano**

(Roma 1938-88). Si è formato a Roma, ove ha acquisito il diploma di fotografia artistica. Gli esordi dell'attività pittorica risalgono al 1961, quando una mostra presso la galleria La Salita lo rivelò come uno degli artisti più rappresentativi della scuola pop di Roma. Sin dalle prime opere, la sua interpretazione della Pop'Art è personale: il ritorno a un rigorismo formale neo-costruttivista si realizza attraverso la valorizzazione ironica del quadro-oggetto derivante da Dada. La serie delle superfici monocrome che suggeriscono oggetti quotidiani (finestre porte, pezzi di mobilio) si riallaccia al precedente storico di Duchamp,

nella celebre *Fresh Window*, interpretata con una nudità formale estrema (*Finestra*, 1963; *Persiana rossa*, 1963). Ormai il «documento» comincia a comparire nei dipinti con inserimenti di fotogrammi o dettagli di quadri celebri (composizioni comprendenti particolari tratti da pitture michelangiolesche: *Da Michelangelo*, 1965: Roma, Gall. La Tartaruga). Appartiene al medesimo tentativo di demitizzare immagini alienate dall'abitudine la serie di paesaggi, in particolare i cieli (*Grande Nuvola III*, 1965: Milano, Gall. Schwarz; *Il cielo newyorkese IV*, 1965). Negli ultimi anni dipingeva paesaggi e figure umane, sommariamente definite, con segni veloci, brevi, inquieti. I colori si sono mantenuti su toni bassi e terrosi. Ha partecipato alla mostra del dadaismo a Milano nel 1966, e nel 1964 la Biennale di Venezia gli ha dedicato una sala. Dopo un decennio di relativa indifferenza da parte della critica, alcune mostre postume (Roma 1989 e 1990) hanno riproposto la sua opera all'attenzione del pubblico. (*lm + sr*).

### **Fête Galante**

Nome dato, essenzialmente nella pittura francese del XVIII sec., alle scene all'aperto mostranti delle coppie di innamorati riuniti in giardini o parchi, occupati in giochi di società o in attività musicali. Rubens, riprendendo temi veneziani, è all'origine di questo genere (*Giardino d'amore*: Madrid, Prado), di cui Watteau divenne illustre specialista: l'accademia lo ammise tra i suoi membri nel 1717 come «pittore di **F G**», con il *Pellegrinaggio a Citera* (Parigi, Louvre). Gli emuli di Watteau, Pater e Lancret, più modestamente Octavien, Quillard e Bonaventure de Bar si dedicarono anche alle **F G**, genere che alla fine del XIX sec. Monticelli tentò di riproporre. (*sr*).

### **Fetti, Domenico**

(Roma 1588 ca. - Venezia 1623). Protetto a Roma dal cardinale Ferdinando Gonzaga, fu da questi, divenuto duca di Mantova, chiamato, all'inizio del 1614, presso la sua corte, con vari incarichi di pittura. Mandato nel 1621 dal duca a Venezia per acquistare quadri, vi si rifugiò, dopo un breve ritorno a Mantova, nel '22 a seguito di un incidente occorsogli con un nobile mantovano, e non lasciò più la città, dove morì giovanissimo il 4 aprile dell'anno seguente «di febbri maligne» o, secondo il Baglione, «di disordini». Si formò a Roma sull'insegnamento del Cigoli



(che frequentò la capitale tra il '10 e il '13), ma, attratto dal Caravaggio, guardò soprattutto all'interpretazione caravaggesca in chiave neoveneta del Borgianni e seppe cogliere nel Rubens (a Roma nel primo decennio del secolo) non solo il grande barocco ma anche l'ammiratore dei veneti. Tali stimoli furono determinanti all'orientamento del F che, benché non veneziano, specie nel pur breve soggiorno a Venezia, verrà veramente ad inserirsi, per il suo accoglimento della maggiore eredità del Cinquecento veneziano e per il suo attivo contributo al rinnovamento della pittura veneta seicentesca, nella storia di quella cultura: guardarono a lui, per esempio, Francesco Maffei e Sebastiano Mazzoni, oltre che il Liss e lo Strozzi. Riesce difficile individuare un orientamento cronologico e una stessa evoluzione stilistica nella breve carriera del pittore, le cui opere mancano, quasi completamente, di date. Né il compito è facilitato dalla divisione della pittura del F in grandi dipinti a tematica religiosa e in altri di piccolo formato, quelli ai quali è affidata la sua fama maggiore, le famose *Parabole* e le figurazioni mitologiche, ché uno stesso accento linguistico impronta i due gruppi. Stimolante e sorprendente, infatti, per certi aspetti, anche il grande affresco (*La Vergine con la SS. Trinità e angeli*) che decora il catino absidale del duomo di Mantova. Dipinto a Mantova, probabilmente al ritorno da Venezia nel '21, è il grande lunettone con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (eseguito per il refettorio del convento delle Orsoline oggi a Mantova, Palazzo ducale) dove è manifesta la conoscenza della grande pittura cinquecentesca, particolarmente del Tintoretto, mentre al gusto caravaggesco parò ascendere l'interpretazione dell'evento evangelico in chiave naturalistica e con accenti di una popolaristica realtà di significato tutto seicentesco. Ma nuovo e autonomo da ogni aggancio culturale è il sistema espressivo del F, nel quale un pennelleggiare vibrante, sciolto, alleggerito, un cromatismo succoso e fluorescente perseguono un mondo poetico estroso, che ha appunti di «pittorresco realismo» e visioni di una irrequieta, quasi «romantica» fantasia. È il mondo della meditante *Malinconia* (Parigi, Louvre), florida e mesta nella luce livida – apparentemente ancora più legata alle esperienze romane –, dello spavaldo *Davide* (Venezia, Accademia), delle tante *Parabole*, della *Dracme perduta* (redazione a Firenze, Pitti e a Dresda, GG), del *Vignaiolo* e del *Figliol prodigo* (Dresda, GG), del *Buon Samaritano* (re-

dazioni a San Diego Fine Arts Gallery e a Boston, MFA), della *Perla* (University of Kansas City, AM), tutti piccoli capolavori di un aneddotismo gustoso, quasi da «pittore di genere» nordico, di una sensibilità neobassanesca e in anticipo sui bamboccianti, ma fermentanti di un sentimento inquieto, briosi nel colorismo capriccioso, sfrangiato, schiarito sull'esempio di Paolo Veronese, e con episodi di realtà drammatica memore di Brueghel (*I ciechi*, redazioni di Dresda e Birmingham) Concepita nel riflesso della tradizione veneta cinquecentesca, la *Fuga in Egitto* (Vienna, KM) ha riferimenti al Tintoretto, luminosità veronesiane e un senso paesaggistico che traduce, in metro tutto nuovo, suggerimenti, già esperiti, dell'Elsheimer. Una vena piú elegiaca, un colore piú rarefatto con presentimenti settecenteschi si incontrano nella serie con gli squisiti episodi mitologici del KM di Vienna (*Andromeda e Perseo, Ero e Leandro, Il trionfo di Galatea*) in tutto degni del ruolo primario che il F occupa non solo in ambito veneto, ma in quello maggiore del barocco italiano. (fzb).

### **Feuerbach, Anselm**

(Spira 1829 - Venezia 1880). Dal 1845 al 1848 studiò presso l'accademia di Düsseldorf, ove fu allievo di Lessing, Sohn, Schadow e Schirmer poi frequentò a Monaco lo studio di Kaulbach. Nel 1850 soggiornò ad Anversa, e dal 1851 al 1854 a Parigi, subendo allora l'influsso di Courbet e soprattutto di Couture, come attesta, per il colore e la tecnica, la sua prima opera, *Hafis davanti a una bettola* (1852: Mannheim, KH). Dopo un soggiorno a Karlsruhe, partí nel 1855 per Venezia, formandosi sull'arte di Palma, Tiziano, Veronese; si recò quindi a Firenze e poi a Roma, ove il suo stile patetico e personale si affermò. Influenzato dal Rinascimento italiano, dipinse scene ispirate alla vita e alle opere di Dante, Ariosto, Petrarca e Shakespeare, composizioni su temi biblici, soggetti tratti dalla mitologia greca, e semplici dipinti di figure. Eseguí dal 1861 al 1865 numerosi ritratti della sua modella romana Nanna Risi, che corrispondeva al suo ideale di bellezza malinconica e severa (la *Suonatrice di mandolino*, 1865: conservato ad Amburgo). Le opere principali del suo soggiorno romano, che si prolungò fino al 1873, sono: *Ifigenia* (1862 e 1871: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Stoccarda, SG), la *Pietà* (1863: Monaco, Schackgal.), *Hafis al pozzo* (1866: ivi), *Medea* (1870: Monaco, NP), il *Convito di Platone* (1869

e 1873: Karlsruhe, KH, e Berlino, NG), e il *Combattimento delle Amazzoni* (1873: Norimberga, KH). Dal 1873 al 1876 insegnò all'accademia di Vienna e decorò volte e soffitti dell'edificio che la ospita. Soggiornò poi a Norimberga e a Venezia. Influenzato dal Rinascimento veneziano dipinse nel 1878 il *Concerto* (già a Berlino, NG: distrutto). Oltre ai suoi quadri storici, ha realizzato paesaggi, ritratti e *Autoritratti* (1852 e 1878: Karlsruhe, KH). scopo del suo impegno era contrapporre alla pittura di storia, spesso banale ai suoi tempi, opere di più alto significato, corrispondenti alla sua concezione austera. Colorista dotato, limitò deliberatamente la sua tavolozza a pochi toni, in generale freddi, conferendo invece la prevalenza al disegno; e preparò l'esecuzione delle sue più incisive opere di grande formato mediante studi dal disegno straordinariamente accurato. La sua arte è segnata dalla sua cultura umanistica, che conferisce significato profondo al contenuto letterario delle opere, peraltro controbilanciato da un acuto senso della forma. F venne scarsamente compreso dai contemporanei e praticamente non ebbe seguaci. (*hbs*).

### **Feydeau, Georges**

(Parigi 1862 - Rueil 1921). Fu celebre autore drammatico. La sua collezione andò dispersa all'Hôtel Drouot l'11 febbraio 1901 e il 4 aprile 1903. Era interessantissima, soprattutto per una serie notevole di paesaggi dei massimi artisti della seconda metà del XIX sec. Citiamo, per le due aste - alcune opere erano state riscattate in occasione della prima - una quarantina di tele di Boudin, molti Jongkind, Courbet, i *Pioppi* di Cézanne (Parigi, MO), sette Monet (tra cui il *Campo di papaveri* (Mosca, Museo Puškin), tre Renoir, una serie di Pissarro, Sisley (tra cui la *Neve a Louveciennes*, lasciato da Moreau-Nélaton al Louvre: oggi a Parigi, MO), Guillaumin, Lebourg. A parte tali paesaggi, F possedeva anche molti Daumier, a proposito dei quali i critici del tempo non mancarono di notare come rispecchiassero lo spirito dello scrittore. (*ad*).

### **Fiandre (Fiandra)**

**Dalle origini alla fine del XIV secolo** La fioritura dell'arte di Jan van Eyck nel XV sec. resta un fatto difficile da analizzare. Numerosi sono gli storici dell'arte che hanno cercato di trovare precursori al geniale artista. Ma né coloro che lo precedettero, né la nascita di una nuova società

borghese, bastano a spiegare il fenomeno del suo genio. Pochissime le tavole e i dipinti murali di epoca precedente giunti sino a noi; e le miniature, meglio conservate, non consentono neanche di chiarire totalmente l'apparire subitaneo della sua arte. Sussistono rari frammenti, del XII e del XIII sec., di pittura murale di epoca medievale, conservati nella cattedrale di Tournai. Nell'antica abbazia della Byloke a Gand esiste ancora un *Cenacolo* lungo dieci metri, risalente al XIV sec. Come la pittura murale, anche quella su tavola resterà per lungo tempo di livello pittorico piuttosto mediocre. Il più antico fra tali documenti è lo *Scrigno di sant'Odilia* (1292: chiesa di Kerniel). Il *Calvario dei conciatori* del museo della cattedrale del Salvatore a Bruges (1400 ca.) è un dipinto popolare su fondo dorato che risente dell'influenza dello stile internazionale. La tavola delle *Scene della vita della Vergine* conservata a Bruxelles (MRBA) è opera interessante, ma priva di reale valore artistico. Più notevoli le due ante del polittico scolpito che Melchior Broederlam di Ypres dipinse nel 1398 ca. per la certosa di Champmol (Digione, MBA), realistiche soltanto nel limite di taluni dettagli aneddotici. I colori in tonalità circoscritte, senza vera e propria profondità, avvicinano queste ante alle miniature, con cui rivaleggiano per lo splendore raffinato e la tenera delicatezza dei colori, attestando un autentico virtuosismo pittorico che preannuncia gli esordi di una grande scuola. Tuttavia, nel XIV sec., Parigi era divenuta centro di un'arte internazionale cui i miniatori fiamminghi apportavano una nota di realismo. A Parigi si stabilirono Jacquemart di Hesdin, Jean Bondol e André Beauneveu, il Maestro del Libro d'ore del maresciallo di Boucicaut rappresenta già lo spazio e la luce, i fratelli Limbourg, che hanno miniato una parte delle *Très riches heures du duc du Berry*, integrano non senza difficoltà i loro personaggi manierati in paesaggi di una bellezza poetica eccezionale. Nella rappresentazione delle stagioni, essi attestano un sensibile progresso nell'osservazione e nell'imitazione della realtà, e, così facendo preparano meno indirettamente di quanto si ritenga l'avvento del «miracolo» Van Eyck. Qui conta più il livello tecnico raggiunto, la maestria nella resa delle ombre, della luce e della profondità aerea – cosa in cui Van Eyck, dopo i miniaturisti, verrà ritenuto maestro – dell'invenzione di un nuovo procedimento pittorico a olio, che di fatto era da molto tempo noto. è persino più che probabi-

le che i fratelli Van Eyck (Hubert e Jan) abbiano iniziato la carriera come miniatori (partecipazione alla realizzazione del *Libro d'ore di Torino-Milano*). I Van Eyck sostituiranno la mollezza aristocratica e l'inclinazione verso l'irrealità dello stile internazionale con un realismo potente – e persino quasi affascinante per la sua padroneggiata perfezione – e con una convincente forza plastica. I problemi prospettici e di luce vengono affrontati con soluzioni nuove; l'iconografia stessa viene trasformata da una penetrazione psicologica di stampo moderno. La nuova conquista viene comunemente attribuita all'intuizione: ma è certo che Jan van Eyck (il solo dei due fratelli di cui si possiedano opere davvero certe e documentate) possedeva una vasta cultura letteraria, e conosceva la geometria, la prospettiva e l'anatomia.

### **Il xv secolo**

□ *Jan van Eyck* Il carattere innovatore di Jan van Eyck (1390 ca. - 1441), consiste in un perfezionamento della tecnica della pittura ad olio, che gli permise di ottenere una migliore resa della realtà senza dover ridurre l'intensità del colore. Esiste un evidente rapporto tra la tecnica e le intenzioni dell'artista. Perfezionando la pittura ad olio, ha potuto tradurre il reale l'atmosfera e la luce in modo molto fedele. Il monumentale polittico che rappresenta l'*Adorazione dell'Agnello Mistico* fu terminato nel 1432. L'insieme può essere considerato come una delle più belle opere del medioevo, di cui riflette perfettamente lo spirito mistico. Concepito secondo gli schemi delle decorazioni delle cattedrali, esso riassume in modo tradizionale l'Antico e il Nuovo Testamento. La novità risiede nell'esecuzione e nella tecnica dell'opera. Il fatto più sorprendente è che Jan van Eyck non solo abbia realizzato un enorme progresso riguardo ai propri contemporanei, ma che sia riuscito subito a raggiungere la perfezione. Benché la sua fama raggiungesse l'Italia e la Spagna, l'influenza diretta di Van Eyck fu meno grande di quello che si potrebbe supporre. Forse il suo messaggio era troppo complesso e per l'epoca troppo moderno per essere compreso immediatamente, almeno nelle F. D'altra parte Jan van Eyck non ebbe che un solo vero allievo: Petrus Christus, che praticò lo stesso realismo affascinante, ma con maggiore pesantezza plastica. In effetti i veri successori di Jan van Eyck sono da cercare nel Sud, in Antonello da Messina per esempio.

□ *Rogier van der Weyden e i centri di Tournai e di Bruxelles*  
Il Maestro di Flemalle, contemporaneo di Jan van Eyck, adesso identificato con Robert Campin piuttosto che nel giovane Rogier van der Weyden, ha dipinto in modo affascinante e in uno stile arcaico e aneddótico interni borghesi stretti e ingombri. La resa dello spazio non è prospetticamente esatta, e l'evidente simbolismo non altera la calorosa intimità delle sue scene religiose. L'artista dà una grande importanza al paesaggio ed ai dettagli pittoreschi. Se per un verso partecipa ancora del messaggio eyckiano per il senso del rilievo, il teso espressionismo, il gusto per i contorni precisi e come incisi annunciano un orientamento completamente diverso, quello di Rogier van der Weyden. Rogier van der Weyden, che, nato a Tournai, lavorò a Bruxelles, proprio per il rispetto delle convenzioni e l'estetica della stilizzazione, si situa quasi all'opposto di Jan van Eyck. Spesso rappresenta i suoi personaggi su un fondo dorato allo scopo di aumentare l'impressione di monumentalità e la spiritualità del dramma. Certamente ha fatto tesoro della lezione di Jan van Eyck, di cui riprende alcune composizioni. Ma Rogier van der Weyden s'interessa unicamente allo spirito mistico che anima i suoi personaggi idealizzati, mentre Van Eyck concepì un mondo complesso, dove l'ambientazione ha altrettanta importanza che gli individui che lo popolano. L'apporto di Van der Weyden all'arte fiamminga del xv sec. consiste nel rinnovamento di qualche tema religioso, in cui l'emozione tragica è rattenuta e misurata. Rogier van der Weyden ebbe molto successo, fu a capo di una prospera bottega e tutti i pittori di Bruxelles del xv sec. ne utilizzarono le idee. Dirk Bouts e Hans Memling gli devono alcune delle suggestioni maggiori. Il suo ascendente su alcuni maestri italiani, come Giovanni Bellini, è innegabile. Il pittore Zanetto Bugatto fu inviato dal duca di Milano per formarsi nella bottega di Rogier van der Weyden. La scuola renana, come è noto con il Maestro della Vita della Vergine e il Maestro dell'Altare di San Bartolomeo in particolare, fu soggiogata dal suo stile drammatico e teatrale. Schongauer e Dürer hanno attinto motivi d'ispirazione dalla sua opera. I pittori del Nord della Francia e certi maestri spagnoli non sono sfuggiti a questa influenza, che non si è limitata alla pittura, e modelli per arazzi di Rogier van der Weyden sono stati trasmessi e utilizzati per più di un secolo a Bruxelles.

□ *Dirk Bouts e il centro di Lovanio* Nel xv sec. le città olandesi non conoscevano ancora la ricchezza di cui godevano già le città fiamminghe. Come i pittori fiamminghi del xiv sec., che cercarono fortuna a Parigi, gli artisti dei Paesi Bassi settentrionali del secolo seguente furono attirati dalle città fiamminghe. Dirk Bouts in particolare, emigrato da Haarlem dove era nato, andò a stabilirsi a Lovanio dove subì l'ascendente di Rogier van der Weyden. Ma la sua natura fredda, all'opposto del temperamento lirico e patetico di Van der Weyden, gli ispirò uno stile austero talvolta arcaicizzante. Il pittore rappresenta impassibilmente le scene più crudeli in un'atmosfera di raccoglimento e di silenzio. Eccettuato qualche tratto personale che si ritrova casualmente in alcuni maestri spagnoli e tedeschi, lo stile di Bouts non supera i confini locali di Lovanio dove fece scuola anche se la sua maniera fu presto esaurita.

□ *Hugo van der Goes e il centro di Gand* In seguito alla fioritura dei centri di Bruxelles e di Lovanio, la città di Gand, che dal xiv sec. deteneva una lunga tradizione pittorica, affermò con Bruges la sua superiorità artistica durante la seconda metà del xv sec. Joos van Wassenhove, conosciuto in Italia con il nome di Giusto di Gand, fu attirato ad Urbino dalla corte di Federico da Montefeltro, dopo essere stato uno dei pittori più in vista a Gand. Le sue opere più importanti lo segnalano come pittore eclettico che assimilò gli elementi del Rinascimento italiano senza d'altra parte abbandonare completamente la maniera fiamminga. Con Van der Goes, fu il primo in F a praticare una pittura chiara, dalle tonalità basse e spezzate. Hugo van der Goes, sedotto come Giusto dall'ambiente di Gand, presenta certe affinità con quest'ultimo. Spirito tormentato, ha vissuto momenti tragici, che si riflettono nella sua opera. Entrato nel monastero del Rouge-Cloître, presso Bruxelles nel 1478, soffrì di turbe mentali durante gli ultimi anni della sua vita. La sua pittura testimonia del suo intento di rinnovare i temi iconografici tradizionali, attraverso invenzioni compositive audaci spesso ispirate dal teatro. Nell'uso del colore ricerca nuovi accordi e tonalità fresche. Van der Goes ha esercitato un potente ascendente sulla scuola di Gand della fine del xv sec. così come su Jean Hay (il Maître de Moulins) e sul Maestro della Virgo Inter Virgines. I fiorentini Ghirlandaio e Lorenzo di Credi sono stati influenzati dal trittico Portinari,

e a lui si sono ispirati anche artisti spagnoli.

□ *Hans Memling e la scuola di Bruges* Memling, originario della Germania, è un artista che non raggiunge il genio di Van Eyck e di Van der Goes. Manca di vigore espressivo e spesso d'immaginazione, sembra un poco arcaizzante. Di temperamento sereno, dipinge belle composizioni simmetriche con colori cangianti. Le sue opere sono permeate dall'incanto luminoso di una vita pia e meditativa. Tutta una serie di pittori anonimi di Bruges del xv sec. furono permeati dal suo stile sereno e pacato. Gérard David concluse la stagione della pittura medievale in F. Il suo stile sereno continua quello di Memling, ma già appaiono i primi elementi rinascimentali, d'altra parte mal assimilati, come anche un certo gusto per motivi profani. Gérard David fu il fondatore della scuola di Bruges, ed esercitò la sua influenza su Adrien Isenbrant, su Ambrosius Benson, su Juan de Flandes in Spagna e soprattutto sui miniaturisti della scuola di Bruges.

**Il xvi secolo** Le regioni fiamminghe, nel xvi sec., facevano ancor parte degli antichi Paesi Bassi: vale a dire dei domini dei conti d'Olanda e dei duchi di Borgogna ereditati da Carlo V e Filippo II. Le diciassette province erano governate da rappresentanti dei sovrani. Nel corso del secolo, tuttavia, scoppiarono guerre sempre più violente tra protestanti e cattolici; esse determinarono nel 1580 una separazione definitiva, che portò all'indipendenza dei Paesi Bassi settentrionali. La situazione, qual era sin quasi alla fine del secolo, consentiva scambi frequenti tra i vari centri, così che spesso è difficile distinguere tra quanto appartiene alla scuola olandese e quanto compete alla scuola fiamminga propriamente detta. Artisti del Nord si stabilirono nelle F, mentre pittori fiamminghi operarono in Olanda. Esistono d'altronde affinità evidenti tra alcune scuole, spiegabili soltanto con scambi reciproci: come la corrispondenza tra il manierismo di Anversa del 1520 e il contemporaneo movimento che nacque nelle botteghe di Cornelis van Oostanen ad Amsterdam e di Engebrechtsz a Leida. A parte alcuni capoluoghi come Bruges, nei quali persiste una cultura tradizionale, si è colpiti dalla concentrazione della vita artistica meno appariscente nel secolo precedente: Anversa, favorita dall'insabbiamento del porto di Bruges, dalla libertà e dal dinamismo del suo commercio, divenne il grande focolaio dell'arte e della cultura nei Paesi Bassi. La ricchezza della città fece molti-



plicare le commissioni e attrasse numerosi pittori che lavoravano anche per altri paesi dove spesso erano anche chiamati ad operare. Altri importanti focolai sorsero a Malines e a Bruxelles, attorno alla corte di Margherita d'Austria e di Maria d'Ungheria. La nuova cultura si manifesta in modo sorprendente nei dipinti di Hieronymus Bosch. Gli esseri fantastici e caricaturali che egli crea esistevano già negli stalli dei cori e nelle illustrazioni dei manoscritti; ma egli conferisce loro un'importanza che ne supera ampiamente la portata moraleggiante medievale. Bosch concepisce un nuovo ordine universale, ove Dio ha abbandonato il mondo, posto così in potere dell'inferno. La sua arte così singolare, fondata su un principio incessantemente metamorfico, possiede il carattere della verosimiglianza nel senso che prende in prestito i suoi elementi dalla realtà, anche se l'inesauribile immaginazione finisce per trionfare sull'oggettività. Le allucinazioni ossessive riflettono il pessimismo profondo del suo animo tormentato. Lo spirito enciclopedico, la mancanza di sintesi di coesione formale e spaziale di alcuni dipinti potrebbero farlo passare per un pittore medievale. Ma l'originalità delle invenzioni, la raffinata resa della prospettiva aerea, la fattura morbida e leggera con virtuosistici effetti di trasparenza e finezze di materia (in particolare nella *grisaille*), il gusto per la pittura di genere, lo caratterizzano manifestamente come artista moderno. Patinir ne ricorderà la maniera di comporre paesaggi dai vasti orizzonti. Jan Mandyn, Pieter Huys e i Cock ne imiteranno e divulgheranno all'infinito le fantasmagorie. L'incisione garantirà definitivamente la diffusione delle sue opere, e Pieter Bruegel il Vecchio costituirà l'esito più brillante di questa immensa eredità. Quentin Metsys, giunto ad Anversa da Lovanio non si sforza, sulle prime, di assimilare le novità. Ma nel *Polittico di sant'Anna* (Bruxelles, MRBA) e nel *Tritico della Passione* (conservato ad Anversa) sembra annunciare un'era nuova per l'equilibrio e la grandiosità delle sue concezioni. Tuttavia, la tradizione resta ancora viva nell'arte di questo raffinato pittore, le cui rare armonie sono rese mediante colori splendidi e, insieme, dolci sfumature. Metsys si accosta al Rinascimento attraverso l'opera di Leonardo, cui di preferenza s'ispira per le *Madonne* e i ritratti. Ma l'influsso di Van Eyck appare ancor più netto. Sembra che Metsys abbia intravisto in Van Eyck l'incarnazione stessa della tradizione e il precursore

autentico dello spirito rinascimentale nelle F. Col *Banchiere e sua moglie* (Parigi, Louvre), Metsys ha creato il primo importante quadro di genere di tipo profano e moraleggiante. Le sue scene di genere ispireranno suo figlio, Jan Metsys, nonché Marinus van Reymerswaele e Jan van Hemessen, che le traduce in realismo aggressivo ma molto efficace con una monumentalità singolare, dagli accenti quasi michelangioleschi (in particolare, vedi il suo terribile *Gesù che scaccia i mercanti dal Tempio*: Nancy, MBA). L'altra grande figura di Anversa, rivale di Metsys e, come lui, moderna anche se fedele alla tradizione, è Joos van Cleve notevole ritrattista, che dovette influenzare i francesi all'epoca del suo soggiorno presso Francesco I (J. Clouet, Corneille de Lyon), e che può essere paragonato, in questo campo, a Bruyn e Holbein. In quest'inizio del XVI sec., e in margine ai grandi maestri come Metsys, Van Cleve o Bosch, si colloca l'interessantissimo movimento dei manieristi di Anversa dan de Beer, il Maestro del Ripudio di Agar, lo pseudo-Blesius, Jan van Doornicke, pittore identificato col fecondo Maestro del 1518 e d'importanza considerevole, poiché fu maestro di Pieter Coecke), innovatori a forza di tradizionalismo e nostalgici e insieme anticipatori, artisti di veemente espressività che estraggono risorse singolarmente nuove e attraenti dal vecchio fondo gotico estenuato e fattosi ormai convenzionale. Ricercando deliberatamente forme tortuose, esasperate ed irreali, illuminazioni strane, colori cangianti, e moltiplicando gli arabeschi formali del gotico fiorito in architetture fantastiche e lussureggianti; essi rappresentano magnificamente un'epoca di transizione e di contestazione, alla ricerca di un nuovo linguaggio. Operando attivamente per committenti stranieri, invasero letteralmente l'Europa con i loro dipinti (uno degli esempi più belli di questa diffusione è il misterioso Maestro dei Puys di Amiens). I loro rapporti con l'ambiente di Leida (per esempio Jan de Cock) sono manifesti, ma costituiscono un groviglio d'interferenze e di scambi estremamente difficile da sbrogliare: senza i manieristi di Anversa, però, non si può neppure immaginare l'avvento di un Luca di Leida, né l'evoluzione di un Cornelis Engebrechtsz.

□ *Gli italianizzanti* Pittori fiamminghi, legati a una tradizione secolare, reagirono in modi assai diversi al Rinascimento italiano. Si può raggruppare sotto la denominazio-

ne di italianizzanti un certo numero di artisti nordici che risponderanno in modo disparato agli stimoli del Rinascimento italiano. Jan Gossaert, originario di Maubeuge, è tra tutti il piú influenzato dall'Italia. Cosa assai curiosa, dal viaggio in Italia non riportò tanto il ricordo dei capolavori di Michelangelo o di Raffaello, quanto piuttosto del gusto per la statuaria proprio di certi quattrocentisti come Mantegna. Le scene religiose e mitologiche, che dipinge in un colore chiaro e freddo e con perfetta fattura, liscia e raffinata, manifestano un caratteristico preziosismo che ben si collega ai circoli umanistici e aristocratici della corte di Malines, mentre nei ritratti, pieni di semplicità e di forza realistica, Gossaert si rivela incomparabile. Tra gli artisti influenzati da Mantegna segnaliamo anche J. van Coninxloo e Lancelot Blondel. Barend van Orley, di Bruxelles, pur senza riuscire ad assimilare lo spirito del Rinascimento, mise a punto una maniera pittoresca, nella quale l'ossessione del movimento, la brutalità dello scorcio, le fantasie architettoniche traducono l'ansia veemente di voler essere moderno. Abile combinatore di maniere diverse, egli si ispira alla tradizione fiamminga; ma soprattutto a Leonardo, Raffaello e Dürer si rivela ammirevole decoratore abile nel concepire grandiosi cartoni per arazzi e vetrate. Pieter Coecke, proveniente dalla cerchia dei manieristi di Anversa (il Maestro del 1518), è anche lui affascinato dal Rinascimento italiano, venera Raffaello e fornisce eccellenti cartoni per arazzi. Proprio accanto a lui si colloca Lambert Lombard. Qui le relazioni, o quanto meno i parallelismi, sono evidenti con pittori dei Paesi Bassi settentrionali come Scorel o Heemskerck. Ancora una volta, è molto artificioso considerare per questo periodo due scuole distinte per i Paesi Bassi del Nord e del Sud: dove collocare per esempio un caratteristico italianizzante vicino a Scorel come Vermeyen? I fiamminghi Hemessen e Jan Metsys (così come Cornelis Metsys come pittore di figure) sono certo da raggruppare nella corrente italianizzante degli Scorel e degli Heemskerck, di tendenza fortemente espressiva e dunque piú nordica mentre la tendenza soave e piena di fascino di un Maestro delle Mezze Figure o di un Benson costituisce un altro aspetto continuamente ricorrente. Questo diffuso italianismo, che va di pari passo con una sempre maggiore conquista dei mezzi pittorici – in particolare nel campo del ritratto in cui eccelle l'intero Cinquecento fiammingo –, culmina

verso la metà del secolo nella abile sintesi di Frans Floris di Anversa, che ebbe numerosi allievi (molti dei quali si recarono poi a Fontainebleau). Parallelamente a Bruegel, creatore geniale di una moderna maniera di paesaggio, Floris con tecnica raffinata, giunge ad uno stile fluido ed elaborato – distensivo e liberatorio dopo le contrazioni stilistiche di un Van Orley o di un Heemskerck –, e mette a punto una maniera gradevole e decorativa che avrà grande successo e che costituirà il punto di partenza di una specie di rilancio «manierista», di un originale tono realistico tipicamente nordico. Da Maerten de Vos a Frans Pourbus I, da de Clerck a Venius fino a Rubens, da Van Noort ai primi Francken (Hieronymus, Ambrosius, Frans I), da Coxcie e Sellaer a Lucas de Heere, tutta la pittura di storia in F nella seconda metà del XVI sec. – fermo restando che il primato spetta di gran lunga ad Anversa – in ultima analisi deriva da Floris, che esercita inoltre forte influsso su personalità come Blocklandt van Montfoort e Dirck Barendsz, e si irradia fino ai «praghesi» Hans von Aachen e Spranger o ai franco-fiamminghi della seconda scuola di Fontainebleau, come Dubois e Dubreuil. In questa ripresa italianizzante di metà secolo occorre anche ricordare a Bruges Pieter Pourbus.

□ *Il paesaggio* Uno dei segni più significativi della vitalità della pittura nel XVI sec., che si afferma anche come genere autonomo, è il sempre maggiore affermarsi dei pittori «specialisti», e in primo luogo dei paesaggisti. Ma scorgervi un affievolirsi del sentimento religioso nell'arte sarebbe interpretazione assai esagerata, poiché non esiste ancora alcuna nozione di paesaggio puro: i paesaggi dell'epoca sono ancora strettamente legati a un contenuto narrativo. Paesaggi e pittura di storia non sono ancora per nulla dissociati almeno non prima della fine del XVI secolo e considerando il solo ambito pittorico (l'espressione grafica consente evidentemente una maggiore libertà di scelta). Tuttavia, sin dall'inizio del XVI sec., in Patinir, che si comporta così da capofila ma che subisce anche l'influsso del geniale Hieronymus Bosch, il paesaggio panoramico, dagli orizzonti sempre più arricchiti da armoniose quinte di verzure e di rocce, tende a predominare e diviene visibilmente l'oggetto di una deliberata conquista; lo stesso in Met de Bles, in Joos van Cleve, Lucas Gassel, Cornelis Metsys e nel Monogrammista di Brunswick: artisti tutti che cercano di sfondare e ampliare il più possibile il

campo del quadro per giungere presto alla visione immensa e profonda, e dunque tanto moderna, non fosse che per la tecnica perfetta di un Pieter Bruegel I. Nel campo grafico, conviene sottolineare il ruolo notevole di Gassel, di Cornelis Metsys (e di maestri a lui vicini, detti «dell'album Errera»), nonché di Hieronymus e Matthijs Cock. Un altro grande nome del paesaggio dell'epoca, attivo ancora una volta ad Anversa, centro multiforme d'incomparabile vitalità, è Cornelis van Dalem, uno dei più gloriosi «resuscitati» della storiografia moderna, che, partendo dalla lezione di Jan Mostaert, perviene a un sottile realismo capace di rivaleggiare col grande Bruegel. Le sue delicate ricerche s'intrecciano spesso con quelle del Monogrammista di Brunswick o del Maestro del Figliol prodigo (altro nome raro, ma assai notevole), e di pittori specificamente di storia ma dotati per il paesaggio, che inseriscono nei propri sfondi, come Hemessen, Jan Metsys e Pieter Aertsen. In margine, ma con estrema qualità tecnica e assai in anticipo sui tempi, si pone l'apporto di Van Orley, sottile e indimenticabile scenografo delle *Cacce di Massimiliano*. A poco a poco, questo gusto del paesaggio finisce per sfociare, verso la fine del secolo, in un'esplicita specializzazione che prepara immediatamente le ricerche moderne del XVII sec. Non soltanto tutto un genere prosegue coi bruegeliani, che sfruttano in modo letterale e instancabile il repertorio genialmente messo a punto da Pieter I (tra gli altri il figlio Pieter II detto «degli Inferni», Marten van Cleef, Pieter Balten, Gillis Mostaert, Jacob Savery), ma inoltre tutta una gradevole e attivissima scuola si costituisce intorno ai fratelli Grimmer, a Cornelis Molenaer, ai fratelli Valkenborch, all'incisore Pieter van der Borcht, a Hans Bol, creatore fecondo d'immagini che miniaturizzano e modernizzano abilmente le formule di Hieronymus Cock; questa scuola diviene sempre più internazionale e si irradia sia in Italia – dove si stabiliscono durevolmente nordici come Soens, Arrigo Fiammingo, Lambert Sustris, Pozzoserrato (Toeput) ben presto magnetizzati da Venezia – sia in Germania, dove per motivi religiosi emigra Lucas van Valkenborch. Si costituisce così dal 1587 a Frankenthal un focolaio assai attivo, dove lavora principalmente Gillis van Coninxloo (il più importante esponente del paesaggio fiammingo tra Bruegel e Rubens); il quale, partendo da esperienze para-bruegeliane (Hans Bol, Gillis Mostaert, Jacob Grimmer) e da una

concezione del paesaggio panoramico e composito, devia a poco a poco verso un approccio piú naturalista, intimo e lirico della natura. A Coninxloo, che finisce per tornare nei Paesi Bassi e per stabilirsi ad Amsterdam, si riallacciano artisti a cavallo del XVI e del XVII sec., come Roelandt Savery e David Vinckboons, mentre dalla pura tradizione panoramica derivano Joos de Momper e Tobias Verhaecht, e inoltre Paul Brill un poco in disparte con il suo marcato italianismo. Si prepara cosí sin dalla fine del XVI sec. e in stretta simbiosi tra i Paesi Bassi del Nord e del Sud, il doppio orientamento dell'arte del paesaggio, che da un lato tende verso Esaias van de Velde, Govaerts, Stalbemt, Wildens, Rubens stesso («corrente» Coninxloo), dall'altro verso Hercules Seghers, Philips Koninck, Rembrandt e ancora una volta lo stesso Rubens, che è di fatto paesaggista assai complesso e vario, cosí come Lucas van Uden e Jacques d'Arthois («corrente» Momper).

□ *Il ritratto* Nel ritratto la pittura fiamminga del XVI sec. registra successi non meno evidenti. Al grande nome di Bruegel nel paesaggio corrisponde qui quello di Antonio Moro; ma di fatto non v'è artista del periodo considerato che non si debba citare, tranne appunto il grande Bruegel, del quale in effetti non si conosce alcun ritratto se non qualche piccola testa di carattere, nell'ambito della pittura di genere. La perfezione di Moro sulle prime sorprende, ma in effetti è stata ben preparata: non soltanto tutti i grandi nomi già citati, da Metsys a Gossaert, da Van Orley a Floris e Lambert Lombard, sono anche incomparabili ritrattisti e particolarmente Joos van Cleve, ma anche innumerevoli artisti meno celebri, o piú specializzati, meritano di essere citati: in specie Vermeyen (da collocare tra Gossaert e Heemskerck), Cornelis van Cleve (figlio di Joos e spesso confuso con Vermeyen), Ambrosius Benson, il misterioso Maestro degli Anni 1540, Catharina van Hemessen, che appare specializzata esclusivamente nel ritratto. A Bruges, attorno a Pieter Pourbus, attivo ritrattista, si cristallizza uno stile «duro» ben riconoscibile, già adottato dall'anonimo pittore di Anversa degli Anni 1540 ed efficacemente diffuso in Germania da Nicolas Neufchatel, emigrato dalle F per le sue opinioni calviniste. Appare vicino a Moro e spesso suo rivale (almeno a stare alle attribuzioni) Willem Key, col fratello Adriaen-Thomas. Cosí pure non è da dimenticare l'apporto di un Frans I Pourbus, figlio di Pieter, e di un Maerten de Vos,

che, mettendo a punto uno stile dignitoso e severo, ci conduce direttamente al limitare del xvii sec. All'attivo dei fiamminghi del xvi sec. va particolarmente notata una formula originale di ritratto di gruppo familiare, di cui Floris, Frans I Pourbus, Maerten de Vos, il giovane Otto Venius (grande dipinto al Louvre di Parigi) hanno lasciato alcuni esempi eccellenti.

□ *La pittura di genere* La pittura di genere è campo tradizionalmente fiammingo: e la sua grande fioritura, timidamente annunciata da un certo realismo presente nei dipinti religiosi del xv sec., risale al xvi sec. Ma, a questa data, esso non è ancora separato da pretesti religiosi o moraleggianti: ciò risulta evidente già negli iniziatori del movimento, come Benson o il Maestro delle Mezzefigure, e la cosa è del tutto naturale; ma piú ancora nei grandi «specialisti» di questo settore, Pieter Aertsen e suo nipote Beuckelaer, il Monogrammista di Brunswick e Hemessen, Jan Metsys, Floris e Bruegel. Presso tali pittori il famoso realismo fiammingo sbalordisce per la sua franchezza brutale, la sua crudezza, e un linguaggio pittorico nel contempo raffinato e diretto, servito da colori ricchi e semplici e da una fattura liscia e corposa. Tanto è l'amore per il dettaglio e l'intento di rilevare le forme, che con Aertsen e Beuckelaer (ma molto già nei Metsys e in Marinus) si giunge quasi alla natura morta pura, senza peraltro che questo passo venga mai compiuto: è curioso osservare che i primi saggi di natura morta del xvi sec. nella pittura nordica si abbiano presso «umanisti» sofisticati come Georg Hoefnagel, virtuoso miniaturista d'insetti e fiori nella grande tradizione medievale, così come il prismo grande pittore «floreale» è il romanista Maerten de Vos, e non un Floris o un Aertsen né alcun loro diretto allievo: la loro filiazione sboccherà solo nel xvii sec. con Floris van Schooten, Van Dyck, Cornelis Delff, Snyder stesso, o Jacob van Es. L'avvenire infatti non sta in questo genere rustico dal soffio epico e dalle dimensioni monumentali, nel quale s'impegnano Hemessen, Bruegel, Aertsen e Beuckelaer e che costituisce una delle trovate piú eccezionali della pittura nordica, bensí nel genere mondano e raffinato, nella pittura della società galante. Si debba o meno a una felice mediazione italiana, questo sviluppo «prezioso» si delinea sin da prima della fine del xvi sec., con Hieronymus Francken, Caulery, il manierista Jodocus a Winghe e i suoi dipinti di feste notturne, Frederick van

Valckenborgh, Hans Vredeman de Vries, specializzato nelle architetture fantastiche. Qui, il movimento manierista della fine del secolo, dalle incidenze spesso internazionali e in particolare praguesi (visto il numero di artisti nordici che va allora a lavorare nei paesi germanici), crea direttamente una nuova maniera di dipingere e facilita di fatto l'avvento di un realismo moderno.

### **Il XVII secolo**

□ *L'ambiente* Nel XVII sec. gli stati olandesi protestanti si trovano separati dai Paesi Bassi meridionali, sottoposti alla dinastia degli Asburgo e alla religione cattolica. Gli scambi artistici meno frequenti e la differenza nel clima culturale hanno determinato sin dall'inizio del secolo un sorprendente contrasto tra pittura fiamminga e pittura olandese. La secessione tra le province del Nord e quelle del Sud non pose peraltro fine alle ostilità fra le sette province unite e la Spagna. Tali ostilità dovevano perdurare fino al 1648. Ma la guerra, cessata a nord, riprese contro il re di Francia. Fu un secolo di sciagure, il paese era devastato e impoverito. Con la chiusura della Schelda Anversa, privata del libero accesso al mare, perdette la sua importanza di centro mercantile mondiale. In quest'epoca, tuttavia, la pittura fiamminga conobbe una fioritura straordinaria. La forza quasi magnetica del genio di Rubens seppe generare quel movimento vitale che la liberò dalla relativa inerzia in cui era caduta dopo la scomparsa di Bruegel.

La distinzione tra lo stile dei quadri fiamminghi e quello dei quadri olandesi non si spiega soltanto col contrasto sociale ed economico tra le due regioni. È stato forse troppo sottolineato il carattere borghese dell'arte del Nord, in contrapposizione con l'arte religiosa e cortese praticata nel Sud. La borghesia di Anversa non è meno sollecitata nelle committenze, che furono qui numerose quanto in Olanda. Tuttavia, per quanto attiene alla religione, l'opposizione fu radicale: contrariamente a quanto avvenne nel Nord, nel Sud le chiese vennero sontuosamente decorate, tendenza stimolata dalla Controriforma.

□ *Rubens* Questo artista non è solamente il creatore del barocco fiammingo. Egli riuscì a riunire due tendenze in apparenza contraddittorie della pittura fiamminga del XVI sec.: l'influenza dell'arte italiana e quella della tradizione locale. Formatosi ad Anversa presso i romanisti Adam van Noort e Otto Venuis, dal 1600 al 1608 trascorse otto



anni in Italia, studiando i pittori italiani del XVI sec. Tornato ad Anversa, assimilò tutte queste influenze ed elaborò uno stile personale corrispondente all'ideale della Controriforma. Rubens unì infatti il gusto dell'antichità a un fervore cristiano. Dotato di una potente immaginazione pittorica, sviluppò una prodigiosa attività. La sua immensa produzione non gli impedì di svolgere missioni diplomatiche, di frequentare umanisti e di collezionare opere d'arte. Fu un grande decoratore e un virtuoso non soltanto nell'invenzione, ma anche nell'esecuzione. Non vanno dimenticate le sue incontestabili qualità di capo di bottega e di leader, capace di impegnare e stimolare tutto un gruppo di collaboratori, riuscendo, ad esempio, ad armonizzare e unificare un'impresa decorativa e collettiva vasta quanto quella, peraltro tanto «rubensiana», della Torre de la Parada, ove operarono a fianco a fianco, con lui e in base ai suoi schizzi, Cornelis de Vos, J. P. Gowy, Jan Eyck, Quellinus, lo stesso Jordaens, P. Symons, J. B. del Mazo, J. B. Borrekens, Thulden, Cossiers. La pittura francese del XVIII sec., e così quella inglese, derivano da lui. Nel XIX sec., egli condiziona il romanticismo di Delacroix e l'impressionismo di Renoir. Pose fine in pittura all'influsso italiano facendo trionfare il colore brillante, la materia e il tocco. Ai suoi tempi, ne subirono l'impronta quasi tutti i pittori fiamminghi importanti. Infuse il suo spirito persino nell'architettura e nella scultura, e, fino alla fine del XIX sec., il suo genio soggiogò il carattere della pittura belga, da Wierdsma a Ensor.

□ *Van Dyck* Di tutti gli allievi di Rubens, Van Dyck fu il più dotato, e diede prova di precocità straordinaria. Nel 1620 partì per l'Italia, dove maturò la sua concezione del ritratto, trovandovi la grandiosità e la raffinatezza corrispondenti al suo temperamento. Tornato ad Anversa nel 1627, continuò a seguire l'influsso di Tiziano e dei veneziani. Sostituì il colore sonoro di Rubens con una tavolozza più argentata; nell'esecuzione, giunse ad una precisione e ad un virtuosismo vicini a quelli del maestro. Chiamato a Londra da Carlo I nel 1632, divenne pittore della corte d'Inghilterra e si dedicò quasi interamente al ritratto. Il suo stile servirà di esempio ai ritrattisti, in Inghilterra (Gainsborough e Lawrence) e sul continente, fino a XVIII sec. inoltrato.

□ *Jordaens* Prosegue nel XVII sec., lo spirito di Pieter Aertsen e di Joachim Beuckelaer. È pittore dalla vena popola-

re, dalle scene realistiche e familiari. Dopo esordí nell'ambito del luminismo violento di Caravaggio, adotta presto la maniera di Rubens, senza raggiungerne l'autorità. Sin dal 1620 i contrasti tra l'ombra e la luce sono meno accentuati; ma solo nel 1628 la realizzazione dei primi grandi dipinti religiosi lo induce a perfezionare il suo stile. Jordaens ha rappresentato personaggi mitologici, soprattutto satiri. Dopo la morte di Rubens, ricevette numerosi incarichi importanti. La sua bottega si sviluppò, ma ne soffrì la qualità delle opere.

□ *La ricezione di Rubens* Immenso fu l'ascendente di Rubens su tutti i settori della pittura. I suoi allievi, i suoi collaboratori e tutti coloro che ne avevano subito l'influsso hanno decorato le chiese e i monumenti pubblici con grandi composizioni religiose e storiche concepite di solito in spirito rubensiano, cioè secondo una possente sintesi franco-fiamminga, lirica, dai colori caldi e chiari e tipicamente barocca nei suoi intenti «trionfalistici». Anche la pittura di storia, nei Paesi Bassi del Sud, tranne una limitata fase caravaggesca soprattutto a Gand, e tranne l'orientamento nettamente francesizzante e classicista dell'ambiente di Liegi, nel XVII sec. è appannaggio pressoché esclusivo dei rubensiani. E se, a parte Rubens, le grandi figure di Van Dyck e di Jordaens sono state relativamente ben caratterizzate e definite, questa presenza troppo schiacciante ha gettato una luce alquanto confusa e peggiorativa sul vasto gruppo dei suoi epigoni. Studiata poco, o male, la loro opera è gremita di false attribuzioni, i loro rapporti con Rubens sono mal precisati, ed è tuttora difficile dare un giudizio complessivo della loro originalità creativa, che i manuali di storia dell'arte troppo rapidamente tendono a negare. Si nota d'altro canto che ci si ispirò spesso, più ancora che a Rubens, a Van Dyck, alla sua maniera più delicata e sottile. S'incontra così una pleiade piuttosto stupefacente di pittori, attivissimi e ambiziosi, che non arretrano dinanzi alle più vaste imprese decorative (vale la pena di notare questo gusto della pittura monumentale), tutti più o meno influenzati da Rubens o Van Dyck, ma che finiscono, alla fine, per trovare una nota personale, per quanto tenue; così che la nozione collettiva di scuola non è una parola vana in questo periodo ad Anversa. Tra molti altri, si dovranno qui citare Cornelis Schut, forte personalità alquanto misconosciuta, Pieter van Mol, Erasmus Quellinus, Cornelis de Vos, Jan

Boeckhorst, e temperamenti piú vicini a Van Dyck come Jan van den Hoecke, Thomas Willeboirts Bosschaert, Pieter Thys, Gérard Seghers (dopo una bella e notevole fase caravaggesca), Boeyermans, Abraham van Diepenbeck. Una notazione particolare va riservata a Theodoor van Thulden, decoratore capace e fecondo, e soprattutto a Gaspar de Crayer, colorista assai potente e capofila di una vivace scuola a Gand (con Liemackere, Antoon van den Heuvel, Luis Primo). Tutte le classificazioni sono qui arbitrarie: tanto grande è la vitalità della pittura fiamminga nel XVII sec., che il focolaio di Anversa non esprime l'intera diversità delle realizzazioni: l'esempio di Gand lo ha appunto dimostrato, ma si devono ancora menzionare artisti dotati e originali, e poco rubensiani, come Van Loon, che a Malines e a Bruxelles segue la lezione dei grandi italiani (Domenichino e i Carracci), oppure i Van Oost padre e figlio, eredi a Bruges delle tradizioni bolognesi. Tra tutte le influenze della pittura italiana che impregnarono fortemente la pittura fiamminga, la lezione caravaggesca fu, a quanto sembra, una delle meglio comprese, soprattutto verso il 1610-20: un buon numero di pittori ne subirono allora temporaneamente, come Rubens, l'influsso. Si citerà così Abraham Janssens, attivo ad Anversa e a Gand, il suo omonimo Jan Janssens, che restò invece fedele al caravaggismo fino alla morte e fu talvolta assai vicino a Ter Brugghen, Jordaens, Finson, che esportò la sua arte in Provenza, Aernout Mytens, Rombouts, attivo pittore di genere, Gérard Seghers, nelle opere giovanili, e Adam de Coster, capaci di rivaleggiare con Honthorst. Il realismo innato della scuola caravaggesca, le sue trovate plastiche, i suoi effetti violenti di luce artificiale dovevano necessariamente sedurre una scuola di pittori che mirava a un'arte eloquente, monumentale e dinamica. La sintesi geniale di Rubens, che recuperava e inglobava le prime esperienze caravaggesche al punto da farle dimenticare, doveva soddisfare in modo ancor piú perfetto quest'esigenza di espressività e di magnificenza all'italiana che caratterizza l'intera pittura di storia dei Paesi Bassi del Sud nel XVII sec. Anche a Liegi si avverte una forte esperienza italiana, favorevole però all'accademismo bolognese-romano, e che conferisce un carattere molto originale e specifico a questo centro di pittura: ne è una delle figure principali Gérard Douffet, strettamente legato all'ambiente romano, e particolarmente a Valentin de

Boulogne (Douffet e il difficile problema del Maestro del Giudizio di Salomone), seguito da artisti sempre piú italianizzanti e classicheggianti come il poussiniano Flémalle, Carlier, Delcour, Lairese, che esporterà con successo in Olanda il suo linguaggio francesizzante.

□ *La pittura di genere nel XVII sec.* Piú ancora che nel XVI sec., ma conformemente all'evoluzione di tutte le altre scuole europee di pittura nel XVII sec., in particolare la scuola dei Paesi Bassi del Nord la pittura fiamminga vede trionfare, dopo il 1600, le specializzazioni, soprattutto quella di genere, con due figure di grande portata: Brouwer e Teniers, creatori del genere rustico, del famoso *magot flamand*, che in seguito conoscerà un'immensa e proverbiale celebrità, al punto da diventare uno dei simboli popolari di questa scuola. Il successo, parallelo, dei Van Ostade nella pittura olandese spiega la confusione fatta per lungo tempo in passato tra olandesi e fiamminghi, favorita da affinità incontestabili, avvertibili nella specializzazione dei generi (la situazione è del tutto diversa nella pittura di storia, benché non si deve dimenticare che Rubens era, all'epoca di Rembrandt, l'artista piú stimato in Olanda, e che tutto un orientamento della pittura olandese, e di Rembrandt in particolare, si spiega col desiderio di rivaleggiare con Rubens e di superarlo). Tale tendenza alla specializzazione si riscontra anche sul piano del formato: in seguito a crescenti esigenze commerciali (Anversa e tutti i Paesi Bassi del Sud divengono nel XVII sec. esportatori di pittura sempre piú prosperi), trionfa il modesto quadro da camera. Il carattere moraleggiante del soggetto è sempre importante e sia il piccolo quadro di devozione sia la natura morta o l'aneddoto mitologico, coesistono strettamente al punto che molti dipinti religiosi andranno annoverati nella categoria di «quadri di genere», in ragione del formato ridotto, della tecnica fine e dell'intento non monumentale. All'inizio del XVII sec. la scena è anzitutto occupata dalla famiglia dei Francken di Anversa, la cui figura centrale (e incredibilmente prolifico) è Frans il Giovane: egli dà vita a una maniera brillante, gradevole, piena di virtuosismo pittorico, ove tutti i temi, religiosi, mitologici, di costume o moraleggianti sono ricondotti alla dimensione del quadro di genere. Egli è il creatore del quadro da camera. Il gusto manierista della fine del XVI sec., gli intenti umanistici allora di moda, il linguaggio pittorico barocco imposto da Rubens,

si mescolano qui in modo assai efficace. L'influsso e la disinvoltura di stampo veneziano di Rottenhammer, come quello di Elsheimer, nella capacità di collocare le figure piccole (un riferimento fatto a Teniers I o Teniers il Vecchio, discepolo eccellente di Elsheimer, troppo misconosciuto e riportato in auge di recente) sono evidenti, e s'impone un rapporto tra la «scuderia» Francken da un lato e il non meno attivo Van Balen dall'altro. Tratto caratteristico è la propensione di tali pittori a collaborare con altri specialisti, come Kessel o Bruegel de Velours, per i fiori, gli animali e il paesaggio. Presso Francken si collocano Hans III Jordaens, nonché il dotato Simon de Vos, le cui affinità con Johann Liss meritano d'essere sottolineate nei suoi quadri di esagitati festini. Tutto sommato, Frans Francken il Giovane prolunga con una nota molto personale, quella corrente brillante e mondana rappresentata sin dal XVI sec. da Caulery e Hieronymus Francken, proseguita poi in Olanda nel XVII sec. da Venne, Palamedes, Codde, Duck, Duyster, Dirck Hals, e che trova nelle F il suo esatto corrispondente in Van der Lamén e poi in un Hieronymus Janssens, lo specialista delle scene di ballo. L'immenso merito di Francken è di aver mutato questa corrente mondana in maestria estetica, in un vero e proprio stile pittorico virtuosistico e affascinante. Contemporaneo di Francken, Sebastiaen Vrancx, erede di Gillis Mostaert e frequente «figurista» di Momper, si specializzò nel genere militare e, se si vuoi tentare un parallelo con la scuola olandese, è paragonabile a un Esaias van de Velde. Nella linea di Vrancx si collocano Pieter Snayers e Cornelis de Wael, nonché Pieter Meulenaer, eccellente pittore di battaglie. Presso Snayers si formò Van der Meulen, che ebbe tutto un periodo «fiammingo» prima di passare in Francia e di convertirsi a uno stile più dignitoso e ampio. Di fronte al genere mondano scaturito dal manierismo (Hieronymus Francken, Toeput e gli apporti veneziani), e nell'ambito del quadro di società e del ritratto di gruppo (ai nomi citati vanno aggiunti Gonzales Coques, Duchâtel, Biset), si afferma, con il dualismo solito della pittura olandese, il genere popolare rustico, inesauribile prolungamento dell'arte di Bruegel il Vecchio, il cui repertorio privilegiato è costituito da rappresentazioni di taverne, di kermesse e di interni di paese. Uno dei maggiori artisti che determinano la transizione tra un XVI sec. ancora arcaico per il

suo plasticismo esasperato e per il gusto degli effetti e delle grandi masse fortemente e semplicemente colorate, e il xvii sec. barocco, molto piú libero e amante dei dettagli, è Vinckboons (il cui orientamento è parallelo a R. Saverij), colorista assai fine con i suoi toni rosa e malva. Il caso di Vinckboons è tanto piú interessante in quanto l'artista, benché residente ad Amsterdam, praticamente non è classificabile né entro la scuola olandese né in quella fiamminga. In questo campo del genere rustico, i due Paesi Bassi seguono un'evoluzione decisamente analoga, come mostra ancora perfettamente il caso di Brouwer, che fa un'apparizione breve ma brillante e decisiva nel mondo della pittura, dividendosi tra Haarlem ed Anversa e conferendo alla pittura «dei pezzenti» una dimensione emozionante e brutale, dal romanticismo quasi tragico e in ogni caso davvero moderno. Con Brouwer il chiaroscuro diviene argomentazione pittorica indispensabile, per unificare la scena e rafforzarne così l'aspetto realistico; questo è annotato con compiacenza dal vero, e isolato come motivo eloquente e convincente. Tanto nuova e completa è l'invenzione brouweriana da determinare tutta l'evoluzione del genere rustico, dai fratelli Van Ostade in Olanda a Teniers il Giovane (David II) nelle F. Da parte sua Teniers II divulgherà col massimo successo questo repertorio rustico rendendolo piú amabile e divertente, con l'ausilio di una tecnica incomparabile e raffinata che giustamente affascinerà tanti pittori del xviii sec., da Watteau a Fragonard. Teniers, la cui reputazione è stata offuscata da una quantità di copie e di imitazioni, e che forse cedette troppo talvolta alla facilità commerciale, viene oggi sminuito ingiustamente: basta pensare ad esempio alla qualità dei paesaggi di sfondo dei suoi quadri di genere all'aperto, per giudicarlo un grande pittore, sensibile, vario ed abile. Nell'ambito di Brouwer e di Teniers vanno qui citati alcuni buoni pittori come Craesbeck Ryckaert, Tilborch, Helmont, Van Herp, che attestano la fioritura vivacissima e originale del genere rustico nella pittura fiamminga del xvii sec.

□ *La natura morta* In un'altra specialità eminentemente «seicentesca», la natura morta, i fiamminghi del xvii sec. hanno ottenuto risultati notevoli, con varianti particolarmente ricche sui temi piú limitati o collaterali della pittura di fiori, dei gabinetti di collezionisti e dei soggetti di animali. Gli esordi, ancora arcaicizzanti, sono quelli della

natura morta descrittiva su fondo neutro e astratto, con una policromia vivace e localizzata e il senso di una scrupolosa se non affascinante, materialità degli oggetti. Hulsdonck, Jacob van Es, Osias Beert, Clara Peeters, Adriaenssen, confermano così l'evoluzione degli emigrati fiamminghi stabilitisi in Germania, in particolare a Francoforte e Hanau, come Binoît e i Soreau, essi stessi vicini ai tedeschi Flegel e Gottfried von Wedig, poi degli strasburghesi Stoskopff e Bouman (in Olanda, i nomi da citare sarebbero quelli di Bosschaert, di origine fiamminga, di Van der Ast, di Assteyn, di Floris van Dyck, di Nicolaes Gillis, di Pieter Claesz nelle prime opere, di Roelandt Savery in quanto pittore di mazzi di fiori). Il celebre Jan Bruegel I (detto Bruegel de Velours), creatore di immensi e favolosi mazzi di fiori, ancora legati ad un incanto e ad un virtuosismo di essenza manierista, si colloca chiaramente, almeno nei primi lavori, nel realismo meraviglioso di tale contesto. Ma assai presto, e certo in modo più energico che nei Paesi Bassi del Nord, si fa strada una tendenza ricca, decorativa, trionfalistica, che è incline alle disposizioni fastose ed a soggetti ricchi e dinamici. Frans Snyders, con generosità quasi rubensiana, sarà il miglior rappresentante di questo nuovo stile, che, sul piano cronologico, coesiste d'altra parte intimamente col primo stile arcaicizzante e descrittivo. L'invenzione, così tipicamente fiamminga, delle gigantesche cucine o banchi di pesce e di selvaggina, spesso dipinti su fondi rossi, e delle scene di caccia in verdi e freschi paesaggi sono proprie di questo stile decorativo. Seguono Snyders, Adriaen van Utrecht, Kerckhoven, Pieter van Boucle (che, stabilitosi a Parigi, influenzerà l'ambiente dei pittori francesi di natura morte nel XVII sec.), Paul de Vos, cui meritano di essere riattribuite tante grandi *Cacce*, dette «di Snyders», Pieter Boel, altro fiammingo naturalizzato parigino, attivo accanto a Le Brun (il suo ruolo sembra altrettanto essenziale quanto misconosciuto nella formazione del giovane Chardin), Gabron e David de Coninck, discepolo di Boel, Arthur Claessens, Jan Baptist Tyssens, infine e soprattutto l'altro grande nome della natura morta fiamminga del secolo, Jan Fyt, più misterioso e poetico di Snyders, che sa usare velature e impasti liberi come in una policromia sonora, e che possiede un chiaroscuro lirico ed emozionante. Nel campo della pittura di fiori, sempre incline, per la natura stessa del soggetto, alla precisione, questa

tendenza ricca e decorativa porta allo sviluppo di effetti raffinati con un uso prezioso dell'ombra e dei fondi neri sui cui le forme vengono cesellate. Bruegel de Velours e Jan van Kessel daranno lustro, com'è noto, a questa tendenza; ma ancor più Daniel Seghers, e numerosi artisti abili e coscienziosi come Veerendael, Jérôme Galle Daniels, Van der Baren, Philippe Marlier, gli Ykens, Woutiers, Abraham Bruegel (che lavora soprattutto in Italia), Van Thielen, Jan van der Hecke. Una delle specialità di tali pittori è la ghirlanda di fiori che inquadra un motivo (ritratto, calice, quadretto di pietà), generalmente dipinto da altro artista: qui, la collaborazione tra due specialisti tende persino a farsi istituzionale. Così, Bruegel de Velours e Van Balen (L'Aja), Rubens e Bruegel de Velours (Parigi, Louvre; e Madrid, Prado), Seghers e Quellinus (Vienna, ex coll. Czernin), Seghers e Willeboirts (L'Aja, Mauritshuis) e Coques (Anversa; Bruxelles, MRBA), Lievens e Van der Hecke (Vienna, KM), per citare solo alcuni casi patenti tra innumerevoli altri. Il nome di Jan Davidsz de Heem (altro fiammingo-olandese dalla doppia carriera) va qui citato come pittore di fiori nello stile delicato e raffinato di Bruegel e di Seghers; ma più ancora (col fratello Cornelis, meno dotato ma altrettanto attivo), egli crea con successo una formula composita ove fiori, gioielli, frutta e portate da pranzo si mescolano in un ordine raffinato, sontuoso e assai calcolato, con effetti di colore chiari e vivaci e un impasto accurato, liscio e trasparente. Gli si può accostare agevolmente un certo numero di pittori come i Van Son, Coosemans, Benedetti, Gillemans. Un settore minore della natura morta, che godette di immensa fortuna nel XVII sec., non poteva mancar di attrarre i pittori dei Paesi Bassi del Sud: il *trompe-l'oeil*. Citiamo qui Gysbrechts di Anversa e J.-F. de Le Motte di Tournai (a Tournai si tratta di una tradizione: nel XVIII sec., si ha l'esempio di Sauvage, e vi si potrebbe aggiungere, in ragione della vicinanza geografica, il caso di Doncre ad Arras), che rivaleggiano nella seconda metà del secolo con Wallerand Vaillant, Leemans, Brizé, Biltius, Collyer, Dullaert, attivi in Olanda o Inghilterra. Quanto al tema della *Vanitas*, venne affrontato poco dai fiamminghi in confronto agli olandesi, qui si nota in particolare il centro di Leida: le *Vanitas* dipinte da De Heem appartengono appunto al suo periodo di Leida. Non si può citare, come specialista di *Vanitas*, quasi altro che un solo pittore



di Anversa, Hendrik Andriessen, ed in modo accessorio Galle, Gysbrechts, Gysels, Coosemans, Boel, Luyckx, Veerendael in qualche opera isolata. A mezza strada tra la pittura di genere, la natura morta e il ritratto di gruppo (familiare o meno), la pittura di gabinetti di collezionisti è, invece, pressoché un'esclusività fiamminga del XVII sec.: Jan Bruegel de Velours, Willem van Haecht, Frans Francken II (il grande Francken) e Hieronymus Francken II vi si dedicano attivamente riproducendo in modo piú o meno fittizio e abbellito (ma partendo sempre da documenti esatti) le collezioni dei piú famosi amatori d'arte e mercanti di Anversa dell'epoca (Diego Duarte, Moretus, Nicolaes Rockox, Jan Snellinck, Pieter Stevens, Cornelis van der Geest e, naturalmente, il gabinetto degli arciduchi Alberto e Isabella). Varianti «umanistiche» vengono fornite per i temi di Apelle e Campaspe, di Apelle e Zeusi o di Achille tra le figlie di Licomede, e anche dalla rappresentazione dei cinque sensi (la *Vista*), senza, infine, omettere il motivo, molto in voga, dell'artista al lavoro. Vanno ancora citati in questo settore Hans III Jordaens, Hendrick Staben, Cornelis de Baellieur, Jan van Kessel, ed infine e soprattutto Teniers II (il grande Teniers), che per le sue funzioni di conservatore della galleria di Leopoldo Guglielmo (la futura galleria imperiale di Vienna), s'interessò particolarmente a questo genere di soggetti (primeggiò d'altra parte nella piccola copia libera di capolavori pittorici del Rinascimento italiano). Coques, Tilborch, Biset, Opstal hanno anch'essi dipinto gabinetti di amatori. Tale genere di quadri porta in modo del tutto naturale a un'altra specialità, in cui i fiamminghi brillarono, quella delle architetture di chiese, con nomi come quelli di Hendrik Steenwyck e Pieter Neefs: per amore della fiorita geometria lineare del tardogotico (interni della cattedrale di Anversa), questi specialisti di fama congiungono uno stile pulito e delicato ad effetti della massima varietà, passando indifferentemente da una visione limpida e chiara a pittoreschi effetti di luce artificiale e di chiaroscuro; beninteso, le loro rappresentazioni di chiese (esattamente come in Olanda) sono nel contempo esatte e fantasiose, e un'aneddotica animazione vi apporta sempre una nota distesa. Non va omessa, in proposito, la figura del «manierista» Paulus Vredeman de Vries che prosegue la maniera del padre. Piú tardi artisti come Ehrenberg per le chiese, Saeys, J. B. Peeters, Hieronymus

Janssens, Minderhout per le architetture civili dimostrano, sia pure, è vero, a un livello piuttosto inferiore a quello degli specialisti olandesi (Vliet, Houckgeest, Witte, i Berckheyde), che la scuola fiamminga dal 1660 in poi seppe adeguarsi al gusto aristocratico, teatrale e voluttuario dell'epoca.

□ *Il paesaggio* Nel paesaggio, seguendo un amore per la natura a quanto sembra più pronunciato nei nordici (a nord come a sud della regione) che nelle altre scuole, i Paesi Bassi del Sud procederanno, nel XVII sec., sulla brillante strada aperta nel secolo precedente. Anche qui la delimitazione nazionale resta artificiale, e la storia del paesaggio fiammingo va spesso inquadrata al di fuori delle frontiere dei Paesi Bassi: in Olanda, o in Germania, o in Francia, senza contare l'Italia, meta consacrata di tanti pellegrinaggi artistici. Così Gillis van Coninxloo, il cui ruolo è tanto decisivo attorno al 1600 nella genesi del paesaggio moderno, emigrò ad Amsterdam pur esercitando nelle F un influsso profondo, mentre Paul Brill si stabilisce in Italia, non senza però improntare in modo decisivo (e a distanza) l'evoluzione del paesaggio fiammingo. Infine, nel 1600 ca. l'attrattiva del focolaio praghese è tanto forte che numerosissimi artisti dei Paesi Bassi del Sud svolgono un ruolo ed una carriera internazionale, come Pieter II Stevens e Savery, che si accostano alla maniera di Coninxloo. Il centro attivissimo di Frankenthal (con Coninxloo, Mirou, Schoubroeck) impronta a sua volta i pittori di Anversa rimasti in patria come Kerstiaen de Keuninck, sedotto dall'irrealità fantastica e dai giochi capricciosi di luce resi di moda da Frankenthal. Un gusto della stranezza, del dettaglio fascinoso e dell'espressione lirica della natura proseguirà in questo modo, potentemente rafforzato e prolungato dal dinamismo barocco persino in un Rubens, in Wildens e Brouwer in pittori di marine come Eertvelt e Bonaventura Peeters, in un pittore di paesaggi boschivi come Keyrincx. Inoltre va notato, con Stalbemt, Verhaecht, Denys van Alsloot, Momper, Lytens (il maestro degli irreali paesaggi invernali), Abraham Govaerts, e soprattutto con Bruegel de Velours, il permanere di un gusto delicato, dagli effetti miniaturistici, che nella natura privilegia il viluppo di erbe e di rami, ama le colorazioni verdastre e azzurre isolate, e ricorre a un fare prezioso che deriva dal secolo precedente. Questa corrente che privilegia effetti raffinati e che pone

l'attenzione soprattutto sulla natura silvestre e sulla pittoresca animazione, si prolunga con Michau, Gysels, Bout, Schoevaerds, Jan Bruegel II, che nel *pastiche* commerciale rivaleggiano con Bruegel de Velours, nonché con Gillis Neyts, Gillis Peeters, Isaac van Oosten, Daniel van Heil, dotato specialista d'incendi notturni. Gli sviluppi futuri del paesaggio maturano però nella corrente ampia e costruttiva, si vorrebbe dire sintetista, solidamente fondata da Brill, che in ciò si accosta alla concezione panoramica cara a Joos di Momper. Da Brill deriva in primo luogo un «italianista» scrupoloso come Willem van Nieulandt II, e in segmo artisti interessanti come Foucquières, che si recherà in Francia, e, attraverso di lui, via Rubens e Momper, quella potente scuola di Bruxelles nella quale si affermano Lucas de Vadder, Jacques d'Arthois Cornelis Huy-smans e Van der Meulen; tutti questi pittori amano in particolare il motivo di un violento colpo di luce su una scarpata sabbiosa. In loro la lezisine lirica di Rubens si associa a una specie di sorda potenza classicheggiante derivante dall'Italia e dai francesi, in particolare da un Dughet a Roma e da un Francisque Millet, transfuga di Anversa passato in Francia e in Italia (si potrebbe istituire un parallelo equivalente in Olanda con Philips Koninck, Jacob van Ruisdael, Jan van der Meer di Haarlem). Nella scia di Jacques d'Arthois si raggruppano poi alcuni pittori di Bruxelles meno importanti o meno noti come Frans Coppens, Achtschellink, Ignatius van der Stock. E ancora in un simile contesto, insieme realista e «italianeggiante», può collocarsi la figura, piuttosto isolata ad Anversa ma assai vigorosa, di Siberechts, insistendo per una volta sull'esistenza di stretti contatti con gli «italianeggianti» olandesi come Adriaen van de Velde o Dirk van Bergen. Rubens, tuttavia, fa scuola di per sé, e il suo apporto nel campo del paesaggio resta insostituibile. In lui culminano e si fondano molteplici tradizioni, dal lirismo del dettaglio silvestre caro a Coninxloo alla visione panoramica, se non cosmica, del grande Bruegel e poi di Momper (e, attraverso Momper, di un Hercules Seghers fra gli olandesi). Quasi non c'è bisogno di presentare Rubens come fondatore del paesaggio inglese, da Gainsborough a Ward e Constable, per misurare tutta l'estensione della sua modernità, nella quale si fondono gli apporti della scuola di Frankenthal, di Elsheimer e di Brill. Inoltre egli ha avuto anche nel campo del paesaggio alcuni discepoli immediati,

imitatori o seguaci, come Wildens, che spesso collaborò con lui, e Lucas van Uden, Teniers, eccellente paesaggista d'occasione, nonché Fouquieres, e, in certa misura, Jacques d'Arthois, di cui si è più sopra parlato.

□ *Il ritratto* Il campo del ritratto comprende grandissimi nomi come Rubens, Van Dyck e Jordaens. All'inizio del secolo peraltro, in margine a Cornelis de Vos, eccellente specialista di ritratti, vanno citati i nomi di Frans Pourbus II, che godette in Francia di immensa fama, e di Justus Sustermans, altro pittore di corte ufficiale (a Mantova). Vicini a Van Dyck sono buoni maestri come Luis Primo, Franchois e Peter Lely (alias Van der Faes), fiammingo trasferito in Inghilterra (o anche, in Italia, il genovese Carbone, fedele rielaboratore di Van Dyck). Crayer, solido pittore, può rivaleggiare con Cornelis de Vos. Vanno segnalati casi di isolato ma sicuro successo, come quelli di Victor Boucquet, Jan de Reyn a Dunkerque, Teniers, Van Oost il Giovane, Coques. Nel ritratto collettivo, che, va detto, non è affatto appannaggio esclusivo degli olandesi, con i già segnalati Crayer e Van Oost si distinguono Pieter Meert, Alsloot, Biset, Sallaert, Duchâtel. Un carriera bella e indipendente è quella di Jacob-Ferdinand Voet, che lavorò per le corti italiane. Il caso illustre di Champagne (e di suo nipote, Platemontagne), fa parte della scuola francese, senza trascurare peraltro di scorgervi l'impronta di un potente realismo essenzialmente nordico, che si sposterà in modo eccellente con l'intellettualismo francese, mai esente da spirito concreto. L'ambiente di Liegi, dalle tendenze classicheggianti, ovviamente non ha mancato di realizzare alcuni ritratti eccellenti, come dimostrano Flémalle, Douffet, Delcour, Carlier.

**Il XVIII secolo** Dopo tre secoli di feconda produzione artistica non può considerarsi un grande periodo della pittura fiamminga. La pittura di questo secolo è stata disprezzata e, in seguito, ignorata in modo eccessivo. Come fra gli olandesi del medesimo secolo (e la cosa varrebbe inoltre per un gran numero di artisti francesi minori dell'epoca, offuscati da pochi nomi di spicco che non devono illudere: così il secolo di Tacqué e di Nattier è anche quello di Aved e di Colson), il XVIII sec. nei Paesi Bassi del Sud è anche l'epoca per eccellenza dei «maestri minori», con tutto il fascino che tale nozione comporta. Da questo secolo in poi si può parlare di un paese e di una pittura

«belgi». Il passaggio, nel 1713, dal dominio spagnolo a quello austriaco svolge qui un ruolo considerevole: mentre si approfondisce la frattura economico-politica tra i due Paesi Bassi, l'influsso francese, divenuto predominante, tende ad unificare contrade fiamminghe, valloni e brabantine, e a poco a poco si crea di fatto il concetto di «Belgio», realtà che non è più affatto fiamminga, né veramente francese. Tale situazione si riflette nella pittura, che in parte prolunga le consuetudini nordiche del secolo precedente, ma che spesso assume un tono francesizzante abbastanza nuovo. Inoltre, non esistono fratture nette tra i due secoli, e la continuità – che spesso comporta errori di attribuzione da un periodo all'altro, così che parecchi dipinti settecenteschi passano per creazioni del Seicento più valutato – sembra inizialmente una delle parole d'ordine di questo periodo. Nel paesaggio, la cosa è evidente con i bruegeliani (da Bruegel de Velours), già citati per il XVII sec. come Michau e Schoevaerds, ambedue a cavallo tra le due epoche. Lo stesso vale per Bout e Baudewyns. Si devono specialmente menzionare i pittori di battaglie (importanti per il giovane Watteau), che proseguono un'attività di successo: così i Verdussen (soprattutto Jan Peeter, che si trasferì in Francia), i Breydel e i Casteels (caratteristico è il fenomeno di queste dinastie familiari di pittori quanto mai intricate e difficili da sbrogliare con rigore), Tillemans, Carel van Falens, gradevole imitatore di Wouwerman. Nella pittura di genere pastorale italianeggiante si segnalano il Cavaliere de Fassin Hendrick-Josef Antonissen e il suo allievo Ommeganck, precursore di quei «Potter del XIX sec.» che sono Verboeckhoven e Berré, mentre Jan Frans van Bloemen e Hendrick van Lint mantengono la tradizione del paesaggio classico nella scia di Dughet; Van Lint (detto Studio) contribuisce inoltre (esattamente come l'olandese Van Wittel) all'avvento della «veduta». Un poco più tardi Simon Denis fa carriera a Napoli e preannuncia i neoclassici francesi Victor Bertin e Dunouy. Tra i pittori di fiori, i nomi da citare sono quelli di Verbruggen (grandi mazzi su fondo nero con personaggi femminili «alla Mignard-Netscher») e di Jan-Baptist Bosschaert. Né vanno dimenticati quei «fioristi» belgi che trionfarono in Francia sotto Napoleone – Van Dael, Redouté, come gli olandesi Spaendonck, che soggiornarono a lungo ad Anversa – e che si formarono interamente nel XVIII sec. Nel campo della *grisaille* decora-

tiva, uno sviluppo interessante è dovuto a Martin Geeraerts e soprattutto a Piat Joseph Sauvage, che dipingono alla maniera di Jacob de Wit. Ma i pittori che veramente dominano e caratterizzano questo periodo sono quelli di genere. L'intimismo aneddotico, che si accosta fra gli olandesi all'evoluzione dei Mieris, di Werff o di Verkolje, e volentieri ricorre all'artificio del chiaroscuro pittoresco, a un *trompe-l'oeil* scultoreo e a materie finí e preziose, garantisce il successo di abili continuatori di Teniers o di Steen: come Gérard Thomas e il suo allievo migliore, Balthazar van den Bossche, Hendrick Govaerts, Jan-Carel Vierpyl (un transfuga, per una volta, da Amsterdam ad Anversa), C. J. de Crec, Ignatius van der Beken, J. F. Nollekens, F. X. H. Verbeek, pittore di concerti, Pieter Angillis, che dovette subire l'influsso di Watteau. In questo ambiente di pittori che oscillano tra soggetti come la «bamboccia» alla Teniers, le botteghe d'artista, le scene di società borghesi ed eleganti, i carnevali, i mercati o le taverne rustiche, si distinguono due figure piú attraenti: Lambrechts, dai sinceri effetti di chiaroscuro, e quel colorista raffinato nelle armonie dei bruni che è Jan Josef Hoemans il Vecchio (cui si riallacciano il figlio e M. Blommaert), un maestro minore «realista», che talvolta si eleva all'altezza di uno Zoffany o di un Pietro Longhi. Come pittore di ortaggi e di contadine al mercato, Snyers dimostra una simpatica crudezza di linguaggio, e cosí pure Jan-Josef Verhaegen detto Pottekens, fratello maggiore del pittore di storia, solido e vivido nel colore. Classificheremo a parte, poich  di fatto si collocano nell'orbita francese (quando non fanno effettivamente carriera in Francia), e con la loro tecnica chiara e fine preannunciano lo stile neoclassico, quei piacevoli pittori della vita quotidiana e urbana che sono Senave (attivo a Parigi e inseribile tra Demachy e Debucourt) e soprattutto Defrance, originario di Liegi, maestro minore di qualit  superiore, che rammenta L pici  e Boilly e che, tra i primi, seppe interessarsi della rappresentazione del lavoro in fabbrica o in officina. La pittura di storia, spesso ambiziosa nei formati (chiese e palazzi) d  invece l'impressione di una penosa sopravvivenza e quasi non supera un livello puramente locale con Herreyns ad Anversa (peraltro buon ritrattista), Smeyers a Malines, Jacob de Roore (che meglio riusc  nelle mitologie e negli autoritratti), Jacob-Zeger van Helmont (anch'egli migliore come ritrattista), Kerricx

Matthias de Visch e Garemyn a Bruges, il quale attesta con qualche successo influssi italiani o francesi rococò (Carle van Loo). Ad Anversa peraltro i Baschey serbano, non senza abilità, la tradizione di Van Balen, mentre Cornelius Lens, nella seconda metà del secolo, testimonia un radicale mutamento di gusto facendosi partigiano convinto del «neoclassico» Mengs. Si distacca soltanto la figura potente ed eccezionale di Pieter-Josef Verhaegen, ultimo grande narratore fiammingo nella migliore tradizione di Rubens e di Crayer, sontuoso scenografo di immense tele superbamente colorate e contrastate, nelle quali passa il fremito post-barocco di un Piazzetta. Nel ritratto - ricco, peraltro, di molti successi isolati, caratteristica questa frequente in tutte le scuole nazionali del XVIII sec. - emergono i nomi di Lonsing, che, in una maniera vicina a quella di Roslin, s'impone brillantemente a Bordeaux, e, prima di lui, di Jacques van Schuppen, nipote di Largillière. Alcuni buoni ritratti di corporazioni o di confraternite, dovuti a Balthazar van den Bossche, a Govaerts, a Verbeeck per Anversa, a Robert van Audenaerde per Gand, dimostrano l'attaccamento all'antica formula ereditata dal XVI sec. (*jf + wl*).

**XIX e XX secolo → Belgio**

### **Fiasella, Domenico**

(Sarzana 1589 - Genova 1669). Allievo dapprima a Genova del Lomi e del Paggi, dal 1606 è documentato a Roma, dove resta fino al 1616. Due dipinti eseguiti per il marchese Vincenzo Giustiniani, *La resurrezione del figlio della vedova di Naim* e *La guarigione del cieco di Gerico* sono stati identificati in due tele oggi a Sarasota (Ringling Art Museum). È forse del F, e di questo stesso momento, la *Fuga in Egitto* oggi a Greenville (Bob Jones University), di carattere gentileschiano e vicina anche alla cultura dei toscani operanti a Roma nel primo decennio del secolo (in particolare Ciampelli e Passignano). Dal 1617 ca. F si stabilisce definitivamente a Genova, allontanandosene solo nel 1635 per un breve soggiorno alla corte mantovana dei Gonzaga. Il corpus dei suoi dipinti è tuttora assai discusso, perché vi sono state a lungo incluse opere poi restituite a Cavarozzi e anche a Cecco del Caravaggio. Tra le sue opere certe, gli affreschi (*Storie di Ester*) in palazzo Lomellini Patrone a Genova si caratterizzano per uno stile nutrito sia dal primo classicismo bolognese che dal «naturali-

smo moderato» di Passignano; mentre i dipinti su tela (*Martirio di sant'Orsola*, 1622: Genova, San Marco al Molo, *Madonna col Bambino e una santa*, 1624: ivi, San Quirico, e le tele nella Cappella delle Reliquie nella cattedrale di Sarzana, 1626-28) appaiono piú profondamente pervasi da un naturalismo di radice caravaggesca, rinvigorito dalla presenza di Gentileschi a Genova nel triennio 1621-23 e la cui espressione piú convincente è fornita dall'*Elemosina di san Tommaso da Villanova* (Genova, Nostra Signora della Consolazione). La fecondità e la vivacità dell'ispirazione pittorica del F si manifestano anche nell'intelligente recettività che opere quali *Le nozze di Cana* (Genova, Duomo) o il *Convito di Abramo* (Genova, coll. della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia) dimostrano nei confronti dei dipinti lasciati a Genova da Vouet, Rubens e Van Dyck. (sr).

### **Fidani, Orazio**

(Firenze 1606-56). Allievo di G. Bilivert (ne redasse anche una biografia), restò a lungo fedele allo stile del maestro (*Congedo di Angelica e Medoro dai pastori*, 1634: Firenze, Uffizi). Nel corso degli anni '40 accentuò, grazie anche a una probabile esperienza romana, quel partito luministico piú deciso che caratterizza le sue opere migliori (*Morte di Didone*, 1640: Bissone Museo Tencalla, *Funerali di sant'Alberto*, 1645; Firenze, Santa Lucia alla Castellina; *Martirio di sant'Erasmo* 1646: Firenze, Accademia). Gli ultimi anni di attività furono prevalentemente dedicati alla Certosa del Galluzzo, dove lasciò tredici dipinti e due volte affrescate (*Esaltazione dei simboli della Passione*, 1653; *Gloria di angeli*, 1655). (cpi).

### **Fiedler, Konrad**

(Oederan 1841 - Monaco 1895). Completati nel 1865 gli studi di diritto, può dedicarsi alla filosofia e alle belle arti, queste ultime approfondite con numerosi viaggi in Oriente e nei paesi europei. In Italia, nel 1866, incontra Hildebrandt e Marées e il sodalizio dà risultati decisivi. Esercita un generoso mecenatismo, convinto che l'arte abbia modo di manifestarsi solo se intesa come attività libera da costrizioni economiche. Discepolo di Kant, intende l'arte come forma di conoscenza che deriva solo dalla contemplazione. Esclude l'imitazione così come le trasformazioni idealizzate della realtà, affermando che il princi-



pio su cui si fonda l'attività artistica altro non è se non produzione di realtà; e poiché coscienza e realtà sono tra loro intimamente connesse, è attraverso il silenzio della contemplazione che la realtà si decanta portando alla comprensione degli oggetti come forme. Attraverso il percepibile si giunge alla forma, sostiene F, guardando con sospetto a un naturalismo che gli appare troppo superficiale concezione del reale. E ciò pur riconoscendo che si deve al naturalismo il superamento di una concezione puramente intellettuale e speculativa dell'arte (*Il naturalismo moderno e la verità artistica*, 1881). Applicata alla storia dell'arte, l'estetica di F pone le basi dell'analisi formale quale la concepirà Wölfflin, sulla base del saggio di Hildebrandt *Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893). Tra le opere più importanti di F vanno ricordate *Il giudizio delle opere figurative* (1876), *Forme di volontà artistica e loro promozione* (1879), *Origine dell'attività artistica* (1887). (hm).

### **Fielding, Theodore Notlan**

(attivo a partire dal 1775 - ? 1818). Fu ritrattista a Halifax ed ebbe quattro figli, tutti suoi allievi:

**Theodore Henry** (? 1781 - Croydon 1851) lasciò molte raccolte di paesaggi incisi all'acquatinta: *A Picturesque Tour of the English Lakes*, 1821; *Escursione sulle coste e nei porti della Normandia*, 1823-25, in collaborazione col figlio Newton e spesso in base a disegni di Bonington. Il suo trattato *The Art of Engraving* apparve a Londra nel 1841. è rappresentato a Londra (VAM e BM).

**Anthony Vandyke Copley**, più generalmente noto col nome di **Copley Fielding** (East Sowerby (Yorkshire) 1787 - Worthing (Brighton) 1855) è il più famoso dei fratelli Fielding. Fu acquerellista; studiò a Londra con John Varley e cominciò ad esporre a partire dal 1810, principalmente alla Old Water Colour Society, di cui divenne membro nel 1812 e presidente dal 1831 alla morte, nonché alla British Institution e alla Royal Academy. Le numerose mostre e la produzione copiosa (si contano 1671 lavori suoi esposti alla Old Water Colour Society) ne fecero uno dei più celebri acquerellisti dell'epoca. Partecipò con Constable e Bonington al *salon* di Parigi del 1824, ricevendo una medaglia d'oro. Delacroix lo visitò durante il suo soggiorno in Inghilterra nel 1825. La sua opera, dedicata quasi esclusivamente al paesaggio, attesta un rapido

metodo di esecuzione con intenti che risultano talvolta un po' superficiali nella ricerca di effetti artificiali (tramonti, cieli nuvolosi e tormentati). Le montagne del Galles e i laghi furono i suoi primi temi favoriti: *Lago Lomond* (1814: Manchester, AG); dopo il 1817 quando cominciò a soggiornare di frequente in riva al mare (Sandgate, Brighton), dipinse un certo numero di marine: *Porto di Bridlington* (1837: Londra, Wallace Coll.); infine, nel 1830, affrontò un nuovo soggetto, che sarà tra i più popolari del suo lavoro, i South Downs, paesaggi di altipiani gessosi e accidentati dell'Inghilterra meridionale: *South Downs presso Rottingdean* (1846: Londra, VAM). è ben rappresentato al VAM di Londra.

**Thales** (Londra 1793-1837), anch'egli acquerellista, nel 1824 divise per un certo periodo lo studio con Delacroix a Parigi. è ben rappresentato a Londra (BM e VAM). Gli si debbono anche quadri di genere, paesaggi con animali, scene bibliche o storiche ispirate a Walter Scott.

**Newton** (Huntington (Yorkshire) 1799 - Parigi 1856), incisore, acquerellista e litografo, trascorse a Parigi la maggior parte della sua carriera; fu insegnante di disegno della famiglia di Luigi Filippo. A lui si debbono studi dal vero, composizioni con animali, marine, paesaggi e due trattati teorici sul disegno. è rappresentato a Londra (BM e VAM) e a Caen (MBA). (*mri*).

### **Fierens-Gevaert, Hippolyte**

(Bruxelles 1870 - Liegi 1926). Giornalista a Parigi presso il «Journal des débats», ove rivelò il suo spirito curioso, fu autodidatta; il suo *Essai sur l'art contemporain* (1897) venne premiato dall'accademia francese ed egli fu chiamato alla cattedra di estetica dell'università di Liegi. Insegnava pure all'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie di Bruxelles, e nel 1904 assunse la segreteria dei Musées royaux des beaux-arts, di cui divenne conservatore capo nel 1919, dove fu promotore di attività museologiche ed educative. La sua produzione di storico è abbondante, dedicata soprattutto all'arte fiamminga fino ai contemporanei. Fu autore di un'opera su Bruges, *Psychologie d'une ville* (1901), nella quale i riferimenti alle teorie di Taine rivelano il suo itinerario intellettuale. Quando morì lavorava ad un'*Histoire de la peinture flamande, des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*.

Il figlio **Paul** (Parigi 1895 - Bruxelles 1957) pubblicò il

terzo volume di quest'opera. Dottore in giurisprudenza presso l'università di Bruxelles nel 1921, risiedette a Parigi fino al 1934, vivendo negli ambienti letterari e praticandovi con pari fortuna la poesia e il giornalismo. Successe al padre all'università di Liegi nel 1927 e all'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie di Bruxelles, divenne insegnante efficace per la vivacità dell'intelligenza e la sensibilità. La sua attività proseguì con ancor maggior vigore quando venne nominato conservatore, poi conservatore capo, dei Musées royaux des beaux-arts del Belgio nel 1947.

Restò in contatto con la vita artistica del suo tempo; ciò gli procurò l'elezione all'unanimità alla presidenza dell'associazione internazionale dei critici d'arte (AICA), quando questa venne fondata nel 1949. Il suo lavoro di storico fonde le qualità di vitalità, chiarezza, sintesi e apertura mentale in numerose pubblicazioni relative alla pittura fiamminga, all'estetica, ad artisti contemporanei, e in qualche modo si compie nell'opera pubblicata sotto la sua direzione *L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, opera fondamentale edita nel 1939 e spesso riedita fino al 1965. (prj).

### **Fieschi, Giannetto**

(Zogno (Bergamo) 1921). Interrotti gli studi di medicina per dedicarsi alla pittura, compie diversi viaggi in Europa e in America. Nel 1961 rientra stabilmente in Italia e risiede a Genova. La sua pittura trae spunto dalle maggiori correnti moderne (Informale, Nuova Figurazione e certo surrealismo) elaborate in uno stile personale caratterizzato dall'insistenza su tematiche esistenziali ricche di elementi simbolici e letterari. Come saggista ha pubblicato, tra l'altro, il *Petit Journal de Chemin de Croix* (1952-1953) e scritti sull'arte sacra contemporanea e sul valore etico della pittura murale. (mdl).

### **Figdor, Albrecht**

(Baden 1843 - Vienna 1927). Commerciante e banchiere di antico ceppo viennese, questo fervido amatore raccolse nel corso della sua vita una notevole collezione di oltre quindicimila oggetti di ogni specie, che costituivano una sorta di «gabinetto delle curiosità». Avendo acquistato la *Cena* di Jörg Ratgeb, ebbe l'idea di ritrovare e acquistare oggetti e mobili esattamente simili a quelli che figurano

sul quadro. Dopo la sua morte, una parte della collezione di disegni, in maggioranza di artisti austriaci e tutte le miniature entrarono, per legato testamentario o donazione della figlia, la signora Figdor-Walz, nelle collezioni pubbliche di Vienna, e così pure alcuni bellissimi primitivi austriaci, come il *Ritratto d'uomo* di Rueland Frueauf il Vecchio. Dopo difficili trattative tra il governo austriaco e alcuni mercanti, ebbero luogo due vendite, nel giugno 1930 a Vienna e nel settembre dello stesso anno a Berlino (presso Cassirer, catalogo di M. J. Friedländer), che realizzarono somme considerevoli. Tra i dipinti, per la maggior parte delle scuole nordiche e germaniche del xv e xvi, possono citarsi il *Figliol prodigo* di J. Bosch (Rotterdam, BVB), i *San Girolamo* di R. Frueauf (Lugano, coll. Thyssen), opere di Q. Metsys, Benson, Strigel, del Maestro della deposizione della croce Figdor, di Cranach e di Bruyn. (sr).

### **Figino, Ambrogio**

(Milano 1548-1608). Allievo di Giovan Paolo Lomazzo, si forma sullo studio dei testi di Leonardo; per poi volgersi a Michelangelo e Raffaello sui quali si esercita durante il soggiorno romano. La precisa attenzione ai modelli romani è presente in quasi tutta la produzione sacra dalla *Madonna del serpe* in Sant'Antonio a Milano, anteriore al 1584, al *San Matteo e l'angelo* in San Raffaele. Del 1590 sono la notevole commissione delle ante d'organo del duomo di Milano (*Natività, Assunzione e Passaggio del Mar Rosso*) e il *Sant'Ambrogio che scaccia gli ariani* della pinacoteca del Castello Sforzesco. Nell'ultimo decennio del secolo esegue numerosi dipinti per la chiesa di San Vittore (*Storie di san Benedetto* e decorazione del presbiterio) la *Natività della Vergine* per Sant'Antonio, *Giove, Io e Giunone* (1599) della pinacoteca Malaspina di Pavia, eseguito per Rodolfo II e destinato alla corte di Praga, unico dipinto di soggetto mitologico e di chiaro gusto rudolfino, con una forte dose di michelangiolismo filtrato attraverso la lezione vasariana. Dell'artista è nota una brillante attività ritrattistica (*Ritratto di Lucio Foppa*: Milano, Brera) e un'ampia produzione grafica, suddivisa in massima parte fra le Gallerie dell'Accademia a Venezia e il castello di Windsor. (mat).

### **Figueiredo, Cristovão de**

(attivo dal 1515 al 1543). È la personalità più forte tra coloro che lavorarono nella bottega di Jorge Afonso. Citato come ispettore delle pitture nel 1515, fu collaboratore di Gregorio Lopes e di Garcia Fernandes alla corte di giustizia di Lisbona (*Relação*), sotto la direzione di Francisco Henriques. Egli eseguì tra il 1529 e il 1530 l'altar maggiore di Santa Cruz a Coimbra, commissionato da dom Manuel. Come pittore alla corte del fratello di Giovanni III, il cardinal-infante Alfonso, F venne chiamato a dipingere tre altari nel monastero di Ferreirim (Lamego, 1533-34), cui parteciparono anche Gregorio Lopes e Garcia Fernandes. L'associazione tra i tre artisti (chiamati anche Maestri di Ferreirim) ha reso difficile distinguerne i ruoli e le personalità, almeno durante la prima parte della loro carriera. Si riconosce peraltro, nella *Deposizione nel sepolcro* (1529-30 ca.: Lisbona MAA), che fu forse la tavola centrale dell'altar maggiore di Santa Cruz, l'espressione più tipica dello stile «virile» di F, assai diverso dal manierismo elegante di Lopes. L'*Ecce homo* (Coimbra, Santa Cruz) e i *Martiri di sant'Andrea* e di *sant'Ippolito* (Lisbona, MAA) sono tra le opere attribuibili a F con maggiore sicurezza. Il *Calvario* (1532-35 ca.: Coimbra, Santa Cruz) testimonia la sua preferenza per i temi della Passione e del Calvario, e nel contempo documenta un'evoluzione, parallela a quella dei contemporanei, verso una tensione formale e un'espressività più accentuate. Evoluzione di cui si può giudicare retrospettivamente l'importanza, se si considera che dieci anni più tardi, F contribuì in modo essenziale all'opera diretta o almeno ispirata da Jorge Afonso: *Retablo* della chiesa del Gesù (1520 ca.: conservato in museo a Setúbal), *Retablo* di S. Bento (1528 ca.: Lisbona, MAA). (*mtrmf*).

### **Figuier, Le**

La piccola grotta con incisioni preistoriche del F (località francese presso Saint-Martin-d'Ardèche) presenta grandi somiglianze topografiche ed artistiche con la grotta Chabot, che le sta pressoché di fronte all'uscita del cañon dell'Ardèche. Interamente illuminata dalla luce naturale, reca sulle pareti zone di incisioni confuse, veri e propri arabeschi ove si possono distinguere alcuni animali: un bovide, un mammut e un cavallo (testa). In una cavità un mammut, inciso a tratto profondo, è identico a quelli

della grotta Chabot e deve esserne contemporaneo. Il complesso, di uno stile arcaico molto peculiare, ricorda lo stile II franco-cantabrico. Nella grotta del F sono stati ritrovati resti protosolutreani e solutreani, sí che sembra possibile datare le incisioni a tale epoca. (yt).

### **figura**

Riguardo alla pittura con **f** comunemente s'intende la rappresentazione del corpo dell'uomo, in rapporto spesso al criterio delle «proporzioni» o alla sua collocazione nella composizione. Già Cennino Cennini (*Il libro dell'arte*, fine sec. XIV) prescriveva al pittore: «Ragguarda prima di che spazio ti pare o storia o **f** che vuoi ritrarre». Il Filarete (*Trattato*, 1464) divide la «**f** dell'uomo», basandosi sulla faccia come unità di misura, in nove teste e non in dieci, come avevano teorizzato, sulla scorta di Vitruvio, numerosi autori. Il tema delle «proporzioni» è particolarmente presente nella letteratura artistica rinascimentale (ad esempio in Vincenzo Danti, il *Primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, 1567). Di particolare interesse sotto un profilo piú propriamente critico-operativo, la seguente notazione di Paolo Pino (*Dialogo*, 1548): «Della pittura c'ha distanza le **f** paiono piú graziose». Rilevante è poi l'interesse per la distinzione tra le diverse **f** e quella «principale», chiaramente espresso nel *Dictionnaire* del Lacombe (1751), che avverte come «bisogna piantarla nel mezzo, e nel principal lume, perché alla bella prima colpisca lo spettatore». Per il neoclassico Francesco Milizia (*Dizionario*, 1797) «rappresentar la **f** dell'uomo è primieramente imitare tutte le forme possibili del suo corpo». Va peraltro notato come il termine, tra la fine del XIX e gli inizi del XX sec. sia stato adoperato in una piú larga accezione – parallelamente all'introduzione di «figurativo», quale non del tutto convincente traduzione del tedesco *Bildend* – e precipuamente nel senso di rappresentazione di immagini della realtà naturale; ciò anche in relazione alle problematiche connesse all'affermarsi della cosiddetta «arte astratta», talvolta appunto definita «non figurativa». (mp).

### **Fikellura**

Località di Rodi che ha dato il suo nome a una ceramica della seconda metà (terzo quarto?) del V sec. a. C., fabbricata nell'isola e ultima produzione dei laboratori della

Grecia orientale. Essa è vicina ai vasi detti «ionici», dei quali prosegue la tradizione per quanto riguarda i soggetti (fregi di animali, danzatori), lo stile del disegno e la tecnica (non viene mai impiegata l'incisione). I vasi piú originali sono anfore sulle quali, su ciascun lato della pancia, si distacca una figura isolata, tra motivi trattati con ampiazza (volute, palmette, file di falci di luna). Tali vasi sono numerosi nel museo di Rodi e in tutti i grandi musei occidentali. (cr).

### Filadelfia

**The Philadelphia Museum of Art** Nel febbraio 1876 un gruppo di cittadini di F (Usa, Penn.) fondò il Philadelphia Museum and School of Industrial Art, noto dal 1937 come Philadelphia Museum of Art. Nel maggio 1877 il museo venne aperto, nell'edificio dell'esposizione del centenario del 1876. L'attuale edificio fu inaugurato nel 1925 e in seguito ampliato. Contiene oggi una delle piú importanti collezioni di pittura degli Stati Uniti. La prima rilevante donazione è del 1893: si trattò del lascito di 150 dipinti di Mrs William P. Wilstach, e di un fondo in denaro, che consentí al museo di acquistare opere di Ruysdael, Gainsborough, Courbet, George Inness, Whistler, Crivelli, Constable, Zurbarán, Murillo, Ribera, Koninck, Weenix, Hondecoeter; nel 1921 il fondo fu impiegato per acquistare un gruppo di quadri di famiglia del fratello di Mary Cassatt (tre Monet, due Pissarro, opere di Degas, Manet, Renoir, Mary Cassatt). Vari lasciti arricchirono poi ulteriormente il museo: nel 1903 di Robert H. Lamborn (dipinti coloniali spagnoli); nel 1924, di George W. Elkins (cento dipinti del XVII sec. olandese, del XVIII e XIX sec. inglese e della scuola di Barbizon, tra cui quattro Corot); nel 1928, di John H. McFadden (quarantatré dipinti di scuola inglese, da Hogarth a Constable); nel 1929, di Mrs Thomas Eakins e di Mrs Mary Adeline Williams (trentasei quadri di Thomas Eakins, il piú importante complesso dell'opera di quest'artista). Tra gli altri mecenati citiamo John D. McIlhenny, Robert Stockton Mitcheson e Christian Brinton, la cui collezione comprendeva soprattutto opere di artisti russi precedenti la prima guerra mondiale. Dal 1932 i fondi finanziari Wilstach ed Elkins hanno consentito di comprare capolavori di Poussin (*Trionfo di Nettuno e di Anfitrite*), Cézanne (*la Montagna Sainte-Victoire*, *le Grandi Bagnanti*), Degas (*Lezione di*

*balletto*), Lorrain, Le Nain, Rubens (*Prometeo*), Corot, Delacroix, Tiziano e Magnasco. Dal 1950 il museo ha affermato la sua superiorità in materia di pittura moderna, soprattutto per il periodo 1906-25, grazie in particolare al lascito di Mr e Mrs Walter Arensberg nel 1950: 38 Marcel Duchamp, comprese tutte le versioni del *Nu descendant les escaliers* e della *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, tre Picabia sette Braque, cinque Gris, sette Kandinsky tredici Klee, nove Miró, quindici Picasso e quattro Doganiere Rousseau. Il secondo lascito di quadri di questo periodo fu quello di Albert E. Gallatin nel 1952, comprendente 175 dipinti, tra cui dieci Arp, dieci Braque, dodici Gris, quindici Léger (la *Città*), ventitré Picasso (*Autoritratto*, i *Tre musicisti*). Nel 1963 Mr e Mrs Carroll S. Tyson completarono il periodo impressionista e neo-impressionista: i ventitré dipinti, del periodo 1869-1906, comprendono cinque Cézanne, cinque Renoir (*Bagnanti*), due Manet, due Monet e un Van Gogh (i *Girasoli*). Nello stesso anno il museo acquisì la collezione di Louis E. Stern (venticinque Chagall, opere di Renoir, Rouault, Picasso, del Doganiere Rousseau, di Bonnard e di Klee). Inoltre il museo possiede una raccolta di dipinti orientali (in particolare cinesi e giapponesi) di prim'ordine, e un importante gabinetto di incisioni e disegni. Una decina di sale sono dedicate alla collezione di John G. Johnson. (*ghr*).

**John G. Johnson Collection** Alla fine degli anni '80 del secolo scorso, John Graver Johnson (Filadelfia 1841-1917) cominciò, come molti amatori americani, a collezionare opere della scuola di Barbizon e di pittori americani contemporanei. Già nel 1892 la collezione comprendeva oltre 275 dipinti. Dopo il 1900, i suoi gusti si modificarono, ed egli cominciò ad acquistare opere fondamentali dal XIII al XIX sec. Conoscitore e cliente esigente, attraverso potenti mercanti inglesi, americani e francesi si procurò opere di maestri italiani, fiamminghi e olandesi. Vendette allora gran parte della sua prima raccolta. Fece compilare un esemplare catalogo della collezione da B. Berenson e W. R. Valentiner (1913-14). Nel 1917 la collezione venne lasciata in testamento alla città di F a condizione che restasse intatta e fosse accessibile al pubblico. Ospitati prima nella sua stessa casa, i 1285 dipinti vennero trasferiti nel 1933 al Philadelphia Museum of Art, dove costituiscono un insieme autonomo, con un conservatore appo-



sitamente incaricato, e sono esposti in una decina di sale. Il complesso è dominato, sia per numero sia per qualità, dai quadri di primitivi di tutte le scuole europee. Il gruppo di italiani del Trecento e del Quattrocento particolarmente notevole, comprende opere di Masolino (*San Pietro e San Paolo; San Giovanni e San Martino*), di Giovanni di Paolo, del Maestro dell'Osservanza, di Pietro Lorenzetti (*Madonna*). La fine del xv e il xvi sec. sono rappresentati da Botticelli (predella della *Vita di santa Maddalena, Ritratto di Lorenzo Lorenziano*), Signorelli, Cosme Tura, Cima da Conegliano (*Scene bacchiche*), Antonello da Messina (*Ritratto di giovane*), Crivelli (*Pietà*), Carpaccio, Dosso Dossi (*Sacra Famiglia*), Tiziano (*Filippo Archinto*), Veronese; mentre i fiamminghi del xv e xvi sec. sono brillantemente rappresentati da Van Eyck (*San Francesco mentre riceve le stimmate*), Van der Weyden (*Crocifissione*), Van der Goes (*Madonna*), Dirk Bouts, Simon Marmion, Gérard David, Gossaert, Hieronymus Bosch (*Cristo deriso*), J. van Cleve (*Francesco I*), P. Bruegel il Vecchio (il *Pastore infedele*), e numerosi altri maestri. Non vanno dimenticati i primitivi tedeschi e spagnoli, né le opere di scuole più tarde, come alcuni schizzi di Rubens, il *Cristo* di Rembrandt e i dipinti francesi: quattro quadri della *Leggenda di san Sebastiano* di Lieferinx, il *Battesimo di Cristo* di Poussin, numerosi Corot, molti Courbet e opere di Degas, Manet, Monet (il *Ponte di Argenteuil*). (gb + jhr).

### **filatterio**

Striscione (dal greco *phylactērion* 'che serve a proteggere'), arrotolato alle due estremità, spesso imita la pergamena. Nella pittura cristiana del medioevo, i f servono ad iscriverci le parole pronunciate dai personaggi rappresentati, come, ad esempio, il testo dell'arcangelo Gabriele nel saluto angelico, o quello del *Gloria* per gli angeli delle *Natività*. Spesso sono esibiti da angeli o da personaggi che parlano tra loro o sono collocati entro la scena con un testo di commento profetico, oppure per illustrare un salmo o un'allegoria. Così impiegati, sono paragonabili ai «fumetti» contemporanei che contengono le parole dei personaggi. Servono pure come elementi compositivi per la decorazione dei margini nei manoscritti dipinti. (db).

### **Fildes, Luke**

(Liverpool 1844 - Londra 1927). S'interessava, come Holl, di problemi sociali; su tali temi realizzò numerose illustrazioni per «The Graphic». Fu ritrattista alla moda (*Edoardo VII*, 1901; la *Regina Alexandra*: Londra, Buckingham Palace) anche se la sua notorietà è dovuta all'autentico «realismo sociale» che ne impronta l'opera (il *Dottore*, 1891: Londra, Tate Gall.). (wv).

### **Filiger, Charles**

(Thann 1863 - Plougas-Daoulas 1928). Questo artista dolce e mistico, ammiratore dei primitivi italiani, raggiunse Gauguin a Pouldu nel 1890. I suoi guazzi, *naifs* e appassionati, che rappresentano silenziose campagne e figure quasi miniate, vennero esposti agli Indépendants (1889-90), al Salon des Vingt a Bruxelles (1891), al *salon* dei Rosacroce (1892), presso Le Barc de Boutteville (1892-94) e Durand-Ruel (1899) (la *Costa bretone*, 1892 ca.: New York, coll. priv.; la *Madonna e il Bambino*, 1892 ca.: ivi). Amico di Alfred Jarry, di R. de Gourmont, di cui illustrò l'*Ymagièr* (1844), venne sostenuto da A. de La Rochefoucauld, fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1900. Da allora condusse una vita errabonda, dipingendo curiose notazioni cromatiche dove volti espressivamente stilizzati sono serrati in un mosaico geometrico di colori (1893: Parigi coll. priv.) e nelle quali André Breton, che possedeva numerose opere dell'artista, trovava un accento precursore del surrealismo. (gv).

### **Filippi, Sebastiano, detto il Bastianino**

(Ferrara 1532 ca. - 1602). Anche se le fonti locali ricordano un lungo soggiorno a Roma durante la sua giovinezza, non è escluso che l'artista si sia formato in ambito ferrarese, al seguito del padre Camillo, anch'esso pittore, assieme al quale decorò la palazzina di Marfisa a Ferrara, a partire forse dal 1559. In importanti dipinti eseguiti a Ferrara entro la prima metà del settimo decennio (*Circoncisione*: Ferrara, PN) è già evidente un deciso ricorso a Michelangelo, destinato a rafforzarsi negli anni seguenti al punto da indurre a ipotizzare un secondo viaggio alla volta di Roma. Una spiccata qualità del F è la grande sottigliezza nella stesura cromatica, condotta con impasti magri e replicati che offuscano le immagini: a questa svolta non è estranea l'influenza di Tiziano, testimoniata

dall'uso di tonalità brune e calde. Nella seconda metà dell'ottavo decennio si collocano le sue imprese più celebrate: la decorazione di tre sale del castello estense e dell'abside del duomo ferrarese col *Giudizio universale*, summa di motivi e di citazioni michelangiotteschi. Nell'estrema fase della sua carriera, lo stile del F tende ad un corrompimento sempre più accentuato della forma, dovuto forse a un rinnovato contatto coi veneti (*Santa Cecilia* e *Annunciazione*: entrambe a Ferrara, PN). (es).

### **Filippo da Verona**

(documentato dal 1509 al 1515). I documenti lo dicono nativo di Verona, ma la sua attività nota si svolse a Padova, Fabriano e Savona. Pittore eclettico, fonde in uno stile non privo di originalità e qualitativamente apprezzabile influssi disparati, da Alvise Vivarini a Montagna e al Buonconsiglio (*Madonna col Bambino tra i santi Felice e Caterina d'Alessandria*, affresco, 1509: Padova, Sant'Antonio; *Apparizione di sant'Antonio al beato Luca Belludi*, 1510: ivi Scuola del Santo). Una *Madonna in gloria tra due santi* (firmata e datata 1514: Fabriano, Pinacoteca; da San Nicolò) mostra la conoscenza diretta delle opere di Aspertini, Raffaello e Lotto; e presenta, rispetto al catalogo dell'artista fin qui noto, caratteri stilistici profondamente diversi, tanto da far ipotizzare che si tratti di un secondo Filippo da Verona. La perdita delle ultime opere documentate del pittore (affreschi a Savona) non consente tuttavia di risolvere il problema. (sr).

### **Filippo il Buono**, duca di Borgogna

(Digione 1396 - Bruges 1467). L'assassinio del padre, Giovanni senza Paura, sul ponte di Montereau, lo rese duca nel 1419 a venticinque anni, allontanandolo dalla Francia. Mentre il padre e il nonno avevano chiamato a pigione artisti fiamminghi, soprattutto per la decorazione della certosa di Champmol, egli orientò l'intera sua attività di mecenate più a nord, intorno alle residenze delle Fiandre, del Brabante, del Hainaut e dell'Artois. Alla morte del cugino Giovanni di Baviera nel 1425 chiamò presso di sé il pittore Jan van Eyck. Lo impiegò in diversi incarichi, trattenendolo due anni a Lilla; poi lo inviò varie volte in missione, nel 1428, l'artista accompagnò l'ambascieria incaricata di concludere le sue nozze con Isabella del Portogallo. Nel 1433 il duca lo fece lavorare nel suo

palazzo di Coudenberg a Bruxelles. Ricorse anche più volte a Rogier van der Weyden, senza peraltro assegnargli una vera e propria carica, come fece con pittori meno importanti. Dimostrò un certo interesse per i libri di lusso: lavorarono per lui, sia su sua commissione, sia per incarico dei suoi cortigiani, i miniatori migliori come Guillaume Vrelant, Jean Dreux, Simon Marmion, Jean Le Tavernier Lievin van Lathem. (*ach*).

### **Filippo Napoletano**

(Filippo D'Angeli o De Llagno o De Liagno *detto*) (Roma o Napoli 1587 - Roma 1629). Di origine spagnola ma di formazione quasi certamente napoletana, mostra nelle sue prime opere - databili intorno al primo decennio del Seicento - l'influsso del fiammingo Gottfried Wals. Specializzato in paesaggi o in rappresentazioni di eventi quotidiani ambientati entro vedute, a Napoli fu in stretti rapporti con la cerchia di Carlo Sellitto. Nel primo viaggio a Roma (1614) scambiò esperienze con Paul Bril e con Agostino Tassi. Nel 1617, ormai affermato, fu chiamato a Firenze dal granduca Cosimo II, e vi rimase fino al 1621. A tale soggiorno corrisponde il sodalizio con Jacques Callot, col quale F collaborò assiduamente per le committenze medicee. Del periodo napoletano sono il paesaggio dietro il *Cristo crocifisso* di Carlo Sellitto (1613: Napoli Santa Maria di Portanova), il *Paesaggio con plenilunio* (Napoli Pio Monte della Misericordia) la *Conversione di san Paolo* e la *Traversata del Mar Rosso* (già a Roma, coll. Lucano). La sua migliore produzione è negli anni del soggiorno fiorentino (1617-21): il *Mulino*, la *Fiera dell'Impruneta* (nota anche da due repliche o copie in coll. priv. napoletane), il *Ballo campestre*, il *Calvario* e la *Merenda sull'erba* (tutti nelle gallerie fiorentine) inaugurano una linea di ripresa del paesaggio dal vero che influenzerà Claude Gellée. Intorno al 1621 si situano varie serie di incisioni, tra cui quella di *Scheletri di animali* per lo scienziato Faber. Nel 1621 risiede a Norcia dove ottiene la cittadinanza ed esegue la sola pala d'altare finora nota nel suo catalogo (*San Benedetto e Totila*, f. d.: Norcia, San Benedetto), connotata da una singolare commistione di arpinismo e di elementi di cultura «riformata» toscana tra Ciarpi e Comodi. Nel secondo soggiorno romano (1622-29) la carriera del pittore culmina nella commissione di una serie di arazzi per la famiglia Barberini e nella nomina, nell'anno della

morte, a Principe dell'Accademia di San Luca (1629). (rfa + sr).

### **Filippo II**, re di Spagna

(Valladolid 1527 - Escorial 1598). Fu un appassionato di pittura eclettico e acuto. Ricevuta sin dall'infanzia, sotto la guida del futuro cardinal Siliceo, una solida cultura umanistica, ed avendo conosciuto, durante i suoi viaggi giovanili, la migliore pittura europea, divise la sua committenza tra l'Italia e le Fiandre. Aveva ereditato dalla madre, Isabella del Portogallo una viva predilezione per i maestri fiamminghi, apprezzava molto – come si vede dalla sua corrispondenza con le figlie – le diavolerie di Bosch e le loro complesse allegorie morali, e comprò per l'Escorial alcune opere fondamentali di questo pittore. Si valse spesso del fiammingo Michel Coxcie, cui fece copiare, in particolare, la *Deposizione dalla croce* di Van der Weyden, commissionandogli, ricercandone nel contempo le opere originali per l'Escorial. Chiamò a Madrid nel 1561 il ritrattista olandese Antonio Moro (Anthonis Mor), che Granvelle gli aveva presentato qualche anno prima e che, prima delle seconde nozze del re con Maria Tudor, aveva fatto il suo ritratto e quello – dipinto durante una missione a Londra – della sua regale fidanzata. Moro restò in Spagna molti anni, e la sua attività fu decisiva per l'evoluzione del ritratto di corte spagnolo: egli fu maestro dei ritrattisti ufficiali del re, Sánchez Coello e Pantoja de la Cruz. Ma la nobile sensualità di Tiziano equilibra, almeno nella prima parte del regno, il moralismo ghignante di Bosch. Il maestro veneziano, che aveva ritratto ad Augsburg sin dal 1551 il futuro Filippo II, gli inviò nel 1554 alcuni dei suoi più bei dipinti, «poesie», di soggetto mitologico (*Venere e Adone*, *Danae*). Fino alla morte restò in corrispondenza col re e gli inviò composizioni religiose, spesso di grande importanza (*Gesù nell'orto degli ulivi*, la *Religione soccorsa dalla Spagna*, *Filippo II offre il figlio Fernando alla Vittoria dopo la battaglia di Lepanto*). Il re desiderava vivamente che Tiziano si recasse in Spagna per decorare l'Escorial; l'artista, troppo anziano, declinò l'offerta, ma dipinse per la chiesa «vecchia» del monastero il grande *Martirio di san Lorenzo*, una delle principali opere della sua vecchiaia. Morto prematuramente nel 1578 lo spagnolo Navarrete - con grande dolore del re, che in lui vedeva un futuro Tiziano spagnolo -

, **F** dovette fare appello ad altri italiani, la cui venuta gli fornì l'occasione di affermare i suoi gusti di un eclettico classicismo. **F** si mostrò restio al manierismo tormentato degli artisti della fine del secolo; Federico Zuccari, malgrado la sua fama internazionale, venne presto eliminato e sostituito dal «manierista riformato» Tibaldi. È ben noto che **F** restò indifferente alle ricerche del Greco, pagando e conservando il *Martino di san Maurizio* che gli aveva commissionato, ma senza farlo collocare nella cappella cui era destinato. Nell'ultimo periodo del suo regno, tutti i dipinti religiosi da lui commissionati vennero trasferiti all'Escorial, e con essi alcuni dei quadri più preziosi della sua collezione personale. Tuttavia questa restò considerevole; alla morte di **F** contava 358 dipinti nell'Alcázar di Madrid e 117 al castello del Pardo. Qui si concentravano i soggetti storici e mitologici, nonché i ritratti. Numerosi saloni di tali residenze erano stati d'altra parte decorati con affreschi mitologici nella prima parte del regno: all'Alcázar da G. B. Castello bergamasco (distrutti nell'incendio del 1734), al Pardo dall'andaluso Gaspar Becerra (*Storia di Perseo*, 1562-63). (acl + pg).

#### **Filippo IV**, re di Spagna

(Valladolid 1605 - Madrid 1665). Figlio di Filippo III, salì al trono nel 1621; il suo lungo regno fu piuttosto disastroso per la potenza spagnola e per il ruolo del paese nel mondo. Di raffinata sensibilità, più artista che politico, ha un posto di prim'ordine nella storia come mecenate e collezionista. Protettore di Velázquez sin dall'arrivo del pittore a corte nel 1623, decise personalmente di farlo nobile nel 1659. Nel corso del suo regno il palazzo e le collezioni reali si arricchirono notevolmente. Alla sua iniziativa si deve l'arredo del nuovo palazzo del Buen Retiro, che raccolse un importante complesso di dipinti spagnoli, italiani e fiamminghi commissionati a questo scopo. Lo stesso vale per l'arredo del padiglione di caccia della Torre de la Parada nella foresta del Pardo. Rubens e i suoi allievi realizzarono una serie di tele mitologiche su temi ovidiani e Velázquez una serie di ritratti di personaggi reali in costume da caccia (oggi a Madrid, Prado). Per rinnovare l'arredo dell'Alcázar di Madrid il re inviò una seconda volta Velázquez in Italia (1649), al fine di comperarvi sculture e dipinti e di reclutarvi specialisti dell'affresco (Mitelli e Colonna). Dopo la caduta di Carlo

I d'Inghilterra, **F** fece comprare quadri importanti della sua collezione. Così pure, alla morte di Rubens, incaricò il fratello Fernando, governatore dei Paesi Bassi, di acquistare dall'erede del maestro alcuni tra i suoi capolavori. Comprò inoltre a Roma importanti opere di Poussin e di Claude Lorrain. I tesori del museo del Prado sono in buona parte dovuti al suo accanimento di collezionista, forse il maggiore del secolo. Palomino narra vari aneddoti relativi all'interesse nutrito da **F** per l'arte e gli artisti; e sembra che lo stesso re dipingesse in segreto. (*aeps*).

### **Filla, Emil**

(Chropyně na Moravě 1882 - Praga 1953). Si formò presso l'accademia di belle arti di Praga, ove si legò a giovani pittori con i quali costituì, nel 1907, il gruppo degli Otto. Viaggiò in Germania, Francia, Paesi Bassi e Italia. Come altri artisti della sua generazione, s'interessò a Munch, Liebermann, Cézanne, studiò anche Daumier ed El Greco. I suoi esordi appartengono al *fauvisme*; e i dipinti del periodo degli Otto attestano una possente esaltazione spirituale, sottolineata dal simbolismo cromatico (il *Lettore di Dostoevskij*, 1907: conservato a Praga; l'*Asso di cuori*, 1908: ivi; il *Buon Samaritano*, 1910: ivi). Quest'espressione del dramma della vita interiore si trasforma dopo il 1910, per il contatto con le opere di Braque e di Picasso. La scoperta del cubismo doveva successivamente improntare gran parte della sua opera. Dotato di un acuto senso della realtà, superò rapidamente il cubismo espressionista ceco, di cui fu uno degli iniziatori, per interpretare gli oggetti secondo un cubismo quanto mai ortodosso. Tra il 1912 e il 1914 dipinse nature morte dai colori sobri ponendo l'accento sulle qualità materiali degli oggetti: *Natura morta* (1914: conservato a Praga). Quest'orientamento si afferma durante la guerra, a Rotterdam, ove il suo senso della materia pittorica venne stimolato dalla pittura olandese del XVII sec. Tornato a Praga nel 1920 restò fedele al tema intimista della natura morta, in cui trasfigura e spiritualizza il quotidiano ravvivando nel contempo la sua tavolozza. Dopo il 1925, l'espressione di **F**, sino a quel momento delicata, divenne più robusta, fino all'aggressività: *Natura morta con testa di cinghiale* (1927: ivi). Nel corso degli anni '30 invece la composizione si ammorbidì, spazio e forme vennero suggeriti da linee continue: il *Pittore* (1934: conservato a Hradec Králové). Nello stesso perio-

do, e con lo stesso spirito, F eseguì notevoli piccoli bronzi. Poco prima della seconda guerra mondiale dipinse quadri espressivi sui temi del combattimento e della violenza, allegorie dei presentiti orrori della guerra (*Morte di Orfeo*, 1937: conservato a Praga), nel corso della quale venne internato nel lager di Buchenwald. Sue ultime opere sono gli acquerelli ispirati dal Massiccio centrale della Boemia (conservati nel castello di Peruc). (*ivi*).

### **Fillia**

(Luigi Colombo, *detto*) (Revello 1904 - Torino 1936) Si formò a Torino, fu nel 1932 tra i fondatori del movimento futurista torinese e, con Prampolini, fu poi il principale esponente del Secondo Futurismo. In tale contesto culturale si colloca la sua feconda attività di pittore e di scrittore. Scoperto da Marinetti come poeta futurista, fu pure uno dei teorici del movimento, in una serie di saggi (*Il Futurismo*, Milano 1932), e in numerose riviste che fondò: «La Città futurista», «La Città nuova» (1929), «La Nuova Architettura» (1931), dove le tesi moderniste del futurismo vengono struttate a favore dell'architettura razionalista. Il mito del «meccanico» è alla base delle sue prime opere (*Plasticità d'oggetti*: Torino, GAM, e trova una personale traduzione nella serie dei *Nudi meccanici* del 1925-26 (i *Nudi inconsci*, 1928). Questi medesimi temi subirono un'estrema semplificazione formale nelle ulteriori opere dell'artista, che si orientò liberamente verso un linguaggio astratto, fondamentale nella storia dell'arte italiana (Paesaggio, 1932: Torino, coll. priv.; *Più pesante dell'aria*, 1933: Torino, coll. priv.). I rapporti di F con l'avanguardia europea furono particolarmente stretti a partire dal 1927, quando, a Parigi, si legò al gruppo *Cercle et carré*: nei medesimi anni la sua pittura si accostò molto a quella di Prampolini, il cui influsso è evidente, soprattutto nelle opere eseguite tra il 1929 e il 1935. Dal 1932 F iniziò una serie di dipinti monumentali e di decorazioni murali (affresco nel municipio di La Spezia, 1933). In questi ultimi lavori compaiono nettamente i motivi spiritualisti che caratterizzano l'estrema produzione futurista, e che vennero eretti a teoria nell'aeropittura. Nel 1931 l'artista era stato tra i firmatari del manifesto dell'arte sacra, e nel 1932 aveva presentato alla Biennale una serie di dipinti su temi religiosi e metafisici (la *Natività*, la *Morte*, l'*Eternità*). (*lm*).



### Filonov, Pavel Nikolaevič

(Mosca 1883 - Leningrado 1941). L'opera di F, una delle piú forti personalità dell'avanguardia russa, non è ancora sufficientemente conosciuta e studiata. Esordí apprendendo la pittura in uno studio privato, e frequentando nel 1908-1910 i corsi dell'accademia di belle arti di San Pietroburgo. Nel 1910-14 partecipò alle mostre del gruppo Sojuz nolodeži (Unione dei giovani), una delle prime associazioni di pittori d'avanguardia di Pietroburgo, fondata dai fratelli Burljuk con O. Rosanova, N. Gončarova M. Larionov, K. Malevič, K. Petrov-Vodkin. I suoi contatti con i circoli futuristi letterari ed artistici, soprattutto col poeta V. Chlebnikov, svolsero un ruolo notevole nell'elaborazione del suo linguaggio pittorico. I suoi viaggi in Italia e in Francia (1911-12) ebbero per lui un'importanza pari allo studio della pittura russa (soprattutto delle icone e dell'opera di Vrubel'). La pittura di F ha una forte tendenza espressionista, si fonda in gran parte sulle esperienze del futurismo; il suo lato fantasmagorico fa pensare ai tentativi surrealisti, eppure colpisce per la sua forte originalità. Nei suoi scritti teorici, F contrappone le sue ricerche tanto all'arte tradizionale che a quella d'avanguardia, operando, secondo lui, in base a due concetti, la forma e il colore, definisce il suo metodo creativo come «analitico», asserendo che «un oggetto [...] non ha soltanto una forma e un colore, ma contiene tutto un mondo di fenomeni visibili e invisibili, le loro emanazioni e le loro reazioni [...], qualità note e segrete», e proclama «il principio biologico» della pittura, che consentirebbe al pittore di preservare l'integrità delle cose e di riconferire all'espressione pittorica tutta la sua magia e il suo splendore primordiale. In pratica, con l'aiuto di forme di cristalli, indistruttibili, in colori favolosi, trasparenti e scintillanti come pietre preziose, con linee rigide e dirompenti, crea un mondo di figure immobili e misteriose (la *Famiglia contadina*, 1912: Leningrado, coll. priv.), di immagini estatiche ed inquietanti, che si moltiplicano sulla superficie delle sue pitture come i riflessi di una moltitudine di specchi (il *Vincitore della città*, 1914: Leningrado, Museo russo). Intorno a lui si raggruppò un folto gruppo di allievi; essi seppero tradurre le particolarità del suo metodo nell'illustrazione di libri (per *Kalevala*). Fanaticamente devoto alla sua arte (i suoi raccontano che preferiva riposare su un letto senza materasso per non dormire troppo e non

perdere tempo prezioso, da consacrare invece alla pittura), **F** prosegue le sue ricerche in condizioni difficili e nell'isolamento nel corso degli anni '30, senza avere la possibilità di esporre le proprie opere. Muore di fame durante l'assedio tedesco di Leningrado. La maggior parte della sua opera (ca. quattrocento oli e grandi acquerelli), appartenente alla famiglia del pittore, è depositata presso il Museo russo di Leningrado. (*xm*).

### **Filosseno di Eretria**

(fine del IV sec. a. C.). Nato ad Eretria, fu allievo di Nicomaco a Tebe, niente ci rimane della sua opera, ma sappiamo che dipinse una *Battaglia di Alessandro e di Dario*, cui si ispira un celebre mosaico di Ercolano (Napoli, MN). (*mfb*).

### **Filostrato il Vecchio**

(fine II - inizio III sec. d. C.). Retore greco autore delle *Eikones* (immagini) nelle quali descrive numerosi dipinti mitologici e studia il valore della pittura come mezzo per rendere i sentimenti e i caratteri dei personaggi. Il valore documentario di tali descrizioni, che vennero proseguite da **Filostrato il Giovane** (forse suo nipote, seconda metà del III sec. d. C.), è discusso. Non si sa se siano puramente letterarie o scritte in base a quadri realmente visti dagli autori. (*mfb*).

### **Filotesio, Nicola → Cola dell'Amatrice**

### **Fima**

(Ephraim Roeytenberg, *detto*) (Harbin (Cina) 1916). Ha studiato sia la pittura e la calligrafia cinesi sia le tecniche occidentali. Nel 1935 è a Shanghai, ove insegna presso l'accademia IZO, ed esegue scenografie per il teatro, il balletto e l'opera. Emigra in Israele nel 1949 e visita l'Europa, soprattutto l'Italia e la Francia nel 1957; nel 1961 si stabilisce a Parigi, pur soggiornando di frequente a Gerusalemme, ove mantiene uno studio. Dopo inizi realistici, poi neo-cubisti, è giunto gradualmente a un astrattismo cromatico (nel quale predominano gli azzurri e i viola), che ammette remoti riferimenti ai suoi motivi ispiratori, spesso luoghi naturali. La sua arte si è evoluta in due direzioni più o meno parallele: l'una, meditativa, di atmosfera, legata all'Estremo Oriente (*Paesaggio bianco* 1968); l'altra, ardente e tormentata, apparentata all'espressioni-

smo astratto (*Rocce nel Neghev*, 1962-70; il *Pesce rosso*, 1968). F è rappresentato a Gerusalemme (Museo d'Israele), a Parigi (MAMV), a Winnipeg (AG) e in musei di Turku e Hämeenlinna (Finlandia). (mt).

### **Finch, Alfred William, detto Willy**

(Bruxelles 1854 - Helsinki 1930). Si formò all'accademia di belle arti di Bruxelles, dove conobbe Ensor. Nel 1884 fu tra i fondatori del gruppo dei Venti e partecipò all'introduzione del neo-impressionismo in Belgio. Fu a Londra nel 1886, dove incontrò Whistler; ma effetto decisivo sulla sua arte ebbe la conoscenza di Seurat nel 1887. Nel 1890 divenne decoratore su maiolica in un laboratorio di La Louvière; poi s'interessò di ceramica. Venne chiamato nel 1897 a dirigere una fabbrica di ceramica presso Helsinki e tornò alla pittura solo nel 1905, eseguendo paesaggi finnici con una fattura neo-impressionista che influenzò la scuola finlandese. Professore alla scuola di arti decorative di Helsinki, nel 1912 fondò con Enckell e il critico Frosterus il gruppo Septem, che cercò di stringere rapporti più stretti con la Francia. Tra i suoi dipinti puntillisti, possono citarsi quelli conservati in Belgio a Ixelles (le *Mole* 1889) e soprattutto a Tournai (*Effetto di neve*, *Barche in secco sul greto*) e, in Finlandia, all'Ateneum di Helsinki (*Corsa di cavalli a Ostenda* 1888; *Orto a La Louvière*, 1890-91; le *Scogliere di Dover*, 1891-92). (sr).

### **Fini, Léonor**

(Buenos Aires 1908 - Parigi 1996). Vicina al surrealismo per la libertà e la poesia della sua immaginazione (*In capo al mondo*, 1949, Parigi, coll. F. Delerue; *l'Amore senza condizioni*, 1958: Torino coll. M. Tazzoli), ha dipinto oli, guazzi e acquerellati leggeri, in cui reminiscenze preraffaellite e di Gustave Moreau si fondono in immagini imprecise e tinte di erotismo (*Meliadora*, 1964: Cannes, coll. Arthur Stiefel, la *Pena capitale*, 1969: coll. dell'artista). Le prime tele soprattutto sono immerse in una illuminazione irreale teatrale (la *Camera nera*, 1939: Londra coll. Ed. James); ha infatti approntato numerose scenografie (il *Palazzo di cristallo*, 1945: Parigi, Opera; *Tannhäuser* di Wagner; il *Concilio d'amore* di Oscar Panizza, messo in scena da Jorge Lavelli). è rappresentata in musei d'arte moderna di Parigi (*Donna travestita*: MNAM) Roma, Bruxelles. (sr).

### **Finiguerra, Maso**

(Firenze 1418 ca. o 1426 - ? 1460-64). Fu disegnatore, orafo e niellatore collaborò con Ghiberti alla seconda porta dei Battistero di Firenze. Deve la sua fama all'apprezzamento che gli tributò Vasari, il quale lo celebrò – ma a torto – come l'inventore dell'incisione in cavo, di cui **F** fu invece soltanto un inconsapevole precursore. Il procedimento da lui adottato consisteva nel tirare su carta una sorta di controtipo della propria incisione su metallo, prima di colare lo smalto nei solchi: ciò gli consentiva di conservare la matrice dell'opera e, volendo di rieditarla. Autore del celebre niello con la *Pace* (Firenze, Museo archeologico), da cui trasse una prova su carta che fu all'origine della sua gloria (altri nielli già creduti suoi, la *Crocifissione* e *l'Incoronazione di Maria* già nel Battistero e oggi al Museo del Bargello, non vengono più attribuiti alla sua mano), **F** non sembra tuttavia aver sospettato la possibilità di moltiplicare le tirature, né d'aver visto in esse un modo nuovo d'espressione artistica. (*cpe*).

### **Finlandia**

Le più antiche testimonianze pittoriche risalgono al XIII sec., quando il cristianesimo si diffuse nel paese. Si tratta di affreschi, scialbati nell'epoca della Riforma e più tardi riportati alla luce, in cui le visioni ingenuamente descrittive del *Paradiso* e dell'*Inferno* si mescolano a decorazioni simboliche od ornamentali. Il disegno contorna appena le figure, i colori più usati sono i rossi, i grigi intensi e il verde (chiese di Hattula e di Lohja). Se si tiene conto che fino al 1809 la **F** appartiene politicamente alla Svezia, si comprenderà come non sviluppi caratteri propri e una cultura spiccata e vi prevalgano soluzioni artigianali e perché vi si assista raramente all'emergere di personalità artistiche quasi tutte da riferire al XVIII sec., la cosiddetta «età gustavina»: vanno ricordati il ritrattista Isac Wachlin e Nils Schillmark, autore di paesaggi e nature morte. L'ondata del romanticismo europeo giunge in **F** nei primi decenni dell'Ottocento, come dimostrano le tele di Gustaf Wilhelm Finnberg e quelle di Alexander Lauréus, attivo a Parigi e Roma verso il 1820. A partire dal 1809, con il passaggio della **F** sotto l'influenza della Russia, si può parlare di una vera e propria crisi culturale, in cui il tentativo di una pittura nazionale si riduce ai casi dei tre fratelli Von Wright, le cui opere vanno iscritte

te nel gusto del Biedermeier borghese con volute ingenuità e soluzioni gustosamente popolari. Dalla metà del secolo i pittori si rivolgono alla Germania e alla Francia in evidente volontà di reazione alle suggestioni che provengono dalla Russia. Fino alla metà degli anni '70 si guarda a Düsseldorf: basti ricordare Werner Holmberg, prematuramente scomparso, K. E. Jansson e Fanny Churberg, le cui opere degli anni 1877-80 annunciano qualche forma d'impressionismo. Tranne poche eccezioni, gli ultimi venticinque anni del secolo traggono ispirazione da quanto accade a Parigi, anche attraverso lunghi soggiorni degli artisti nella capitale francese. Il primo di una lunga serie di pittori influenzati da quelle tendenze è Albert Edelfelt che introdusse il lavoro *en plein air*. Il realismo influenza invece artisti come Akseli Gallen-Kallala, Eero Järnefelt, Gunnar Berndtson, Maria Wiik ed Ellen Schjerfbeck, quest'ultima capace di combinare le sfumature di tono con un incisivo grafismo. Si tratta di un episodio importante nella vita artistica finlandese perché permise alla pittura di liberarsi dal persistente movimento nazionale romantico che traeva ispirazione dalla figurazione russa. Crebbe al tempo stesso una tendenza impressionista di cui furono capofila negli ultimi anni del secolo Torsten Wasastjerna e Victor Westerholm. Il simbolismo riscosse le simpatie di quei giovani che avevano frequentato l'Académie Julian e conoscevano l'arte di Gauguin, di Puvis de Chavannes e dei *nabis*, nonché la letteratura misticheggiante diffusa a fine secolo. Maestro del gruppo è Magnus Enckell, insieme a Ellen Thesleff, Väinö Blomstedt e Hugo Simberg, la cui originalità si rivela particolarmente negli acquerelli. Akseli Gallen-Kallala aderisce al simbolismo solo più tardi, dopo una lunga elaborazione dello Jugendstil tedesco: grazie a lui questa tendenza acquista via via un carattere nazionale. Sono di questi anni i grandi acquerelli di Juho Rissanen (il *Cieco*, il *Fer au cou*), dove l'uso del sintetismo acquista solennità quasi arcaica. Una seconda crisi si avverte intorno al 1910, quando due orientamenti diversi rinnovano l'ambiente artistico. L'espressionismo, rappresentato particolarmente da T. K. Sallinen, viene suggestionato da apporti cubisti e porta alla creazione del gruppo Novembre. Al tempo stesso un altro gruppo, Septem, ispirato dal pittore A. W. Finch, un belga di origine inglese, e da Enckell, mostra uno spiccato interesse per il colore e le

sue possibilità simboliche, volgendo verso un post-impressionismo suggestionato dalla mostra a Helsinki del norvegese Edvard Munch. La **F** acquista l'indipendenza politica nel 1917. L'espressionismo nelle sue varie forme è soppiantato, negli ambienti d'avanguardia, da influssi futuristi e cubisti; contemporaneamente Picasso e la sua opera *à la Ingres* ispirano una tendenza alla classicità, con larga considerazione anche dell'opera di Derain: sono da ricordare in questo senso Yriö Ollila e Ragnar Ekelund. Il surrealismo negli anni '20 e '30 si manifesta in forme cubisteggianti, nei lavori di Väinö Kunnas e Otto Mäkilä; Sulho Sipilä e Vilho Lampi preferiscono un'arte da primitivismo *naïf*. Continuano a margine di queste correnti le riprese della lezione di Cézanne nell'opera di William Lönnberg e dei suoi allievi. La seconda guerra mondiale segna un riaccendersi d'interesse per l'espressionismo, come forma di partecipazione emotiva alla natura. Esprimono questa tendenza gli eredi del gruppo Novembre, così come gli artisti che si raggruppano sotto l'etichetta Ottobre, il cui personaggio più importante fu Almo Kanerva. Nel 1950 si assiste alla comparsa di una scuola astratta, con Sam Vanni e B. J. Carlstedt, mentre negli anni '60 la tendenza è quella informale: Jaakko Somersalo, Ahti Lavonen, Kimmo Kaivanto, Jaakko Sievänen. Verso gli anni '70 la Nuova Figurazione si è imposta progressivamente e continua ad essere l'espressione più incisiva dell'attuale pittura finlandese. (*ssk + sr*).

### **Finoglio, Paolo Domenico**

(Orta di Atella o Napoli 1590 - Conversano 1645). Formatosi nell'ambito del tardo manierismo napoletano, si orienta successivamente verso i modi naturalistici di Battistello Caracciolo dal quale appare profondamente influenzato, tanto che al Caracciolo è stata lungamente attribuita una delle prime opere note del **F**, la *Circoncisione* (1626) della Certosa di San Martino a Napoli. Nella medesima chiesa sono del **F** gli affreschi della cappella del santo titolare; al 1635 ca. risalgono il *San Pietro battezza sant'Aspreno* della cattedrale di Pozzuoli e la *Madonna e santa Teresa d'Avila* per Santa Maria Donnaromita a Napoli. Nella sua ricca e complessa cultura, **F** rielabora in uno stile particolarissimo i modi naturalistico-caravaggeschi di Artemisia Gentileschi e Antiveduto Grammatica, entrambi attivi a Napoli con opere assai importanti. L'in-

flusso del Grammatica è evidente soprattutto nelle lunette con *Santi fondatori di ordini religiosi* (Certosa di San Martino, Sala capitolare). Intorno al 1635-36 il pittore si trasferì a Conversano (Bari), dove lavorò fino alla morte. Qui eseguì, oltre a numerosi dipinti chiesastici per incarico di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona, la bellissima serie, consapevole della pittura «moderna» di Aniello Falcone e Massimo Stanzione, dedicata alla *Gerusalemme Liberata* (Bari, PN). Un ciclo di dipinti mitologici eseguiti dal F per il palazzo del Buen Retiro a Madrid è stato identificato solo di recente. (sr).

### **Finson, Louis (Ludovicus Finsonius)**

(Bruges, prima del 1580 - Amsterdam 1617 ca.). Partì per l'Italia nel 1600 ca. e sembra fosse tra i primi pittori fiamminghi a seguire Caravaggio, al quale direttamente s'ispira (*Resurrezione del Salvatore*, 1610: Aix-en-Provence chiesa di Saint-Jean-de-Malte), e di cui copia le opere (*Maddalena penitente*, 1613: Marsiglia, MBA) o imita gli effetti (*Decollazione di san Giovanni Battista*: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Dal 1604 al 1612 è documentato a Napoli, dove eseguì diversi dipinti tra i quali un' *Annunciazione* (Avignone, coll. Aubanel; altro esemplare a Napoli, Capodimonte) datata «Neapoli anno 1612». Tornato ad Aix nel 1613, eseguì diversi ritratti (conservati ad Aix, a Marsiglia, e in coll. priv.) e ricevette l'incarico di dipingere, per la cattedrale l' *Incredulità di san Tommaso*, dipinse inoltre per Saint-Trophime ad Arles, nel 1614, *il Martirio di santo Stefano* e *l'Adorazione dai magi*. Ne è attestata la presenza a Parigi nel 1615; questa è la data che reca la grande *Circoncisione* di Poitiers (cappella del liceo; altra versione a Parigi, chiesa di Saint-Nicolas-des-Champs), priva di quegli arcaismi che, altrove, tradiscono l'origine fiamminga dell'artista. La collaborazione alle sue opere dell'olandese Martin Faber resta controversa. F si occupò anche di commercio di opere d'arte; possedeva, col mercante di Amsterdam Abraham Vinck, due Caravaggio (una *Giuditta e Oloferne* e la *Madonna del Rosario*: Vienna, KM). jl + sr).

### **Fiocco, Giuseppe**

(Giacciano di Rovigo 1884 - Padova 1971). Storico d'arte. Allievo di Supino a Bologna poi di A. Venturi a Roma, professore all'università di Padova dal 1929 al

1954, direttore dell'Istituto di storia dell'arte a Venezia. Ha dedicato le sue ricerche specialmente alla storia dell'arte veneta, recando contributi importanti agli studi del Rinascimento e del Settecento, sia con numerosissimi saggi particolari, sia con opere d'insieme su artisti maggiori. Opere principali: *Andrea del Castagno a Venezia* (1911), *Bernardo Strozzi* (1921); *L'arte di Andrea Mantegna* (1927, 1934, 1959), *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento* (1929), *Paolo Veronese* (1934), *G. A. Pordenone* (1939), *Giambattista Crosato* (1941), *Carpaccio* (1942), *Pittura barocca veneziana* (1943), *Guardi* (1965). (lcv).

### **Fiorenzo di Lorenzo**

(Perugia 1440? - prima del 1525). Le sue opere, di livello essenzialmente artigianale anche se qualitativamente apprezzabili, riflettono puntualmente l'evoluzione della cultura umbra del secondo Quattrocento. Vicino, nei suoi esordi ai perugini Bonfigli e Caporali – il cui influsso si avverte in una delle sue opere migliori, il *Trittico della Giustizia* (Perugia, GNU), già ritenuto la testimonianza più precoce della sua attività e oggi datato all'ottavo decennio – riecheggia in altre opere i modi della cultura «padana» di Gerolamo da Cremona e di Liberale da Verona. Da Liberale e da Gerolamo derivano, sia per l'invenzione che per la metallica materia, l'affresco della *Madonna di Misericordia* (Perugia, GNU, già nell'ospedale di Sant'Egidio e dove si leggeva la data 1476) e le due versioni del *San Sebastiano* (Perugia, GNU, e Roma, Gall. Doria). Nell'*Adorazione dei pastori* (Perugia GNU), F sembra all'opposto allinearsi al classicismo del Perugino. Nella sua attività più tarda guarda al Maestro dell'Annunciazione Gardner (personalità di cui appare oggi certa l'identificazione con Piermatteo d'Amelia) e ad Antoniazio Romano, secondo quanto attestano l'affresco della *Vergine in gloria con i santi Pietro e Paolo*, del 1487 (già nella sagrestia di San Francesco al Prato di Perugia e oggi nella GNU) e il *Trittico* di Londra (NG), dove, come nel più tardo *Polittico di Santa Maria Nuova* (1487-93: Perugia, GNU), è evidente anche l'interesse per le opere perugine del Pinturicchio. Dopo alcuni affreschi (Perugia, GNU) datati 1498, il pittore è documentato ancora per un ventennio; ma non si conoscono opere riferibili con certezza a quest'ultima fase della sua attività. (cdb + sr).



### **fiori e uccelli**

(*huao-niao*). è una delle maggiori categorie nella classificazione dei temi della pittura cinese (*Xiuanhe huatu*). Quasi tutti gli artisti hanno dipinto opere appartenenti a questo genere, sia nelle tradizioni accademiche colorate ereditate da Huang Quan o da Xiu Xi e riprese a corte da Hui Zong, sia nella tradizione monocroma dei letterati, che predilessero particolarmente alcuni temi, come le orchidee o i susini (i bambú costituivano una categoria a sé stante). I **f e u** non furono un genere minore, in virtù dell'impostazione cinese che non isola mai un dipinto dal suo contesto: un uccello, un mazzolino o un ramo d'albero bastano da soli per evocare la natura universale, di cui sono uno degli elementi. (*ol*).

### **Fiorillo, Johann Domenico**

(Amburgo 1748 - Gottinga 1821). Fu allievo di Batoni, poi pittore alla corte di Braunschweig; diventò nel 1784, insegnante di disegno presso l'università di Gottinga, nonché conservatore del gabinetto delle stampe e direttore della galleria di pittura. Acquisì grande notorietà con i suoi corsi di storia dell'arte (il suo fu il primo insegnamento di storia dell'arte tenuto in una università), e tra i suoi uditori ebbe il giovane Wackenroder e Rumohr. Le sue vaste conoscenze si evidenziano nelle due opere principali, la storia della pittura dal Rinascimento in poi (*Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 1798-1808), e la storia della pittura in Germania e nei Paesi Bassi (*Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und der vereinigten Niederlanden*, 1815-20). In queste opere, di larga diffusione nei paesi di lingua tedesca, è chiara la conoscenza diretta dell'impianto storico-geografico proposto pochi anni prima dal Lanzi nella sua *Storia pittorica d'Italia* (1795-1796). (*pv + sr*).

### **Fiorini, Marcel**

(Guelma (Algeria) 1922). Cominciò a dipingere e ad incidere nel 1938. Giunto a Parigi nel 1947, incise dapprima ad acquatinta su metallo, apprese il mestiere di stampatore a taglio dolce e presto elaborò una nuova tecnica d'incisione su legno in cavo che consente la tiratura a taglio dolce. Attese fino al 1953 prima di esporre le sue prime tavole (la *Colazione nera*, 1952) alla Gal. Jeanne-Bucher a Parigi,

dove aveva già esposto i propri dipinti, insieme a Nallard e Moser. Nel frattempo aveva realizzato alcune incisioni d'interpretazione da dipinti di R. Chastel, Bissière, J. Villon, per il quale ha pure inciso e stampato le illustrazioni di numerose opere. In seguito F ha continuato ad apportare perfezionamenti al suo procedimento, adattandolo per esempio ad altri supporti (linoleum, gesso) allo scopo di arricchire di qualità pittoriche l'incisione, che egli considera un'arte autonoma che dovrebbe consentirgli, come la pittura, di trasporre plasticamente le strutture e la luce del mondo esterno (*Paesaggio del Lot*, 1958; *l'Esterel*, 1960; *Madreperla*, 1961; *Sulla landa*, 1965). Ha d'altronde sempre continuato a dipingere, in stretto rapporto con l'incisione. Nel 1965 ha eseguito la tiratura di una serie di dodici incisioni panoramiche (*Per le ore*). Ha inoltre inciso su legno e stampato le tavole del *Cantique à notre frère Soleil* di Bissière (1954), e ha realizzato col poeta Jean Lescure un «libro di un pittore», *Un Herbier des dunes*, terminato nel 1963 dopo quattro anni di lavoro. (rvg).

### **Fioroni, Giosetta**

(Roma 1932). Realizza, negli anni '50, opere dal forte accento materico (polveri, terre, vinavil) con prevalenza di toni bruni, bianco e nero. Stabilitasi a Parigi ('58-61), entra in contatto con T. Tzara ed espone in alcuni Salons des Réalités Nouvelles. Tornata in Italia si avvicina agli artisti della Scuola di Piazza del Popolo (Schifano, Angeli, Festa). Tra gli anni '60 e '70 sperimenta nelle sue composizioni l'uso della fotografia, ritagli di giornali, vernici e smalti industriali, mezzi per una rivisitazione della «memoria» e della propria interiorità. Seguono dai primi anni '70, la serie ad acquerelli e *collages* d'erbe e materiali vari *Gli spiriti di campagna*, *Diario 1974-76*, le tele con vernici argento e oro *Interni familiari* dove ricorrono alcuni dei suoi simboli più noti, il cuore, le stelle, la luna. Dello stesso periodo sono gli *assemblages* *Scatole* e *Teatrini*. (lma).

### **Firenze**

**XII e XIII secolo** Come centro pittorico, capace d'un riconoscibile linguaggio autonomo, F non si è ancora formata nel corso del XII sec. Non è azzardato dire che i termini di un tale linguaggio si vanno costituendo, con una elaborazione lunga e difficoltosa, soltanto nell'inoltrato XIII sec., principalmente come conseguenza del nuovo fervore di idee che si agitavano nelle botteghe di pittori e di mosai-

cisti impiegati nella grande impresa della decorazione del Battistero. Nelle opere di certa o probabile provenienza fiorentina assegnate al XII sec., come la *Croce* n. 432 (Firenze, Accademia) o la *Croce* di Rosano, presso Firenze, è arduo riconoscere un vero e proprio «stile fiorentino». Questi dipinti, che del resto si dimostrano affini ad opere appartenenti ad altri centri della Toscana, per esempio alla *Croce* della chiesa di San Frediano a Pisa, rivelano piuttosto una completa dimestichezza con le forme bizantine quali si erano affermate nelle province greche e con miniature siriane. La decorazione del Battistero fu intrapresa nel 1225 da un Fra Jacopo, cui si devono i mosaici della volta sopra l'altar maggiore, e continuò negli otto spicchi della cupola, forse con lunghe interruzioni e con la partecipazione di molti artisti di formazione eterogenea, fino al 1301. Le parti eseguite da Fra Jacopo, che probabilmente aveva studiato nelle botteghe veneziane, e quelle più antiche della cupola, rivelano notevoli affinità con i vari gruppi di mosaici di San Marco. Nel *Giudizio*, condotto verso il 1270-75, s'incontrano altre tendenze, alcune delle quali si comportano con una certa indipendenza nei confronti della influenza bizantina. Con molta verosimiglianza è stato supposto che a questa fase dei lavori abbiano partecipato artisti schiettamente fiorentini, noti per opere su tavola, come Coppo di Marcovaldo, Meliore e il Maestro della Maddalena. Infine, all'ultima fase dei lavori, che segna l'affermazione di un nuovo stile, partecipa lo stesso Cimabue. Nei mosaici del Battistero è possibile dunque seguire – anche se con le limitazioni imposte dalle condizioni del complesso, sottoposto a frequenti rimaneggiamenti – la parabola della pittura fiorentina alle sue origini. L'esame delle opere su tavola dal XIII sec, la maggior parte anonime, ci offre un quadro sostanzialmente uguale, benché frammentario: gli artisti fiorentini assimilano con sempre maggiore comprensione i modelli bizantini la cui diffusione si fa più forte a F dopo la metà del secolo, e in taluni casi se ne discostano con una spiccata nota personale. Il Maestro del Bigallo guarda anche ad altri esempi toscani, cioè a Margarito d'Arezzo e al lucchese Berlinghiero. Il Maestro del San Francesco Bardi e il Maestro di Vico l'Abate, che forse sono la stessa persona (ma quest'ultimo è stato di recente identificato, anche se con dubbio, con Coppo giovane) si sforzano di rianimare le tarde e stanche formule bizantine con un modellato reso

piú energico ed espressivo dai contrasti di tono: una tendenza che continua con ben altro impegno nella forte personalità di Coppo di Marcovaldo. Il suo talento per un'espressione mossa e drammatica gli permette di imprimere una genuina vitalità al linearismo bizantino che viene da lui accentuato e quasi stravolto per ottenere i piú diversi toni sentimentali, dal patetico al grottesco. Il periodo finale dell'attività di Coppo, verso l'ottavo decennio del XII sec., coincide con una fase interessante della pittura fiorentina, controllabile anche nelle parti coeve del Battistero, che appare desiderosa di muoversi, con una decisa libertà, anche se con alterna fortuna, di fronte all'ultima, forte ondata bizantina. Sono significative in questo senso le opere di Meliore, del Maestro della Maddalena e dell'anonimo autore dell'icona Sevastionov (Mosca, Museo di belle arti). Ma l'esperienza piú importante rimane quella di Coppo ed è sintomatico che ad essa si ricollegli la piú antica attività di Cimabue – il vero rinnovatore della pittura fiorentina del XIII sec. – come risulta dal tormentato *Crocifisso* di San Domenico ad Arezzo. L'adesione al linguaggio di Coppo è tuttavia, per Cimabue, soltanto un punto di partenza, ben presto scavalcato grazie alla incomparabile apertura mentale con cui il piú giovane fiorentino sa arricchire, dominandola, la sua cultura figurativa. Dal primo balzo in avanti, compiuto con il *Crocifisso* di Santa Croce a F, fino agli affreschi del transetto di San Francesco ad Assisi e al mosaico nel duomo di Pisa (1301-1302), Cimabue compie un potente recupero delle piú grandi esperienze remote e vicine del linguaggio figurativo. La sua attenzione si allarga da Nicola Pisano ai primi scultori gotici di Francia, dalle fonti paleocristiane di Roma alla miniatura carolingia alla ricerca di una nuova verità di rappresentazione in cui antico e moderno si fondono con un impeto e un'intensità assolutamente originali ponendo le basi della moderna lingua pittorica d'Occidente. (*bt*).

**XIV secolo** Ma il mondo di Cimabue, ancora immerso nella passione e nell'incertezza medievali, viene ben presto arginato dal muro di razionalità oppostogli dal genio di Giotto, il pittore che meglio rappresenta il tipo di civiltà cui erano giunte le nuove classi sociali fiorentine. Fra i due artisti, è una fioritura di pittori: nella bottega di Cimabue, negli anni intorno al 1285, cresce il grande Duccio di Boninsegna, il padre della pittura senese, la cui *Madonna Rucellai*, oggi agli Uffizi, fu ritenuta a lungo

opera del fiorentino. Nella sua orbita gravitano Corso di Buono e Manfredino da Pistoia, mentre sotto la sua stretta influenza opera uno dei mosaicisti del Battistero. Sono proprio le quattro fasce istoriate nella cupola a testimoniare la grande altezza figurativa cui era arrivata la pittura fiorentina tra Cimabue e Giotto, le storie della *Genesi*, di Giuseppe ebreo, di Cristo e del Battista, eseguite da almeno tre maestranze diverse, sono tra le cose piú vive e poetiche che siano state figurate in Italia, alla fine del Duecento. Risaltano, tra le altre, alcune scene del penultimo spicchio della cupola per la straordinaria libertà fantastica e per la densità dell'effetto cromatico, lo stesso artista eseguì anche l'*Incoronazione della Vergine* nella facciata interna del duomo fiorentino, che il Vasari dice eseguita da Gaddo Gaddi. In questo tempo lavora a Firenze e nel contado un altro anonimo pittore di grande levatura, il misterioso Maestro di Varlungo, autore di impressionanti e arcane *Madonne col Bambino*; mentre i piú antichi riflessi della comparsa di Giotto sono negli ultimi mosaici dello stesso Battistero, nei guasti affreschi della Cappella Velluti in Santa Croce, in tre o quattro dipinti che si attribuiscono a un anonimo Maestro di San Gaggio, ecc. Tra le caratteristiche del rinnovamento giottesco, oltre alla scoperta dello spessore dei corpi e delle cose che popolano il mondo e dello spazio che essi occupano, vi è anche l'attenzione a un vasto numero di fatti «moderni»; tra questi, la diffusione del linguaggio gotico. Giotto stesso sembra aver avuto un momento «gotico» e aver indirizzato in questo senso una prima generazione di pittori giotteschi, che, come il Maestro della Santa Cecilia, hanno dato l'avvio a una corrente di pittura a formato ridotto, cui partecipano anche un Maestro del trittico Horne, un Patino di Bonaguida e da cui partono, in un secondo tempo, il Maestro di San Martino alla Palma e lo stesso Bernardo Daddi (affreschi nella Cappella Pulci-Berardi in Santa Croce). Questa forte spinta gotica spiega in parte l'aspetto settentrionale del grande pittore conosciuto sotto il nome convenzionale di Maestro di Figline (dalla sua *Maestà* nella collegiata di Figline Valdarno) o anche di Maestro della Pietà Fogg (dalla sua tavoletta nel Fogg Museum di Cambridge Mass.) – forse l'umbro Giovanni di Bonino –, che sembra anticipare la cosiddetta «linea funzionale» dei pittori della seconda metà del Quattrocento. Ma gli sviluppi successivi di Giotto, i suoi stessi arricchimenti

menti pittorici e le sue nuove concessioni a una pittura colorata e ornata avvengono sempre piú nell'ambito di una poetica dello spazio, della monumentalità e della corposità; tale poetica appare come un fatto cosí avvincente da conquistare non solo la maggior parte dei centri artistici italiani, ma anche la pittura europea, condizionando cosí il seguito della nostra civiltà figurativa. Accanto a Giotto crebbe il suo alter ego autore di parte della decorazione ad affresco delle vele e del transetto destro della basilica inferiore di Assisi (il «Parente di Giotto» secondo Previtali, che Volpe propone di identificare in Stefano Fiorentino): opere da considerare come un prodotto della bottega giottesca e quasi un momento del percorso stilistico del maestro stesso, in cui il rigore della costruzione spaziale si allea a un'eleganza e a un senso dell'ornato cosí squisiti da far pensare a un parallelo fiorentino di Simone Martini. Accanto a Giotto crebbe anche Taddeo Gaddi, che portò ad uno stadio piú complesso le ricerche spaziali e luministiche del maestro (affreschi della Cappella Baroncelli in Santa Croce); crebbe soprattutto il grandissimo pittore ora riconosciuto in Puccio Capanna, autore ad Assisi di un gruppo di affreschi che rappresentano davvero qualcosa di piú rispetto a Giotto stesso e talvolta sembrano precorrere direttamente Masaccio. Per la fase della pittura fiorentina successiva alla morte di Giotto (1336) è di importanza capitale il grande Maso di Banco: alla sua semplificazione e alla sua larghezza formale (affreschi della Cappella Bardi in Santa Croce) si rifanno anche un Bernardo Daddi e un Taddeo Gaddi, in un momento ulteriore del loro percorso artistico. È il momento in cui sta formandosi il grande Giottino e arriva Giovanni da Milano, mentre un gruppo di pittori fiorentini, tra i quali Giusto de' Menabuoi diffonde in Lombardia una solenne visione figurativa lavorando tra Milano, Viboldone, Chiaravalle e Vertemate. Ma i modi di Maso di Banco sono ripresi soprattutto da Andrea Orcagna, già attivo nel quinto decennio del Trecento, e sono diffusi nelle Marche dal delizioso Allegretto Nuzi da Fabriano, cui si era accompagnato in un primo momento un pittore denominato Maestro dell'altare di Fabriano, appunto, sicuramente da identificare con Puccio di Simone. Anche se l'interpretazione di Millard Meiss (1951) che ha attribuito alla tremenda peste nera del 1348 la responsabilità del cambiamento che effettivamente si avverte nella pittura fiorenti-

na della seconda metà del secolo – un antigiotismo che si traduce in un nuovo arcaismo, quasi una ripresa neo duecentesca – viene motivatamente ritenuta troppo rigida, è indubbia un'apparente minore vitalità del panorama pittorico. I grandi artisti sono scomparsi dalla scena; i due che rimangono, Giotto e Giovanni da Milano, con la loro attività assai sporadica, rappresentano tra il '60 e il '70 miracolose eccezioni. E se un pittore come Antonio Veneziano si trasferirà in Toscana, il grande Giusto de' Menabuoi emigra al Nord ancor prima della metà del secolo. I pittori del momento, quelli che fanno l'andatura, sono gli Orcagna: Andrea, attivo anche come scultore e architetto; Nardo, più dolce e fuso, il vero pittore della famiglia. Soprattutto con Andrea, le forme solenni, ampie e sommarie di Maso subiscono un'evoluzione che sfocia in un irrigidimento: caduto ogni interesse per i problemi spaziali e per una figurazione corposa e tridimensionale, le figure vengono presentate schematicamente, in forme ieratiche, di tutto profilo, di assoluta frontalità, di un tre quarti quasi sempre uguale. Si va, insomma, verso un'epoca più artigianale e utilitaria, nonostante gli anni 1366-68 vedano la decorazione, dovuta in prevalenza ad Andrea Bonaiuti (Andrea da Firenze), della sala capitolare di Santa Maria Novella (il cosiddetto Cappellone degli spagnoli), di considerevole rilievo concettuale e iconografico e condotta con l'intervento di una vasta bottega. Morto il vecchio Taddeo Gaddi e i due maggiori Orcagna, negli anni '70 emergono le personalità di Andrea da Firenze, di Jacopo di Cione, di Giovanni del Biondo, del Maestro della Cappella Rinuccini. Più gradevole rispetto alla durezza di modellato dei pittori orcagneschi, la produzione di Niccolò di Tommaso, collaboratore di Nardo di Cione nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, o del misterioso e raro Giovanni Bonsi, noto per un polittico (1371: Roma, PV). In questo decennio vengono su Agnolo Gaddi e Niccolò di Pietro Gerini, ambedue impresari di botteghe artistiche molto attive e – soprattutto il secondo – autori di una ripresa «neogiottesca». Il risultato più interessante di questa tendenza tuttavia non è un'opera artistica ma un trattato, quello di Cennino Cennini che ci ha tramandato le regole e il vocabolario dell'artigianato giottesco. Con simili tendenze a un ritorno a Giotto o più genericamente all'arte del primo Trecento, si fanno strada infiltrazioni gotiche di fonte settentrionale, di cui si possono indivi-

duare alcune fonti: l'attività di Giovanni da Milano, il cui seguito fiorentino più intelligente è rappresentato da Puccio di Simone; la presenza di artisti bolognesi in Toscana, a Pisa, a Pistoia e perfino a Firenze (vedi Cappella Bardi in Santa Maria Novella, che è stata esemplare per Agnolo Gaddi). Il pittore che riassume tutte queste esperienze, partecipando al recupero di primo Trecento, e assimilando le influenze gotiche fino a rappresentare il preludio più diretto a Lorenzo Monaco, è Spinello Aretino. Egli occupa una posizione centrale nella Toscana dell'ultimo quarto di secolo; e dopo il '90 molti ambienti artistici mostrano i segni della sua influenza: Arezzo, naturalmente, Pisa, Lucca e Firenze, dove non si potrebbe spiegare senza la sua presenza l'opera di pittori come Lorenzo di Niccolò, il Maestro di Santa Verdiana, il bel Maestro della Madonna Straus e lo stesso Lorenzo Monaco, che rappresentano la svolta fiorentina verso il gotico internazionale. (*lb*).

**Il gotico internazionale** Nel 1401 nasceva Masaccio; ma prima che il suo genio precoce si manifestasse, e anche mentre egli compiva quella rivoluzione formale che avrebbe chiuso definitivamente il capitolo dell'eredità gotica, questa conobbe un'ultima fioritura aprendosi, in modi tanto profondi quanto tardivi, ai principî poetici dello stile «internazionale». La nuova espansione politica ed economica della città favorì, intensificando i rapporti con l'esterno la penetrazione di questa corrente figurativa, la cui estrema raffinatezza corrispondeva appieno alle aspirazioni aristocratiche di una borghesia rapidamente arricchita. Gli artisti viaggiavano: Gherardo Starnina (il Maestro del Bambino Vispo) riportava, dal suo soggiorno spagnolo, un messaggio di libertà fantastica che Lorenzo Monaco accoglieva con entusiasmo per trasmetterlo alla sua cerchia. La sua visione fu però molto particolare, il suo misticismo non venne compreso e degenerò facilmente, nei suoi imitatori, in un'astrazione lineare talvolta superficiale. Tra i migliori adepti di questa maniera, annunciata ancor prima di Lorenzo Monaco da alcuni aspetti dell'arte di Agnolo Gaddi e Spinello Aretino, occorre citare, oltre Starnina, Giovanni del Ponte, il portoghese Alvaro Pirez, Rossello di Jacopo Franchi, il Maestro del 1419, il Maestro del Giudizio di Paride; la conversione di alcuni pittori, legati alla tradizione dell'ultimo Trecento, come Bicci di Lorenzo o Mariotto di Nardo, è ad evidenza più superficiale. D'altronde il gotico internazionale restò a F un



movimento d'importazione. Le testimonianze piú ricche e piú autentiche vi furono lasciate da Gentile da Fabriano, nei suoi soggiorni a partire dal 1420: l'interpretazione sorridente e preziosa del mondo fornita dalla sua pittura, che trasferiva in un sereno equilibrio la fantasia nordica, offrì un ultimo impulso al linguaggio tradizionale, che diversi pittori fiorentini tentavano, piú o meno convinti, di adattare allo spirito del rinascimento. Ma le due poetiche difficilmente avrebbero potuto coesistere. Masolino, la cui ispirazione gotica aveva subito direttamente il confronto con l'arte di Masaccio, lasciò la città per lasciare le sue migliori opere nella piú accogliente Lombardia. (*grc*).

**xv secolo** Il 1425 può essere considerato, a ragione, il punto di partenza della nuova pittura del Rinascimento fiorentino. Nel 1424 è commissionata a Masolino la decorazione della Cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a F, di lí a poco lo affianca un giovane aiuto, Masaccio, che inaugura, accanto al piú vecchio maestro rappresentante della cultura tardogotica, la nuova pittura prospettica del Rinascimento. Masaccio, il piú giovane dei tre innovatori del primo Quattrocento fiorentino, propone una narrazione scarna, tutta accentrata su gesti ed elementi essenziali, senza compiacenze o divagazioni decorative cosí amate in quegli anni anche a F: infatti nel 1422, anno in cui Masaccio inizia la sua attività e Donatello aveva già scolpito il San Giorgio, la tavola per l'altar maggiore del duomo viene affidata ad un maestro tardogotico, Gherardo Starnina e, dopo un primo soggiorno (1420-22), tra il '23 e il '25 lavora per F uno dei piú affascinanti maestri del gotico fiorito, Gentile da Fabriano. Dopo la morte prematura di Masaccio (1428) cominciano gli «anni cruciali» della pittura fiorentina, come li ha definiti Brandi: tra il 1427 e il '32 i maggiori maestri del momento abbandonano F, Masolino prima in Ungheria e poi a Roma, Paolo Uccello nel Veneto, Filippo Lippi a Padova. F inoltre vive momenti difficili: coinvolta nella lotta contro i Visconti, versa in precarie condizioni economiche e l'introduzione delle tasse obbligatorie, il catasto, sconsiglia e contrae le commissioni di opere d'arte. I maestri di questo difficile momento sono in parte coloro che, nati allo scorcio del Quattrocento e formati in ambiente tardogotico, registrano confuse citazioni di fatti prospettici (Francesco d'Antonio, Andrea di Giusto, Paolo Schiavo). D'altra parte il linguaggio scarno e razionale del Rinasci-

mento risultò dapprima troppo difficile agli occhi del pubblico meno provveduto, abbacinato dalle eleganze fiorite del mondo tardogotico. Coloro che per primi raccolsero con coerenza l'eredità masacesca furono l'Angelico e Filippo Lippi; il primo accoglie l'impostazione razionale e prospettica del giovane caposcuola inserendovi però il suo mondo contemplativo e sereno (affreschi nel convento di San Marco) e rinunciando alla carica drammatica e severa di Masaccio; il secondo, che aveva visto Masaccio dipingere sui ponti della Brancacci quando era ancor giovane converso al Carmine, offre nei suoi primi anni, fino alla Madonna di Tarquinia che è del 1437, una versione più popolare e comprensibile dell'arduo linguaggio masacesco fino a sfiorare talvolta il grottesco (*Madonna*: Milano, Castello). Morto nel 1469, il Lippi fu uno dei primi autori di quella trasformazione che subì la pittura fiorentina intorno alla metà del secolo, ad opera soprattutto di Andrea del Castagno, con la forzatura della linea di contorno che nella seconda metà del secolo sfocerà, da un lato, nell'esasperata esaltazione fisica dei corpi attraverso la linea «funzionale» del Verrocchio e del Pollaiuolo, dall'altro nelle cadenze lente e fluide del Botticelli. Un posto a sé nell'arte fiorentina occupa Paolo Uccello, il più eccentrico prodotto della passione per la prospettiva. Di formazione ancora tardogotica, per lui ogni particolare diventa un affascinante problema prospettico a sé, tanto più gradito quante maggiori difficoltà presenta (*Battaglia di san Romano*, divisa tra gli Uffizi, il Louvre di Parigi, la NG di Londra, affreschi del Chiostro verde di Santa Maria Novella), ma la sintassi che lega i protagonisti è ancora gotica, lo sfondo ribalta in primo piano e il colore, intenso ma fermo e irreale, non è animato dalle vibrazioni luminose della nuova pittura del Rinascimento. Forse già agli inizi del quarto decennio del secolo è a Firenze Domenico Veneziano. Nelle sue opere domina, accanto ad un forte sostrato tardogotico, una limpida luce meridiana desunta dall'Angelico e probabilmente dallo stesso Masolino, che passerà poi al suo grande scolaro, Piero della Francesca. A F i riflessi della luminosità di Domenico Veneziano si possono cogliere in maestri come il Baldovinetti o Giovanni di Francesco, nelle opere dello straordinario Maestro di Pratovecchio e nell'autore degli affreschi nel chiostro di San Benedetto a Badia (forse il portoghese Giovanni di Consalvo, nel quale sembra da riconoscersi il co-

siddetto Maestro del chiostro degli aranci), che compiono un'intelligente fusione tra linea fiorentina e colore-luce e, più tardi, anche nella bottega del Verrocchio o nel giovane Ghirlandaio. Col Botticelli, che fu il maestro preferito dalla cerchia intellettuale che faceva capo ai Medici, vengono meno i grandi impulsi della prima metà del secolo, come l'affermazione della nuova personalità umana proposta da Masaccio, e l'arte diventa evasione e fuga dal mondo, squisito ornamento di ambienti raffinatissimi. Intorno al 1470 giunge a F Pietro Perugino, anch'egli immediatamente attratto nella cerchia medicea (salvo, agli inizi degli anni '80, una breve parentesi romana per la decorazione della Sistina); ed una grande eco dovette suscitare, nel 1483, l'arrivo del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes per la chiesa di Sant'Egidio, anche se la cultura fiamminga non risultava certo nuova (dipinti di Froment, Petrus Christus, Van Eyck sono elencati *ab antiquo* negli inventari medicei). È la destinazione pubblica e la conseguente maggiore accessibilità a conferire eccezionale rilievo a questo capitale testo figurativo, in un ambiente assai ricettivo a simili apporti. A livello «borghese» la pittura fiorentina allo scorcio del secolo è rappresentata da Lorenzo di Credi e dal Ghirlandaio; quest'ultimo, lavorando per le grandi famiglie di banchieri e di mercanti fiorentini come i Sassetti e i Tornabuoni, ambienta le storie sacre del mondo contemporaneo, facendosi cronista fedele dei costumi e della vita del tempo. Accanto all'arte composta e borghese del Ghirlandaio, all'intellettualismo del Botticelli alle ossessionanti indagini anatomiche del Pollaiuolo e del Verrocchio che sfoceranno nei superorganismi eroici di Michelangelo, due maestri occupano una posizione eccentrica nella cultura fiorentina di fine secolo: Filippino Lippi per il suo spirito a volta a volta patetico e bizzarro che anticipa i caratteri anticlassici del grande manierismo fiorentino, Piero di Cosimo quale singolare fenomeno di fusione di spiccati interessi naturalistici con una fantasia sfrenata. Nelle sue *Vite* il Vasari pone Leonardo all'inizio dell'epoca nuova, della «maniera moderna», tuttavia proprio in Leonardo si esaltano e in parte si esauriscono tutte le esperienze della cultura fiorentina del Quattrocento: vastità e molteplicità d'interessi, appassionata indagine sull'uomo e sul mondo che lo circonda. Anche lo sfumato, salutato dal Vasari come elemento innovatore, è in realtà una versione più tenera e stemperata del chiaroscuro to-

scano che lascia intatti i nitidi confini della linea di contorno, mezzo espressivo sovrano della pittura fiorentina del Quattro-Cinquecento. (*mb*).

Ma oltre agli artisti di primissimo piano, inventori di uno stile o pionieri di una tendenza, la pittura fiorentina del Quattrocento deve la sua eccezionale ricchezza e l'eccellenza delle sue tecniche (con le quali si spiegano il successo e il livello veramente «artistico» della produzione artigianale dei pittori di cassoni e deschi da parto) ad una miriade di maestri, spesso notevoli, che ne costituiscono il tessuto vitale. L'Angelico ebbe, in particolare a San Marco, allievi di rango, tra i quali Benozzo Gozzoli, ai suoi inizi, il delicato Pesellino s'ispira a Filippo Lippi, come il Maestro della Natività di Castello e Zanobi Machiavelli. Accanto a Domenico Ghirlandaio si possono citare, oltre ai suoi fratelli Benedetto e Davide, Bartolomeo di Giovanni, Bastiano Mainardi, Biagio d'Antonio. L'arte di Cosimo Rosselli è piú personale, cosí come quella di Francesco Botticini. Tra i seguaci di Botticelli figurano Jacopo del Sellaio e Raffaellino del Garbo, quest'ultimo, come il Maestro del tondo Lathrop (oggi riconosciuto in Michelangelo di Pietro Mencherini), influenzato anche da Filippino Lippi. (*sr*).

**XVI secolo** Nella primavera del 1500 Leonardo torna a F, dove rimane fino al 1506. Nel 1501 vi esegue il cartone di *Sant'Anna e la Vergine* (perduto) e, ad una data che oggi si tende ad identificare con il 1507 o 1508, quello analogo di Londra (NG); nel 1503 dà inizio alla *Battaglia di Anghiari* su una parete della Sala del Consiglio in Palazzo Vecchio. Contemporaneamente Michelangelo viene incaricato di affrescare la parete opposta con la *Battaglia di Cascina*. Questo eccezionale confronto fu determinante per l'evolversi della pittura fiorentina; le due complesse composizioni, di proporzioni gigantesche, entrambe abbandonate in corso d'opera e poi distrutte, furono una fonte inesauribile di discussioni e da cui nascerà un'arte piena di inquietudini. A quello stesso anno 1503 deve risalire l'avvio del ritratto di *Monna Lisa* (*La Gioconda*: Parigi, Louvre), che avrà una lunga gestazione e che lo stesso Leonardo porterà con sé in Francia. Ancora in quell'anno Michelangelo realizza la *Sacra Famiglia* o *Tondo Doni* (Firenze, Uffizi) – di cui in studi recenti si propone una datazione posticipata di alcuni anni, 1506 o 1507 –, possente intreccio di figure, dai colori smaltati,

fissate in un blocco sinuoso, da cui ben presto i manieristi trarranno gran profitto. Nel 1504 giunge a F Raffaello. Fortemente impressionato dalle opere di Leonardo, ne assimila gli effetti di sfumato e gli schemi piramidali in una serie di dipinti di una misura sempre piú meditata (*Madonna del Granduca*, 1505: Firenze, Pitti; *Bella Giardiniera*, 1507: Parigi, Louvre). Nel 1508 Michelangelo e Raffaello hanno già lasciato Firenze che, sotto il pontificato di Giulio II e poi di Leone X, perde sempre piú d'importanza rispetto a Roma, il cui prestigio si accresce irresistibilmente. A F, Fra Bartolomeo, entrato nell'ordine domenicano attratto dall'esempio di Savonarola, tenta la sintesi delle nuove tendenze e fonda, con Albertinelli, la scuola di San Marco. Egli riprende gli schemi limpidi e rigorosi di Raffaello e il tema delle «Sacre Conversazioni» illustrato in quegli stessi anni da Andrea del Sarto. Si sviluppa cosí un orientamento decisamente classicista i cui protagonisti, accanto a Fra Bartolomeo e ad Andrea del Sarto, sono Bugiardini, Granacci, Ridolfo Ghirlandaio, Sogliani, Franciabigio e Puligo. Ma gli affreschi di Andrea del Sarto nel chiostro dell'Annunziata (1509-19) e quelli degli Scalzi (compiuti nel 1528) rivelano anche nuovi interessi, in particolare la conoscenza degli incisori nordici, Dürer e Luca di Leida. Questa influenza è d'altronde avvertibile anche nelle ricerche di personalità piú isolate, eclettiche e talvolta eccentriche, come Bachiacca e come anonimi del tipo del Maestro dei paesaggi Kress. A sua volta Pontormo s'ispirerà a Dürer nel ciclo della certosa di Galluzzo, tanto che Vasari gli rimprovererà di aver tradito la maniera toscana per quella tedesca. Nell'interpretazione piú propria, il manierismo interessa a F un periodo che va dagli anni 1520-30 al 1585-90. Vi si possono distinguere due gruppi di artisti: quelli nati nel decennio 1485-95 (Pontormo, Rosso, lo spagnolo Alonso Berruguete, Bandinelli) e per il secondo gruppo, gli amici e i collaboratori di Bronzino e di Vasari, attorno all'Accademia delle Arti del Disegno, fondata nel 1563, responsabili dei principali complessi decorativi dal 1540 in poi. Il richiamo irresistibile dei grandi maestri (Raffaello, Michelangelo), la conoscenza degli incisori nordici (Dürer, Luca di Leida), facilitata dalla diffusione delle stampe dall'inizio del secolo, una spiccata sensibilità per l'ornamento, la versatilità per i grandi complessi pittorici e allo stesso modo per i dipinti di piccolo formato – ritratti o allegorie – possono essere

indicati come elementi caratterizzanti, a grandi linee, un movimento che per il suo carattere eterogeneo sfugge a una definizione univoca. Con Pontormo, il cui esordio coincide con la sua partecipazione agli affreschi del chiostro dell'Annunziata, e in seguito con l'attività di Rosso precedente al soggiorno romano e alla partenza per Fontainebleau, dove lo chiamerà nel 1530 Francesco I, si manifesta nella sua forma più esasperata la sensibilità fiorentina, con la sua ricerca di effetti bizzarri, irrazionali e di inedite armonie. Solo il recente restauro degli affreschi della volta Sistina ha consentito di scoprire che almeno una parte del cammino in questa direzione era stata già percorsa da Michelangelo. Rosso rappresenta, a Firenze, una tendenza al grottesco, alla deformazione espressiva, che avrà grande importanza per gli artisti della seconda generazione (Salviati), egli tornerà a F nel 1528, dopo il Sacco di Roma. Pontormo, da parte sua, avrà più degli imitatori (Naldini, Balducci) che degli allievi. La sua ricerca, connotata da uno sforzo sempre maggiore di stilizzazione, si sviluppa completamente al margine della pittura «ufficiale» di Vasari e della sua bottega, fino a quando la morte (1557) interrompe i suoi lavori nel coro di San Lorenzo, toccherà a Vasari di sovrintendere ai grandi cicli storici di Palazzo Vecchio (Quartiere degli Elementi, 1555-57). Vasari, Salviati, Bandinelli si formano come orafi, secondo la tradizione fiorentina. Nel 1545 Cellini è di ritorno a Firenze; nel 1546 alla corte di Cosimo I viene istituita una arazzeria per la quale forniscono cartoni Pontormo e Bronzino, più tardi Salviati e infine Stradano (1570 ca.). Gli splendidi apparati destinati a glorificare la potenza della famiglia Medici (nel 1532 Alessandro riceve il titolo di duca) sono tramandati dalle fonti letterarie, testi di commedie e di intermezzi, o stampe che illustrano gli allestimenti effimeri e le pitture *en trompe l'oeil* realizzati in occasione dei matrimoni (nozze di Cosimo e di Eleonora di Toledo nel 1539, di Francesco e di Giovanna d'Austria nel 1565, di Ferdinando I e di Cristina di Lorena nel 1589). Cosimo I lascia palazzo Medici (Riccardi) e si stabilisce, alle sue nozze, in Palazzo Vecchio, della cui decorazione sono incaricati i maggiori artisti. Dal 1540 Bronzino attende alla Cappella di Eleonora (*Diluvio; Mosè e il serpente di bronzo*), dal 1544 Salviati alla Sala dell'Udienza (*Storie di Camillo*); infine Vasari dal 1555 alla morte dirige l'immenso cantiere, curando l'allestimen-

to del Quartiere degli Elementi e di quello di Leone X al primo piano (1555-62), poi di quello di Eleonora e del Salone dei Cinquecento (1563-72), la cui decorazione era stata un tempo affidata a Leonardo e Michelangelo. In contrasto con questi grandi complessi, lo Studiolo di Francesco I, contiguo al salone e il cui programma iconografico è dovuto al principe stesso – uno spazio interdetto alla Luce del giorno, concepito per la meditazione e la riflessione scientifica – è decorato dagli allievi di Vasari (1570-75) e riflette, nella sua ricchezza e nel gusto per il particolare, caratteri peculiari del declinare della Maniera. Vasari vi impegnò Maso da San Friano, Poppi, Zucchi, Naldini. Fra i pittori coinvolti nella decorazione dello Studiolo era anche Santi di Tito, la cui opera, già a partire da quel momento è segnata dall'abbandono degli aspetti più artificiosi e intellettualistici della Maniera in nome di un ritorno alla semplificazione dello stile e alla chiarezza del racconto, che appare in linea con le nuove istanze d'arte sacra e che ha meritato la definizione di «riforma di Santi di Tito». (*fv + sr*).

**XVII e XVIII secolo** La pittura fiorentina del Seicento presenta nella prima metà del secolo caratteri stilistici inconfondibili, pur senza vantare, a differenza di quella bolognese o napoletana, un'importanza storica che superi i confini della regione in cui si sviluppa. Tali caratteri rispondono alla tendenza, manifestatasi a F sin dalla fine del secolo precedente, per nuove ricerche di naturalismo nel tessuto narrativo e di fluidità nella materia pittorica, le quali senza pervenire alla creazione di una nuova civiltà figurativa approdarono tuttavia a un dignitoso compromesso fra la tradizione accademica dello stile elevato – qual era giunta fino ad Alessandro Allori – e la rappresentazione, sia pur quasi sempre indiretta – mediata, cioè, da un sempre vigile senso del decoro – della società fiorentina contemporanea, con i suoi usi e costumi, gli ornamenti ed i miti. Opera più di ogni altra significativa di tale orientamento è, nel secondo decennio, il ciclo di tele che decorano la galleria di casa Buonarroti, dedicate a illustrare gli episodi salienti della vita di Michelangelo, e dovute a diversi pittori, Anastasio Fontebuoni, Giovanni Bilivert, l'Empoli, Matteo Rosselli, Filippo Tarchiani, Fabrizio Boschi, Francesco Farini, Jacopo Vignali, Agostino Ciampelli, Francesco Curradi, Sigismondo Coccapani e altri ancora, i quali appaiono concordi nel rinsanguare i

modelli formali loro consegnati dalla tradizione toscana cinquecentesca con i sensi di una realtà contingente, esperita nel raggio della vita quotidiana, in semplicità di spirito e con calore d'affetti. Usciti dalla scuola di Santi di Tito o del Cigoli o del Passignano, dove la comprensione dell'arte del Correggio, del Barocci e dei Veneziani, unitamente alla commozione prodotta dalla Controriforma, aveva fin dal 1580-90 determinato la rottura delle regole del disegno michelangiolesco e vasariano, nonché l'elusione del tono costantemente elevato, aristocratico, caro ai manieristi, molti di quei pittori avevano conosciuto a Roma l'arte del Caravaggio; e sebbene pochi di essi, e solo in qualche momento, ne rimanessero influenzati con effetti positivi, quell'esperienza valse ad ognuno la riconferma dell'orientamento in senso naturalistico loro impresso dai maestri toscani. D'altronde fu per alcuni di qualche peso il contatto con il Gentileschi la cui figlia Artemisia, valente pittrice, risiedette per qualche tempo a Firenze, operando anch'essa nella casa Buonarroti -, il grande artista toscano emigrato a Roma e poi all'estero, diffusore a livello europeo di quella visione pittorica della realtà in termini di luce chiara e di «valori» che era implicita nell'arte del Caravaggio giovane. L'Empoli, il Martignelli, Lorenzo Lippi - se pur non a tenuta costante - si distinsero infatti per una decisione degli accenti luministici e una sodezza delle forme rappresentate che rimanda alle fonti genuine del naturalismo secentesco, mentre Bilivert, Vignali, Cesare Dandini, il Curradi, il Rosselli, il Furini, il Pignoni, il Riposo si dibatterono spesso senza saperne uscire con illesa dignità artistica nelle spire di un sentimentalismo alquanto torbido e di una compiacenza di descrizione limitata a quanto può suggerire piacere sensuale, come riccioli, gioielli, fiori, pellicce, stoffe preziose, nudi femminili o efebici. Accanto a queste tendenze, che si sommarono tra il '50 e l'80 nell'arte devota di Carlo Dolci, si esplica con vivacità nei primi decenni, per poi riprendere slancio nel Settecento, un certo gusto del «pittresco» e della «caricatura», sulla linea delle invenzioni del Callot, il grande incisore francese residente a F dal 1611; ne furono interessati tra i pittori il Coccapani, Giovanni da San Giovanni e il giovane Volterrano, tra i disegnatori e incisori Stefano della Bella e Baccio del Bianco; più tardi i Poli e per certi aspetti il Ferretti. Salvo il Della Bella, che trasferitosi a Roma e poi a Parigi si guadagnò



con le sue incisioni di paesaggi e di ambienti una meritata fama internazionale, anche quegli artisti operarono salvo brevi sortite di nessuna conseguenza, nell'ambito locale; ma Giovanni da San Giovanni e soprattutto il Volterrano nella sua prima fase conseguirono risultati particolarmente apprezzabili per lo spirito e la naturalezza con cui risolsero in una misura umana e familiare, non priva d'una punta d'arguzia, anche i temi pesanti della pittura allegorico-celebrativa – si ricordino gli affreschi del primo nella Sala degli argenti in palazzo Pitti, del secondo nella villa della Petraia e nella villa di Castello. La lunga benché non ininterrotta permanenza a Firenze di Pietro da Cortona, il pittore emigrato da tempo a Roma e colà affermatosi come il creatore di un nuovo linguaggio pittorico, destinato a diffondersi in tutta Europa, retrocesse in posizioni di secondo piano gli artisti locali, i quali rimasero senza fiato di fronte agli affreschi del Cortona in palazzo Pitti, ma non per questo vennero meno alla loro maniera. Salvo il Volterrano, artista già predisposto per temperamento e per studi extrafiorentini a volgere in barocco la propria pittura chiara e ariosa, nessun pittore del luogo si indusse a rinnovarsi sul modello del Cortona, e anzi, il piú famoso tra essi, Carlo Dolci, escogitò forme lucide e compatte che a quelle cortonesche si oppongono quasi in polemica. Ma la venuta a F nel 1681 di Luca Giordano e lo scoprimento di quegli affreschi in palazzo Medici Riccardi che sono tra i capolavori dell'arte barocca, segnarono la fine della tradizione locale, affrettando, si dice, il trapasso del suo ultimo campione, Carlo Dolci. La pittura fiorentina dell'ultimo Seicento e dei decenni seguenti poggia le sue basi su di un compromesso tra le diverse tendenze allora dominanti l'Italia, quella barocca e quella classicista. Gli artisti viaggiavano, anche per l'impulso loro dato dai granduchi, che avevano costituito delle pensioni per i loro protetti; e d'altronde F stessa, accogliendo in vari tempi il Cortona, il Ferri, Salvator Rosa, Luca Giordano, Marco e Sebastiano Ricci, il Magnasco e il Crespi bolognese, ossia i rappresentanti di diversissime culture pittoriche, offriva loro incentivo ad ampliare il raggio di esperienza, assai piú largo invero in un Gabbiani, in un Alessandro Gherardini, in un Sacrestani, in un Ferretti, che non nei pittori fiorentini delle precedenti generazioni. Fu appunto per l'eclettismo dei suoi artisti, d'altronde scarsamente dotati di sufficiente personalità per volgere una ricca

esperienza culturale in slancio creativo, che la **F** degli ultimi Medici, in decadenza sotto vari profili, non ebbe in arte una sua fisionomia. L'ondata di gusto neoclassicista la colse, al tempo di Pietro Leopoldo di Lorena, esausta e ormai vegetante. Anche la celebre arazzeria cui tanti pittori avevano collaborato con impegno, era ormai chiusa. Incominciava il periodo di rimediazione sulle glorie del passato: si riordinavano le collezioni medicee, si preparava il lavoro del massimo storiografo d'arte dopo il Vasari, Luigi Lanzi. (*eb*).

**XIX e XX secolo** La prima metà dell'Ottocento – al di là della presenza neoclassica di Luigi Sabatelli (*Concilio degli Dei*, 1815-20, ed altri affreschi nella Sala dell'Iliade in palazzo Pitti) e nonostante la lunga dittatura «davidiana» di Pietro Benvenuti (1769-1844) come direttore dell'accademia fiorentina (1807-44) – è dominata dai modesti epigoni del movimento romantico europeo che in Toscana, come altrove in Italia, si esprime soprattutto attraverso il quadro di soggetto storico, eseguito con accurato stile accademico. In questo campo i pittori più noti furono Giuseppe Bezzuoli (1784-1855), insegnante all'accademia di Firenze dal 1829, il cui realismo accademico si vivifica nei ritratti, ove si scorge l'influsso di Ingres; Antonio Ciseri (1821-91), allora considerato pittore abilissimo nei soggetti religiosi e popolari, e Stefano Ussi (1822-1901), di gusto melodrammatico (famosa la sua *Cacciata del Duca d'Atene*: Firenze GAM). Accanto alla pittura di genere storico esisteva a **F** anche una variante locale del movimento «nazareno» che prende il nome di purismo. Maggior esponente ne fu Luigi Mussini (1813-88) propugnatore, nella vita e nella pittura, di spirituale rigore ascetico. Mentre le correnti romantica e purista erano ancora in piena voga, sorse con intenti polemici antiaccademici il movimento dei macchiaioli destinato a diventare, nel suo complesso, forse l'esperienza pittorica più rilevante e coerente di tutto l'Ottocento italiano. Il nome fu dato loro in senso spregiativo per certi studi di paesaggio, chiamati «macchie» dai pittori stessi, perché dipinti attraverso semplici macchie di colore, risaltanti per contrasti di chiari e di scuri. Il movimento ebbe un suo centro di vivaci discussioni teoriche e programmatiche intorno al 1855 nel Caffè Michelangelo di **F**: si propugnava, contro ogni dogmatismo accademico, la libertà dell'artista nel contatto diretto con la verità della natura. I primi e più accesi aderenti al

movimento furono Vito d'Ancona (1825-84), Telemaco Signorini (1835-1901), Giuseppe Abbati (1836-68), Raffaello Sernesi (1838-66) e Odoardo Borrani (1833-1905). Quasi tutti diedero i frutti migliori di questi nuovi principî intorno al 1860 e costituirono il cosiddetto Gruppo di Pergentina, località intorno a **F** nella campagna dove essi si recavano a lavorare. è questo il momento piú alto della «macchia», quando essa trova il suo assestamento in composizioni nitidissime, di taglio sobrio a intarsi cromatici che giustappongono valori di luce e di ombra con tranquillo lirismo. In questi stessi anni si aggiunsero al gruppo le due maggiori personalità dei macchiaioli toscani: Giovanni Fattori (1825-1908) e Silvestro Lega (1826-1895). Il primo, partendo dai temi ispirati alle guerre d'indipendenza nazionale, si convertirà alla pittura di paesaggio, dimostrando, soprattutto nelle tavolette di minime dimensioni, una eccezionale purezza di linguaggio, una capacità di sintesi che rinnova l'antica tradizione formale italiana (*Rotonda di Palmieri*: Firenze, GAM; *Sardigna*: Firenze, coll. Terni, *Diego Martelli a Castiglioncello*: Milano, coll. Jucker). Silvestro Lega, proveniente dalle file del purista Mussini, mantenne nella sua pittura un tono di rara delicatezza sentimentale (*La visita*: Roma, GAM; *Il pergolato*: Milano, Brera) mutando negli ultimi anni il suo stile in un tono piú drammatico e tagliente. Il periodo migliore della macchia può dirsi già esaurito prima del 1870 e negli epigoni scade in composizioni bozzettistiche, di superficiale osservazione della realtà. Per trovare a **F** una nuova vitalità artistica, bisognerà arrivare agli anni intorno al 1915, nel clima culturale fortemente polemico e antiaccademico delle riviste «La Voce» e «Lacerba». Ardengo Soffici (1879-1964) vi partecipò attivamente come critico; come pittore, dopo l'adesione al futurismo, si rivolse a rivalutare l'opera dei macchiaioli e in un certo senso a proseguirne le esperienze, accanto a quelle di Cézanne e di Degas. Anche Ottone Rosai (1895-1957) dopo aver aderito al movimento futurista se ne staccò intorno al 1920 per dedicarsi ai suoi temi preferiti, paesaggi della campagna intorno a **F** e dei quartieri popolari della città. La sua posizione si accosta al movimento di Strapaese, rivolto appunto alla raffigurazione della realtà esclusivamente locale e popolare. Vi partecipò dapprima anche Mino Maccari che fondò nel 1924 il periodico «Il Selvaggio» con Longanesi. Pittore, scrittore e disegnatore, la sua vena migliore

è quella satirica che svolse in caricature e incisioni di timbro espressionistico, raggiungendo per carica polemica e caustica originalità, notevole livello artistico. (*lcv*).

**Palazzo Vecchio** L'edificio del Palazzo della Signoria – comunemente noto come Palazzo Vecchio – fu eretto tra il 1299 e il 1314 da Arnolfo di Cambio secondo Vasari; dopo varie aggiunte successive, ricevette l'attuale assetto nel Cinquecento per opera di Vasari e di Bernardo Buontalenti. Leonardo venne incaricato di dipingervi nel salone la *Battaglia d'Anghiari* (1503-1505), a gara con Michelangelo che vi avrebbe dovuto eseguire la *Battaglia di Cascina*. Francesco Salviati affrescò la sala dell'Udienza con *Scene della storia di Camillo* (1544), il Bronzino decorò (1555-64) la cappella di Eleonora di Toledo, fornendo un ciclo da annoverarsi tra i suoi capolavori. Vasari, con la collaborazione degli allievi, decorò in due tempi (l'opera si concluse nel 1572) il Salone dei Cinquecento, dove sono esaltate le vittorie di Firenze sulle repubbliche di Siena e di Pisa. Sotto la sua direzione, e anche con il suo diretto intervento, vennero decorate le stanze degli Elementi, di Ercole, di Giove, di Opi, di Cerere, gli appartamenti di Leone X (1556-62: stanze di Cosimo il Vecchio, di Lorenzo il Magnifico, di Cosimo I, di Giovanni dalle Bande Nere, di Clemente VII, di Leone X) e quelli di Eleonora di Toledo (1559-62: stanze delle Sabine, di Ester, di Penelope; di Giovanni Stradano su disegno di Vasari). Uno degli ambienti di maggior interesse e significato è lo studiolo di Francesco I (→ **Studiolo**). Benché Palazzo Vecchio non ospiti una vera e propria galleria di pittura, la ricchezza e l'interesse degli ambienti ne fanno un luogo di eccezionale rilievo per la storia della pittura fiorentina intorno alla metà del Cinquecento. Dal 1959 inoltre vi è temporaneamente ospitato l'insieme, assai eterogeneo, di dipinti e sculture in prevalenza asportati dai nazisti durante la seconda guerra mondiale, e recuperati dal ministro plenipotenziario Rodolfo Siviero. Tra i dipinti vi sono opere di Antoniazzo Romano, Bernardo Cavallino, Tiepolo, Memling, Rubens. (*sr*).

**Galleria degli Uffizi** Gli edifici destinati a sede di servizi pubblici («Uffizi») furono costruiti dal 1560 da Vasari per incarico di Cosimo I de' Medici (1540-74); è probabile che il granduca intendesse già adibire la loggia terminale a luogo che ospitasse una parte delle collezioni disperse nei palazzi e nelle ville medicee. Ma fu suo figlio France-

sco I (1574-87) ad ordinare l'allestimento e la decorazione della «galleria» (termine che appare qui impiegato per la prima volta per designare un luogo destinato all'esposizione di opere d'arte) sotto la direzione di Bernardo Buontalenti, al quale si deve la celebre «tribuna» per collocarvi le opere più preziose delle raccolte, e stabilendo un modello destinato a un largo seguito. I successori di Cosimo e di Francesco incrementarono le collezioni sia di pittura che di scultura; sotto Ferdinando II (1610-70), nel 1631, la galleria si accrebbe dei dipinti provenienti dall'eredità dei duchi d'Urbino tramite il matrimonio del duca con Vittoria della Rovere. Il fratello di Ferdinando, il cardinale Leopoldo fu il fondatore di due importanti sezioni del museo: il *Gabinetto dei disegni*, ufficialmente istituito nel Settecento ma il cui nucleo era formato dalla collezione personale del cardinale, classificata da Filippo Baldinucci, e la *Galleria degli autoritratti*, incrementata fino ad oggi. Nel 1737 l'ultima discendente della famiglia Medici, l'elettrice palatina Anna Maria Luisa (1667-1743), vincolando il suo successore designato, Francesco di Lorena (1708-65), ad assicurare a F il godimento perpetuo delle collezioni riunite dai Medici, faceva degli Uffizi un museo pubblico, di proprietà dello Stato. La prima guida ufficiale della Galleria, dovuta al suo primo «custode» Giuseppe Bianchi, apparve nel 1758. Nel regno di Pietro Leopoldo di Lorena (1765-90) venne creata la figura del direttore, ruolo ricoperto anche da Luigi Lanzi. I nuovi granduchi continuarono ad accrescere le collezioni e a perfezionarne la classificazione fino al 1859, quando il granducato di Toscana fu unito al regno d'Italia. Durante i secoli XVIII e XIX la mancanza di spazio e i criteri di organizzazione del museo secondo principî scientifici causarono lo smembramento di alcune collezioni, separate in «gabinetti» specializzati ed indipendenti; tra il 1860 e il 1880 le sculture moderne vennero trasferite al Bargello, le collezioni archeologiche al museo di questo nome, e gli Uffizi divennero essenzialmente una pinacoteca (tranne per alcuni marmi antichi che vennero mantenuti in loco). Risparmiati dalle spoliazioni napoleoniche, che impoverirono invece grandemente la galleria palatina (ma quasi tutte le opere vennero restituite nel 1815, dopo il Congresso di Vienna), videro confluire con la soppressione degli ordini religiosi dipinti di prim'ordine. L'organizzazione sistematica degli Uffizi secondo le diverse «scuole» risale, in linea di

massima, alla fine del secolo scorso, benché già nel Settecento se ne fosse tentata una prima ordinazione secondo criteri cronologici; nuove sistemazioni sono state parzialmente introdotte fino ad oggi. È impossibile citare tutti gli artisti rappresentati agli Uffizi, uno dei piú ricchi musei del mondo, visitato ogni anno da milioni di persone, e che costituisce uno dei casi maggiormente problematici nel campo della tutela delle opere d'arte, sottoposte ad una massiccia azione di «consumo» in spazi e con strutture ormai inadeguati. Vi è illustrato quasi tutto l'arco della pittura italiana (con forte prevalenza di quella fiorentina, e notevoli nuclei di scuole straniere) dalle origini al XVIII secolo: Cimabue (*Maestà*), Duccio (*Madonna Rucellai*), Giotto (*Madonna di San Giorgio alla Costa* e *Madonna d'Ognissanti*), Simone Martini (*Annunciazione*), Ambrogio Lorenzetti (*Presentazione al Tempio*) e Piero Lorenzetti (*Pala della Beata Umiltà*). Il panorama del Trecento toscano è completato da opere di Daddi, Gaddi, Giotto (*Pietà di san Remigio*) e Giovanni da Milano. Il Quattrocento è documentato con opere dei suoi maggiori protagonisti: Paolo Uccello (*Battaglia di san Romano*) Botticelli (*Primavera*, *Nascita di Venere*, *la Calunnia*), Filippo Lippi, Masaccio (*Sant'Anna Metterza*, con Masolino), Leonardo (*Annunciazione*, *Adorazione dei Magi*), Verrocchio (*Battesimo di Cristo*), Gentile da Fabriano (*Adorazione dei Magi*), Piero della Francesca (*Dittico dei Duchi d'Urbino*), Mantegna (*Adorazione dei Magi*, *Circoncisione*, *Ascensione*), Bellini (*Allegoria sacra*), così come il Cinquecento (*Flora* e *La Venere d'Urbino* di Tiziano, il *Tondo Doni* di Michelangelo, la *Madonna del cardellino* di Raffaello, e ancora Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso, Bronzino, Correggio, Parmigianino). Meno ricca la sezione seicentesca, che include tuttavia opere di Caravaggio (*Bacco* e *Sacrificio d'Isacco*), Annibale Carracci, Battistello Caracciolo, e quella dedicata al Settecento (Giuseppe Maria Crespi, Piazzetta, Tiepolo). Le presenze straniere includono la *Deposizione* di Rogier van der Weiden, il *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes (una delle testimonianze piú significative dei vitali rapporti intercorsi tra Firenze e le Fiandre nel Quattrocento) e varie opere di Memling. Un'intera sala è dedicata a Rubens, ed un'altra agli olandesi del Seicento: ma va tenuto presente, per questa come per le altre sezioni, il rapporto inscindibile che lega gli Uffizi alla Galleria palatina di palazzo Pitti, ugualmente costitui-

ta da collezioni medicee e con la quale è stato frequente lo spostamento di opere dall'una all'altra sede. (*gb + ad*).

**Galleria di palazzo Pitti** Non è possibile separare la storia della Galleria palatina (o di palazzo Pitti) da quella degli Uffizi, a causa della comune origine dalle collezioni medicee e dei continui spostamenti di opere dall'una all'altra. Il palazzo, costruito dopo il 1457 da Luca Fancelli per Luca Pitti, fu acquistato nel 1549 da Eleonora di Toledo che lo fece ampliare da Bartolomeo Ammannati; nel 1564 Vasari lo collegò agli Uffizi con una galleria su Ponte Vecchio. La storia delle raccolte pittoriche ha inizio con Cosimo II (1620), il quale trasformò in galleria di pitture una loggia del palazzo esponendovi parte delle proprie collezioni (che comprendevano opere quali la *Donna velata* di Raffaello, il *Ritratto di Diego de Mendoza* di Tiziano, l'*Apollo e Marsia* del Guercino). Al gusto personale di Cosimo II si deve la formazione della ricca raccolta di dipinti su pietra o di piccolo formato (Filippo Napoletano, Jacques Callot, Jacopo Ligozzi, Poelenburg), rappresentativi di un gusto prezioso e squisitamente «amatoriale». Ferdinando II (1610-70) incaricò Pietro da Cortona di affrescare le stanze del suo appartamento privato (1637-47: *Stanze dei Pianeti*, con la collaborazione di Ciro Ferri, e nella Sala della Stufa, *Le quattro età dell'uomo*), oggi adibite a sede di una parte della galleria. Egli incrementò le raccolte granducali con l'acquisto di grandi dipinti d'altare (*Disputa sulla Trinità*, *Pala Gambassi*, *Assunzione*, tutte di Andrea del Sarto; *Battesimo di Cristo*, di Paolo Veronese) e di arazzi. A suo fratello, il cardinale Leopoldo (1613-75), si deve l'acquisto della maggior parte dei dipinti cinque-seicenteschi (*Il Concerto* di Tiziano, *Ritratto femminile* di Paris Bordon, *Madonna* di Tintoretto, *Cleopatra* di Guido Reni, e altri di Domenico Fetti, del Veronese), e del ricco nucleo di ferraresi e bolognesi tuttora presente nelle collezioni. Tra le altre acquisizioni del cardinale, particolare rilievo spetta all'*Amore dormiente* di Caravaggio e alle *Tre Grazie* di Rubens. Cosimo III (1642-1723) trasferì agli Uffizi molti dipinti della collezione del cardinale; suo figlio, il Gran Principe Ferdinando (1663-1713), arricchì con più di mille pezzi le già cospicue raccolte (tra questi, *Le conseguenze della guerra* di Rubens, *Il rabbino* di Rembrandt), dove inoltre confluirono, a seguito di una politica di prelievi non sempre ortodossa, numerose pale d'altare dalle chiese della città e del granducato: la *Madonna*

delle Arpie di Andrea del Sarto, la *Pala Dei* di Rosso, la *Madonna del baldacchino* di Raffaello (dalla Cappella Turini della cattedrale di Pescia; operazione già allora assai criticata), il *Martirio di santa Cecilia* di Orazio Riminaldi (da Santa Caterina di Pisa), la *Santa Margherita* di Lanfranco (da Cortona), *Cristo in gloria e Santi* di Annibale Carracci (dall'eremo di Camaldoli), la *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (da Santa Maria dei Servi a Parma). Pietro Leopoldo di Lorena (1765-90), oltre ad accrescere e a riordinare gli Uffizi, dove stabilì di conservare le raccolte più pregiate, trasferì nelle sale cortonesche, fino ad allora appartamenti privati, gran parte della quadreria, che a differenza degli Uffizi era considerata proprietà personale del granduca. Le spoliazioni napoleoniche privarono temporaneamente la galleria palatina di dipinti di Rubens, Van Dyck (*Il cardinal Bentivoglio*), di Raffaello (*Madonna della seggiola*, *Visione di Ezechiele*, *Fedra Inghirami*, *Il cardinal Bibbiena*) e altri, restituiti dopo il Congresso di Vienna. Con la Restaurazione, e dopo le brevi parentesi del regno d'Etruria e della signoria di Elisa Baciocchi, granduchessa di Toscana dal 1808 al 1814 (cui si devono gli «appartamenti imperiali» in stile neoclassico), il ritorno di Ferdinando III di Lorena (1814) vede il completamento degli ambienti napoleonici con le pitture neoclassiche di Gaspare Martellini, Luigi Ademollo, Pietro Benvenuti, Gaspare Landi. Il granduca acquistò sul mercato o da chiese toscane altri dipinti (*Madonna e quattro Santi* di Andrea del Sarto, *Ercole al bivio* di Pompeo Batoni, *Madonna del Rosario* di Murillo). Con Leopoldo II, dal 1833 la Galleria palatina è aperta agli «amatori delle Belle Arti» e ne viene pubblicato un regolamento, cui seguono (1837-42) i quattro volumi del catalogo curato da Luigi Bardi (tra le acquisizioni di questo periodo, i *Ritratti di Agnolo e Maddalena Doni* di Raffaello). Nel 1859, con il regno d'Italia, la Galleria passa sotto la dipendenza del Ministero della pubblica istruzione. Nel 1911 viene perfezionato il passaggio allo stato italiano e il direttore, Giuseppe Poggi, trasferisce agli Uffizi altre opere, attingendo a Pitti come ad un deposito, nel 1914 vi viene istituita la Galleria d'arte moderna e nel 1918 il Museo degli argenti, con conseguente, ulteriore migrazione in altre sedi di parte delle collezioni. L'attuale sistemazione della Galleria palatina, intrapresa a partire dal 1969, si ispira – pur nel mutamento subito dalle raccolte – alla sistemazione



leopoldina del 1833-34 e distingue, tra le opere oggi appartenenti alla Palatina, quelle provenienti dagli Uffizi e dagli appartamenti. (*sr*).

**Galleria dell'Accademia** Risale ad un progetto di Cosimo I, cui Vasari aveva suggerito di istituire un'accademia di belle arti dotata di una collezione le cui opere servissero di modello ai giovani artisti. Fu però il granduca Pietro Leopoldo I a realizzarla concretamente, soltanto due secoli più tardi, stabilendone nel 1784 la sede nell'antico ospedale di San Matteo e facendovi confluire, a seguito della soppressione degli ordini religiosi, numerose opere di primo piano. La politica di accrescimento perseguita nel 1810 dall'amministrazione francese incrementò ulteriormente l'importanza delle collezioni, e la galleria si estese al convento di San Marco e alle costruzioni vicine. Vi vennero inoltre accolte le opere premiate ai concorsi organizzati al suo interno e divenne in questo modo una raccolta d'arte antica e moderna, fisionomia che conservò fino al 1918, quando i dipinti dell'Ottocento vennero trasferiti a palazzo Pitti, e si procedette a diversi scambi con gli Uffizi, dove confluirono diversi dipinti di grande importanza. Tuttavia l'Accademia resta ancora una galleria di rilevante interesse: vi si conservano ad esempio opere del Maestro della Maddalena, di Patino di Bonaguida, del Maestro di San Gaggio, di Agnolo e Taddeo Gaddi, di Andrea Orcagna, di Jacopo di Cione, di Bernardo Daddi, di Giovanni da Milano, con un panorama assai rappresentativo della pittura fiorentina dalle origini al Trecento. Anche il Quattrocento e il Cinquecento sono documentati con ricchezza, e non solo ai livelli maggiori (Lorenzo Monaco, Botticelli, Filippino Lippi, Mariotto Albertinelli, Fra Bartolomeo, Bronzino, Pontormo). (*gb + ad*).

**Casa Buonarroti** Nel marzo del 1508 Michelangelo comprava case in via Ghibellina per costruirsi un'abitazione; e da quel nucleo originario, in seguito ampliato, sarebbe sorta, realizzando gli auspici dello stesso artista, la dimora dei Buonarroti a Firenze. A cominciare i lavori d'un palazzo degno della memoria del maestro, fu nel 1612 il pronipote di lui, Michelangelo il Giovane, che da letterato colto qual era concepì anche il programma di decorazione interna, a cui parteciparono – a partire dal '15 fin verso lo scadere degli anni '30 – molti dei maggiori pittori del Seicento fiorentino e toscano (Bilivert, Empoli, Fon-

tebuoni, Passignano, Ciampelli, Coccapani, Vignali). In alcuni ambienti della casa (che oggi conserva, oltre ad opere dell'artista – compreso il più importante fondo di disegni autografi esistente –, sculture antiche e moderne, dipinti, maioliche) sono rievocati episodi della vita di Michelangelo, personaggi della famiglia Buonarroti, figure della Firenze cristiana e infine fiorentini illustri. La casa restò alla famiglia fino a che con la morte di Cosimo (1858), ultimo Buonarroti della linea primogenita, passò per suo stesso volere in eredità alla città di Firenze. (*an*).

**Casino mediceo** Sul luogo degli Orti di San Marco (dove i Medici avevano raccolto capolavori di scultura e avevano dato vita a una scuola per artisti frequentata anche dal giovane Michelangelo) il figlio di Cosimo I, Francesco, divenuto reggente, fece costruire un palazzo – il Casino appunto, cominciato nel 1568 su progetto di Bernardo Buontalenti e terminato nel '74 – come sede dai suoi esperimenti di farmaceutica e di chimica. Alcune stanze furono, per commissione del cardinal Carlo de' Medici, affrescate (artefici tra gli altri Matteo Rosselli, Ottavio Vannini, Fabrizio Boschi) con rappresentazioni relative alle imprese di Cosimo I, dei figli suoi Francesco e Ferdinando, e di Cosimo II, morto nel febbraio del 1621, proprio alla vigilia dell'inizio di quel ciclo encomiastico, presumibilmente avviato nell'autunno di quello stesso anno e compiuto nel 1623. Come quello di casa Buonarroti, cui è contemporaneo il ciclo del Casino mediceo è caratteristico delle propensioni narrative e celebrative radicate nella cultura figurativa fiorentina tra Cinque e Seicento. (*an*).

**Museo di San Marco** L'antico convento di San Marco, divenuto una succursale dell'Accademia agli inizi dell'Ottocento, fu dapprima utilizzato come deposito per le opere d'arte provenienti dai conventi secolarizzati; solo nel 1869, restaurato e trasformato in museo, venne aperto al pubblico. Gli edifici del convento erano stati costruiti tra il 1437 e il 1447 da Michelozzo per incarico di Cosimo I de' Medici; della comunità religiosa dei domenicani di San Marco avevano fatto parte Savonarola e, prima di lui, l'Angelico, che aveva affrescato gli ambienti tra il 1437 e il 1445 con i suoi allievi. Il ciclo dell'Angelico è tuttora conservato quasi integralmente (*Crocifissione* nella sala capitolare, vari affreschi nel chiostro e soprattutto nei corridoi e in alcune celle), la decorazione del chiostro fu tuttavia completata tra la fine del Cinquecento e l'inizio del

Seicento (vari affreschi spettano a Bernardino Poccetti). Dopo la prima guerra mondiale il museo venne dedicato all'Angelico, le cui opere su tavola vi furono riunite dalle chiese di Firenze; il museo venne riorganizzato nel 1955, in occasione del cinquecentesimo anniversario della morte del pittore. Vi si possono così trovare, raccolte nell'antico ospizio dei pellegrini, alcune tra le sue più celebri tavole: *Il tabernacolo dei Linaioli*, la *Deposizione*, il *Polittico di Bosco ai Frati*, il *Giudizio Universale*, il *Polittico dei santi Cosma e Damiano*. Nella biblioteca si conservano importanti codici miniati (Zenobi Strozzi, Gherardo e Monte del Fora e un *Messale*, il n. 558, attribuito all'attività giovanile dell'Angelico). Il museo custodisce inoltre opere di Fra Bartolomeo, che vi affrescò il *Giudizio Finale* (nel refettorio grande). Il refettorio piccolo conserva un'*Ultima Cena* di Domenico Ghirlandaio. (*ad*).

**Gabinetto dei disegni e delle stampe** Con i suoi più di 100 000 disegni e stampe, è una delle collezioni più importanti al mondo. Ne costituisce il nucleo originario la raccolta del cardinale Leopoldo de' Medici (1613-75), che acquistò gran parte di quelle appartenute a Vasari, Gaddi e Borghini. Il fondo fu incrementato da Cosimo III e da Pietro Leopoldo di Lorena; nell'Ottocento aveva già raggiunto una considerevole consistenza, ma venne ulteriormente accresciuto con le donazioni di Giuseppe Martelli (1876), Pasquale Poccianti (1890) e soprattutto con quella dello scultore Emilio Santarelli, che nel 1860 donò la sua collezione di 12 460 disegni, il cui catalogo apparve nel 1870. Il Gabinetto dei disegni degli Uffizi organizza esposizioni periodiche dei fondi che lo costituiscono. (*pv*).

**Galleria d'arte moderna** Ha sede in palazzo Pitti dove fu istituita nel 1914; Vi è prevalentemente rappresentata, anche se non in modo esclusivo, la pittura toscana dei secoli XIX-XX, con qualche esempio più antico (*Ercole al bivio* e *Ercole bambino che strozza i serpenti* di Batoni). Tra i neoclassici sono rappresentati Stefano Tofanelli, Gaspare Landi, François-Xavier Fabre, Pietro Benvenuti. Ben documentata la pittura storica e quella dell'età romantica (opere di Ciardi, Bezzuoli, Mussini, Puccinelli, Hayez, Vannutelli), così come quella dei macchiaioli (da Fattori a Lega, Signorini, De Tivoli, in gran parte dalla collezione di Diego Martelli). Altrettanto ricca la documentazione dei movimenti pittorici del secondo Ottocento, anche non toscano (opere di Fontanesi, Palizzi, Previati, De Nittis).

La sezione del Novecento comprende opere di Spadini, Viani, Casorati, Carrà, Sironi, De Chirico, Savinio, De Pisis, Rosai. (sr).

**Collezione Contini Bonacossi → Contini Bonacossi, Alessandro**

**Collezione Della Ragione → Della Ragione, Alberto**

**Museo Horne → Horne, Herbert Percy**

### **firma**

Le prime firme di pittori compaiono nella ceramica greca verso la metà del VII sec. a. C.; ma perché il sistema delle firme si consolidi in modo definitivo occorre attendere la figura nera, poi quella rossa. Nella ceramica greca esistono due tipi di firme: quella del pittore («Exekia, Eufronio, ... mi ha dipinto»), e quella del vasaio («Amasi, Andocide, Cleofrade, ... mi ha fatto»); si designa allora, col nome di «Pittore di Amasi», o di Andocide, di Cleofrade... il pittore che ha ornato le ceramiche di tali vasai: uno degli esempi più belli della ceramica greca, il *Vaso François* (Firenze, MA), reca una doppia firma: quella del pittore e quella del vasaio. La firma dell'artista ricomparirà in seguito nella pittura, anzitutto in Italia nel XII sec. (crocifisso firmato: Guglielmo a Sarzana); in seguito, i pittori continueranno a firmare le opere, di solito a scopo di autenticazione. Il che non ha, d'altronde, impedito la proliferazione di firme false, sia su un'opera imitante un originale, sia sul dipinto originale di un maestro dimenticato, firmato a scopo commerciale col nome di un altro artista allora più rinomato. In linea generale può dirsi che, a parte i primitivi, gli artisti fiamminghi, olandesi e francesi firmarono le opere più spesso degli italiani; è difficile però fissare una norma in questo campo, e ci si deve limitare a constatare il gran numero, o l'assenza, di firme di un certo artista. Le firme, che possono talvolta assumere forma di monogrammi, sono iscritte sul quadro sia in corsivo sia in maiuscolo, generalmente in basso: si deve notare che, talvolta, sono nascoste o s'integrano a un brano di architettura dipinta o si celano in altri elementi della composizione. Redatte spesso in latino, si compongono del cognome e talvolta del nome del pittore, e sono talvolta seguite dalla data e dal luogo di esecuzione del dipinto, e anche, in molti casi, dalla voce verbale latina *fecit*, *me fecit*, abbreviata in *f* o dall'altra *pinxit*, *me pinxit*, abbreviata in *p*. L'*Autoritratto* di Poussin (Parigi, Louvre) è così

firmato: «Effigies Nicolai Poussini Andelyensis Pictoris, Anno Aetatis 56. Romae Anno jubilei 1650». Oltre alla funzione di autenticazione piú sopra indicata, le firme assumono spesso un valore formale e ornamentale; è il caso del monogramma di Dürer, o delle firme iscritte in «cartigli», o ancora di talune firme, come quella di Van Eyck, la cui firma nel *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (Londra, NG) «Johannes de Eyck fuit hic» costituisce, grazie alla sua raffinata calligrafia, un elemento importante del dipinto. (*ju*).

### **Firsov, Ivan**

(? 1773 - ? dopo 1785). è autore di decorazioni per il Palazzo d'Inverno, il palazzo Antičkov e il teatro dell'opera di San Pietroburgo. Nel 1764 soggiornò a Parigi lavorando nella linea di Chardin (il *Giovane pittore*, 1765-70: Mosca, Gall. Tret'jakov). Gli si devono anche icone (cappella del palazzo di Carskoe Selo e cattedrale di Sant'Andrea a Kiev). (*bl*).

### **Fischer, Hans, detto Fis**

(Berna 1909 - Interlaken 1958). Autore di numerose illustrazioni e di affreschi, in contatto con Meyer-Amden e Klee, creò un linguaggio che per la spontaneità e il senso del fantastico, piú magico che drammatico, sembra direttamente uscire dal mondo dell'infanzia (*Maskenzug*, 1954: Zurigo, aeroporto). (*cg*).

### **Fischetti, Fedele**

(Napoli 1732-92). Si formò sui modelli «ufficiali» di Solimena, De Matteis, De Mura e Bonito che andò aggiornando secondo i modi del classicismo romano, sulla scia del Batoni e del Mengs, che probabilmente studiò nella capitale. I suoi piú antichi interventi ad affresco in alcune chiese napoletane si datano tra il 1759-1760 (*Caduta di Simon Mago, Caduta di Saul, Presentazione al Templo*, firmati e datati allo Spirito Santo) e il 1766. La sua fama è affidata alle doti di brillante decoratore di chiese e soprattutto palazzi della città e della provincia in cui seppe farsi interprete delle tendenze culturali piú moderne, nell'ambito della committenza nobiliare e di Corte, aperte alle istanze di maggiore rigore formale e di moderato classicismo. (affreschi in palazzo Gravina, modelli per gli arazzi con *Storie di Don Chisciotte* per la reggia di Caserta, affre-

schì per palazzo Maddaloni, palazzo Casacalenda, per la villa Campolieto ad Ercolano). L'equilibrio fra la tradizione figurativa napoletana della prima metà del secolo e il classicismo romano fu la formula elaborata con successo dal pittore nei suoi importanti interventi decorativi in diverse stanze della reggia di Caserta (1778-81), secondo gli orientamenti di gusto della corte e le precise richieste di chiarezza formale del programma decorativo diretto da Luigi Vanvitelli. Le medesime soluzioni di raffinato eclettismo si ritrovano nei palazzi Doria D'Angri (1784) e Cellammare (1774-82) fino agli ultimi anni della sua produzione che lo videro attivo in alcuni ambienti dei Casini Reali di San Leucio e di Carditello (1790-91). (*anc*).

### **fisiognomica**

Il termine indica lo studio delle manifestazioni visibili (costanti o momentanee, volontarie o involontarie, nell'insieme o nei particolari) delle emozioni e dei sentimenti nell'essere umano; alla base della definizione è la teoria della corrispondenza tra eventi psichici ed eventi fisici, tra moti interni e moti esterni, quale appare nelle forme e negli atteggiamenti del corpo e in particolare nei tratti del volto. I principî della *f* sono stati elaborati fin dall'antichità classica (Aristotele, Galeno, ecc.), ricevendo varie interpretazioni; ricordiamo per esempio la teoria degli umori di Ippocrate, il collegamento con le concezioni astrologiche (presso gli scrittori classici e nel medioevo), l'analisi dei tratti fisici di determinati animali (e dei corrispondenti caratteri) presenti nelle fattezze degli esseri umani. Anche nella storia dell'arte si riscontra un articolato interesse per la *f* che viene intesa generalmente (oltre ai ricorrenti confronti dai segni fisiognomici tra uomo e animale) nel senso di patognomica, ossia come teoria dell'espressione delle «passioni» o «moti dell'animo»; a partire dal Rinascimento si delinea una riflessione specifica sui modi attraverso i quali il pittore (e lo scultore) potevano e dovevano rappresentare una vasta gamma di sfumature psicologiche nei visi e nelle figure, in relazione soprattutto alla pittura di storia (solo piú tardi e in minor misura sarà preso in considerazione il ritratto). Lo studio dei moti del corpo esprimenti le emozioni viene considerato una parte essenziale della composizione, in stretta relazione con il tema dell'opera e nel rispetto dell'unità d'azione aristotelica. L'applicazione del concet-

to di f si è strutturata quindi nell'ambito delle categorie e delle convenzioni (e dei relativi orientamenti stilistici) che caratterizzano la storia del rapporto tra teoria e pratica dell'arte, quali l'*ut pictura poesis*, la gerarchia dei generi, il concetto di decoro, le dottrine accademiche e le connesse intenzioni didattiche, i modelli neoclassici, il rifiuto delle regole nel romanticismo, il determinismo positivista e così via, in sostanza cioè le varianti e oscillazioni dell'assunto fondamentale dell'arte come imitazione della natura, con i vari correttivi «ideali» o «realistici». Le prime osservazioni importanti si riscontrano in Leon Battista Alberti, nel *De Pittura* (1540), dove è sottolineata la correlazione tra i moti dell'animo e quelli del corpo, e messa in rilievo l'abilità del pittore nella rappresentazione dell'azione e delle emozioni attraverso i gesti e le espressioni del volto. Successivamente Pomponio Gaurico (*De Sculptura*, Firenze 1504) considera la fisionomia come parte della scultura, in quanto studio dei riflessi visibili dell'animo nei tratti del viso e del corpo. Leonardo approfondisce il tema, in una serie di osservazioni dirette e di disegni, tesi ad analizzare sia le espressioni del volto (celebre è il passo sull'ira), sia i moti del corpo, e costituenti nell'insieme una teoria sui modi per la resa in pittura di determinate emozioni. Tra le varie teorizzazioni del XVI secolo va citato Lodovico Dolce (*Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia 1558), che introduce altre articolazioni, riferendo la rappresentazione degli affetti e delle passioni (nei volti e nelle azioni) alle corrispondenti emozioni che l'opera deve suscitare in chi guarda; mentre Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584), rifacendosi largamente a Leonardo, avanza una classificazione di tipo fisiognomico, elencando una serie di affetti o passioni dell'animo, e si diffonde in osservazioni e istruzioni ad uso dei pittori. Nello stesso periodo viene dato alle stampe il *De humana physiognomia* di Giacomo della Porta (Napoli 1586), un'opera fondamentale nel campo della storia degli studi fisiognomici, corredata da numerose incisioni, riprende le teorie dello Pseudo-Aristotele (gruppo di testi conservati a Cluny, ora attribuiti a un aristotelico anonimo), indaga la corrispondenza dei caratteri e dei tratti somatici tra uomini e animali, e propone un modello di analisi e di ricerca formale che avrà un largo successo, come testimoniano le numerose edizioni e traduzioni. Il classicismo seicentesco e la teoria belloriana dell'idea incorporano la dottrina

degli affetti, e Poussin è ammirato come maestro delle espressioni molteplici e differenziate, soprattutto nell'ambito delle dottrine dell'Académie Royale de Peinture et Sculpture di Parigi. Infatti con l'accademismo francese si verifica il momento di maggiore fortuna e di più spiccata precisazione normativa del rapporto tra studio fisiognomico e pittura. Nel 1668 Charles Le Brun presenta all'Académie il *Traité des passions*, che viene pubblicato varie volte a partire dal 1696 con il titolo di *Conférence sur l'expression générale et particulière* o *Conférence sur l'expression des passions*. Le Brun si propone di definire la rappresentazione delle espressioni secondo un metodo insieme teorico e didattico; a questo scopo conduce un'analisi sulla natura delle varie passioni, sul meccanismo interno della loro formazione e su quello delle loro manifestazioni esteriori. Partendo dalla teoria di Descartes (*Traité sur les passions de l'âme*, Paris 1649), che nell'ambito della sua concezione del corpo come macchina aveva collocato l'origine delle passioni dell'anima al centro del cervello, nella ghiandola pineale destinata a ricevere dai sensi, tramite gli «spiriti animali», le impressioni e le immagini dei sentimenti, Le Brun analizza le principali passioni («la tranquillità, l'attenzione, la stima, l'ammirazione, lo stupore, il desiderio, l'amore, la speranza, la paura, l'ardimento, la gioia, il riso, il dolore spirituale, il dolore fisico, il pianto, la tristezza, il disprezzo, l'odio, l'orrore, il terrore, la collera, la gelosia, la disperazione, la rabbia»), e descrive i modi della loro traduzione in espressione visibile, specificandone sistematicamente le risposdenze nei tratti del viso. Il volto infatti è identificato come veicolo primario delle passioni, e su di esso si sposta l'attenzione formale, a scapito dei moti dei corpi e delle figure che avevano invece suscitato largo interesse presso i teorici del Cinquecento. Alla descrizione delle passioni si accompagna una serie di disegni di visi, delineati all'interno di una specie di spartito compositivo su cui si registrano in successione le possibili varianti e combinazioni della posizione e dell'orientamento dei singoli tratti caratterizzanti: le sopracciglia (i cui movimenti sono considerati di primaria importanza), gli occhi, il naso, le labbra. Le Brun fornisce così al pittore un repertorio di emozioni, una casistica di espressioni, un catalogo di stereotipi e insieme il metodo compositivo (o il procedimento) per rappresentarli secondo criteri meccanici e sistematici. Partendo ancora dai



principî cartesiani dell'uomo-macchina e sviluppando lo studio di Della Porta, Le Brun si pronuncia anche sui segni fisiognomici negli animali e negli uomini in un'altra *Conférence*; restano di questa trattazione numerosi disegni mentre il testo è pervenuto soltanto nelle relazioni di Testelin, Nivelon e Morel d'Arleux. Numerose sono, dalla fine del Seicento alla fine del Settecento e oltre, le edizioni, rielaborazioni e traduzioni (in italiano di Pier Antonio Perotti, Verona 1751, sull'edizione di Amsterdam del 1713) della teoria delle passioni di Le Brun, divulgata anche in ambito didattico, come una specie di libro di modelli. Ricordiamo tra gli altri Testelin (*Sentimens des plus habiles Peintres sur la pratigue de la Peinture*, Paris 1680), che inserisce la teoria accademica delle passioni formulata da Le Brun nelle tavole riassuntive delle regole della pittura; De Piles (*Cours de Peinture par principes*, Paris 1708), che sostiene però la funzione del colore nel rappresentare le passioni, pur prendendo come punto di riferimento la teoria di Le Brun; Caylus, che nel 1759 indice un *Concours des têtes d'expression* all'Académie, da modelli vivi, in cui si distinguerà anche David. Inoltre un ruolo fondamentale nella divulgazione e discussione della teoria delle espressioni è svolto, dalla seconda metà del Settecento, dalle enciclopedie e dai dizionari (*Encyclopédie*, 1751-72; Pernetty, 1759; Watelet-Lévesque, 1792; Milizia, 1797; Millin, 1806). Nello stesso periodo si verificano anche opposizioni e critiche; Winckelmann è il primo a condannare la rappresentazione di passioni eccessive e violente, in nome dell'ideale neoclassico di una bellezza artistica improntata ad una «calma grandiosità». In seguito, opposizioni allo schematismo delle categorie di Le Brun, richiami alla moderazione, esortazioni a recuperare dai classici e dai grandi maestri (Raffaello e Poussin soprattutto) i modelli delle espressioni, si riscontrano anche negli scritti di Mengs, di Paillot de Montabert, di Quatremère de Quincy. Con l'avvento delle poetiche preromantiche e romantiche l'interesse per le teorie e le regole fisiognomiche relative alla rappresentazione delle passioni tende a scemare; si delinea la tendenza a ricercare una emotività più individualizzata, libera dal meccanismo razionalizzante degli schemi. L'attenzione degli artisti si sposta dalle «passioni» al «carattere». Intanto appare l'opera di J. K. Lavater, *Physiognomische Fragmente* (1774, tradotto in francese nel 1781, in 4 volumi con illustrazio-

ni), che suscita vasta risonanza; è un trattato di largo respiro, che studia la *f* da vari punti di vista: le passioni, le espressioni delle diverse età la fisionomia ideale, del bello, della malattia del temperamento, degli uomini e degli animali. Elabora in termini scientifici la teoria della determinazione dell'indole psicologica e del destino degli individui dall'aspetto permanente dei tratti somatici, e indica nel ritratto l'arte fisiognomica per eccellenza. Si manifesta così un interessante momento di ricerca che tende a studiare la *f* dal punto di vista dello specifico del rapporto tra arte e scienza; si verifica la tendenza ad analizzare le passioni e a proporre metodi di rappresentazione partendo dallo studio della struttura anatomica, ossa, muscoli e nervi del volto, più che dalla conoscenza delle «passioni dell'animo». Nel 1792 Camper, medico e naturalista, indirizza ad artisti e accademici le proprie lezioni di anatomia e fisionomia del volto umano e animale (*Discours prononcées en l'Académie du dessin à Amsterdam sur le moyen de représenter les diverses passions*), proponendo un procedimento di disegno geometrico, e tenta una ulteriore classificazione anatomica e fisiologica delle passioni, così come misura il grado dell'intelligenza dall'angolo facciale. Nel 1806 il fisiologo C. Bell (*The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts*) collega strettamente lo studio delle espressioni a una struttura anatomica, e indaga le espressioni di alienati, selvaggi e fanciulli. Nel 1809 De Rubeis (*De' Ritratti, ossia trattato per cogliere le fisionomie*) riprende il tema della tipologia e dei caratteri del ritratto, descrive i procedimenti della ripresa dal vivo e analizza l'anatomia del volto umano, classificandone in due gruppi fondamentali («essenziale» e «accessorio») i caratteri distintivi. Ulteriori sviluppi del tema sono stimolati dall'uso della fotografia, con una angolazione positivista; G.-B. Duchenne nel 1862 pubblica un trattato sul meccanismo dell'espressione fisiognomica (*Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*), corredato da numerose fotografie, teso a dimostrare la stretta corrispondenza tra le singole espressioni visive e i muscoli, indicando per esempio il muscolo frontale come quello che sovrintende all'attenzione, i muscoli delle sopracciglia come muscoli del dolore ecc. Su questa linea di ricerca si collocano anche le teorie evoluzionistiche di Darwin (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872), e gli studi medici di

Lombroso (1876), in un ambito esterno alle opere d'arte, anche se non privo di echi nella sfera della rappresentazione e della lettura delle immagini. L'interesse per la *f* si riscontra anche nella caricatura, e nelle teorie gestaltiche. (*sbo*).

### **Fitzgerald, Lionel Le Moine**

(Winnipeg 1890-1956). Dopo studi artistici sommarî a Winnipeg, lavora come vetrinista dedicando una pittura il tempo libero. Completa la propria formazione durante uno stage a New York, ove studia con Boardman Robinson e K. Hayes Miller presso l'Art Students League. Nel 1924, mentre insegna nella Winnipeg School of Art, la sua pittura subisce una svolta particolarissima. La tecnica, estremamente metodica e accurata, rammenta quella di Seurat. Usando la punta della spatola, egli applica sulla tela minuscole particelle di colore smorzato. Più tardi, nei disegni, procederà per tocchi cruciformi. Rende assai bene la tranquillità dei paesaggi di pianura dell'Ovest canadese. Il suo gusto meditativo lo induce a un'arte sintetica che conferisce alle nature morte e agli studi di nudo un aspetto evanescente. (*jro*).

### **Fitzwilliam**

Collezione britannica (Milton Park, Northamptonshire), creata dallo statista Charles Watson Wentworth, secondo marchese di Rockingham (1730-82), il quale la lasciò in eredità a William Wentworth Fitzwilliam, secondo conte F (1748-1833), amico di C. J. Fox e di Lord Carlisle, che l'accrebbe in misura considerevole. Si componeva in origine di tele italiane ed inglesi del XVII e XVIII sec., principalmente paesaggi, tra cui due Salvator Rosa, due magnifici Zuccarelli, tre Pannini tra i quali una grande veduta del *Foro romano*, e otto vedute di Venezia di Canaletto; comprendeva inoltre una *Madonna* di Palma il Vecchio, *Rinaldo e Armida* di Van Dyck, un Claude Lorrain e un bel Ruisdael, la pittura inglese presentava una magnifica serie di ritratti in piedi, tra cui il *Duca di Buchingham* di Mytens, *Enrichetta Maria* e *Lady Carlisle* di Van Dyck, il *Secondo Lord Strafford con la contessa* di Lely, e due Reynolds, vi si trovavano pure bene serie di Reynolds di formato minore, due dei suoi progetti per le finestre della cappella del New College a Oxford, un importante gruppo di Stubbs, in particolare il *Whistlejacket* e *Giumente e*

*puledri*, un Wilson e un Crome. Una sessantina di quadri vennero venduti presso Christie nel giugno 1848, tra cui il Palma Vecchio, il Van Dyck e due degli Stubbs; ma il grosso della collezione è tuttora al suo posto. (*jh*).

### **Fjell, Kai**

(Skoger 1907 - ? 1989). Allievo dell'accademia di belle arti di Oslo nel 1928-29, venne influenzato dall'espressionismo tedesco, dal surrealismo, dall'arte primitiva ed esotica. Dipinse nel corso degli anni '30 tele cupe ed austere, dai soggetti spesso macabri. Verso la fine di tale periodo, i suoi colori si schiariscono e divengono piú ricchi; per influsso del folklore norvegese, il suo disegno assume un andamento ornamentale; egli sceglie preferibilmente come motivo la rappresentazione della donna come madonna, madre, amante. **F** illustra anche con fantasia e grande ricchezza immaginativa la letteratura lirica norvegese e straniera (Whitman, Rimbaud). Ha decorato nel 1966 la chiesa di Bakkchaugen (Oslo) e l'aeroporto di Fornebu (Oslo). È rappresentato nella NG di Oslo (il *Violino*, 1947). (*lo*).

### **Flameng, François**

(Parigi 1856-1923). Figlio dell'incisore Léopold Flameng, fu pittore di storia, dai toni sobri (i *Vincitori della Bastiglia*, 1881: conservato a Rouen), e decoratore. Dipinse nello scalone della Sorbona nove pannelli che rappresentano, con Abelardo, san Luigi ed Enrico IV, i grandi eventi dell'università (1887-88). Il ricordo di Degas si affaccia nella *Tragedia* e nella *Danza*, che eseguì per lo scalone dell'Opéra Comique a Parigi; ma il soffitto dello stesso scalone rammenta assai di piú Boucher (la *Commedia scaccia i Vizi*). I primi ritratti sono influenzati dalla pittura mondana del XVIII sec. (*Ritratto di Mme Fourniale*: Parigi, MO); ma **F** cercò poi, in alcune composizioni, una struttura piú solida e un simbolismo che lo accosta a Hodler (*Truppe scozzesi di ritorno dal combattimento*: conservato a Quesnoy). A Leningrado l'Ermitage possiede una serie di suoi ritratti. (*tb*).

### **Flandrin, Auguste**

(Lione 1804-43). Fu allievo di Ingres; ma per il lirismo e il tocco si riallaccia al movimento romantico. Dopo un viaggio in Italia divenne professore della scuola di belle arti di Lione, dove sono conservate al MBA molte sue

opere (*Ritratto di giovane donna*, 1835; *Ritratto del dottor Des Guidi*).

Il fratello **Hippolyte** (Lione 1809 - Roma 1864) fu tra gli allievi preferiti di Ingres; vinse il prix de Rome nel 1832. Senza aver ereditato il genio creativo del maestro, fu tra i piú zelanti propagatori delle sue teorie. È noto soprattutto per il ruolo preponderante che svolse tra gli artisti, nella maggior parte allievi di Ingres, interpellati per la vasta campagna di decorazione di chiese antiche e moderne intrapresa nella seconda metà del XIX sec. Gli si debbono vaste composizioni murali in Saint-Séverin, Saint-Germain-des-Prés (navata e coro) e Saint-Vincent-de-Paul a Parigi, a Lione nella basilica di Saint-Martin-d'Ainay e a Nîmes nella chiesa di Saint-Paul. Tentò di riesumare lo spirito dei fregi ravennati o dei dipinti del Quattrocento. Lasciò anche dei ritratti in cui manifestò una sensibilità insieme realistica e poetica (*Fanciulla*, 1840: Nantes, MBA; *Madame Flandrin*, 1846: Parigi, Louvre; *Fanciulla*, 1863: ivi). A Montauban si conservano numerose opere sue (*Ambroise Thomas*, 1834), e così pure a Lione (*Dante all'Inferno*, 1835). Al Louvre di Parigi, va segnalato il *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare* (1837).

**Paul** (Lione 1811 - Parigi 1902), fratello dei precedenti, come loro fu allievo di Ingres; si dedicò al paesaggio. Soggiornò in Italia cinque anni (1833-38). È tra i piú dotati paesaggisti neoclassici. Baudelaire diceva che aveva dato un accento ingresiano alla campagna (*Rive del Gardon*: conservato a Montauban; i *Fratelli della buona morte nella campagna romana*: Lione, MBA; *Montagna della sabina*, 1838: Parigi, Louvre). Come disegnatore ha lasciato alcuni ritratti a matita. (*ht + sr*).

### **Flandrin, Jules**

(Corenc (Isère) 1871 - Parigi 1947). Allievo di Gustave Moreau, beneficiò anche dei consigli di Puvis de Chavannes. Ebbe un certo successo con i suoi paesaggi francesi, italiani e greci, animati spesso da figure umane e di gusto pienamente classico. Dipinse anche quadri ispirati ai Balletti russi e decorò la chiesa della sua città natale e quella di Saint-Bruno a Grenoble. È rappresentato a Parigi (MNAM) e a Grenoble (MBA). (*sr*).

### **«Flash Art»**

Rivista italiana, redatta in italiano e in inglese, fondata a

Milano nel 1967 col titolo «Flash». Originariamente aveva periodicità mensile; in seguito uscì due volte al trimestre. È orientata anzitutto sull'avanguardia italiana, ed è il principale corrispondente della Biennale di Venezia, suo fine è informare sulle correnti estreme della nuova avanguardia internazionale: da happening, arte corporea, Minimal Art, video-arte, Land Art alle più recenti espressioni dell'arte contemporanea. Privilegia il lavoro degli artisti giovani e l'informazione copre gli eventi più significativi per quanto concerne mostre o tendenze in atto. Abbondantemente illustrata con fotografie a colori, si fa eco di tutte le manifestazioni artistiche nazionali e internazionali, riflettendo così l'attualità contemporanea. (ep).

### **Flaxman, John**

(York 1755 - Londra 1826). Figlio di un fabbricante di stampi e modelli in gesso che da York si stabilì a Londra, si formò nella bottega del padre. Dal 1770 al 1773 ca. seguì i corsi della Royal Academy, poi eseguì disegni per la manifattura di porcellane di Josiah Wedgwood. Dal 1787 al 1794 lavorò a Roma; nel 1800 venne eletto membro della Royal Academy e nel 1810 divenne primo professore di scultura, posto che mantenne fino alla morte. Fu il più notevole scultore neoclassico inglese, autore di numerose ed eccellenti tombe e statue; ma dovette la fama europea a un altro mezzo espressivo, l'illustrazione. Le sue opere principali furono l'*Iliade* (39 lastre) e l'*Odissea* (34 lastre), pubblicate prima a Roma nel 1793, con edizione inglese nel 1795 e francese nel 1809 (soltanto per l'*Iliade*), seguite da molte altre: le *Tragedie* di Eschilo (30 lastre), pubblicate a Londra nel 1795, la *Divina Commedia* (109 lastre), pubblicata a Roma nel 1802, a Londra nel 1807 e a Parigi nel 1813 (queste quattro serie furono incise dal Piroli, tranne l'edizione parigina di Dante, che contava cento lastre incise da Giacomelli), le *Opere e i giorni* e la *Teogonia* di Esiodo (36 lastre), incise da William Blake a Londra nel 1817 e da Soyer a Parigi nel 1821. Gli ultimi disegni della serie per l'illustrazione di Omero e di Eschilo appartengono alla Royal Academy di Londra; gli altri sono andati dispersi. Tali illustrazioni riflettono l'eccezionale abilità di F nel disegno lineare, il suo amore per l'antichità e per l'economia dei mezzi e l'intensità espressiva, la sua amicizia con Blake. Durante la sua visita a Parigi nel 1802 respinse i complimenti di

David e persino di Bonaparte, ma la sua opera influenzò molti artisti del continente, in particolare Ingres. (*mk*).

### **Flegel, Georg**

(Olmütz (Moravia) 1566 - Francoforte sul Meno 1638). Dopo aver lavorato come apprendista presso il pittore itinerante fiammingo Lucas van Valckenborch, fu attivo a Francoforte. All'inizio del XVII sec. fu il primo artista tedesco a dedicarsi, con i pittori di Haarlem e di Anversa, a dipinti autonomi di natura morta. Queste cose inanimate – frutta, boccali, coppe, cibi – concepite dal XV sec. come elementi sparsi entro un dipinto, acquisteranno una vita propria, e la loro rappresentazione si specializzerà fino a divenire un genere. Per la maggior parte le opere di F, non datate, sono state eseguite tra gli anni 1610 e 1635. Il suo grande *Pranzo servito* (conservato a Spira) è esempio eccellente di quel genere di dipinto che è stato designato col nome di *déjeuner*, nel quale all'antica distribuzione degli elementi, mutuamente isolati, si sostituisce una sintesi. Questo mondo di cose tattili, rappresentato con rigorosa precisione, assurgerà, per effetto della trasposizione artistica, ad evocare l'armonia universale. Questi cibi, tanto rapidamente deperibili, questi frutti e questi fiori verranno spesso fusi, nelle opere tarde di F (1635-38), nella tonalità brunastra della luce di una candela (*Cucina illuminata da una candela*: conservato a Karlsruhe). La luce della candela, che presto si spegnerà, evoca in quanto motivo di «Vanitas» il carattere effimero delle cose terrene. Con i suoi acquerelli e le sue miniature (Berlino-Dahlem), ove frutti, piante, insetti sono resi con minuziosa precisione, F fu il promotore di quelle raccolte botaniche tanto apprezzate nel XVII e XVIII sec. I suoi dipinti (una trentina) si trovano a Basilea, Bruxelles (MRBA), Colonia (WRM), Darmstadt, Francoforte (HM), Gotha, Karlsruhe, Monaco (AP), New York (MMA), Norimberga, Parigi (Louvre e MAD), Praga, Stoccarda (SG), e inoltre in coll. priv. (*ga*).

### **Flémalle, Berthollet**

(Liegi 1614-75). Prima allievo di Henri Trippez, dal 1623, di ritorno da un viaggio in Italia, lavorò nella bottega di G. Douffet. Dal 1638 al 1647 compì viaggi in Italia (Roma, Firenze) e in Francia: a Parigi partecipò alla decorazione dell'Hôtel Lambert. Dal 1649 al 1651 risiedette a Bruxelles, poi si stabilì a Liegi. Nel corso di un

nuovo soggiorno a Parigi nel 1670 venne accolto nell'Accademia. Se ne conosce ancor oggi un buon numero di quadri: soggetti religiosi (la *Fuga in Egitto*, la *Peste dei Filistei*: Liegi, MBA; *Adorazione dei pastori*: Caen, MBA; *Eliodoro scacciato dal Tempio*: Bruxelles, MRBA), mitologici (*Achille ferito al tallone*: Stoccolma, NM), o ritratti (in musei di Liegi e Bruxelles). Le sue opere migliori, come il *Lamento su Cristo morto* (Karlsruhe, KH), attestano un classicismo alla maniera di Poussin, che dimostra i legami dell'artista con l'ambiente parigino. Ebbe per allievi Carlier, Englebert Fisen e Lambert Blendeff. (jl).

### **Flexor, Samson**

(Bessarabia, 1907 - São Paulo 1971). Stabilitosi in Brasile nel 1946, dopo una lunga attività a Parigi, divenne tra i principali promotori dell'arte astratta nel paese. Il suo stile integra emozione espressiva e rigore dell'ordinamento geometrico. F è rappresentato a Parigi (MNAM), al MAC di San Paolo e Montevideo. (wz).

### **Flinck, Govert**

(Cleve 1615 - Amsterdam 1660). Fu sollecitato a dipingere da Lambert Jacobsz, di passaggio a Cleve nel 1630 ca., che lo fece venire a Leeuwarden nella sua bottega, dove lavorava anche Backer, artista che seguì un'evoluzione assai simile a quella di F e i cui ampi disegni di nudi hanno tanti punti in comune con quelli del maestro di Cleve. Sempre con Backer, F si trasferì poi ad Amsterdam nella bottega di Rembrandt intorno al 1632-33. Svolse attività indipendente a partire dal 1636, data dei suoi primi quadri noti, come la *Pastorella* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), in corrispondenza col *Pastore* (Amsterdam, Rijksmuseum) rappresentante forse Rembrandt in veste di pastore. F risulta un eccellente allievo di Rembrandt, capace di cogliere la fattura del maestro elevandosi talvolta quasi al suo livello; ma, come Bol, troppo presto lusingato dal successo dei ritratti alla moda per sfuggire alla maniera mondana e decorativa di Van der Helst; e troppo ambizioso per non cedere al gusto della grande pittura barocca italo-fiamminga di storia, comune a tanti rembrandtiani «infedeli» (Lievens, Bol, Backer, Ovens, Victors, Eeckhout). Nel suo primo, e migliore, periodo, F moltiplica i ritratti, gli studi di teste, le



scene religiose, come attestano il suo *Isacco che benedice Giacobbe* (1638: Amsterdam, Rijksmuseum) o piacevoli ritratti come *Graswinchel e sua moglie* (1646: Rotterdam, BVB) oppure la *Fanciullina* di Nantes (MBA), ove i fondi di paesaggio sono trattati in una maniera nervosamente frantumata. Tra i numerosi capolavori di questi anni citiamo ancora l'incandescente *Arciere nero* (Londra, Wallace Coll.), attribuito a Rembrandt fino al 1913, la *Fanciulla* (1640: L'Aja, Mauritshuis) dai bianchi densi e luminosi, il *Ragazzo* (1640: Birmingham, BIFA), la *Giovane pastorella* (Parigi, Louvre), il raggiante *Samuel Manasse ben Israel* (L'Aja, Mauritshuis) altro quadro di F che reca la firma, a suo tempo falsificata, di Rembrandt. Tra i quadri religiosi noteremo alcuni plagi fedeli e felici da Rembrandt, come l'*Annuncio ai pastori* (1639: Parigi, Louvre) o il *Sacrificio l'Isacco* (1636: Monaco, AP), direttamente derivante dal Rembrandt dell'anno precedente (Leningrado, Ermitage). Dopo il 1640 l'influsso di Rembrandt s'indebolisce: i grandi quadri di corporazioni militari del 1642, 1645 e 1648 (Amsterdam, Rijksmuseum), magistrali ma senza grande originalità in confronto a quelli di Van der Helst, confermano il successo di F come ritrattista divenuto rivale dell'autore della *Ronda di notte* (coppia di quadri, data 1646, del *Gentiluomo e sua moglie*: Raleigh N.C., AM; *Coppia*: Karlsruhe KH). Come pittore di storia, egli appare impegnato in commissioni di grandi tele allegoriche di un barocco trionfale, fatto per piacere al poeta Vondel, che soprannominava F l'«Apelle di Cleve», come la *Nascita (e la morte) del principe Guglielmo Enrico di Brandeburgo* (Potsdam, Sans-Souci), o la *Morte dello stadhouder Federico Enrico d'Orange* (1654: Amsterdam, Rijksmuseum). La carriera di F doveva così culminare nella *Pregiera di Salomone* (1658) e nel *Marco Curio Dentato* (1656), gigantesche macchine teatrali, dipinti per il nuovo municipio di Amsterdam (oggi al palazzo reale del Dam, con i quadri ancora in loco). E ancora, nel 1659 F ricevette l'immenso incarico di dodici quadri storici per lo stesso edificio, otto grandi tele dovevano celebrare la lotta nazionale dei Batavi contro i Romani, e quattro più piccole rievocare diversi eroi del passato. Ma, dal 1660 l'artista scompare, lasciando soltanto quattro composizioni sommariamente abbozzate (una di esse, ripresa da Ovens nel 1662, sostituirà la *Congiura di Claudio Civile*, eseguita da Rembrandt ma rifiutata), e l'incarico verrà

suddiviso tra Bol, Lievens, Backer, Jordaens e lo stesso Rembrandt. (*jf*).

### **Flora, Paul**

(Glorenza (Val Venosta) 1922). Autodidatta, frequentò l'accademia di Monaco soltanto dal 1942 al 1944. Ha illustrato undici libri di cui è egli stesso autore, nonché numerose altre opere letterarie; e ha collaborato a vari giornali e riviste; in particolare, dal 1957, al settimanale amburghese «Die Zeit». Benché sia fondamentalmente un disegnatore umoristico, le sue opere mostrano una riflessione sul tema della fragilità dell'esistenza, ispirate ai soggetti più vari. La sua arte, inizialmente vicina a quella di Kubin, per taluni accenti rammenta quella di Klee o di Feininger. La sua delicata fattura si traduce ora mediante tratti incisivi, ora mediante filigrane e reticoli densi, che si alternano a tessiture estremamente diafane. Gli sono state dedicate personali in Europa e in America. L'artista ha partecipato nel 1958 alla biennale Bianco e Nero di Lugano e, nel 1966, a quella di Venezia. È rappresentato all'Albertina di Vienna, a Innsbruck, a Parigi (MNAM), alla fondazione Maeght di Saint-Paul-de-Vence, nel Gabinetto delle stampe di Basilea e a Brema (KH). (*jmu*).

### **Florigerio, Sebastiano**

(Conegliano 1500 ca. - prima del 1564). La ricostruzione del suo percorso è anzitutto complicata dalla non risolta questione attributiva sul suo ruolo nelle opere documentate del maestro (e mancato suocero) Pellegrino da San Daniele: gli affreschi di Sant'Antonio a San Daniele del Friuli (entro il 1522), oggi tendenzialmente riconosciuti a Pellegrino, e il polittico dei Battuti (1526-28: Cividale, Museo archeologico), probabile opera di collaborazione. Autonomo appare invece nella pala della Concezione per San Francesco nella nativa Conegliano (1524: Venezia, Accademia), memore di Pellegrino ma anche del Pordenone prima del 1520, nella pala di San Giorgio a Udine (1529) aggiornata al Pordenone e sugli esiti protomanieristici della pittura veneta, e nel breve soggiorno padovano (1533: Oratorio di San Bovo; affreschi e polittico oggi diviso fra Rovigo (Accademia dei Concordi), Padova (MC) e coll. priv.). La fase tarda – di cui non rimane testimonianza – si svolge fra Cividale (1537-38 e 1550) e Conegliano (1543); nel 1564 era già morto. (*elr*).

### **Floris, Frans, detto Floris de Vriendt**

(Anversa 1516-20-1570). Figlio dello scultore Cornelis Floris, nel 1538 fu allievo di Lambert Lombard a Liegi, nel 1540 s'iscrisse come maestro alla ghilda di Anversa. Partì per Roma nel 1541 ca., qui venne profondamente impressionato dal *Giudizio universale* di Michelangelo dal quale trasse numerosi disegni. Egli studiò inoltre l'opera di Tintoretto, Vasari, Daniele da Volterra, Salviati e Zuccheri, così come l'arte classica. Tornato ad Anversa, ebbe enorme successo, acquistando presto una considerevole fortuna che gli consentì di farsi costruire una sontuosa dimora in stile italiano. Divenuto il rappresentante principale del «romanismo» ad Anversa, F dipinse soggetti religiosi, composizioni mitologiche, ritratti, e diresse una fiorente bottega frequentata da oltre cento allievi. Considerato dai contemporanei come un importante innovatore, ebbe una grande influenza nel suo ambiente. In realtà, pur indubbiamente dotato e di abile mestiere, corre spesso il rischio di una certa superficialità, per farsi davvero originale solo quando, meno preoccupato delle pure ricerche di stile, si lascia trascinare dall'intensità propria dei suoi modelli, che allora trasmette alle sue opere un che di autenticamente spontaneo (*Sacre Famiglie*: Douai, MBA e Bruxelles, MRBA). All'inizio della sua carriera, F volle imporsi attraverso le conoscenze portate dall'Italia. I suoi primi dipinti firmati e datati risalgono al 1547: trittico con *Cinque Santi* (Roma, coll. priv.), ove si riflettono influssi veneziani; *Venere e Marte presi nella rete di Vulcano* (Berlino-Dahlem). In quest'ultimo dipinto, si ispirò allo stile di Luca di Leida. La *Caduta degli angeli ribelli* di Anversa, commissionatagli dalla ghilda degli schermidori della città, reca il suo monogramma e la data 1554. L'artista qui si è ispirato allo stile eroico e monumentale di Michelangelo, senza riuscire a conferire vera vita ai movimenti e alle forme, per quanto volutamente grandiose. Ancora nel 1554 venne eseguito il trittico col *Calvario* della chiesa di Arnstadt. La *Suonatrice d'arpa* (1555: Bucarest, coll. priv.) e il *San Luca* (1556: conservato ad Anversa) non si distinguono dalle produzioni correnti ed accurate del tempo. In tutti questi dipinti, ove in una certa misura egli nega la tradizione fiamminga con le sue esigenze di colori intensi e il suo legame assai forte con la realtà, F non giunge ad affermarsi. Il suo vero talento si manifesta in due ritratti firmati del 1558, analoghi fra

loro: la *Dama anziana* (Caen, MBA) e il *Falconiere* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Contrariamente alla concezione dei ritratti contemporanei, nei quali i personaggi vengono rappresentati in posa rigida e convenzionale, **F** ha saputo cogliere in modo diretto e magistrale la peculiarità di una fisionomia, la mobilità dell'espressione del volto, la sensazione dell'istantaneo e il fascino di una presenza vivente liberata da qualsiasi convenzione. La sincerità emozionante di questi capolavori non si ritrova nell'*Adamo ed Eva* (1560: Firenze, Uffizi), né nel *Festino degli dèi marini* (Stoccolma, NM), che reca il monogramma e la data 1561. Quest'ultimo quadro non differisce sensibilmente dal *Concilio degli dèi*, dipinto nel 1550 e conservato ad Anversa. La volontà dell'artista di imitare gli italiani in questo tipo di composizioni non giunge sempre a un risultato soddisfacente; egli quasi non riesce a creare un'impressione di spazio, né a stabilire un ritmo sintetico che leghi i diversi gruppi della sua composizione. Parimenti laborioso appare il *Giudizio universale* del 1565 (Vienna, KM). Una versione piú grande di questo tema compare in un trittico di Bruxelles (MRBA) firmato con monogramma e datato 1566. L'*Adorazione dei magi* (ivi), incompiuta alla morte del pittore, è stata compiuta dal suo allievo Hieronymus Francken e reca i monogrammi dei due pittori, e la data 1571. A stare alle sue opere sicure, lo stile di **F** non sembra soggetto ad una marcata evoluzione. D'altro canto, dinanzi alle opere di questo virtuoso, tradito in generale dalla sua stessa facilità, non si può condividere senza riserve l'entusiasmo di Van Mander e dei suoi contemporanei. (*wl*).

### **Fluxus**

Nel 1952, nel college di Black Mountain negli Stati Uniti, due musicisti (John Cage e David Tudor), un pittore (Robert Rauschenberg) e un coreografo (Merce Cunningham) organizzarono uno spettacolo, precursore degli *happenings*, che costituí il primo tentativo di fusione tra varie forme espressive. L'evento, unito alla lezione dadaista (soprattutto di Duchamp) e all'insegnamento liberatorio della musica sperimentale, tenuto da Cage a New York, ebbe uno sviluppo presso un certo numero di artisti (Dick Higgins, Alison Knowles, La Monte Young, Henry Flynt, Ray Johnson, Robert Watts, George Brecht, Robert Filliou e George Maciunas), «che avevano in comune qualco-

sa d'indescrivibile» (G. Brecht). Grazie alla dinamica azione di Maciunas, essi organizzarono nel 1961, alla Gall. AG di New York, una serie di *Performances* (tentativo di sintesi tra musica concreta, arti visive e gesti banali e quotidiani). Maciunas partí per l'Europa con l'intento di pubblicare una rivista che avrebbe intitolato «Fluxus», nell'intento di «riflettere lo stato di flusso nel quale si fondano tutte le arti pur nel rispetto dei loro media e della loro funzione». Al suo arrivo prende contatto con artisti di vari paesi: Wolf Vostell, Nam June Paik e Ben Patterson a Colonia, Emmet Williams a Darmstadt, Joseph Beuys a Düsseldorf, Addí Koepcke a Copenhagen, Robert Filliou a Parigi e Ben a Nizza. Un po' dappertutto, a Londra, Parigi, Stoccolma, Maciunas organizza *Fluxus/Performances* o *Festivals Fluxus*, il piú celebre dei quali ebbe luogo a Wiesbaden nel settembre 1962. Tornò infine a New York, ove realizzò il suo primo concerto **F**. Nel 1964 Dick Higgins, uno dei principali protagonisti di **F**, creò una nuova rivista, «Something Else Press», per consentire una piú ampia diffusione delle idee **F**. A parte le *performances* e i concerti, gli artisti fecero conoscere il lavoro attraverso libri, multipli e film. Piú che una modalità determinata di espressione, **F** è anzitutto un atteggiamento rispetto alla vita, un tentativo di abolire le frontiere che la separano dal campo della creazione artistica. Non esiste piú alcun oggetto privilegiato, sacralizzato dall'attributo «arte», né alcuna categoria fissa come teatro, musica, arte visiva o letteratura, ma una base comune che si traduce in proposte, gesti o azioni che ricorrono a tali discipline. (*bp*).

### **Focillon, Henri**

(Digione 1881 - New Haven Conn. 1943). Figlio dell'incisore Victor Focillon, fu allevato in ambiente di artisti, e conobbe Monet, Rodin e il critico Gustave Geffroy. Dopo studi al liceo Charlemagne a Parigi, e all'Ecole normale supérieure, insegnò al liceo di Chaumont, trascorse tre anni (1905-1908) alla scuola francese di Roma e fu professore di lettere a Bourges e a Chartres (1908-13), pur svolgendo intensa attività letteraria e pubblicando numerosi studi sulla storia dell'incisione. Nominato nel 1913 alla cattedra di storia dell'arte moderna nella facoltà di lettere di Lione, ove succedeva a Emile Bertaux fu inoltre incaricato della conservazione dei Musée des

Beaux-Arts. Nel 1916 sostenne la tesi di dottorato su Piranesi; durante questo periodo pubblicò saggi di storia dell'arte orientale e moderna, studi di sociologia religiosa, edizioni di testi classici e romantici. Venne chiamato alla Sorbona nel 1924 succedendo nella cattedra di storia dell'arte medievale a Emile Mâle. Svolse quest'insegnamento per dodici anni, durante i quali pubblicò le sue più importanti opere storiche, sulla pittura ottocentesca e sull'arte romanica e gotica. Abbandonò la Sorbona nel 1937 per la cattedra d'arte monumentale al Collège de France.

Nel 1933 fu nominato *visiting professor* all'università di Yale e mantenne tale insegnamento fino alla morte. Nel 1940 era in missione in America del Sud; si schierò immediatamente con la Francia libera e svolse, negli ultimi anni della sua vita in America, una grande attività politica e culturale, a New York, all'università di Yale e presso la Dumbarton Oaks Research Library and Collections, di cui fu il primo *research fellow*.

Unendo alle straordinarie doti di scrittore e ad una cultura letteraria e storica pressoché illimitata una potente originalità metodologica, segnò profondamente la concezione generale della storia dell'arte con la *vie des formes* (1934), opera teorica che in certo senso ne riassume il pensiero. A suo avviso l'opera d'arte è anzitutto un fatto materiale, manuale, prodotto d'una tecnica, e questa non è soltanto la sua condizione d'essere, ma la sua caratteristica essenziale, che ne implica la forma. Nel contempo essa è anche un fatto spaziale un'«interpretazione dello spazio», che noi riferiamo ai dati della nostra visione ed esperienza sensibile. Ma è inoltre, nella medesima operazione creativa, un fatto spirituale, che impegna l'intera personalità dell'autore; è luogo di convergenza delle molteplici forze della storia, che essa non riflette, ma trasforma secondo le proprie leggi. L'evoluzione delle forme e degli stili non è confrontabile con i semplici sviluppi storici, poiché l'opera d'arte è una realtà sempre presente, atta a generare in ogni istante imitazioni che sono «metamorfosi», unica per definizione, ogni opera d'arte ha alle spalle una genealogia complessa, e costituisce il punto di partenza di una gamma d'ispirazioni a venire. Tali concezioni vennero applicate da F. assai prima della redazione della *Vie des formes*. La sua tesi su Piranesi (1916) presenta già un artista di genio che «modella» la propria epoca, non ne è il rifles-

so. I grandi lavori della maturità, *La peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* (1927-28); *l'Art des sculpteurs romans* (1932: edito in Italia insieme ai due saggi precedenti con il titolo *Scultura e pittura romanica in Francia*, Torino 1972), saggio sulla formazione e la definizione d'uno stile; *l'Art d'Occident* (1937: trad. it. Torino 1965), vasta sintesi della storia dell'arte medievale dall'XI sec., seguono, benché con elasticità e senza una metodologia rigorosa, gli interessi della *Vie des formes*. (lg).

### **Fodor, Carel Joseph**

(Amsterdam 1801-60). Lasciò alla città natale le sue collezioni d'arte (165 tele di scuola romantica e 865 disegni dal XVI al XIX sec.), nonché la sua casa, che venne trasformata in museo. Aperto nel 1863, esso si arricchì in seguito considerevolmente, in particolare negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, quando era diretto dal professor Van Regteren Altena. Nel 1948 la collezione è stata trasferita allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Tra le altre opere, vi si trovano: la *Cena* di J. Bosboom, la *Scuola turca* di Decamps, *Ritratto di François de Moncade* (da Van Dyck) di Delacroix, il *Cristo consolatore* di Scheffer, un *Paesaggio* di Ruisdael. Il locale, lasciato così libero, è stato rimodernato dal 1956; viene utilizzato per mostre varie, in particolare per manifestazioni d'arte contemporanea. (bbf).

### **Fogolino, Marcello**

(Vicenza? 1483 - 88 ca. - Trento? 1558 ca.). È documentato negli anni 1519 e 1520 a Vicenza, dove lavora per le chiese di San Domenico e Santa Corona, ma a questa data aveva già alle spalle un soggiorno di otto anni a Venezia; in effetti le sue prime opere (pale di Amsterdam, di Berlino e dell'Accademia di Venezia) si legano alla prima diffusione del tizianismo e in special modo alla cultura padovana intorno al 1510-11. Si è anche tentato di documentare la sua presenza a Padova attribuendogli, con buone ragioni, alcuni affreschi agli Eremitani datati 1511. Il suo capolavoro giovanile è però l'*Adorazione dei Magi* per San Bartolomeo a Vicenza, ora nel locale museo, che testimonia, a un eccellente livello di qualità, l'accostamento del F alla fase giovanile del Pordenone documentata dagli affreschi di San Salvatore a Collalto. Il rapporto col Pordenone prosegue anche negli anni successivi: F è più volte documentato nella città di Pordenone ed è incarica-

to, nel 1521, di terminare gli affreschi in San Lorenzo di Rorai Grande lasciati interrotti dal suo collega piú fortunato. Nel 1523 lavora per il duomo di Pordenone, dove restano due pale e prima del 1527 esegue gli affreschi del castello di Malpaga. Nel 1527 è esiliato dal territorio della repubblica veneta e si ritira presso la corte del principe-vescovo Bernardo Cles a Trento. Fino al 1548, data dell'ultimo documento che lo riguarda direttamente, **F** è impegnato a Trento in lavori di grande importanza e in questa città di confine tra la cultura tedesca e quella italiana trova il suo luogo di attività ideale. Nei lavori al castello del Buonconsiglio (1531-32) **F** sa reggere il confronto con Dosso Dossi e con il Romanino elaborando un suo linguaggio focoso ed eccentrico, in parte veneto e in parte düreriano, che tocca livelli di qualità eccezionali: si pensi una pala di Sant'Anna per il duomo di Trento (e al disegno preparatorio: Colonia, WRM), al *Concertino* conservato a Vicenza, e naturalmente agli affreschi maggiori del Buonconsiglio, a quelli, subito successivi, di Castelvecchio e a quelli, poco noti, in Sant'Antonio a San Daniele del Friuli. Nel 1539 **F** e il fratello Matteo intendono recarsi a Mantova per mettersi in contatto con Giulio Romano, ma sembra che questo viaggio non sia stato poi effettuato; tuttavia, nelle opere tarde, quali la pala di Povo e gli affreschi del palazzo vescovile di Ascoli Piceno (1547), è facile riconoscere un aggiornamento, non troppo felice, sui modelli tardoraffaelleschi. Fu anche ottimo incisore e restano di lui sei incisioni firmate, piú una settima, non firmata, di dubbia attribuzione. (*gr*).

### **Fohr, Karl Philipp**

(Heidelberg 1795 - Roma 1818). Ebbe come primi maestri Friedrich Rottmann a Heidelberg e Georg Wilhelm Issel a Darmstadt. Studi condotti presso l'accademia di Monaco (1815-1816) non gli furono quasi di nessun aiuto; invece un viaggio intrapreso in questo stesso periodo da Monaco a Verona, passando per il Tirolo, ne improntò l'evoluzione artistica. Nei suoi paesaggi, dipinti o disegnati, predilige il motivo delle vecchie città, spesso animate da piccole figure aneddotiche o storiche; i paesaggi tardi si apparentano a quelli di Koch. La sua opera dipinta è poco considerevole; suo capolavoro è considerato il *Paesaggio dei Monti Sabini* (1818: Wolfsgarten, coll. priv.). Il ritratto disegnato di epoca romantica raggiunge con **F** un alto livello qualitati-



vo. La maggior parte dei suoi disegni si trova a Heidelberg (*Autoritratto, Schadow, Koch, Horny*) e nei gabinetti delle stampe di Dresda, Francoforte e Darmstadt. (*hbs*).

## Foligno

**Palazzo Trinci** Dimora signorile che si affaccia sulla Piazza Grande di F, frutto dell'aggregazione di abitazioni e botteghe acquistate dalla famiglia Trinci nel corso del XIV sec., la cui sistemazione si deve ad Ugolino Trinci (1389-1407) e ai figli Niccolò e Corrado, che, ultimo esponente della famiglia, ne realizzò il definitivo assetto architettonico e decorativo nel terzo decennio del Quattrocento. Il suo maggiore interesse deriva dai cicli pittorici di soggetto profano che ornano alcuni ambienti del primo piano, e da quello con *Storie mariane* eseguito nel 1424 dal pittore eugubino Ottavio Nelli sulle pareti della cappella. La scala gotica, suggestivo collegamento fra i tre piani dell'edificio, ornata da decorazioni geometriche, introduce alla loggia con *Storie di Romolo e Remo* che alludono alla fondazione di Foligno novella Roma, e di qui alla grande sala delle arti e dei pianeti, dove si succedono le figurazioni delle *Arti liberali* e quelle dei *Pianeti* intercalate con episodi relativi alle *Età della vita umana* poste in relazione con gli influssi astrali. Il corridoio all'interno del cavalcavia che collega il palazzo alle canoniche del duomo ospita due cicli di affreschi di cui il primo, raffigurante le *Sette età dell'uomo*, si ispira ad un poema francese; l'altro, di poco successivo, illustra undici *Personaggi celebri*, eroi dell'antichità classica e prodi della letteratura cavalleresca. La sala degli imperatori o dei giganti è ornata dalle grandi figure di *Personaggi illustri dell'antichità romana* accompagnate da epigrammi composti dall'umanista Francesco da Fiano, lungamente documentato alla corte dei Trinci. Le ipotesi più recenti, proponendo i nomi di Lello da Velletri (Boskovits, 1975) e del perugino Pellegrino di Giovanni (Parronchi, 1975, e Bellosi, 1982), collocano gli ignoti maestri di palazzo Trinci nell'alveo della cultura figurativa gentiliano-pisanelliana largamente diffusa tra l'Italia centrale, i territori adriatici e la pianura padana, a conferma di quanto già proposto dal Salmi, che poneva gli affreschi folignati in relazione con gli esempi ferraresi di palazzo Paradiso, e del Longhi, che indicava il pittore di palazzo Trinci come lo «pseudo-Alberti». L'estrema rarità delle testimonianze esistenti in Umbria

nell'ambito della pittura profana tardogotica rende i cicli di palazzo Trinci particolarmente preziosi e nello stesso tempo accresce notevolmente le difficoltà di inquadramento nel contesto locale e dell'Italia centrale, come è dimostrato fra l'altro dalle tuttora insoddisfacenti proposte attributive. (*gibe + sr*).

### **Folon, Jean-Michel**

(Bruxelles 1934). Ha abbandonato gli studi di architettura per dedicarsi esclusivamente all'attività creativa. Suoi disegni sono comparsi dal 1964 in numerose riviste («The New Yorker» «Time», «L'Express», «Le Nouvel Observateur»). In seguito le sue opere sono state molto apprezzate in numerose mostre (1970: Parigi, MAD; 1973, gran premio della XII Biennale di San Paolo). Ha illustrato opere di Kafka, Lewis Carroll, J. L. Borges, e ha realizzato anche cartoni animati e titoli di testa di trasmissioni televisive. Nel 1974 ha eseguito due grandi dipinti murali (della superficie di circa 150 m<sup>2</sup>), uno nel métro di Bruxelles, l'altro alla Waterloo Station a Londra. L'umorismo nostalgico col quale denuncia l'assurdità del mondo moderno e della condizione umana costituisce una delle ragioni del successo che F ha avuto presso i contemporanei. Vive a Burcy (Francia). (*sz*).

### **Foltyn, František**

(Královské Stachy (Boemia meridionale) 1891). Studiò nella Scuola d'arte di Plzeň e nella Scuola superiore di arti e mestieri di Praga, e frequentò a Parigi l'Académie Julian e quella della Grande-Chaumière. Aderì fugacemente, intorno al 1922, alla vasta corrente dell'arte sociale e del realismo poetico ceco. Poco dopo ritornò a Parigi, ove partecipò al movimento purista e divenne membro dei gruppi Cercle et carré (1930) e Abstraction-Création (1932). Consapevole delle soluzioni del cubismo sintetico, dipinse nel 1925 ca. quadri ove associa il non-figurativo ad elementi tratti dal reale, per sfociare finalmente in una pittura non imitativa «pura». Le composizioni di questo periodo, in generale prive di titolo, sono conservate principalmente nella Galleria d'arte della Moravia, a Brno. Tornato in Cecoslovacchia nel 1934 F restò per qualche anno legato a questa concezione astratta della pittura, ma, all'inizio degli anni '40, tornò progressivamente al paesaggio e alla natura morta tradizionali. (*ivj*).

## fondo oro

Superficie dorata che funge da sfondo; per estensione, la tavola dipinta avente tale sfondo. Il termine è spesso utilizzato per indicare pitture del XIV e XV sec. Si tratta di un procedimento tipico della pittura su tavola e della miniatura dal medioevo al primo Rinascimento il cui precedente figurativo è forse da rintracciare nel mosaico bizantino. L'origine della doratura risulta assai remota – sia nel bacino del Mediterraneo, sia in area orientale – e le sue applicazioni hanno interessato diverse tipologie: icone, miniature, pale d'altare, pitture ad affresco (ad esempio, nelle aureole). La doratura veniva realizzata con l'applicazione di una foglia d'oro sottilissima preparata dai battiloro, battuta tra due strati di pelle, su una superficie predisposta a bolo o a mordente. Cennino Cennini nel suo *Libro dell'Arte* fornisce una dettagliata ricetta circa il procedimento di preparazione del supporto e di apposizione della doratura. Il metodo classico del **f o** su tavola già preparata con gesso, colla animale e albume in pari dosi, comprendeva una verniciatura a bolo (una terra argillosa, untuosa e rossiccia) stemperato in chiara d'uovo a neve e acqua che veniva ripetuta più volte con maggiore percentuale di bolo e una successiva lisciatura e brunitura mediante brunitoi (realizzati con denti di animale, pietre dure o preziose montati su asticcioline e scaldati per sfregamento su lana), per concludersi con una lucidatura finale e l'apposizione della foglia d'oro (dopo una ulteriore inumiditura con acqua e chiara d'uovo la foglia d'oro veniva adagiata con le pinze su un foglio di carta da rovesciare sulla superficie inumidita; rimossa la carta, l'oro veniva premuto per ottenere una perfetta adesione al bolo). A seconda del supporto, comunque, variava il metodo della doratura: sul muro s'impiegava mordente di olio cotto, trementina naturale e cera gialla stesa a caldo con un pennello, mentre per la pergamena esistevano vari sistemi a base di sostanze gommosi. Un altro tipo di doratura è quello «a mecca», ottenuta per soprammissione di vernice gialla trasparente su argento in foglia; questo antichissimo metodo di origine cinese fu assai diffuso nel medioevo bizantino e in Italia durante il XVII-XVIII sec. Il **f o** allontana le immagini dalla realtà naturale e le colloca in uno spazio e in un luogo ideale; costituisce un elemento tipico delle opere medievali che si protrae nel Rinascimento.

□ Il termine **f o** è usato anche come sinonimo di vetro do-

rato per indicare quei frammenti di coppe vitree funerarie del primo periodo cristiano di cui si annoverano vari esemplari rinvenuti nelle catacombe, aderenti alla calce dei loculi. La decorazione di questi vetri, databili tra il III e il IV sec., era ottenuta ritagliando una sottilissima lamina d'oro inserita tra due vetri traslucidi, l'uno di fondo, piuttosto robusto, l'altro di copertura, piú leggero. Sulla foglia d'oro, incollata sul fondo, si eseguiva il disegno, si toglievano i tratti destinati a rimanere vuoti, si rifiniva ad incisione e si sovrapponeva, infine, con mastice l'altro vetro. Le raffigurazioni erano diverse per soggetto e per distribuzione spaziale (esempi di **f o** si conservano a Roma, Museo Sacro Vaticano). (*svr*).

### **Fondukistan**

Nel monastero buddista del **F** (zona di Bāmiyān) pitture murali decoravano le pareti di un santuario, a sua volta cinto da nicchie ornate da statue policrome. Il loro stile sembra corrispondere al termine dell'evoluzione dell'arte buddista in Afghanistan. Le composite tendenze che vi appaiono rivelano una «ripresa dell'arte gupta in seno alla scuola irono-buddista» (Hackin), mescolata a nuovi apporti iraniani; e giustificano la denominazione di «sasanide-buddista» conferita a questo stile. I suoi tratti essenziali si evidenziano nella raffigurazione di un *Maitreya dal loto azzurro*. Alcuni apporti iconografici e stilistici sono indiani: l'atteggiamento molle e ancheggiante è simile a quello di Ajantā, ma è di un preziosismo estenuato; e l'ispessirsi delle forme richiama i caratteri della Serindia. Il volto riflette una sensibilità diversa da quella indiana: i nastri svolazzanti sono di origine sasanide mentre la prevalenza conferita al contorno rispetto al modellato e la vivacità dei colori richiamano le opere di Bāmiyān. Altre pitture (divinità del sole e della luna) s'ispirano all'antico patrimonio dei culti locali; i loro dettagli (armi, abiti, diademi) sono iraniani. Così, una volta di piú, dalla giustapposizione di apporti diversi sorgono creazioni originali, sempre peraltro nell'alveo della corrente evolutiva che, dall'India settentrionale, toccò la Serindia. (*ea*).

### **Fontainebleau**

**Musée national du château** Piú di qualsiasi altra dimora reale, il castello di **F** è legato alla storia della monarchia francese; ciascun sovrano vi ha lasciato la propria impron-

ta, significativa della propria epoca. Per trecento anni, grandi artisti parteciparono alla sua decorazione, creando così una varietà di stili che costituisce l'originalità di questa «dimora di re, casa dei secoli», come doveva chiamarla Napoleone. L'esistenza di un maniero a F, in origine semplice luogo d'incontro di cacciatori nel cuore di un'immensa foresta, è attestata sin dal regno di Luigi VI il Grosso. All'inizio del XIII sec. venne costruito un torrione, cui si lega il nome di san Luigi, tuttora esistente in fondo alla Corte Ovale che conserva la forma della cinta. Il re costruì lì vicino un convento di Trinitari. Fu però Francesco I a fare di F una dimora prestigiosa e un centro artistico d'influenza internazionale. Egli trasformò il castello medievale in residenza «moderna» ispirata ai modelli italiani che tanto lo avevano affascinato. Per la decorazione interna, che voleva magnifica, chiamò artisti italiani (Rosso, il Primaticcio e Nicolò dell'Abate), i quali, con i loro allievi, elaborarono un linguaggio dal quale doveva nascere quella che è stata più tardi definita «scuola di F», fu a F che Francesco I raccolse, nell'*Apartement des Bains* (distrutto sotto Luigi XIV) una collezione di quadri italiani tra i più belli, che dovevano costituire il fulcro delle collezioni della Corona. Dei complessi dipinti e a stucco, completati sotto Enrico II e Carlo IX, sussistono quelli della Galleria Francesco I, della camera della duchessa d'Etampes (trasformata in scala sotto Luigi XV), del salone da ballo e della Porte Dorée. Luigi XV fece purtroppo distruggere la Galleria di Ulisse, ove il Primaticcio aveva dipinto la storia del principe greco. Enrico IV ampliò il castello e fece edificare due gallerie sovrapposte, quella dei Cervi, ornata da dipinti rappresentanti i *Castelli reali*, e quella di Diana. Il suo grande gabinetto, chiamato oggi Salone Luigi XIII, venne decorato con *boiseries*, stucchi e da un complesso di quindici dipinti rappresentanti gli amori di *Teagene e Cariclea*, dovuti ad Ambroise Dubois; la decorazione è rimasta intatta; quattro dei grandi quadri furono rimossi sotto Luigi XV, quando vennero ingrandite le porte; tre di essi sono conservati nella sala del Buffet. Alla stessa epoca risale un altro ciclo tratto dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso, eseguito da Ambroise Dubois per il gabinetto della regina, che narra la storia di *Tancredi e Clorinda*; quattro di questi dipinti sussistono a F e sono anch'essi conservati nella sala del Buffet. La Cappella della Trinità, costruita da Philibert

Delorme e terminata nel 1551, venne decorata all'inizio del XVII sec. da Martin Fréminet. La decorazione venne completata nel XVIII sec. da quadri commissionati dal conte d'Angivillers a pittori contemporanei quali Lagrenée, Renou, Taraval. Luigi XIV e Luigi XV modificarono l'aspetto del castello. Luigi XIV distrusse l'*Apartment des Bains*, e Luigi XV costruì nel cortile del Cheval-Blanc una nuova ala, che prese il posto dell'antica Galleria di Ulisse. Queste disastrose distruzioni furono compensate da alcune opere notevoli: la decorazione del Salone del Consiglio, il cui soffitto è di Boucher (il *Carro di Apollo* e le *Quattro stagioni*) e i *lambris* dipinti da J.-B. Pierre e Carie van Loo sono capolavori del genere. Il *boudoir* di Maria Antonietta non è meno prezioso, con i *suoi lambris* ornati da delicati arabeschi dipinti; il soffitto di Berthélemy rappresenta l'*Aurora*. Berthélemy dipinse pure il soffitto della sala di musica: *Minerva incorona le Muse*. La Rivoluzione saccheggiò il palazzo e disperse mobili e oggetti d'arte. Il castello era in abbandono quando Napoleone, nel 1804, decise di salvarlo; vi fece compiere enormi e dispendiosi lavori. Vi ricevette papa Pio VII e più tardi ve lo tenne prigioniero, firmò nel 1814 a F la sua abdicazione. Il castello era stato interamente riarredato. Alcuni dipinti risalgono a questo periodo (Regnault, *La Forza e la Giustizia* nel gabinetto di lavoro dell'imperatore). Luigi XVIII e Carlo X risiedettero raramente a F. Tuttavia Luigi XVIII fece completare il restauro della Galleria di Diana. Il soffitto fu decorato con scene mitologiche da J.-M. Blondel e Abel de Pujol. Le pareti vennero ornate con dipinti commissionati a pittori contemporanei *troubadours*, tra cui Fleury-Richard. Luigi Filippo volle condurre a termine l'opera di restauro intrapresa da Napoleone, e vi spese somme considerevoli. I restauri di questo periodo, spesso abusivi, alterarono talvolta gravemente il carattere originario delle decorazioni. Napoleone III fece costruire a F un nuovo teatro. Alla serie di dipinti decorativi del castello va aggiunto un complesso assai notevole di tele di Oudry, raffiguranti le *Cacce di Luigi XV*, che adornano la scala della Regina e il Salone delle Cacce. Il castello di F ha cessato da un secolo di essere residenza reale o imperiale esso è stato oggetto di restauro, con particolare attenzione agli affreschi del XVI sec., che, liberati dalle ridipinture che li snaturavano, hanno ritrovato l'armonia dei colori originali. (gb).

## Fontainebleau, scuola di

La locuzione viene usata per designare una corrente pittorica nata in Francia nel XVI sec. nel castello di F. Di fatto la si applica soprattutto alle opere anonime di soggetto mitologico e spesso licenzioso, alle allegorie complicate appartenenti solitamente al manierismo internazionale e non necessariamente all'arte di F, come giustamente osservava già nel 1900 L. Dimier nella sua opera sul Primiticcio. È importante pertanto definire storicamente il problema posto da questa scuola.

Nel 1530 re Francesco I chiamò a F il Rosso Fiorentino, affiancandogli nel 1532 un geniale collaboratore, il Primiticcio. Nel cantiere dei grandi complessi decorativi del castello nacque la scuola di F; i conti dai *Bâtiments du roi* indicano i nomi degli artisti operosi accanto al Rosso e al Primiticcio: italiani come Pellegrino (giunto nel 1528, menzionato nei conti tra il 1534 e il 1536), che lavorò soprattutto agli stucchi; francesi come Simon Le Roy (menzionato nel 1534, 1535, 1536) e Claude Badouin (menzionato alle stesse date). La maggior parte degli altri artisti citati sono per noi puri nomi tranne il francese Charles Dorigny, l'italiano Giusto de' Giusti (1505-59, uno degli ultimi discendenti della celebre famiglia di scultori), e il fiammingo Léonard Thiry (citato a F nel 1536-50). I conti citano gli artisti classificandoli, a seconda della loro importanza, in quattro categorie; ricordiamo soltanto quelli delle prime, ovviamente i più importanti. Questi artisti lavorarono alle «opere di stucco e pittura», il che non consente sempre di precisare se fossero esclusivamente pittori o scultori, come Bartolomeo da Miniato, Nicolas Bellin da Modena (prima del 1538), Claude Badouin, Virgile Baron (tra il 1538 e il 1548). In questo periodo compare il nome di Antonio Fantuzzi, posto tra i pittori di quarta categoria. Nella prima categoria, tra il 1541 e il 1550, s'incontrano accanto ai precedenti artisti (tranne Baron) Luca Penni, G. B. Bagnacavallo, Francesco Caccianemici, tutti e tre italiani, e i francesi Michel Rochetel e Germain Musnier. Nella terza categoria figura il francese Antoine Caron; dopo il 1552 compaiono i nomi di Nicolò dell'Abate e, dopo il 1556, di Ruggiero de Ruggieri. Questi artisti, che sotto la direzione del Rosso e del Primiticcio costituirono la scuola di F, realizzarono i grandi complessi decorativi del castello, di cui rimangono oggi soltanto la Galleria Francesco I (1534-37), la camera della

duchessa d'Etampes (1541-44), la Porte Dorée e il salone da ballo (1552-56).

Le caratteristiche della scuola sono anzitutto in relazione all'istanza decorativa nel suo insieme e di conseguenza al singolo ornamento. La decorazione cortese implica necessariamente soggetti ricercati, preferibilmente allegorici e spesso intrisi di sensualità. L'influsso italiano di impronta manierista, imposto com'è dai primi iniziatori della scuola, è preponderante. Tuttavia l'importanza dell'ambiente, il gusto della corte, le sopravvivenze gotiche, la composizione eterogenea delle *équipes*, nelle quali si mescolano italiani francesi e fiamminghi, hanno finito per caratterizzare questa cultura italianizzante. È inoltre da tener conto dell'attrazione esercitata dalla preziosa raccolta riunita da Francesco I nel castello, ove i grandi capolavori di Leonardo, Raffaello, Andrea del Sarto erano accanto a notevoli esempi di scultura (Michelangelo), di oreficeria (Cellini), di arazzi (da Giulio Romano), e ad una raccolta di copie e calchi dall'arte antica. L'uso dell'affresco fa prevalere il gusto dai colori chiari e l'esigenza di una continua progettazione attribuisce al disegno un primato che il ruolo essenziale svolto dall'incisione sottolinea ancor più nella resa linearistica dei motivi.

A F tra il 1542 e il 1548 ca. era attivo un atelier grafico, come attesta un certo numero di acquaforti, alcune delle quali sono dovute ad artisti documentati nel cantiere di F, come Antonio Fantuzzi. Gli autori da cui si traevano stampe erano soprattutto il Rosso, il Primaticcio e Luca Penni ed inoltre i maestri che li ispirarono, come Giulio Romano e il Parmigianino. La scelta dei temi di queste incisioni, che fanno rivivere le grandi decorazioni di F (in particolare la Galleria di Francesco I) sembra obbedire ad una volontà deliberata di tramandarne le invenzioni e, in ogni caso, ha fortemente contribuito alla loro diffusione internazionale. Tra gli incisori, oltre all'anonimo Maestro I. V., Fantuzzi è soprattutto interprete del Rosso, il Maestro L. D. del Primaticcio, Jean Mignon di Luca Penni. Questi maestri sono essenzialmente incisori di riproduzione. Geoffroy Dumoustier e il supposto Giusto de' Giusti, incisori originali di proprie invenzioni giustificano anch'essi, per la loro dipendenza stilistica e iconografica dalle creazioni di F, la nozione di «scuola di F», che si manifesta ancor più nelle incisioni che nei dipinti, meno conosciuti, e la cui attribuzione pone quasi sempre delica-



ti problemi. Si spiega così come la definizione di «scuola di F» fosse applicata in un primo momento soltanto alla produzione incisoria.

L'espressione «scuola di F» fu usata in effetti per la prima volta da Bartsch, nel tomo XVI del suo monumentale repertorio dell'incisione, a proposito di un gruppo di stampe esclusivamente italiane, per la maggior parte anonime, incise generalmente ad acquaforte. Fu in seguito adottata da altri storici dell'incisione, che cominciarono a definirne l'ambito, facendovi rientrare giustamente da un lato, incisori francesi fino ad allora esclusi e maestri del bulino come Milan, Boyvin, Domenico del Barbieri, e, dall'altro (in un modo che, sotto certi aspetti, è stato e può essere contestato), incisori operosi su modelli dei maestri di F, come Delaune Galle, Bonasone o Ghisi. Sull'esempio degli studiosi dell'incisione, gli storici della pittura hanno usato, dalla fine del XIX sec., l'espressione «scuola di F», che non è usata esplicitamente presso gli storici antichi, benché la nozione ne sia chiarissima, per esempio in Félibien. Le confusioni presto instauratesi tra Rosso e Primaticcio, e tra quest'ultimo e Nicolò, implicano d'altra parte l'idea di uno stile comune e di un'ispirazione analoga. L'influsso di questi maestri è anche sottolineato dal fatto che la diffusione delle loro invenzioni è stata tale in Francia, che si tende ad attribuire alla scuola di F pressoché tutta l'arte francese del XVI sec., e in particolare l'opera dei Cousin. Le dispute nazionalistiche sulle origini dell'arte francese, tipiche di un gran numero di storici dell'Ottocento fino a Louis Dimier, che fu tra i primi a porre la questione nei suoi giusti termini, naturalmente contribuirono molto a mettere in ombra la scuola di F. Oggi, se l'evidenza storica e l'importanza della scuola di F non sono più discusse, sussistono tuttavia numerosi problemi, non soltanto a proposito di artisti poco noti e di opere spesso scomparse, ma che riguardano anche la stessa delimitazione dell'ambito della scuola.

#### **La prima scuola di Fontainebleau**

□ *Primo periodo (fino al 1540)* È dominato dal Rosso, che impone un nuovo stile decorativo: il suo «manifesto», fortunatamente conservato, è la Galleria di Francesco I (1534-37). Essa presenta una concezione decorativa innovatrice, poiché vi si stabiliscono rapporti nuovi, da un lato tra le figure e le decorazioni propriamente dette di cui uno degli elementi, il *cuir* (così definito perché le sue

volute rammentano quelle di una cinghia di cuoio) è quello più spesso utilizzato, e, dall'altro, tra l'inquadratura e le storie. Questi effetti vengono ottenuti mediante un intreccio studiatissimo di tecniche diverse (affreschi e ornamenti dipinti accostati agli stucchi ad alto e a basso rilievo) e un'animazione costante delle composizioni, i cui motivi vengono variati quasi all'infinito secondo combinazioni spesso asimmetriche. Così, l'effetto complessivo della decorazione è affidato alla profonda originalità della composizione e nello stesso tempo al programma iconografico sottilmente elaborato. L'influsso predominante del Rosso impronta la maggior parte degli artisti (Geoffroy Dumoustier).

□ *Secondo periodo* La morte improvvisa del Rosso (1540), l'avvento del Primaticcio alla direzione dei lavori, il ruolo svolto dall'incisione la morte di Francesco I (1547), le difficoltà finanziarie che la Francia attraversava, modificarono sensibilmente la fisionomia della scuola. Il Primaticcio, che si distaccò dal Rosso grazie soprattutto ai suoi viaggi in Italia (1540-43) e ai suoi interessi per l'arte antica, giunse al culmine della sua fama intorno al 1545: a quell'epoca aveva già dato la misura della propria raffinata originalità nella camera della duchessa d'Etampes, e aveva cominciato sin dal 1540 la sua grande opera perduta, la Galleria di Ulisse. Tuttavia, non seppe o non poté trattenere presso di sé gli antichi collaboratori del Rosso: Bagnacavallo tornò in Italia intorno al 1546 come Caccianemici e Fantuzzi, Bartolomeo da Miniato si suicidò nel 1548; il fiammingo Thiry partì per Anversa nel 1550; Luca Penni si stabilì a Parigi, e come lui fecero Rochetel e Caron. Quest'esodo ebbe una doppia conseguenza: contribuì alla diffusione dell'arte di F all'estero, ma anche nella capitale francese: ove la sua impronta fu tanto più sensibile, in quanto venne abilmente sfruttata da una scuola di abili incisori. Essi incisero dal Primaticcio e da Luca Penni, pur continuando a riprodurre le invenzioni del Rosso. Parigi fu dunque in quel periodo, un centro attivo, fortemente influenzato da F, ma destinato ad evolversi in senso proprio. Tuttavia, nella stessa F, l'arte della decorazione, ben lungi dall'estinguersi, conseguì alcuni dei suoi principali successi grazie al genio del Primaticcio e al suo nuovo gruppo, nel quale egli seppe far entrare un collaboratore di classe, Nicolò dell'Abate.

□ *Terzo periodo* Il salone da ballo (1552-56) fu il primo ca-

polavoro della loro feconda collaborazione. La pittura vi occupa il posto d'onore, soluzione che modifica profondamente i sistemi precedenti, e alla quale il Primaticcio restò fedele nella Galleria di Ulisse. Questo periodo particolarmente ricco e attivo, in cui si vede lo stile di **F** estendersi a tutti i campi dell'attività artistica (arazzi, apparati per feste) e improntare di sé qualsiasi soggetto, durò fino alla morte del Primaticcio (1570) e di Nicolò (1571). Lo stile di **F** presenta allora caratteristiche che senza essere particolarmente originali (poiché si riscontrano anche in altre scuole), consentono però di definirlo: primato del disegno, tavolozza chiara, soggetti complessi, soprattutto mitologici e spesso permeati di sensualità, tendenza ad allungare con eleganza ed artificio le figure, gusto dell'ornamento e predilezione per il nudo e il paesaggio. Per l'influsso preponderante del Primaticcio, lo stile di questo periodo tende alla grazia, a spese dell'energia (Maestro di Flora). Esso avrà interessanti testimonianze a Ecouen e ad Ancy-le-Franc, per citare gli esempi più noti.

□ *Quarto periodo* Questa fase transitoria fra la prima e la seconda scuola di **F** è poco nota: gli antichi collaboratori di Primaticcio (come Ruggiero de Ruggieri) o di Nicolò (come suo figlio Giulio Camillo dell'Abate) ne furono i principali rappresentanti, ma le loro opere sono perdute. I grandi interventi, interrotti anche per ragioni politiche, ripresero sotto l'impulso di Enrico IV.

**La seconda scuola di Fontainebleau** La nozione di una seconda scuola di **F** risale a Dimier che per primo studiò le opere di questo periodo distinguendole da quelle del precedente. Con Enrico IV l'attività artistica rinacque a **F**. La definizione di «seconda scuola di **F**», sotto la quale si usa riunire alcuni artisti, è motivata dal fatto che essi si formarono sull'esempio dei grandi decoratori del castello, di cui erano stati spesso allievi o collaboratori, pur lavorando anche fuori di **F**, soprattutto a Parigi (decorazioni del Louvre e delle Tuileries). Poche sono le informazioni relative ai pittori di questa scuola, le cui opere, mal conservate o perdute, sono state a torto trascurate: alcuni di essi erano di origine fiamminga e, in generale, l'influenza nordica in quella fase fu notevole, anche per motivi politici. Compaiono così nuovi temi (cicli tratti dal Tasso), un colore più caldo e contrastato rispetto a quello usato dai pittori della prima scuola. Questi artisti si raccolsero es-

senzialmente intorno a T. Dubreuil, prematuramente scomparso nel 1602 o al fiammingo Ambroise Dubois, autore della ricca e gradevole decorazione del Salone di Luigi XIII (*Storia di Teagene e di Cariclea*), e di Martin Fréminet, artista singolare e attraente di cui Fontainebleau conserva ancora intatta la sorprendente Cappella della Trinità. Attorno ad essi non è ancora dato distinguere bene le personalità dei collaboratori di Dubreuil, Jacob Bunel e Guillaume Dumée, o del collaboratore di Dubois, Maugras, i diversi artisti della dinastia dei Dhoey, il fiammingo Josse de Voltigeant o François Millereau. L'arte di questi pittori ha avuto un ruolo di transizione non trascurabile con l'arte parigina dell'inizio del sec. XVII: vi si possono scorgere le primizie sia del classicismo che del barocco. (*sb*).

### **Fontana, Lavinia**

(Bologna 1552 - Roma 1614). Figlia di Prospero Fontana, intraprese la sua carriera a Bologna (*San Francesco di Paola benedice Luisa di Savoia*, 1590: Bologna, PN), poi lavorò per le chiese di San Giacomo e di San Michele in Bosco. Segnata dal gusto del suo tempo, dominato dalla Maniera (*Venere e Amore*, 1592: Rouen, MBA), si specializzò nel ritratto singolo o di gruppo (*Ritratto di donna*, la *Famiglia Gozzadini*: Bologna, PN; *Ritratto di francescano*: Modena, Gall. Estense, *Autoritratto*: Firenze, Uffizi; il *Senatore Orsini*: Bordeaux, MBA). Ai dati di derivazione paterna sia bolognese sia dell'Italia centrale, F sovrappone interessi naturalistici e finitezze di esecuzione di provenienza sia fiamminga sia cremonese. Del 1584 è l'*Assanta con due santi* (Imola, Palazzo comunale) che è la sua più antica opera sacra di destinazione pubblica, genere in cui acquisirà una notevole fama testimoniata dalla commissione del 1600 ca. della *Visione di san Giacinto* per Santa Sabina a Roma, dove lavorò nell'ultimo ventennio della sua vita. (*sr*).

### **Fontana, Lucio**

(Rosario di Santa Fé (Argentina) 1899 - Milano 1968). Dal 1928 al 1930 frequenta a Milano, presso l'Accademia di Brera, il corso dello scultore Adolfo Wildt, da cui media il gusto, di matrice simbolista, per un linearismo concettuale prima che decorativo. Del 1930 è la prima personale alla Galleria del Milione e l'adesione al gruppo degli astrattisti milanesi: per tutto il decennio, le sculture

in cemento e ferro e le formelle in cemento graffito testimoniano un interesse nei tracciati lineari, ora calibrati, ora estrosi fino all'ironia, con riferimenti all'espressionismo astratto di Kandinsky e alla scrittura automatica surrealista. Nel 1935 inizia l'attività di ceramista per la fabbrica di Tullio Mazzotti ad Albisola: attento alle potenzialità espressive della materia trattata, la vividità cromatica e la duttile plasmabilità al tocco, **F** evolve qui una sensibilità già tutta informale e, insieme, memore della vitale figurazione barocca, del colore-luce di Van Gogh, del dinamismo plastico di Boccioni - fonti che poi citerà negli scritti. Dal 1940 al '46 si stabilisce a Buenos Aires: nel *Manifiesto Blanco*, redatto nel 1946 assieme ad un gruppo di allievi, convergono le citate ascendenze futuriste e surrealiste, evidenti del resto nei disegni di quegli anni, in cui una dominante figurazione dell'inconscio - il groviglio lineare col tema della generazione e dello sviluppo - si trasforma, a livello consapevole, nella proposta di una polarità energetica, e ambientalmente coinvolgente, della dinamica segno-spazio. Nel 1947 ritorna a Milano, dove, in una serie di contatti con artisti, architetti, critici, lancia le basi del Movimento Spaziale, il cui *Il Manifesto*, del 1948-49, contiene un'esplicita rivendicazione della creatività inerente al gesto: «L'arte rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia». Nel febbraio 1949, alla Galleria del Naviglio, **F** espone la serie di acquerelli *Evoluzione*, fondata sull'iconografia archetipica della spirale e dell'embrione, e l'*Ambiente spaziale* con illuminazione a luce nera di Wood, con appese al soffitto forme indefinite e fluttuanti, primo esempio di un'operazione dichiaratamente mentalistica - «L'ambiente è il segno del vuoto», scrive l'artista -, dove l'intento è di ricondurre il fruitore ad una reazione estetica primaria. Intanto emerge la tematica dei «buchi»: i primi, su cartone o tela, sono del 1949, e sono denominati *Concetti spaziali*, escludendo una possibilità di lettura in termini di rappresentazione. Se la matrice è gestuale, con chiare implicazioni archetipiche sul piano dell'immaginario, la progettualità perseguita è quella di un'indagine spaziale, la rivelazione della dimensione dell'infinito, al di là dei limiti del quadro. Dal 1952 al '56, **F** attraversa una fase specificamente informale: nella verifica del movimento come condizione immanente alla materia, le tele bucate si aggrovigliano in un contesto di inserti materici, sabbia, lustrini, vetri colorati. Nel 1958,

in polare antitesi a questa linea, nasce la serie dei «tagli», o *Attese*, condotti su tele monocromatiche, prima multipli in scandita successione, poi perentoriamente unici, con un netto anticipo sulle tendenze dell'arte negli anni '60, dalla pittura monocroma alle strutture primarie. Tale ricerca raggiunge il suo vertice nella Sala Bianca, allestita nel 1966 per la Biennale di Venezia, volta alla suggestione di una metafisica spazialità. Negli anni successivi si alternano ai *Concetti spaziali* altre serie, di segno opposto, come le *Nature*, sfere in grès turgide e scavate, e i *Teatrini*, costruzioni oggettuali, reminiscenti della Pop, ma definiti dall'autore esempi di «spazialismo realista». La ricerca di F si articola così per cicli posti in dialettica concomitanza, nella antinomia fra materia e spazio, colorismo vitalistico e acromaticità, attivistica espansione dell'immagine e percezione del vuoto, recupero della fabbrilità artigianale e proiezione nel futuro elettronico e aerospaziale. (*mgm*).

### **Fontana, Prospero**

(Bologna 1512-97). Forse già nel 1528 collabora con Perin del Vaga a Genova, dove resterà anche se in modo discontinuo fino al 1538 ca. Dal 1544 ca., salvo brevi ritorni in patria, il F per quasi dieci anni lavora a Roma, dove diviene uno dei pittori preferiti da Giulio III (Castel Sant'Angelo, Belvedere, Villa Giulia, Palazzo Firenze). Nel '63-65 fa parte dell'équipe attiva a Firenze in Palazzo Vecchio sotto la direzione di Vasari, con il quale F aveva già lavorato a Rimini; nel '71-74 esegue con collaboratori sia toscani (N. Circignani) che bolognesi (Samacchini, Baglione) la decorazione del palazzo Vitelli a Sant'Egidio in Città di Castello. Il nucleo principale della sua opera si conserva a Bologna, ove condusse a termine il lavoro intrapreso da Tibaldi in San Giacomo Maggiore. Tra i suoi più significativi quadri d'altare si può qui ricordare la *Deposizione* (Bologna, PN), l'*Assunzione* e l'*Annunciazione* (Milano, Brera); tra gli affreschi, quelli che ornano la Palazzina della Viola e palazzo Bocchi. Circondato da numerosi allievi, F divenne a Bologna un capo-scuola prima che i Carracci aprissero la loro accademia: esperto delle varie maniere affermatesi nei principali centri dell'Emilia, seppe avvicinarle ai risultati della diretta conoscenza di prestigiosi modelli sia romani sia fiorentini, giungendo a una formula composita cui arrise notevole successo anche nelle più ambite sedi di Roma e di Firenze. (*fv + sr*).

## Fontanesi, Antonio

(Reggio Emilia 1818 - Torino 1882). Formatosi alla scuola comunale di belle arti di Reggio (1832) con Prospero Minghetti, abbandona nel 1847 la sua città natale per recarsi a Torino e Milano, spinto sia dagli ideali patriottici che dalla ricerca di stimoli culturali. Una delle prime opere, oltre alle cinque tele per il Caffè degli Svizzeri di Reggio del '45-47, è una *Veduta di Massa* (1843), che, pur mantenendo saldi i principî della veduta accademica, contiene in sé fermenti di ricerca sul vero. Dopo i moti del '48 è costretto a rifugiarsi a Lugano e dal '50 si stabilisce a Ginevra dopo vari viaggi a Lucerna, Berna, Basilea e la Foresta Nera da cui trae spunti per schizzi e disegni. Sono questi gli anni in cui matura la sua formazione, a contatto con le diverse anime della pittura di paesaggio europea. A Ginevra, dove risiede fino al '65, intervallando la permanenza con soggiorni in Italia, nella Savoia e a Parigi, conosce tra gli altri il pittore A. Calame e R. Toepffer, e tramite il mercante d'arte V. Brachard entra in contatto con la scuola del naturalismo francese del '30, esperienza approfondita poi all'esposizione di Parigi del '55. A questi anni ('52-53) di lavoro e di studio sul paesaggio, risalgono molti disegni a carbone (*fusains*), determinati da una forte sensibilità chiaroscurale, in cui confluiscono le influenze sia dei paesaggisti svizzeri che dei pittori di Barbizon. Un superamento del vedutismo romantico si riscontra invece nelle opere pittoriche del '50 (*Il sentiero nel castagneto*, 1850-55: Torino, GAM), in cui F abbandona le accentuazioni drammatiche di Calame, lavorando su temi semplici, dal tono dimesso anche nel colore, basato su accordi equilibrati di poche tinte, dando priorità alla ricerca diretta sul motivo dal vero. L'amicizia con Ravier, col quale dipinge (1858), lo porta a confrontarsi con i moduli paesaggistici di Daubigny e Corot; riflessione da cui dipende la tipologia compositiva «all'olandese» dell'immagine, strutturata dalla predominante visiva della bassa linea dell'orizzonte, dividendo il campo pittorico, nel contrasto dell'elemento scuro della terra e la trasparenza atmosferica del cielo. Il debito accostamento a Daubigny, nella visione mattutina, resa da un impasto di colore diluito e dato per velature, del dipinto esposto alla Promotrice di Torino del '61, *Il Mattino* (1860: Genova, GAM), e la scelta di motivi di chiara dipendenza corotiana (*La Quiete*, 1860: Torino, GAM), superano però il pedissequo aggior-

namento alle novità della pittura d'oltralpe, nella singolare interpretazione di immagini di natura spoglia e desolata, enucleando, nel corso degli anni, una poetica e fantastica immagine della luce, nucleo ideale e naturale insieme che smaterializza la corposità pittorica dei terreni bruni in primo piano, graduandosi in un indefinito lume avvolgente. Nell'opera cardine di questi anni, *Il Mulino* (1856: ivi), il gioco di riflessi e sfumature connota la concreta e semplice immagine naturale, di un intimo lirismo, che interpreta i toni luminosi del paesaggio. L'effetto di luce è sempre basato su appunti dal vero, ed elaborato in ripensamenti continui di uno stesso motivo, riprodotto con diverse tecniche (litografie del '50, per esempio *Mattino*; *Abbeveraggio* del 1849; eliografie ed acquaforti degli anni '60-70); la qualità ed intensità dei valori tonali è espressa soprattutto dalle acqueforti, nella vasta gamma di gradazioni dal bianco al nero (*La Pesca* del '64; *Al pascolo* degli anni '60 ca.; *Sole di primavera*, 1875 ca.: Torino, GAM), ed in opere di grande sensibilità chiaroscurale come *La stalla* (1873 ca.: ivi). Dagli anni '60 in poi il suo registro interpretativo evolve nell'isolato percorso di sintesi tra «natura» ed «idea», unificando «paesaggio puro» e romanticismo dei temi, carichi di istanze simboliche (vespro, solitudine, presenze di alberi isolati sull'orizzonte paesaggi in controluce, accensioni di riflessi sull'acqua al tramonto). Un itinerario originale che dallo studio e dal rapporto diretto con la natura approda a quella «poesia del vero» (così definita da lui stesso), che trova catarsi lirica nella rappresentazione dell'indefinito naturale, interpretato dalla carica evocativa che lo accosta al Piccio e a Gigante, del linguaggio pittorico, equilibrato dalla compostezza e gravità monumentale del registro elegiaco (*Idillio*, 1865 ca.: Torino, GAM; *Il guado*, 1861: coll. Stramezzi; *Alta-comba, ricordo della fontana delle meraviglie*, 1864: coll. priv.). Il medium compositivo calibra le fantasie di forme e linee del paesaggio svaporanti all'orizzonte, nell'inquadratura scenografica delle scure quinte arboree in primo piano (*Donna alla sorgente*, 1865: Torino, GAM); e lo stesso pittoricismo della materia-colore, fatto di spessori bruni, raschiature, pennellate incrociate e gradazioni diluite (esempio bozzetti, *Radura*, 1860-65: ivi) espressivo della personale emozione visiva della luce e del vitalismo vibrante della natura, delle opere *Mattino d'ottobre* (1862: ivi), *Il Crepuscolo* (1862: Roma, GNAM), *Novembre* (1864:



Torino, GAM), è contenuto dal rigore impaginativo del riferimento classico (Lorrain, Ruysdael, Dughet). L'immagine, quindi, superando l'indagine immediatamente percettiva, attinge forza dall'interpretazione dell'energia vitale della natura, in cui si specchia la tensione introspettiva dell'artista; ma l'elemento soggettivo e romantico è misurato sempre sul dato naturale, semplificato nelle linee essenziali, come nell'astrazione di terra e cielo del dipinto *Sull'Altipiano* (1865: Como, coll. priv.), dando risalto al colloquio lirico e solitario tra uomo e natura (*Pastorella solitaria* 1860 ca.: Torino, GAM). L'insistenza del riferimento concreto al dato percepito, che gli valse il consenso del gruppo fiorentino del Caffè Michelangelo (*L'Abbeveraggio*, 1867: Bologna, PN; recensito positivamente da D. Martelli), è punto di partenza per i giovani pittori piemontesi alla ricerca di una soluzione dell'opposizione tra «paesaggio ideale» e «verità» (Avendo, Delleani, Berteà, Rayper, Camerana); anche se la poetica dell'artista rimane difficilmente collocabile nel panorama pittorico dell'Ottocento italiano. L'impossibile convergenza di visione con macchiaioli e veristi emerge dal disaccordo nato sulla proposta dell'inserimento della cattedra di paesaggio nell'insegnamento accademico, cattedra che F otterrà tra le polemiche, nel 1869, all'Albertina di Torino (verrà eliminata due anni dopo la sua morte). Nel 1866 F è a Londra, dove si tratterà un anno, aprendo un nuovo momento di riflessione a contatto con la pittura di Rembrandt, Constable e Turner; al periodo londinese appartengono alcune vedute (*Strada con arco*; *Ingresso nella cattedrale di San Paolo*) ottenute con la tecnica del *cliché-verre*, conosciuta tramite gli amici lionesi. Tornato in Italia, a Firenze nel 1867, elabora l'esperienza londinese in opere che raggiungono piena maturità espressiva nell'intensa sintesi di materia, luce e colore che si sprigiona nei quattro ovali commissionatigli da C. Banfi, dipinti nel 1867 (*Crepuscolo sul Mugnone*; *Stagno lungo il Mugnone*; *Fontana nei pressi di Signa*; *Ricordo di viaggio*, tutti in coll. priv. a Torino) e nel dorato luminismo di *Tramonto sullo stagno* (1869-1876: Torino, GAM). L'intensità evocativa delle opere degli anni '70 trasforma il motivo in una fantasia visiva dell'indefinito luore delle atmosfere cariche di attesa di *Aprile* (1873: ivi) e di *Bufera imminente* (1874: ivi), fantasie liriche (*Solitudine*, 1874: Reggio Emilia, MC; *Desolazione*, 1870 ca.: Torino, coll. priv.), rattenute nella

cornice compositiva e nella sintassi classica dell'immagine, pur nel vivo ricordo dell'esperienza turneriana, nella libera sintesi di luce-colore di *Bassa Marea* (1880: Torino coll. priv.). Il senso dell'indefinito e dell'informe naturale (*Novembre*, 1875 ca.) della sua rappresentazione e il linguaggio pittorico che sfalda e disgrega l'immagine, lo pongono lontano tanto dalle posizioni veriste, quanto dal paesaggio accademico o vietamente romantico. E non favoriscono riconoscimenti negli incontri ufficiali a cui il pittore è sempre presente (Promotrici di Torino dal '52, esposizioni di Firenze Vienna nel '73, *salon* parigino nel '61), sollevando critiche. Come accade nel '62, nell'*Album* della Promotrice, dove E. Balbiano scrive: «Fo voti che il suo potente ingegno rimanga unico, perché non a tutti sarebbe dato di poter far bene adoperando come fa lui talvolta, non i pennelli, ma la scopa». È forse motivata da simili chiusure la scelta di accettare la proposta del governo di recarsi a Tokyo, nel 1876, per ricoprire la carica di insegnante nella scuola di belle arti, interna al collegio di ingegneria. Qui contribuisce alla formazione di un gruppo di pittori del periodo Meiji, definiti di «stile occidentale». A causa del suo precario stato di salute è costretto però a tornare a Torino nel 1878 riprendendo l'insegnamento all'accademia, contornato da un gruppo di allievi (Ghesio di Volpegno, Bussolino, Stratta, Camerana e Marco Calderini, autore di una biografia sul pittore, edita nel 1901, di valore documentario), con i quali dipinge nei dintorni della campagna torinese, a Rosta, San Mauro, Mirafiori. In questi ultimi anni, la visione di F si fa più fosca, accentuando l'informe e il materico della sua pittura, procedendo per spessori di colore rosso-violacei, bruni, intense luminescenze e biancori lunari; tra queste opere, espressive di una libertà quasi visionaria, *Tramonto infuocato sulla palude* (1880: Torino, GAM), *Stagno luminoso* (1880: ivi), *Tramonto sul Po a San Mauro* (1880-81: ivi). Dell'80 è il monumentale dipinto *Le Nubi* (ivi), al quale il pittore lavora a lungo insoddisfatto, prima di mostrarlo all'esposizione di Torino, in cui il dipinto non raccoglie il successo sperato. L'opera, di grande rigore stilistico, è l'immagine dell'infinito orizzonte in cui sfuma ogni forma, e sintetizza il carattere metafisico della riflessione sulla natura e la pregnanza astratta del suo luminismo, visione non scevra di reminiscenze orientali, e si pone a conclusione della singolare interpretazione e visione natu-

rale del pittore, ben espressa dalle sue parole: «Il vero, il finito, altro non sono che l'infinito» (da una lettera all'allievo Stratta). Gran parte delle opere dell'artista (dipinti, bozzetti, incisioni, disegni) sono raccolte alla GAM di Torino (lascito Camerana del 1905). (sro).

### **Font-de-Gaume**

La grotta di Font-de-Gaume (comune di Eyzies-de-Tayac in Dordogna) si compone di un corridoio lungo 123 metri, con un ingresso, una strozzatura detta «il Rubicone» e una breve galleria laterale. All'ingresso, zone rossastre a contorni diffusi, rivelano un gruppo mammut-renna-cavallo, assai degradato. Il santuario ha inizio a partire dal Rubicone, al di sopra del quale compaiono le prime incisioni. Cavalli, bisonti, tre piccoli mammut pelosi, segni e bastoncelli sembrano appartenere a quanto Leroi-Gourhan chiama «pannello di *grattage*» o a «contorni incompiuti», che spesso precedono la composizione principale. In una nicchia c'è un curioso segno, composto da due archetti sormontanti due cerchi: sembra sia una testa schematizzata. La parte principale del corridoio che porta dal Rubicone alla galleria laterale è ornata su ciascuna parete da lunghi affreschi ben conservati, ove numerose sovrapposizioni dimostrano che non vi furono forti scarti cronologici, poiché l'insieme presenta uno stile omogeneo. Bisonti dipinti in nero, dai dettagli anatomici finemente incisi, precedono mammut policromi nonché renne e cavalli, uno dei quali, quasi interamente inciso a tratto fine, ha la testa lavorata in cavo. Alcuni piccoli mammut con occhio triangolare sembrano più recenti. Dopo un bisonte, la cui pittura è stata precedentemente grattata, compaiono due belle renne affrontate, incise e dipinte in rosso e nero. Nella galleria laterale, un complesso bisonti-cavalli-mammut-renne, eseguito con lo stesso linguaggio, è policromo o in nero modellato. All'angolo di tale galleria, il celebre lupo dal pelo irto è una delle due sole rappresentazioni paleolitiche di questo animale da preda. A sinistra della galleria principale, un antro chiamato «sala dei piccoli bisonti» sembra contenesse un primo santuario precedente gli affreschi, in effetti, buoi e soprattutto bisonti dalla folta criniera possiedono l'inarcamento dello stile III e ricordano quelli di Lascaux e del Gabillou. Due profili umani grotteschi, dal lungo naso, sono discretamente incisi in un angolo dell'ambiente; ricordano quelli di Rouffi-

gnac e delle Combarelles, anch'essi situati in luoghi seminascosti. La decorazione del santuario si conclude, dopo alcuni bovidi dello stile III, con un rinoceronte e un cervo, a faccia a faccia, e con un felino posto di fronte a cavalli che precedono immediatamente i bastoncelli terminali. Secondo l'abate Breuil, la grotta sarebbe stata utilizzata dall'Aurignaciano medio al Magdaleniano finale, ma Leroi-Gourhan pensa a due santuari in successione: il primo, nella sala dei piccoli bisonti, apparterebbe al Solutreano finale o all'inizio del Magdaleniano il secondo, più importante, svilupperebbe affreschi dello stile IV antico simili a quelli delle Combarelles e di Rouffignac. Bisonti incisi dello stile IV recente dimostrano che il santuario continuò ad essere usato fino al Magdaleniano IV-V. (yt).

### **Fontebasso, Francesco**

(Venezia 1709-69). Partito da un'educazione nell'ambito di Sebastiano Ricci, si accosta poi al Tiepolo, ma con una interpretazione plastica e un chiaroscuro caldamente costruttivo. Un po' fermo e convenzionale nei tradizionali affreschi decorativi, appare d'insolita freschezza luminosa e coloristica in alcune gustose scenette di genere. Il F fu molto attivo nel Trentino e in particolare a Trento, dove si recò nel 1736 e vi affrescò ampiamente la chiesa dell'Annunziata, per tornarvi poi nel '59 a lavorare nel Castello del Buonconsiglio e in altre chiese della città. Nel 1761, chiamato a Pietroburgo, vi si fermò un anno eseguendo nel Palazzo Imperiale opere poi andate distrutte. Nel '68, un anno prima della morte, ormai notevolmente famoso, fu nominato presidente dell'Accademia veneziana di belle arti. Alcune sue opere giovanili sono vicinissime a Sebastiano Ricci, ma già nei soffitti della chiesa veneziana dei gesuiti, probabilmente poco posteriori al '30, appare chiaro il rapporto col Tiepolo, che si accentua nei dipinti trentini. Da non trascurare, nella sua formazione, un probabile lungo soggiorno bolognese, utile a spiegare una certa componente formalmente accademica della sua pittura. Tra i dipinti su tela di grande formato, va ricordato, per qualità pittoriche e per notevoli esiti di efficace naturalezza narrativa, il *Ricevimento veneziano* (Conegliano, coll. Zoppasa). (fd'a + sr).

### Fontebuoni, Anastagio

(Firenze 1571-1616). Dopo un avvio a Firenze nell'ultimo decennio del Cinquecento (nel 1590 s'immatricola all'Accademia del Disegno), di cui non resta traccia, il F ebbe i suoi svolgimenti decisivi durante un lungo soggiorno romano (1599-1620). Allievo del Passignano, di cui mantiene sempre alcuni caratteri, a Roma egli seppe estendere i suoi rapporti e ottenere subito importanti lavori, grazie alla protezione dei cardinali Arrigoni e Giustiniani. Così gli affreschi di Santa Prisca e di Santa Balbina (entrambi nei primi anni del secolo) mostrano contatti con G. Baglione (sviluppati in seguito nella *Madonna e Santi* di Rignano Flaminio del 1606, e negli affreschi di San Salvatore a Cori, 1610) e con A. Comodi. Da quest'ultimo egli trasse le riflessioni sui problemi luministici che lo prepararono ad una netta adesione, dal secondo decennio, allo stile di O. Gentileschi, come mostrano la *Morte della Vergine* (1615 ca.: Roma, San Giovanni dei Fiorentini) e la *Visione di san Bernardo* (1621: Prato, Cassa di Risparmio; dipinto per Imola). Di ritorno a Firenze, partecipò a tutte le principali decorazioni commissionate dai Medici tra il '20 e il '25 (Casino Mediceo, Palazzo Pitti, Poggio Imperiale), nelle quali, pur non smentendo le sue più recenti acquisizioni, finì per adeguarsi al corrente gusto narrativo fiorentino. (*cpi*).

### Foppa, Vincenzo

(Brescia 1427-30 ca. - 1515-16). È il primo rappresentante del Rinascimento lombardo, cui infonde caratteri propri, destinati a conservarsi anche nel secolo successivo. Nella regione lavorò a lungo, oltre che a Milano, a Pavia, con ripetuti soggiorni, e a Brescia; fuori, a Genova e a Savona. La *Madonna del cespuglio* (1450-55 ca.: Settignano, coll. Berenson) tradisce ancora l'influsso del gotico internazionale e in particolare di Michelino da Besozzo; ma sin d'ora vi si riconosce una relativa unità di colorito, determinata dalla luce naturale. *I Tre Crocifissi* (1456: Bergamo, Carrara) sono collocati sotto un arco classico visto in prospettiva, al modo di Mantegna, ma lo sfondo del paesaggio è d'una fantasia ancora interamente gotica; al gusto padovano si aggiungono inoltre echi di Filippo Lippi e di Jacopo Bellini. Le due *Madonne* del Castello Sforzesco a Milano, la cui impostazione è anch'essa nettamente influenzata da quelle del Mantegna, dovrebbero risalire allo

stesso periodo. Invece il bel *San Gerolamo* (Bergamo, Carrara), talvolta situato immediatamente dopo i *Tre Crocifissi*, dev'essere posteriore, e appartenere alla maturità dell'artista. L'effetto di luce naturale, caratteristico del F, ha qui sostituito la luce astratta e diffusa della pittura fiorentina. L'opera deve datarsi all'epoca (1462-1464) in cui F dà inizio agli affreschi della Cappella Portinari di Sant'Eustorgio a Milano, cui lavora fino al 1468. Qui, sulle lunette alle sommità delle pareti, rappresentò quattro *Scene della vita di san Pietro martire*, sopra l'altare l'*Assunzione* e l'*Annunciazione*, sopra l'ingresso *Angeli*; nella volta, i quattro *Padri della Chiesa* sui pennacchi, ed otto *Apostoli* visti attraverso oculi illusionistici. Gli affreschi rivelano il passaggio da una solenne struttura compositiva di origine padovana e strettamente aderente alle regole prospettiche toscane, a una concezione straordinariamente libera e naturale dello spazio, che diverrà costante nell'arte lombarda. Il punto più avanzato di questa fase si coglie nelle *Scene della vita di san Pietro martire*, eseguite per ultime. È del tutto appropriato scorgere nella resa del bosco dove si svolge l'episodio del martirio del santo la traccia di contatti con l'arte fiamminga, risalenti probabilmente al viaggio dell'artista (1461) a Genova, un centro dove l'influenza fiamminga agiva con forza. A questa fase importante appartengono certamente la *Madonna* di Berlino-Dalhem e quella di Raleigh (AM, coll. Kress), ove si vede sostituirsi all'influsso del Mantegna quello di Giovanni Bellini. Gli affreschi nella volta della Cappella Averoldi nella chiesa del Carmine di Brescia (*Evangelisti* e *Padri della Chiesa*), dipinti nel 1475, il grande polittico (la *Madonna degli angeli*, con otto *Santi* su due registri e *San Francesco riceve le stimmate*), dipinto per Santa Maria delle Grazie a Bergamo (oggi a Milano, Brera), la *Natività* della chiesa di Chiesanuova presso Brescia (laterali con *San Giovanni Battista* e *Sant'Apollonia*: Ginevra, coll. priv.), consacrano la piena maturità di F. Egli conferisce al suo naturalismo un particolarissimo tono di austerità. Realizzando un intenso accordo tra colori locali non brillanti e luce naturale, crea la tonalità di grigio che gli è caratteristica, esaltata dall'oro della ricca carpenteria. Questo tipo architettonico dei polittici avrà successo nella pittura lombarda fino a Gaudenzio Ferrari specie di ancona monumentale che trionfa col *Polittico Fornari* del museo di Savona (1489) e col polittico (1490) dell'altar maggiore

della cattedrale nella stessa città (Oratorio di Santa Maria di Castello), che provano l'influenza esercitata da F, d'altronde avvertibile anche in precedenza, nei pittori nizzardi. I polittici di Savona rivelano un certo gusto arcaicizzante. Sono posteriori al momento in cui F ebbe contatti con Bramante, la cui presenza in Lombardia è attestata dal 1477. La sua influenza vive nel monumentalismo che si manifesta negli affreschi già in Santa Maria di Brera (oggi a Milano, Brera: *Pietà*; *Martirio di san Sebastiano*; *Madonna tra i due san Giovanni*, datata 1485). La magnificenza degli ori riappare nell'*Annunciazione* di una coll. priv. di Milano. Si può probabilmente assegnare allo stesso periodo una vetrata del duomo di Milano attribuita a F da C. L. Ragghianti. Le opere tarde di F (*Adorazione dei Magi*: Londra, NG; stendardo di Orzinuovi, con la *Vergine e due Santi* nel recto e *San Sebastiano tra san Rocco e san Giorgio* nel verso, 1514: Brescia, Pin. Tosio Martinengo) rivelano un rifiuto quasi provocatorio di qualsiasi esperienza leonardesca, F resta fedele a quella tradizione lombarda di rusticano arcaismo, che verrà ripresa felicemente a Brescia da Moretto e, in certo modo, da Savoldo. La sua profonda coscienza formale gli consentirà d'introdurre in Lombardia il senso umano e spaziale del Rinascimento e anche di fondare una sensibilità luministica, propria degli artisti lombardi e destinata a durare. (*mr + sr*).

### **Forabosco, Gerolamo**

(Padova 1604 o 1605 - 1679). È noto soprattutto come ritrattista, creatore di veri capolavori per naturalezza di impressioni pittoriche e di penetrazione psicologica; la sua è una pittura di ricco impasto cromatico e di sottile finezza, capace di trasfigurare con fantasia poetica la realtà. Fu alla scuola del Padovanino, da cui gli venne l'amore per la pittura veneta cinquecentesca, ma guardò soprattutto alla produzione tarda di Bernardo Strozzi e probabilmente anche ad opere di Sebastiano Mazzoni, ambedue artisti presenti a Venezia negli anni di formazione del F e oltre. Fra i pochi dipinti di ampia composizione a lui riferibili, è da ricordare il *Salvataggio miracoloso* della chiesa parrocchiale di Malamocco (tra il 1664 e il 1674), tra le opere più notevoli della pittura veneziana del Seicento. (*fd'a + sr*).

### **Forain, Jean-Louis**

(Reims 1852 - Parigi 1931). Spirito caustico, fu il piú pungente tra i successori di Daumier. Come lui, osservò con ironia l'egoismo sordido di una borghesia di vecchi signori concupiscenti, di taccagni ambigui e di giovanette senza scrupoli (*Fra le quinte*, 1906: Londra, Courtauld Inst.; il *Riposo della modella*: conservato a Dunkerque). Il successo di F come caricaturista mondano fa spesso dimenticare che egli fu soprattutto disegnatore politico e sociale, che imponeva con forza i propri ideali umanitari. Collaborò alle illustrazioni di tutti i giornali satirici dell'epoca, «Le Scapin» (1876), «Le Courrier français», «Le Fifre» (1889-90), «Les Temps difficiles» (1893), «Le Figaro» e il «Pss't» (1898-99). Fustigava gli affamatori, i parlamentari corrotti, i giudici e gli avvocati con amari schizzi incisivi e vivaci litografie quasi sempre sottolineati da una breve, crudele didascalia. Espresse la sua rivolta di polemista anche in occasione dello scandalo di Panama e dell'affare Dreyfus. Se i suoi manifesti hanno di solito l'immediatezza delle vignette (la *Bobème* di Puccini), i pastelli sono assai influenzati da Degas, che molto ammirava. La sua opera dipinta è meno nota, e tuttavia è estremamente interessante. I quadri presentano un'impaginazione assai studiata (il *Vedovo*, 1884: Parigi, MO), un colore cupo schiarito da zone di luce cruda e un impasto spesso, posato a tocchi larghi e spaziosi (la *Plaidoirie*, 1907: ivi). Talvolta si elevò fino a un romanticismo doloroso (la *Casa ritrovata*, 1918: Nantes, MBA). Assai legato a J.-K. Huysmans, di cui illustrò *Les Croquis parisiens* (1880), F realizzò al termine della sua vita belle acquaforti religiose (il *Calvario*, 1909). (tb).

### **Forbin, Auguste**

(La Roque-d'Anthéron (Bouches-du-Rhône) 1777 - Parigi 1841). Ebbe le prime lezioni da Constantin ad Aix-en-Provence, poi da Boissieu a Lione, dove la sua famiglia si era rifugiata nel 1791. Giunto a Parigi nel 1795, col condiscipolo e amico Granet entrò nello studio di David. Sotto l'Impero fu ciambellano della principessa Paolina Borghese e partecipò alle campagne di Spagna e Austria. La penisola iberica gli ispirò soggetti che realizzò una volta giunto in Italia: *Inés de Castro* (1812: Bayonne, Museo basco), *Presa di Granada (replica al salon del 1822: Aix-en-Provence, Museo Granet)*. Nel 1816 successe a



Denon come direttore dei Musées royaux, creò allora il Museo del Lussemburgo (1818) e al Louvre aprì il Museo Carlo X (1827). Portò a termine il difficile acquisto della *Zattera della Medusa* di Géricault, quadro giudicato troppo «politico». La sua opera pittorica consta di paesaggi d'Oriente (ove si recò in missione nel 1817), vedute di rovine e di architetture, al cui effetto romantico contribuiscono i contrasti di luce e la ricchezza di colore. Il Louvre possiede numerosi dipinti che l'artista aveva donato al re: *Chiostro del Saint-Sauveur ad Aix* (1829), *Veduta di Gerusalemme* (1830). (fm).

### **Forlì (Forli), Giovan Vincenzo**

(attivo a Napoli dal 1592 al 1639). Probabilmente originario del Molise, operò a Napoli e nel Viceregno soprattutto per committenti religiosi nell'ambito delle correnti pittoriche «devote» del tardo Cinquecento meridionale. Collegato all'anonimo maestro baroccesco autore della *Madonna con Bambino con Santi vari* (Napoli, Santa Maria Regina Coeli) e delle due *Storie francescane* (Napoli, Gesù delle Monache), fu tra i consoli dell'arte dei pittori di Napoli (1594). Nel *Buon Samaritano* (1607: Napoli, Pio Monte della Misericordia), nella grande *Circoncisione* (pagata nel 1610: Napoli, Santa Maria della Sanità) o nella *Madonna del Suffragio* (Napoli, Santa Maria della Sapienza) l'impostazione ancora tardomanierista sorregge una superficiale adesione alle novità luministiche di Caravaggio. (rla).

### **forma, teoria della**

Una teoria della «forma» quale entità distinta da un «contenuto», in diverse ipotesi di relazione con esso fino al postulato di una indipendenza assoluta, può configurarsi nella storia delle arti e nella critica d'arte a partire dal settimo decennio del secolo scorso, fino agli anni delle prime avanguardie, confluendo poi in parte in alcune esperienze dell'astrattismo subito dopo la prima guerra mondiale, contemporaneamente all'affermazione della *Gestaltpsychologie*, con cui possono ravvisarsi alcune tangenze. Più che di una teoria, è opportuno parlare di indirizzi di pensiero intorno a una problematica comune, individuabili soprattutto nell'area tedesca, anche se in complessa relazione con indirizzi paralleli in altri paesi.

Il presupposto più diretto della nascita di tali indirizzi è la progressiva svalutazione, o trasformazione concettuale,

del «contenuto», che, già avviata dai mutamenti nella destinazione sociale del prodotto artistico e nelle rispettive tecniche indotti dalla rivoluzione industriale sullo scorcio del XVIII sec., assume particolare rilievo a partire dall'impressionismo e, contemporaneamente e successivamente, dal simbolismo, quando l'attenzione si sposta definitivamente dal soggetto rappresentato al processo creativo, nei diversi momenti e concezioni incentrandosi sul processo della percezione, sulla struttura dell'opera, sul procedimento di ricreazione interiore della forma. Nel campo della speculazione estetica, i presupposti si possono rintracciare in Kant, dal quale dipendono in maggiore o minor misura, e in diversi sviluppi e interpretazioni, gran parte delle dottrine qui prese in esame, oggetto delle riflessioni spesso interdipendenti di artisti e teorici dell'arte; ma si può risalire anche alle teorie neoplatoniche, che trovano nell'area simbolista una netta ripresa. Va tenuto presente che l'opposizione della «forma» al «contenuto», nel clima spiritualistico e nella diffusa reazione contro il positivismo al volgere del secolo, riprende talvolta gli argomenti filosofici della distinzione tra «forma» e «materia». Altri presupposti fondamentali, nonostante la (piú apparente che reale) reazione antiromantica delle correnti formaliste, sono proprio nella cultura romantica, nell'importanza attribuita al linguaggio e nell'idea di un'arte che sia creazione piuttosto che imitazione; e ancora, provenienti soprattutto dal territorio francese, le rivendicazioni romantiche dell'«arte per l'arte».

Il formalismo è connesso inizialmente con un atteggiamento di recupero di suggestioni formali, nonché teoriche e terminologiche, provenienti dal neoclassicismo o classicismo romantico, all'interno di un clima simbolista. In questo contesto il primo saggio organico può forse considerarsi *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) dello scultore tedesco Adolf von Hildebrand. L'attività artistica non rappresenta illusionisticamente un brano di realtà attraverso la forma, bensí diviene «espressione della struttura ossia delle forme esistenti al di sotto della superficie». Il contenuto dell'opera d'arte sarà dunque il linguaggio stesso e il problema della forma consiste essenzialmente nel ritrovare, attraverso la struttura spaziale (giungendo alla «massima intensità spaziale»), l'«unità» fondamentale dell'immagine. Hildebrand distingue una visione da vicino e una visione da lontano, fon-

dando su quest'ultima soltanto, che è visione di superficie piuttosto che di profondità e costituisce un processo di «astrazione», la visione artistica, in quanto «solo dall'effetto dell'immagine lontana è possibile dedurre i valori formali nella loro unità e questo perché solo in essa gli elementi dell'apparenza si presentano omogenei e simultanei». Molte idee di Hildebrand, per altro verso dipendenti anche dalla teoria dell'*Einfühlung*, nascono da uno sviluppo delle idee del pittore Hans von Marées e del teorico Konrad Fiedler, che conobbe entrambi; le lettere di Marées costituiscono una fonte importante per la nascita e gli sviluppi del formalismo. La teoria della «pura visibilità» di Fiedler s'innesta a sua volta sul formalismo di Johann Friedrich Herbart attraverso l'estetica di Robert Zimmermann (*Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, 1865) che rinuncia a indagare il «contenuto» per indagare l'«immagine» della fantasia nei suoi modelli e nei suoi simboli, ben distinti nelle arti figurative (materiale tattile da un lato, percettivo od ottico dall'altro) e nella poesia. Herbart, polemico nei confronti dell'idealismo di Hegel, aveva ripreso la distinzione kantiana di «bellezza libera» e «bellezza aderente», concepiva la bellezza come forma libera da sentimento, riaffermava la necessità di una rigorosa distinzione tra le arti, ogni singola arte essendo fondata su proprie specifiche leggi e funzioni. Da questi il puro visibilismo assume anche l'impostazione della distinzione tra «estetico» ed «artistico», sfera del bello e sfera dell'arte. Fiedler concepisce fin dal suo primo saggio (*Die Beurteilung von Werken bildender Kunst*, 1876) l'attività artistica non come imitazione, né invenzione arbitraria, ma come «libera creazione», condotta attraverso la facoltà conoscitiva della *reine Sichtbarkeit*, una facoltà spirituale specifica, non inconscia né di origine divina, ben distinta sia dalla visione ottica che dalla conoscenza intellettuale. Contenuto dell'opera d'arte è la *Gestaltung* stessa, la capacità di dar forma alla visibilità pura: «L'attività artistica comincia quando l'«uomo» [...] spinto da un'interiore necessità, afferra la massa confusa delle visioni, che lo circondano e penetrano in lui quasi con violenza, con la forza del suo spirito, e la sviluppa fino a darle forma determinata». È evidente l'eredità di Goethe (il processo della *Gestaltung*, la «necessità interiore»), come anche la presa di distanza sia dall'idealismo romantico, sia da ogni forma di materialismo, nonché di «realismo», in polemica

non tanto con Courbet quanto con l'impressionismo francese, cui la teoria di Fiedler è talvolta erroneamente accostata; ed è sulla scia di Kant, ma anche di Schopenhauer, che la teoria muove dal presupposto che nessuna cosa esiste prima di divenire oggetto della nostra conoscenza, e pertanto ciò che la «pura visibilità» crea è realtà autentica. Nei saggi successivi si sviluppa ulteriormente il suo pensiero, nell'intenzione di affermare l'autonomia del linguaggio in assoluto («il senso che il fatto meraviglioso della lingua possiede non è quello di significare una realtà, ma quello di essere una realtà; poiché ciò che si realizza nella forma della parola non ha esistenza se non in questa forma, la lingua non può dunque significare che se stessa»); di distinguere, e privilegiare, l'espressione visiva da quella verbale, espressione visiva in cui sono le «sensazioni colorate e luminose» fornite dall'organo visivo a formare la conoscenza del reale, con un suo specifico carattere frammentario e labile diverso dal carattere della conoscenza intellettuale. In *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) è più volte ribadito il processo dall'oscurità alla chiarezza e si precisa quel passaggio dalla «visione» alla «espressione» che resterà poi fondamentale per le poetiche, non soltanto tedesche, del primo Novecento. Il processo visivo costituisce un unico processo omogeneo, illimitato, che ha inizio nella percezione e culmina in un moto espressivo; un processo interno che si sviluppa in un'attività esterna, l'attività artistica «produttrice di forme visivamente individuabili». Nonostante la polemica di Robert Vischer contro i «formalisti», in primo luogo Zimmermann, e nonostante egli si inserisca negli sviluppi dell'estetica di Hegel anziché di Kant, la teoria della *Einfühlung* (empatia o simpatia simbolica) appare strettamente intrecciata a quella della pura visibilità (Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl*, 1873; Johannes Volkelt, *Ästhetische Zeitfragen*, 1895 e *System der Ästhetik*, 1905-14; Theodor Lipps, *Ästhetik*, 1903-1906); e la fusione delle due componenti si riscontra soprattutto negli sviluppi, in direzione storico-artistica più che puramente teorica, di Riegl e Wölfflin. Sovente considerata meno avanzata per certo psicologismo (Vischer attinge anche a testi di psicologia sperimentale) e contenutismo romantico, in realtà la *Einfühlung*, a un'attenta lettura, è passibile di un'interpretazione fondata sugli effetti delle forme piuttosto che dei contenuti, e in realtà R. Vischer intende

fondare una «simbologia pura delle forme», distinguendo nettamente tra il contestato principio di associazione delle idee nella percezione e il problema piú complesso di una fusione diretta di idea, o rappresentazione, e forma dell'oggetto. Il punto di partenza è, anche in questo caso, l'atto della visione, e nell'atto del «guardare» piuttosto che del «vedere», ossia in una sorta di concentrazione, una particolare tensione nervosa del vedere, il piacere dell'artista deriva da una strutturale somiglianza tra le forme osservate e quelle del proprio corpo, da un'armonia tra soggetto e oggetto, o dall'armonia dei movimenti fisici che le forme impongono per essere percepite. Questa sintonia non sussiste necessariamente tra il nostro fisico e forme organiche, ma si instaura secondo la legge di un ritmo che lascia aperta un'interpretazione astratta.

In polemica con Riegl e Wölfflin, August Schmarsow (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905) muove tuttavia da fonti in parte comuni, nonché dalla comune esigenza di superare la preferenza culturale per i periodi «classici», cui egli oppone l'amore per il medioevo e il barocco. Schmarsow postula una successione storica, piú ideale che cronologica, dalla scultura all'architettura, alla pittura e infine alla musica e alla poesia, in base al progressivo prevalere, sull'elemento «plastico», di un elemento «pittorico», un principio secondo il quale si sintetizzano in un'immagine bidimensionale spazio e corpi e si crea una fusione tra il soggetto e lo spazio; e quindi un'appropriazione della realtà di tipo non «razionale», bensí fondata su un sentimento cosmico. L'«astrazione», ossia la prevalenza di elementi grafici che superano l'espressione plastica, è estremo punto di arrivo nell'evoluzione dell'arte. L'idea piú fortunata, anche se, come si è visto, non del tutto nuova, della teoria di Schmarsow è quella della *Oestaltung*, una formazione strutturata superiore all'atto del semplice «formare», legato ad un movimento plastico, mentre all'origine di ogni creazione artistica è un «movimento espressivo».

Le teorie formaliste, di cui va almeno ricordato il risvolto costituito, in ambito musicale, da Eduard Hanslick, sostenitore di un'idea musicale assolutamente indipendente dall'espressione di contenuti oggettivi, letterari, sentimentali, hanno avuto sviluppi considerevoli, dalle categorie visive di Riegl e di Wölfflin utilizzate a rivalutare periodi anticlassici, a paralleli e continuatori, in ambito non tede-

sco, come Jules Laforgue e Roger Fry, fino a Henri Focillon, Bernard Berenson, Roberto Longhi. Tali sviluppi investono anche le teorie, soprattutto in direzione astrattista, sorte nell'ambito delle prime avanguardie artistiche: nota è tale componente negli scritti di Kandinsky pubblicati nel 1912. Le teorie della forma elaborate nel corso degli anni '20, soprattutto nell'ambito del Bauhaus, risentono poi per molti aspetti dell'influenza della *Gestaltpsychologie*; e lo stesso Kandinsky negli scritti di questo periodo sintetizza motivi derivati dalla *Einfühlung* e dal gestaltismo. La *Gestaltpsychologie*, inoltre, ha influenzato numerosi teorici e critici di direzione formalista e, più tardi, strutturalista, ed è forse Rudolf Arnheim l'anello di congiunzione più significativo tra la speculazione degli psicologi e quella estetica in tale ambito.

La psicologia della *Gestalt*, annunciata da uno studio di Wertheimer sulla percezione visiva del movimento pubblicato nel 1912 e in parte precorsa da Christian von Ehrenfels (*Über die Gestaltqualitäten*, 1890), nasce con la rivista «Psychologische Forschung», fondata nel 1921 da Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler. Il principio fondamentale su cui essa si imposta è che, accertata una corrispondenza tra le strutture fisiche e biologiche e le strutture psichiche, una *Gestalt* (configurazione) non è riducibile alla somma delle sue parti, ma è una unità organizzata nel suo intero complesso. In particolare, contro le teorie associazionistiche e riprendendo alcuni postulati della tradizione kantiane, si considera l'atto percettivo non costituito dalla somma di momenti singoli, bensì come un atto che coglie complessivamente determinate forme o configurazioni già presenti in quanto tali nei processi cerebrali; e tutto ciò in una dinamica tendente ad assumere una *gute Form*, una forma ottimale, ossia una struttura dotata al massimo di regolarità, equilibrio e simmetria (W. Köhler, *Gestaltpsychologie*, 1929).

Secondo Arnheim nell'arte agisce sempre un *Gestaltprinzip* che è solo in rapporto indiretto con il «contenuto» del dato naturale. Per il bambino, come per l'uomo primitivo e per l'artista, le forze che costituiscono la dinamica visuale non sono inerenti agli oggetti fisici, bensì risultano da una *Einfühlung*, da una «proiezione» della coscienza preformata sull'oggetto da esperire. L'organo visivo, che di per sé tende a una condizione di quiete e di equilibrio, è continuamente sollecitato dall'energia luminosa che gli

fornisce informazioni sugli oggetti; e tali informazioni l'artista, in una sorta di «duello», tende a disporre in un ordine che costituisce l'immagine. Arnheim, come già avevano fatto Riegl e Wölfflin, è sensibile anche al pensiero freudiano non volgarmente inteso, previene o confuta la critica a un presunto formalismo astratto dalle più complesse componenti spirituali, culturali, sociali dell'operazione artistica, avvertendo che la struttura dell'immagine all'interno del suddetto processo è condizionata oltre che dalla struttura delle immagini degli oggetti esterni e dalle forze formative dell'organo visivo, dalla tendenza dell'organismo a un comportamento attivo, ad osservare, scegliere, comprendere quando riceve stimoli esterni; nonché da comportamenti, stati d'animo, temperamenti, conflitti interiori e via dicendo. Attraverso tali indicazioni, e attraverso successivi, ulteriori sviluppi, il gestaltismo può considerarsi tra le componenti dello strutturalismo. ( *jnc*).

### **Forma I**

Il 15 marzo 1947 Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo e Turcato firmano il manifesto di **F I**, gruppo e mensile di arti figurative. La sentenza iniziale «Noi ci proclamiamo formalisti e marxisti convinti che i termini formalismo e marxismo non siano inconciliabili» rivela già come contenuto centrale lo schieramento a fianco di quanti si battevano in quegli anni per la causa dell'autonomia dell'arte. Mentre Angelo Maria Ripellino additava nell'avanguardia russa la sintesi tra rivoluzione politica ed artistica, nel marzo 1947 Elio Vittorini pubblicava sul «Politecnico» il coraggioso articolo *Suonare il piffero per la rivoluzione* rivendicando ambiti separati per la letteratura e la politica. È nello studio di Guttuso che paradossalmente si incontrano i firmatari di **F I** ed è lo stesso artista, allora neocubista, ad avvicinarli all'avanguardia europea attraverso le pubblicazioni ed inviando con un viaggio-scambio Guerrini, Dorazio e Perilli a Parigi. Al cospetto dei maestri - conoscono direttamente Magagnoli, Braque, Leger, Sonia Delaunay e Miró - il panorama artistico italiano appare loro arretrato e provinciale, intriso di Novecento e di «influenze psicologiche, decadenti, espressionistiche». «Il formalismo, - proclamano, - è l'unico mezzo per sottrarsi a tali influenze. La forma è mezzo e fine. Il quadro, la scultura, presentano come mezzi di espressione il colore, il disegno, le masse plasti-

che e come fine un'armonia di forme pure». Una forma valida per le sue valenze spaziali e luministiche, aliena da aprioristiche formulazioni. Tra l'astrattismo geometrico dunque e quello lirico. La prima mostra degli artisti di F I ha luogo nell'ottobre 1947 all'Art Club di Roma, con la presentazione di Emilio Villa. Nel commentarla, Prampolini sottolinea lo scarto tra presupposti teorici ed esiti pittorici. Le opere sembrano infatti parlare tutte lo stesso linguaggio ed oscillano tra la scomposizione cubista e le linee forza futuriste. Espongono ancora a Roma l'anno successivo nella importante mostra *Arte astratta in Italia*, a fianco di Fontana, Licini, Magnelli, Prampolini e Soldati. Già nel '49, però, i primi screzi, sulla diatriba tra astrattismo e concretismo. Dorazio, Guerrini e Perilli, i meno compromessi politicamente, propendono per l'irriducibilità concretista: fondano l'anno successivo lo spazio alternativo «Age d'or» e pubblicano «Forma 2» dedicandolo a Kandinsky. Se la conclusione della vicenda collettiva avvia la maturazione dei singoli linguaggi, in essi sarà sempre riscontrabile il rigore teorico, la carica polemica e la coerenza poetica degli esordi. Le mostre del 1965 alla galleria Arco d'Alibert di Roma, del 1976 al Palazzo comunale di Todi e, più recentemente, quelle di Gibellina nel 1986 e di Darmstadt e Saint Priest dell'anno successivo, evidenziano, nel porre a confronto le opere di allora con quelle posteriori, continuità e scarti. (az).

### **formismo**

Denominazione conferita alla corrente dell'espressionismo polacco rappresentata dal gruppo di artisti fondato nel 1917 a Cracovia (e poi a Varsavia, Poznan e Lwów) in reazione contro l'arte ufficiale; le sue ripercussioni si avvertirono fino alla seconda guerra mondiale. I «formisti» svolsero considerevole attività in vari campi della vita artistica in Polonia (mostre, conferenze, teatro, teorie artistiche, filosofia) con l'ausilio della loro rivista, «Formisci» (i formisti). Il loro stile associa gli elementi del cubismo, dell'espressionismo e del futurismo al folklore polacco. L'autonomia dell'opera d'arte e la sua genesi psicologica sono il punto di partenza del loro programma antinaturalista. Leon Chwistek, Tytus Czyzewski, Konrad Winkler, i fratelli Andrzej e Zbigniew Pronaszko, Stanislas Ignacy Witkiewicz, teorico del gruppo, e Augusto Zamoyski ne furono gli esponenti migliori. (wj).



### **Forte, Luca**

(1600-15 ca. - prima del 1670). Fu uno dei primi e piú importanti pittori di «natura morta» a Napoli, ma si ignorano a tutt'oggi dati cronologici della sua attività e della sua biografia, ad eccezione di due lettere che il **F** inviò nel settembre 1649 all'importante collezionista messinese don Antonio Ruffo chiedendogli la notevole somma di duecento ducati per la sua natura morta di «varie frutta». Formatosi nel clima delle congiunture pittoriche napoletano-spagnole, aderí profondamente alla tradizione caravaggesca sia locale che romana e fu a conoscenza dei modi del Salini e del Cerquozzi. Risentí anche delle opere del periodo falconiano del Porpora, dal quale rilevò, nei dipinti della maturità, idee nuove di illuminazione e di composizione, pur essendo stato, rispetto a quest'ultimo, un anticipatore dei modi della pittura di genere a Napoli. Tra le opere iniziali, forse la piú antica, va posta la *Natura morta con la tuberosa e la coppa di cristallo* (Roma, GNAM), recante il monogramma LF. Molti dipinti si trovano nella collezione Molinari Pradella di Bologna (uno di essi, la *Natura morta* di frutta e fiori, è firmato per esteso), nella PN della stessa città e in altre raccolte private italiane e straniere. (*ns + sr*).

### **Fortuny, Mariano**

(Reus (Catalogna) 1838 - Roma 1874). Rimasto orfano, fu allevato dal nonno in povertà; modellatore di figurine in terracotta, fu iniziato alla pittura da un artista locale; guadagnatosi qualcosa dipingendo ex voto, a quattordici anni si recò a piedi a Barcellona. Qui venne notato dallo scultore Talarn, che ottenne per lui l'iscrizione gratuita alla scuola di belle arti. Brillante allievo del pittore accademico Lorenzale, nel 1857 ricevette una borsa per Roma, che gli apparve «un cimitero visitato dagli stranieri», e dove il *Ritratto di Innocenzo X* di Velázquez lo interessò piú dei nazareni, verso i quali il suo maestro lo spingeva. Nel 1860 la spedizione spagnola in Marocco, guidata da un generale catalano, il Prim, gli serví a scoprire un mondo nuovo di luce e di colore: la deputazione provinciale di Barcellona lo fece aggregare allo stato maggiore come cronista della spedizione. Ne ripprò numerosi studi, dipinse quadri di soggetto arabo (l'*Odalisca*, 1861: Barcellona, MAM; *Fabbri marocchini*: ivi), e dopo un secondo soggiorno nel 1862 intraprese il grande panorama della *Battaglia*

*di Tétouan* (ivi), rimasta incompiuta. Nel frattempo, un viaggio a Parigi gli aveva fatto conoscere Horace Vernet e Henri Regnault. Nel 1867 era a Madrid; le nozze, con la figlia del ritrattista alla moda Federico de Madrazo, ne consacrano l'ascesa sociale. Poi, un quadro ispirato dalla firma di un contratto di matrimonio in una sacrestia (la *Vicaria*: ivi), trasposto nella Spagna di Goya, venne esposto a Parigi nel 1871 e, lanciato dal mercante Goupil, ottenne un immenso successo. Vivendo ora a Parigi, ora a Roma, ora a Granada, **F** sfruttò questi soggetti in quadri di genere alla Meissonnier – «la scelta del modello», «il collezionista di stampe» – ma con esecuzione piú libera e un colore piú cangiante. Morí prematuramente nel 1874, quando il suo stile sembrava evolvere verso una sorta d'impressionismo. Lucido, curioso di tutte le forme d'arte (collezionò stampe giapponesi e ceramiche ispano-more-sche), scontento perché avvertiva di sprecare le proprie doti, questo grande virtuoso sopravvive soprattutto per gli studi e gli acquerelli (il Prado di Madrid ne possiede buoni esempi per il lascito Errazu). Il suo influsso fu considerevole anche in Italia, e l'America, grazie al collezionista Stewart, gli fece un'accoglienza calorosa quanto l'Europa (New York, MMA e Hispanic Society; Baltimora, WAG; e Boston, MFA). (pg).

### **Fort Worth (Texas)**

**The Kimbell Art Museum** Nel 1936 il magnate texano Kay Kimbell (1886-1964) e sua moglie Velma Fuller, parallelamente ad un'attività di collezionisti, diedero vita alla Kimbell Art Foundation, tramite la quale promuovevano esposizioni itineranti nello stato del Texas e varie iniziative culturali. Alla morte di Kay Kimbell la collezione, che comprendeva ormai un considerevole numero di dipinti europei e americani e una ricca sezione dedicata all'arte orientale (India, Cina, Giappone), passò alla fondazione, con l'impegno di creare un museo nella città di **F W**. Attualmente la collezione Kimbell è ospitata in un edificio costruito appositamente da Louis I. Kahn tra il 1967 e il 1972, concepito con criteri nuovissimi (l'illuminazione è esclusivamente naturale, le opere sono esposte non piú di trecento per volta); primo direttore ne è stato Richard F. Brown (morto nel 1979). Il nucleo principale delle raccolte del museo è costituito dagli importanti dipinti inglesi (Reynolds, Gainsborough, Zoffany, Romney, Hoppner,

Lawrence, Turner, Bonington) e francesi (Géricault, Corot, Rousseau, Courbet, Pissarro, Degas, Monet, Cézanne, Derain, Redon, Picasso, Matisse) in gran parte raccolti dai Kimbell. La sezione dedicata all'arte antica include opere di Giovanni di Paolo, Bellini, vari fiamminghi (Joos de Momper), tele di Rubens, Frans Hals, Rembrandt, Stanzione, Murillo, Ribera, Claude Lorrain, Goya e il celebre *Altare di Barnaba*, rarissimo esemplare di arte inglese duecentesca: un trittico (*Madonna col Bambino e Cristo benedicente*) eseguito intorno alla metà del XIII sec. per incarico di un «Barnaba» il cui nome vi è iscritto due volte. Tra gli acquisti recenti del museo, oltre a quello clamoroso dei *Bari* di Caravaggio, vanno ricordati la *Resurrezione di Lazzaro* di Duccio (dalla *Maestà* del duomo di Siena), *Il baro con l'asso di fiori* di Latour, *Venere e Adone* di Poussin, il *Ritratto di Giacomo Bosio* del Greco e l'*Ira di Achille* di J.-L. David. La fondazione, proseguendo nella linea intrapresa dai Kimbell, ha organizzato nell'autunno del 1988 un'importante mostra-convegno sull'attività giovanile di Poussin. (sr).

### **fotografia e pittura**

La fotografia nasce dopo un'incubazione durata molti secoli come naturale esito di una continua ricerca del mezzo capace di fornire una immagine perfettamente fedele alla fenomenologia del reale. Come tale, a partire dal XIX secolo, essa conoscerà un rapporto assai stretto e d'importanza fondamentale con le vicende della pittura. D'altra parte le riflessioni e le sperimentazioni attorno alla camera oscura svoltesi sullo spazio di molti secoli ebbero non poche tangenze con la storia della pittura.

**I precursori** Il principio della camera oscura era noto sin dall'antichità: a parte il mondo cinese che sembra la conoscesse sin da prima del IV sec. a. C., già Aristotele ne parla nei *Problemata* osservando che i raggi del sole, passando attraverso un'apertura quadrata, formano sul piano un'immagine circolare la cui grandezza è in funzione della distanza foro - piano dell'immagine; nel 1038 d. C. l'arabo Ibn al-Haithan (noto in Europa col nome di Alhazen di Basrah) descrive in *Sulla forma dell'eclisse* l'uso di una camera oscura con foro stenopeico per osservare la falce del sole al momento dell'eclisse; R. Bacone in *De multiplicatione specierum* del 1267 parla del fenomeno della luce che attraversa un foro e osserva: «Le immagini

appaiono nel punto di contatto dei raggi luminosi col piano perpendicolare, e le cose appaiono lí, dove prima non c'era nulla». Durante l'eclisse del 5 giugno 1285 il monaco Guglielmo di Saint-Cloud, come riportato in un calendario del 1290, si serve di una camera oscura, di cui dà un'ampia descrizione, per la osservazione del fenomeno. Nel 1342 Pietro d'Alessandria traduce col titolo *De senibus, chordis et arcubis* l'opera scritta in ebraico da Levi ben Gerson, alias Léon de Bagnois, in cui si parla dell'uso della camera oscura per l'osservazione delle eclissi. Nel Quattrocento l'invenzione della prospettiva apre nuovi campi d'indagine per l'osservazione della realtà fenomenica ma non si farà uso della camera oscura come ausilio del disegnatore se non verso la metà del secolo successivo. È ben vero che nel trattato *Della pittura* (1435) L. B. Alberti, dissertando sul sistema della prospettiva inventato da F. Brunelleschi, accenna a immagini («miracoli di pittura») che sono state interpretate come ottenute con una camera oscura. Lo stesso Leonardo, nel suo *Codice Atlantico* (Parigi, BN, vol. D, fol. 8), ci dà una dettagliata descrizione della camera oscura, e, per la prima volta, questa viene messa in relazione con il funzionamento dell'occhio umano. Nel 1550, nel suo libro *De subtilitate*, Gerolamo Cardano descrive un espediente capace di migliorare la visione con la camera oscura inserendo una lente («orbem e vitro») nel foro. Ma sarà Giovan Battista Della Porta nella prima edizione (1553) del suo *Magiae naturalis; sive, De miraculis rerum naturalium*, a darci la prima dettagliata e approfondita descrizione della camera oscura, che attraverso questo testo diverrà nota a un vasto pubblico. Infatti i manoscritti di Leonardo erano a quel tempo sconosciuti (saranno pubblicati solo nel 1797) ed è presumibile che anche se, com'era costume, qualcosa delle ricerche leonardesche era trapelato, questo non andasse oltre generiche informazioni. Nel testo G. B. Della Porta parla della camera oscura come ausilio per i pittori e invita questi a servirsene per tracciare linee e forme alle quali in seguito avrebbero aggiunto i colori. È importante rimarcare questo consiglio in un'epoca in cui gli artisti avevano cercato d'inventare, e spesso c'erano riusciti, complessi sistemi meccanici che dovevano rendere il lavoro del disegnatore più facile e nello stesso tempo più attendibile, soprattutto in relazione al gusto ormai universalmente diffuso di prospettive sempre più ardite e stupefacenti. A tal propo-

sito vanno ricordate le macchine per tracciare le prospettive che Albrecht Dürer documenta in *Underweysung der Messung mit dem Zirckel* (1525). Nella seconda edizione del *Magiae naturalis* G. B. Della Porta aggiunge uno specchio concavo posto sulla traiettoria dei raggi in modo da rinviare sulla parete interna al di sopra del foro - la cui grandezza, specifica, sarà quella di un dito mignolo - una immagine capovolta la cui definizione può essere controllata facendo scorrere lo specchio avanti e indietro fino ad ottenere l'immagine più nitida. Il veneziano Daniello Barbaro, nel suo *La pratica della prospettiva* (1568) che è precedente alla seconda edizione del *Magiae naturalis*, descrive l'uso di una lente doppio-convessa inserita nel foro per migliorare l'immagine e riporta chiaramente gli effetti della lente e la sua applicazione nel disegno di prospettive. Aggiunge inoltre l'uso di un diaframma illustrandone i risultati. Nel Seicento la camera oscura diviene trasportabile, prima sotto forma di tenda dotata di foro stenopeico progettata da Keplero (che, per inciso, dette alla camera oscura il nome), poi, come riporta nel suo *Ars magna lucis et umbrae* (1646) Athanasius Kircher, sotto forma di una vera e propria camera mobile al cui interno era una camera di dimensioni ridotte dalle pareti traslucide su cui l'artista, penetrato da un'apposita botola nel pavimento, tracciava le linee dell'immagine che vi si formava sopra. L'illustrazione dell'apparato dà perfettamente l'idea della macchinosità e della difficoltà di operare con una simile camera oscura. Ma nel 1665 il monaco Johann Zahn nel suo *Oculus artificialis teledioptricus; sive, Telescopium ex abditis rerum naturalium et artificialium... adeoque telescopium* descrive una camera oscura di dimensioni molto contenute in cui, grazie ad uno specchio interno inclinato di 45 gradi, l'immagine veniva proiettata, non più capovolta, sul piano superiore dell'apparecchio; inoltre le lenti erano montate entro un tubo come in un moderno obiettivo. Zahn prese in considerazione l'influenza della lunghezza focale risultante dal sistema ottico adottato sulla grandezza e sulla scala dell'immagine ottenuta. Con questa invenzione e con i suoi successivi perfezionamenti la camera oscura diviene a tutti gli effetti uno strumento dell'artista. È importante rilevare che la camera oscura portatile consente per la prima volta all'artista di avere simultaneamente la doppia visione dell'immagine immediatamente confrontabile attraverso l'obiettivo della camera

e attraverso l'osservazione diretta.

Da questa simultaneità delle due visioni l'artista può percepire fenomeni che non appartengono alla visione comune e che tuttavia sono significativi per l'appercezione di una immagine; di qui forse l'inizio di quella impostazione critica degli artisti riguardo al modo di percepire le immagini e di conseguenza un'attenzione sempre maggiore nei confronti della camera oscura come strumento capace di oltrepassare i limiti imposti dalla fallibilità dell'occhio e in quanto tale dotato di una propria specifica autonomia degna di attenzione. E dell'uso di questo strumento, sotto questa angolazione, si vedono subito gli effetti sia per quanto riguarda la riproduzione dei particolari dell'immagine sempre più dettagliati e analitici, sia, e questo forse è il portato più significativo della camera oscura, per quanto riguarda la scoperta di nuovi elementi della visione che sono percepibili unicamente attraverso questo strumento. Del primo tipo di uso della camera oscura l'esempio forse più calzante è la pittura di Van Hoostraten e di Torrennius, mentre gli esempi del secondo aspetto sono molto più nobili e complicati. È stato citato infatti ad esempio Velázquez, che in *Las Meninas* mostrerebbe di conoscere la camera oscura non solo nella volumetria con cui analizza lo spazio ma anche, e questo gli può derivare solo da una consuetudine con la camera nel «circolo di confusione» che gli alti punti di luce formano sul vestito dell'Infanta Margarita. Questo fenomeno non è facilmente percepibile a occhio nudo ma s'incontra con l'osservazione di punti luce particolarmente intensi e concentrati attraverso il sistema ottico della camera oscura. Analogamente, quasi certamente Vermeer conosceva ed usava la camera oscura e a ciò si può far risalire lo sfocato e i circoli di confusione delle alte luci tanto caratteristici della *Ragazza col cappello rosso* (Washington, NG).

L'uso della camera oscura divenne quindi una consuetudine in ragione della diminuita difficoltà d'uso e di trasporto che le ormai ridotte dimensioni del mezzo consentivano. Nel Settecento e nel primo Ottocento, fino all'invenzione della fotografia, il ricorso all'ausilio della camera oscura da parte degli artisti è ormai sistematico e quasi canonico, al punto che la camera oscura, ostentata quasi a simbolo di una scelta programmatica di gusto e tendenza stilistica, s'incontra sovente negli autoritratti e nelle scene di studio. Così nel 1744 nel *Ritratto del pittore di corte*

*Franz Joachim Beich* di G. Desmarées (Rochester N.Y., International Museum of Photography) l'artista è ritratto in un ovale con in primo piano in bella evidenza una camera oscura portatile insieme agli altri strumenti del dipingere. E subito dopo nel 1750 Giovanni Francesco Costa nella *Veduta del Canale verso la Chiesa della Mira*, da *Delle Delizie del Fiume Brenta*, mette in primo piano a sinistra due personaggi intenti ad armeggiare intorno a una camera oscura da campo del tipo a tenda, molto simile a quella riportata nelle *planches* dell'*Encyclopédie* (ed. Parigi-Neuchâtel 1751-65) che illustrano la voce «Camera oscura o camera chiusa» firmata da d'Alembert, il quale cita come fonte l'*ottica* di Wolff del 1747. Nel testo si afferma: «La camera oscura... getta grande luce sulla natura della visione... Per mezzo di questo strumento... chiunque non sappia disegnare potrà tuttavia rappresentare gli oggetti con estrema esattezza e precisione; e chi è in grado di disegnare potrà, grazie a questo mezzo, perfezionarsi ulteriormente nella sua arte...» Un altro esempio abbastanza noto della familiarità ormai acquisita dalla camera oscura presso gli artisti è il quadro *La famiglia dell'artista* di C. A. van Loo (1764: Washington, NG), in cui è esibita in primo piano una camera oscura portatile, quasi membro di famiglia con pari dignità di moglie e prole, di cui si coglie la consolidata utilizzazione anche nello stile del ritratto stesso.

Ma forse più che il ritratto fu il paesaggio il genere in cui si fece maggiormente ricorso alla camera oscura in questo periodo; l'elenco degli artisti che se ne servirono è molto lungo e va dagli italiani A. Canal (di cui ci resta la camera oscura nel museo Correr di Venezia), B. Bellotto, Cresspi e Guardi, agli inglesi J. Reynolds (del quale il Museo delle Scienze di Londra possiede una camera oscura che questi regalò all'amica Lady Yates, pittrice dilettante) e P. Sandby (Hogarth al contrario dichiarò esplicitamente la sua opposizione a questo strumento). Per tutti questi artisti l'uso della camera oscura è consigliabile per almeno due ordini di motivi: da una parte la naturale curiosità verso uno strumento che riduce la natura a «immagine» e dall'altra la facilità con cui con tale mezzo si ottenevano disegni estremamente fedeli e dettagliati al limite della manualità secondo il gusto di un «realismo scientifico» dell'epoca. Questo atteggiamento però già alla metà del secolo era in qualche modo stigmatizzato da C. A. Jom-

bert, che, descrivendo un'immagine ottenuta con la camera oscura a portantina da M. G. J. s'Gravesande, così si esprime: «Si può osservare, per quanto concerne la camera oscura che diversi pittori fiamminghi studiarono e copiarono, nei loro dipinti, gli effetti prodotti dalla macchina e il modo come essa presenta la natura;... eppure un'imitazione troppo esatta sarebbe una distorsione, giacché il modo in cui vediamo gli oggetti naturali nella camera oscura è diverso dal modo in cui li vediamo naturalmente». Facendo propria questa osservazione e amplificandone i contenuti, F. Algarotti nel suo *Saggio sopra la pittura* (1762) afferma: «Né punto è da stupirsi, che con tale ordigno quello arriviamo a scernere, che altrimenti non faremmo... Molto di essa si vagliono i piú celebri pittori, che abbiamo oggigiorno, di vedute: né altrimenti avriano potuto rappresentare le cose così al vivo...», e conclude: «Quell'uso che fanno gli Astronomi del canocchiale, i Fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbero fare della Camera ottica i Pittori. Conducono tutti codesti ordigni a meglio conoscere, e a rappresentare la Natura».

Piú o meno gli stessi concetti vengono riportati nel manuale di pittura edito a Parigi nel 1773 col titolo di *Principes des dessein appliquées à la pratique* attribuito a P. P. Rubens (!) Sempre intorno al 1770 Jean-Etienne Liotard, che si definiva «pittore della verità», dipinge un *Autoritratto con paesaggio presso Ginevra*, per il quale non è possibile affermare con sicurezza che abbia usato la camera oscura. Tuttavia il taglio è veramente insolito, con il soggetto molto defilato sulla destra, tanto da passare quasi inosservato rispetto al paesaggio, che è il vero protagonista del quadro, e che sembra ripreso con un moderno obiettivo grandangolare. Su questo autoritratto H. Walpole scrive «too like to please» (troppo verosimile per piacere), evidenziando un approccio critico alla pittura diametralmente opposto a quello di Algarotti. Va qui ricordato che J.-E. Liotard aveva fatto il ritratto di Algarotti non molto tempo prima. Le contrastanti posizioni sulla somiglianza nell'arte, soprattutto ottenuta mercé l'aiuto della camera oscura (tralasciando in questa sede di parlare di tutti gli altri apparati meccanici messi a punto in questo stesso periodo), possono sembrare perfino eccessive se si considera che l'ottica applicata alla camera oscura non era corretta né rispetto all'aberrazione di sfericità né a



quella cromatica, per cui le immagini su cui operava il pittore erano tutt'altro che nitide. Tuttavia dànno il quadro dello sconvolgimento che questo strumento aveva portato nel campo della raffigurazione e in quello della nascente scienza dell'estetica. In questo contesto per superare sia i limiti dell'ottica sia quello piú generale dell'attrezzatura, considerata scomoda nel 1807 W. H. Wollanston inventò un nuovo strumento che nelle sue intenzioni doveva risolvere entrambi i problemi. Fu chiamato «camera chiara» o «camera lucida» per analogia e contrasto con la camera oscura, ma non aveva alcuna relazione con questa, basandosi su tutt'altri principî. La camera chiara è fondata sul principio del prisma a doppia riflessione e consiste in un prisma posto ad altezza d'occhio, attraverso il quale l'osservatore vede riportato sul foglio il soggetto traguardato. La camera chiara fu accolta con grande interesse ed adottata soprattutto da viaggiatori che ne apprezzarono la leggerezza e la trasportabilità. Già nel 1829 Basil Hall pubblicò a Edimburgo *Quaranta incisioni eseguite con la camera lucida nel Nord-America*, lodando l'apparecchio che consentiva al disegnatore di affrancarsi «dalla triplice difficoltà della prospettiva, della proporzione e della forma». Sempre con la camera chiara John Herschel, che avrà un ruolo significativo nell'invenzione della fotografia, durante un viaggio in Italia nel 1824 esegue vari disegni, tra i quali quello ben noto del tempio di Giunone ad Agrigento. E nel 1833 lo stesso H. Fox Talbot uno dei padri della fotografia, durante una visita a Como disegna con la camera chiara (anche se sappiamo che già possedeva all'epoca almeno una camera oscura), una veduta del lago. Tuttavia la camera chiara non soppiantò la camera oscura, tant'è vero che molti artisti seguitarono a servirsi di quest'ultima e ad esibirla negli autoritratti. Anche i diletanti utilizzavano la camera oscura come testimonia Stendhal nelle *Passeggiate romane*; in data 7 ottobre 1828 cosí scriveva: «Qualche giorno fa, una delle nostre compagnie di viaggio stava riproducendo una veduta in camera oscura, sulle sponde del lago di Albano, vicino a Grottaferrata...»

La camera oscura e la camera chiara divennero strumenti indispensabili per chiunque intendesse disegnare dal vero qualunque soggetto e fiorirono pubblicazioni loro rivolte come quella edita a Londra nel 1828 di F. Ronalds dal titolo *Mechanical Perspective...* e quella piú famosa scritta

dall'ottico C. Chevalier nel 1833 intitolata appunto *Notice sur l'usage des chambres obscures et des chambres claires*. Proprio questa diffusione dei due strumenti e le difficoltà che tuttavia s'incontravano nel fissare con la matita la precisione che l'occhio vedeva trasmessa dallo strumento fecero nascere quell'insoddisfazione e quell'aspettativa che spinsero molti a cercare il mezzo per scavalcare l'intervento manuale. Del resto anche i progressi nelle conoscenze chimiche erano nel frattempo stati notevoli, così che fu per così dire inevitabile l'invenzione della fotografia.

**L'invenzione** Le prime esperienze per ottenere immagini attraverso la camera oscura e l'uso di sostanze chimiche fotosensibili sembra si possano far risalire a T. Wedgwood che intorno al 1800, utilizzando nitrati d'argento stesi su cuoio o carta, ottenne le prime impronte fotochimiche senza tuttavia riuscire a renderle stabili. Il punto di partenza era dato dall'esperienza della *silhouette*. Qualche anno più tardi i primi risultati concreti doveva conseguirli J.-N. Niepce; verso il 1812 la litografia, inventata da Senefelder nel 1797, aveva incominciato ad affermarsi, fino alla definitiva consacrazione nel 1818, anno in cui fu pubblicato il *Lehrbuch der Lithographie*. La pietra litografica inchiostrata permetteva di riprodurre su carta un numero illimitato di copie del disegno che vi era stato fatto, date le sue limitate capacità di disegnatore, Niepce cercherà di ottenere un'immagine attraverso l'azione diretta della luce per trasparenza. Dopo molti tentativi riuscì nel suo scopo e chiamò il procedimento usato «eliografia». Intorno al 1827 con questa tecnica Niepce riprende quella che può essere considerata la più antica immagine fotografica esistente: la veduta dalla finestra a Le Gras. In quegli stessi anni conosce L.-J.-M. Daguerre, pittore e scenografo, che godeva di una certa notorietà per aver realizzato il Diorama, una versione ancor più spettacolare del Panorama. Purtroppo nel 1833 morì, lasciando Daguerre solo a continuare le ricerche che culminarono verso la fine degli anni '30 nell'invenzione del sistema di produzione di immagini che da lui si chiamò daguerrotipo. Si tratta di un metodo completamente diverso dall'eliografia; l'immagine daguerrotipica, relativamente facile ad ottenersi, aveva qualità di precisione e fedeltà eccezionali. Il bitume di Giudea, usato come elemento fotosensibile nell'eliografia, era stato sostituito dallo ioduro d'argento,

il peltro da una lamina di rame argentato. Questa, esposta a vapori di iodio, prendeva una colorazione gialla e subito veniva esposta in una camera oscura, del tipo di quelle fin qui usate dai pittori. Dopo una esposizione che andava dai quindici ai trenta minuti secondo l'ora e le stagioni, la lamina con l'immagine latente veniva trattata con vapori di mercurio riscaldato per mezzo di un piccolo fornello. I vapori di mercurio aderivano alla superficie della lamina in proporzione alla quantità di luce ricevuta, evidenziando un'immagine positiva che rappresentava le zone chiare. Il metallo non raggiunto dalla luce formava le ombre. Per rendere l'immagine permanente arrestando il processo di annerimento ulteriore, era sufficiente un lavaggio in acqua calda e sale da cucina.

Negli stessi anni '30 l'inglese H. Fox Talbot, percorrendo un diverso iter, giunge a mettere a punto un sistema di produzione chimico fisica delle immagini che chiamerà calotipia. Sensibilizzò la carta con una immersione prima in una soluzione debole di sale da cucina e poi in una forte di nitrato d'argento, ottenendo così il cloruro d'argento che non è solubile in acqua. Mise a contatto con il foglio una foglia e l'espose alla luce; il risultato fu una immagine bianca su fondo annerito, come in una odierna negativa, che Talbot chiamò disegno fotogenico o *shadowgraph*. Per fissare l'immagine ottenuta immerse il foglio in una soluzione forte di sale da cucina che rendeva, anche se solo in parte, i sali d'argento insensibili alla luce. Tuttavia questa tecnica di fissaggio si dimostrò abbastanza precaria, tanto che le prime immagini ottenute con questo metodo si sono in seguito completamente dissolte; comunque restarono visibili il tempo sufficiente perché venisse sperimentato con esse il sistema di stampa negativo-positivo. La sua invenzione fu resa nota solo nel gennaio del 1839, qualche settimana dopo la presentazione a Parigi dell'invenzione di Daguerre.

Altri ricercatori riuscirono a trovare metodi diversi per ottenere immagini attraverso l'uso della camera oscura e delle sostanze fotosensibili; tra questi vale la pena di citare solo il francese H. Bayard e l'inglese M. Ponton, ma le loro invenzioni non ebbero grande seguito.

**Le reazioni all'invenzione** Benché in larga misura l'invenzione della fotografia fosse per molti motivi attesa (a questo riguardo basta considerare il gran numero di presunti padri), le reazioni alla presentazione dell'invenzione furo-

no in generale di grande stupore e dettero luogo a posizioni tra loro piuttosto contrastanti. In generale, però, da una parte ci fu chi vide nell'immagine fotografica l'avvento di una nuova epoca in cui non ci sarebbe stato più posto per la pittura, proprio perché lo scopo della pittura era sentito come il verosimile e in questo fu subito evidente la superiorità del mezzo meccanico al quale si riconosceva il massimo possibile della fedeltà in quanto l'immagine si riteneva ottenuta senza l'intervento interpretativo dell'uomo e quindi veniva automaticamente considerata oggettiva. Dall'altra non pochi videro nella fotografia, continuando in questo la tradizione della camera oscura, un ausilio per la pittura, un mezzo che avrebbe affrancato il pittore dalle fatiche del disegno preparatorio e il modello da quelle della posa. Del primo caso è la ricca aneddotica che riporta ad esempio l'esclamazione che il pittore P. Delaroche si dice abbia avuto al momento della presentazione di Arago: «Da oggi la pittura è morta!»; o il malinconico commento del vecchio W. Turner: «Questa è la fine dell'arte, sono contento di aver avuto il mio momento», o l'osservazione di J.-A.-D. Ingres: «È meravigliosa, ma non bisogna ammetterlo!» Il pittore P. Huet in una lettera ad A.-M. Decaisne ammette: «... A dire il vero, ho qualche pregiudizio nonostante il mio stupore e la mia ammirazione».

Anche uno scrittore come H. Balzac, come riporta nelle sue memorie Nadar, «si sentì a disagio davanti al nuovo prodigio: non poteva evitare una certa apprensione per l'operazione daguerriana». Apprensione, disagio, stupore, ammirazione erano i termini che più frequentemente ricorrevano nel descrivere la nuova invenzione. Ma i più colsero nella fotografia aspetti, o meglio possibilità, positivi, lo stesso P. Delaroche, nella relazione stesa su incarico del conte Duchatel, primo ministro, al fine di concedere una pensione a Daguerre e al figlio di Niepce, così si esprime: «L'invenzione di Monsieur Daguerre innalza taluni attributi essenziali dell'arte a tali vette di perfezione che anche per i pittori più abili essa diventerà oggetto di esame e studio. Si resta colpiti dall'incredibile finezza ed esattezza che non disturbano l'armonia della composizione e non indeboliscono l'effetto generale. La precisione delle forme è quanto di più perfetto possa esservi, e nello stesso tempo si vedono forme ampie, vigorose e la maggior ricchezza di sfumature che si possano immaginare...

Il pittore scoprirà in questo procedimento un mezzo facile per raccogliere materiale di studio che altrimenti potrebbe ottenere solo con un lungo dispendio di tempo e di fatica, e in modo assai meno perfetto, anche se dotato di molto talento... Per concludere, la mirabile scoperta di monsieur Daguerre ha reso un servizio immenso alle arti». Sullo stesso tenore si espresse il critico J. Janin che vide nella fotografia un mezzo utile per l'artista «che non ha tempo per disegnare». E. A. Poe, commentando un ritratto in daguerrotipia, scrisse: «In verità la lastra daguerrotipia è infinitamente più accurata nella sua immagine di qualunque pittura fatta da mano umana».

In Italia sin dalla prima notizia dell'invenzione apparsa sulla «Gazzetta privilegiata di Milano» del 15 gennaio 1839, a una settimana dalla presentazione a Parigi, il tono generale dei commenti può essere compendiato dalla chiusura dell'articolo di presentazione: «V'è una rivoluzione nell'arte del disegno e in quello dell'incisione, di cui molto forse soffrirà... poiché mediante il processo in questione, la natura stessa verrà riprodotta in un batter d'occhio, senza la cooperazione della mano dell'uomo». Le argomentazioni riecheggiano a più di un secolo di distanza il tono e perfino le parole di Algarotti e altri a proposito delle meraviglie della camera oscura. J. Ruskin, che sin dal 1841 aveva conosciuto il daguerrotipo, intorno al 1846 fu colto dal dubbio sulla reale utilità del daguerrotipo per l'arte: «Per quanto concerne l'arte, vorrei che non fosse mai stato scoperto; renderà l'occhio tanto esigente da rendergli inaccettabile la semplice opera della mano». Nel 1850 E. Delacroix osserva nel suo diario: «Molti artisti hanno fatto ricorso al daguerrotipo per correggere gli errori dell'occhio... Tuttavia non bisogna perdere di vista che il daguerrotipo deve essere ritenuto soltanto un traduttore incaricato di iniziarci più addentro nei misteri della natura» e conclude: «Il daguerrotipo non è che il riflesso del reale, che una copia, in un certo senso falsa a forza di essere esatta... L'occhio corregge».

Circa un decennio dopo la sua invenzione, quando la fotografia aveva ormai superato la fase iniziale del prodigio tecnico, e quando i fotografi cercavano di emanciparsi dalla pura e semplice riproduzione della realtà attraverso un uso più articolato della tecnica per raggiungere quelle che sembravano le mete della nuova arte, il dibattito e le opinioni in merito alla fotografia si arricchiscono di nuove

argomentazioni. Tra i primi ad intervenire fu E. Lacan direttore della Société Héliographique (il cui motto, dettato da B. de Monfort, era «Rien n'est plus beau que le vrai, mais il faut le choisir»), che nei primi anni '50 pubblicò il libro *De la Photographie et de ses diverses applications aux Beaux-Arts*, seguito da *Esquisses photographiques*. Nel 1853 W. Newton lesse alla neonata Photographic Society of London una memoria dal titolo *La fotografia dal punto di vista artistico*. Come pittore spiegò che non si può trovare «una reale rappresentazione della luce e dell'ombra nella Fotografia, che va ricercata invece nel lavoro artistico» e si chiese quale strada un fotografo doveva seguire. La risposta, egli pensò, era che le immagini «non dovessero essere belle chimicamente, ma artisticamente... Io non credo che sia necessario che tutto il soggetto debba essere a fuoco, al contrario, ho scoperto... che lo scopo si ottiene meglio quando tutto il soggetto è leggermente fuori fuoco, donde una maggior ampiezza di effetto e di conseguenza una maggiore suggestione rispetto alla reale fenomenologia della natura». L'idea di W. Newton, che una forma in qualche modo confusa potesse trasformare l'ordinario e lo rendesse arte, era chiaramente polemica, ma il suo modo di usare il termine 'natura' è indicativo delle concezioni artistiche allora prevalenti. Nel 1857 in un articolo pubblicato sulla «Quarterly Review», Elizabeth Rigby, Lady Eastlake, confutò il punto di vista di W. Newton affermando che «l'immagine ripresa dalla macchina fotografica è un nuovo medium di comunicazione». Secondo Lady Eastlake, Newton era colpevole «nel proporre l'eresia che le fotografie prese leggermente fuori fuoco fossero più belle artisticamente... Come un contabile potrebbe ammettere la moralità di un falso bilancio, ... così un fotografo strettamente scientifico potrebbe essere adatto a comprendere la possibile bellezza di «una leggera sfocatura». Per Lady Eastlake la fotografia era «fatta per l'età attuale, in cui il desiderio per l'arte risiede in una piccola minoranza, ma la bramosia, o meglio la necessità di dati economici, immediati e corretti è nel pubblico diffusa. La fotografia è la fornitrice al mondo di tale conoscenza. Essa è la testimone giurata di ogni cosa si presenti alla sua vista... Ogni forma che è tracciata dalla luce è l'impronta di un momento, di un'ora, o di un periodo nel grande passaggio del tempo... Il suo scopo è dare testimonianza di fatti, così dettagliata-

mente e imparzialmente come, con nostra vergogna, solo una macchina irrazionale può dare. Se tempo verrà in cui l'arte sarà ricercata, come dovrebbe essere, soprattutto per la sua specifica ricerca, i nostri artisti e i nostri mecenati saranno di un livello di gran lunga più alto dell'attuale: e se una cosa porterà a questo così ambito vertice, ciò sarà l'introduzione della fotografia».

Nel 1859 Ch. Baudelaire, a conclusione del primo ventennio della fotografia, e analizzandone i percorsi e le mete conseguite, in *Il pubblico moderno e la Fotografia* amaramente conclude: «Come l'industria fotografica è stata il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo poco dotati e troppo pigri per portare a termine i loro studi, questa infatuazione universale portava non solo il carattere della cecità e dell'imbecillità, ma aveva anche il colore della vendetta... Se verrà permesso alla fotografia di supplire l'arte in qualcuna delle sue funzioni, ella stessa sarà presto soppiantata o corrotta del tutto, grazie all'alleanza naturale che troverà nella stoltezza della massa. Bisogna dunque che ella rientri nel suo vero dovere, che è quello di essere la serva delle scienze e delle arti, ma la più umile delle serve, come la stampa e la stenografia, che non hanno né creato né supplito la letteratura». Nel 1861, nella sua *Filosofia dell'arte*, H. Taine, entrando nel merito della polemica, così si esprime: «La fotografia è l'arte che riproduce su una superficie piana in maniera fedele e senza possibilità di errori i contorni e le forme dell'oggetto da rappresentare, servendosi esclusivamente di linee e di toni. Essa è senza dubbio un valido mezzo ausiliare della pittura e spesso viene adoperata anche con gusto da persone competenti; ciò nonostante essa non anela affatto ad essere identificata con la pittura».

**Uso della fotografia da parte dei pittori** Negli ultimi trent'anni gli studi sul rapporto tra fotografia e pittura si sono arricchiti di contributi fondamentali che hanno definitivamente dimostrato come quasi non ci fu pittore che non si servì della nuova invenzione e come ciò fosse dovuto a precisi atteggiamenti estetici di un secolo che, a torto e per lungo tempo, è stato considerato minore nella pittura, se si eccettua il fenomeno degli impressionisti e di poche isolate personalità. I primi studi che misero in rilievo il rapporto arte-fotografia credettero di scoprire una sorta di tesoro nascosto o un segreto peccato inconfessabile di qualche artista; si parlò di combattimento per un'im-

magine e ci si stupí della fortuna del ritrovamento di qualche fondo fotografico. Oggi ormai non ci si meraviglia piú, anzi se una cosa può destare stupore è il fatto che un fenomeno diffuso e capillare, tutt'altro che segreto, come quello dell'uso della fotografia da parte dei pittori, sia stato per cosí dire riscoperto. L'obsolescenza del fenomeno, comune anche ad altri, si pensi ad esempio al Panorama, è probabilmente dovuta a due diversi motivi: da una parte la concezione del prodotto artistico come frutto di una particolare disposizione dell'artista, «l'ispirazione», che doveva prescindere da ogni *contaminatio* meccanica pena la perdita dell'aura che lo rendeva arte e che impediva l'individuazione della fotografia come obiettivo di una ricerca storico-critica mirata, dall'altra la progressiva perdita di interesse da parte dei pittori in ordine all'uso della fotografia come supporto con l'avvento delle avanguardie prima e dello sperimentalismo poi. Inoltre il fatto che la fotografia fosse usata da tutti la rendeva quasi un accessorio tecnico del pittore e come tale confinato tra le cose di scarsa importanza, come un qualunque schizzo o appunto sparso tra le carte quotidiane. Ma non appena la storiografia dell'Ottocento ha spinto a comprendere meglio e piú approfonditamente i percorsi dell'arte in quel secolo, come per incanto da ogni dove sono spuntate testimonianze sempre piú ricche e variegata per forme e contenuti dello stretto interscambio tra fotografia e pittura che ha attraversato tutte le varie correnti artistiche in ogni paese.

L'invenzione della fotografia, lungi dall'essere una soluzione di continuità nel mondo della produzione delle immagini, trovò subito un terreno fertile nel campo della pittura e dell'incisione, apportandovi in un primo momento soprattutto un valore di certezza testimoniale prima sconosciuto. Infatti continuando una ormai consolidata consuetudine con la camera oscura i pittori utilizzarono immediatamente la fotografia come aiuto nel loro lavoro, specialmente nel ritratto e nel paesaggio.

Nel ritratto forse il primo ad usare il daguerrotipo fu J.-D. Ingres; dopo il suo rientro da Roma nel 1841 dipinse una serie di ritratti stilisticamente nuovi rispetto alla sua precedente produzione, sia per quel che riguarda la posa del soggetto che per il trattamento delle linee e del colore. Inoltre il raffronto tra il dipinto finale e gli studi preparatori ci mostrano chiaramente che questi erano ottenuti



certamente da daguerrotipi. Non sappiamo chi fosse l'autore di quei daguerrotipi, ma si deve escludere che fosse Ingres stesso, perché anche in seguito il pittore si servì di fotografie riprese da altri, come nel caso del dipinto *La fonte* ripreso da una fotografia di Christine Roux fatta da Nadar con cui l'artista aveva un rapporto molto stretto, tanto che il celebre fotografo nel 1857 lo mise in caricatura per la sua ambigua posizione nei confronti della fotografia in occasione dell'esposizione del *salon*.. Ma l'esempio più immediato dell'utilità dell'uso della fotografia da parte dei pittori ci viene da D. O. Hill. Questi nel 1843 ebbe l'incarico di raffigurare in un quadro commemorativo l'assemblea generale della Chiesa libera di Scozia; Hill era un pittore soprattutto di paesaggio e di fronte alla prospettiva di dover fare il ritratto a più di 450 personaggi non trovò altra soluzione che quella di ricorrere alla fotografia. Insieme a R. Adamson, chimico e fotografo, riprese con la tecnica del calotipo i ritratti di tutti i personaggi da raffigurare nel quadro finale. Utilizzarono il calotipo sia perché era quello loro più familiare, sia per i risultati che questo dava in termini di resa dei toni e delle atmosfere, del tutto congeniale alla loro cultura pittorica. I ritratti poi vennero montati insieme per comporre il quadro che rappresentava l'assise. L'opera risultante fu un caotico assemblaggio di mezzibusti compressi in uno spazio poco credibile, ma il valore estetico dei singoli calotipi fu invece molto apprezzato e messo spesso favorevolmente a confronto con l'opera dei grandi maestri, quali Rembrandt, Murillo, Reynolds. La capacità ritrattistica di Hill fu talmente apprezzata che i suoi calotipi furono usati da pittori quali W. Etty e T. Duncan come base per i propri autoritratti. Contemporaneamente all'annuncio dell'invenzione l'ottico Lerebours incaricò, con un intuito editoriale particolarmente pronto, un certo numero di operatori di riprendere con il daguerrotipo vedute di ogni parte del mondo, e principalmente dei luoghi topici del *grand tour*, che tra il 1840 e il 1842 pubblicò poi sotto il titolo di *Excursions Daguerriennes*. Tra gli operatori che lavorarono in Medio Oriente c'erano due famosi pittori: H. Vernet e il suo allievo F. Goupil-Fesquet. Vernet era noto per le sue scene militari e conosciuto per la precisione con cui riproduceva ogni particolare, tanto da meritarsi da Baudelaire l'appellativo di «pittore da almanacco». Durante le riprese Vernet si accorse delle particolari distor-

sioni prospettiche indotte dall'ottica «quando si sta troppo vicino al paesaggio da riprendere». Queste novità nella rappresentazione spaziale si evidenziarono quando, per ragioni tecniche (la stampa dei daguerrotipi avveniva attraverso l'incisione desunta dagli stessi), i copisti furono spesso indotti a correggere le distorsioni per rendere l'immagine più verosimile rispetto alla tradizione pittorica e al senso comune della visione. Un altro famoso pittore di mondi esotici che si servì presto della fotografia fu L. Gerôme, anche lui noto per l'accuratezza con cui riproduceva i dettagli e che si entusiasmò presto per le capacità del nuovo mezzo con cui entrò in familiarità precocemente, senza tuttavia disdegnare l'uso di fotografie riprese da altri, come il fotografo di Istanbul Abdullah Siriez.

Iniziarono così sodalizi tra pittori e fotografi che hanno fatto la storia della pittura dell'Ottocento, in alcuni casi il ruolo del pittore rimane quello di semplice utilizzatore di fotografie che altri riprendevano, limitandosi in fase di trasposizione sull'opera pittorica ad intervenire con il colore e la composizione, in altri il sodalizio portava a nuove forme di collaborazione come nel caso di E. Delacroix e E. Durieu. Quando Delacroix decise di servirsi della fotografia, iniziò tra lui e il fotografo Durieu un rapporto di tipo particolare: egli non solo rivolse le sue attenzioni alla nuova tecnica, ma, incapace di usarla, impose tuttavia la sua scelta, i suoi contenuti linguistici ed espressivi al fotografo, determinando in fase di ripresa la posa del modello e la forma del modellato attraverso il controllo della luce che egli stesso dirigeva. Era un modo di affermare la superiorità dell'intento pittorico sulla convenzionalità della posa fotografica, convenzionalità che pur derivando da modelli pittorici era principalmente determinata da limitazioni tecniche, quali la durata ancora notevole dell'esposizione e l'illuminazione da lucernario che tutti i fotografi della prima generazione avevano adottato, quale facile rimedio alle carenze tecniche, ma che aveva finito per standardizzare la fotografia. Da questo sodalizio nascono opere quali *L'odalisca* (1857: coll. Niarchos). Courbet per alcune sue opere si servì di fotografie di M. Braquehais, di J. Vallon de Villeneuve e di A. Braun; quest'ultimo, dopo una esperienza come disegnatore di tessuti, si era dato alla fotografia su scala industriale nel 1853 con l'idea di «formare una collezione di studi rivolta agli artisti che usano fiori come elementi decorativi».

Molti altri seguiranno questo esempio come testimoniano tra le altre le tavole per artisti del Calavas nella collezione G. Levy di Parigi, vero e proprio repertorio di nudi e di ritratti.

H. Fantin-Latour dipinse nel 1870 *Un atelier a Batignolles* in cui ritrae il suo amico Manet al cavalletto circondato dagli amici, tra i quali Renoir, Zola, Bazille, Monet per i cui volti si serve di fotografie di Carjat e di Nadar. Egli stesso si era molto interessato alla fotografia compiendo esperimenti molto precoci sull'illuminazione artificiale. Anche gli impressionisti si servirono della fotografia; del resto è significativo che la prima loro esposizione avvenisse proprio nell'atelier del fotografo Nadar. Così Manet, per *L'esecuzione dell'imperatore Massimiliano*, si servì di fotografie sia per ritrarre i volti dei protagonisti sia per documentarsi sulle uniformi dei soldati, e altrettanto avvenne per il ritratto di I. Lemonnier o per il ritratto ad incisione di Baudelaire ripreso da una fotografia di Nadar. Degas si servì a più riprese della fotografia: oltre al noto ritratto della *Principessa di Metternich* preso da una *carte-de-visite* di Disderi, quasi tutta la sua produzione sembra risentire, in particolare nella resa prospettica degli interni e nella caratteristica composizione decentralizzata, di una familiarità con l'immagine fotografica, soprattutto con l'istantanea, che contrasta con il silenzio mantenuto dall'autore sull'uso della fotografia. Toulouse-Lautrec ebbe un lungo e proficuo sodalizio col fotografo P. Sescou per il quale dipinse un manifesto. C. Monet, nel suo *Boulevard des Capucines*, si rifà alle vedute stereoscopiche delle vie di Parigi apparse nei primi anni '60 riprese da H. Jouvin, che non erano piaciute a Baudelaire. Il pittore di Panorama E. Detaille, la cui opera è fortemente influenzata dalle ricerche fotografiche sul movimento di Muybridge, era in stretto rapporto col pittore-fotografo Mathey, del cui apporto si servì in occasione del Panorama della *Battaglia di Rezonville*. Più tardi, anche P. Gauguin, che spesso si era espresso contro la meccanicità dell'immagine fotografica, utilizza segretamente per il quadro *Madre e figlia* (1890) una fotografia che H. Lamasson aveva ripreso nel 1887.

Fuori dai confini francesi l'uso della fotografia da parte dei pittori trova uno sviluppo altrettanto capillare, anche in presenza di tendenze pittoriche diverse. Così i paesaggisti scandinavi come G. Palm e F. Nerly che studiavano

a Roma reperivano su quel mercato fotografie, ancora conservate al Gabinetto fotografico nazionale nel fondo Cugnoni, che utilizzavano per le loro opere; allo stesso modo e dalla stessa fonte si approvvigionavano F. Dreber, svizzero, e Romako, Schuch e Kessler, austriaci. In ambiente tedesco pittori famosi come Lembach Stack e Boecklin non hanno mai nascosto l'uso strumentale della fotografia, lo stesso Winterhalter, ritrattista alla moda di sovrani, si è servito per le sue opere dei ritratti fotografici ufficiali. In Russia, dove la cultura figurativa era attraversata da vivaci fermenti, le possibilità della fotografia non potevano sfuggire all'attenzione di un pittore prolifico e indefesso, oltreché gran viaggiatore, quale I. Ajvazovskij, che conobbe in vita un successo tanto grande quanto l'oblio dopo la morte. Né Jarovoj, Makovskij o Vereščagin, tutti appartenenti al movimento degli «ambulanti», persero l'occasione loro offerta della fotografia come testimonianza del reale. Nel Nord America le cose non andarono diversamente e la fotografia venne usata sia dai pittori imbevuti di cultura europea, quali Sargent e Whistler, sia da artisti di cultura piú autoctona, quali Remington, per la documentazione della vita di frontiera durante la penetrazione nel Far West, e Peto e Harnett per i loro minuziosi *trompe-l'œil*, oppure Winslow Homer per il paesaggio e la vita della borghesia dell'East Coast. Tra le due guerre il ritratto e il paesaggio urbano con la sua desolante solitudine sono stati i temi preferiti da artisti come Ben Shan, che fu anche un eccellente fotografo partecipando tra l'altro all'avventura della Farm Security Administration, e T. Hopper; entrambi affondano le loro radici nella fotografia sociale e nel fotoreportage.

In Italia l'arrivo della fotografia cambiò in maniera profonda la vita dei pittori di mestiere, quelli cioè che dipingevano scene di genere o ritratti ad uso di una clientela di stranieri di passaggio; ma anche pittori di piú rilevante personalità ne risentirono profondamente. È il caso di F. Faruffini che, dopo un giovanile successo come pittore, fu costretto a divenire fotografo e in questa veste riprendeva gruppi di costume da rivendere ai pittori. Tuttavia anche in questa sua attività ebbe grandi amarezze e così scriveva all'amico P. Joris, anch'egli pittore di cui è documentato l'uso della fotografia come modello, poco prima del suicidio: «Purtroppo anche la fotografia non va, caro amico. L'altro ieri al caffè del Greco, Simonetti dice-

va a qualcuno che tu conosci bene ch'io taglio le fotografie troppo da pittore e che all'artista non rimane da fare che molto poco, questo vuol dire che io fo il fotografo troppo bene». E ancora P. Michetti, da pittore che cercava con la fotografia di documentare dal vivo i modelli per le sue tele sulla vita del popolo d'Abruzzo (famoso le immagini delle feste religiose per *I serpari* e per *Il voto*), lentamente si trasformò quasi unicamente in fotografo, lasciandoci un patrimonio di fotografie di valore assoluto. Non diversamente G. A. Sartorio, che si dedicò anche al cinema, nelle note autobiografiche, a proposito di *La Morte*, uno dei quattro quadri decorativi del gran salone dell'esposizione di Venezia del 1907, così conclude: «Se i critici lo vogliono sapere, quella figura non l'ho eseguita dal vivo, sibbene da una fotografia, e la fotografia di quell'uomo fu fatta a Francavilla a Mare nel 1904». Degni di menzione sono anche Mancini e Morelli.

In Inghilterra infine l'uso della fotografia, già suggerito con riserve da Ruskin, viene ampiamente usato dai pittori di ogni tendenza; così il fotografo S. Fry si vide commissionare una serie di fotografie che servirono a W. P. Frith per la sua tela *La stazione ferroviaria* del 1860. I preraffaelliti se ne servirono con tale costanza da richiamare su di loro critiche per la comunione troppo stretta con la fotografia; J. Everett Millais, ad esempio, utilizzò una foto di A. Richard per il ritratto della principessa Maria del 1882. Lo stesso pittore alla moda L. Alma-Tadema famoso per la meticolosità e l'accuratezza dei dettagli, accentuava il senso realistico dei suoi quadri rifacendosi a fotografie di modelli, allo stesso modo di J. Tissot che per l'opera *Aspettando il traghetto* del 1875 aveva usato come base la fotografia di K. Newton e dei suoi bambini. Particolarmente intenso fu, alla fine del secolo, il rapporto di W. R. Sickert con la fotografia.

Un uso tutto particolare della fotografia da parte dei pittori è il cosiddetto *cliché-verre*, al quale si dedicò con grande impegno il vecchio Corot. Il *cliché-verre* era una tecnica, messa a punto dagli incisori inglesi F. J. Havell e J. T. Willmore, che consisteva nell'adoperare la lastra di vetro fotografica come una lastra da incidere; si poteva annerire la lastra e poi inciderne la superficie oppure lavorare sulla lastra con inchiostri e vernici semiopache, e successivamente usarla come un negativo per stampare su carta sensibilizzata il disegno.

Con il mutare delle tendenze artistiche e l'avvento delle avanguardie prima e dello sperimentalismo poi anche l'uso della fotografia muta, divenendo non piú una copia base ma piuttosto, come già preconizzato e auspicato da molti, uno spunto per la creatività dell'artista, basti citare a titolo d'esempio F. Bacon, A. Warhol, M. Pistoletto e il movimento degli iperrealisti. Solo nel campo dell'illustrazione e del manifesto gli artisti continuarono a servirsi della fotografia in maniera massiccia; è sufficiente citare nel corso dell'ultimo cinquantennio tre illustratori di grande qualità che corrispondono a generazioni diverse: A. Mucha, il raffinato illustratore, maestro dell'Art Nouveau, che fotografava egli stesso le proprie modelle, M. Dudovich, caposcuola dell'illustrazione pubblicitaria, e l'americano N. Rockwell, forse il piú grande illustratore tra le due guerre e parzialmente anche del secondo dopoguerra, la cui opera ha dato l'immagine e il senso della *American way of life* roosveltiana.

**Impatto della tradizione pittorica sulla fotografia** Alla base della continuità stilistica tra pittura e fotografia due sono gli elementi che svolgono un ruolo fondamentale: il primo è dato dal fatto che la fotografia stessa nasce nell'ambito del mondo artistico quale naturale sviluppo della camera oscura ed infatti la prima generazione di fotografi sarà prevalentemente costituita da pittori o da operatori che hanno alle spalle una cultura pittorica accademica; il secondo risiede nella capacità della fotografia di soddisfare al meglio la richiesta di realismo, che la cultura figurativa del tempo produceva, con uno strumento partecipe del clima di progresso scientifico dell'epoca. La fotografia concentrava su di sé tutti gli elementi virtuali che erano richiesti dalla cultura del tempo all'immagine; era la sintesi, per la sua somiglianza con il reale, di ciò che Feuerbach nel 1843 nell'*Essenza del Cristianesimo* affermava: «L'età moderna preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, e il sembrare all'essere».

La prima generazione di fotografi fu costituita in gran parte di pittori, che usarono la fotografia con la mentalità degli artisti. Così Hill, Nadar, Carjat, Negre, Le Gray, Le Secq e altri, che hanno tutti una preparazione di base come pittori, trasportano questa loro cultura nella fotografia, soprattutto nei due temi che questa principalmente sviluppa: il ritratto e il paesaggio. Soprattutto nel ritratto

la fotografia sostituirà la miniatura, della quale conserva sia il formato che la struttura formale, ma ad un costo piú basso, con maggiore veridicitá e con una relativa facilitá d'esecuzione; questo comporterá il passaggio dalla miniatura alla fotografia di un gran numero di artisti, che diventeranno o fotografi essi stessi oppure, come nota A. Scharf, troveranno «una nuova occupazione nella coloritura delle fotografie». Parallelamente, anche se con intendimenti diversi, la pittura persegue lo stesso scopo del realismo. In questo clima culturale la fotografia non può che essere la naturale continuazione della pittura senza che si verificino traumi o fratture evidenti, anzi con una osmosi continua tra le due forme di rappresentazione. Se i grandi maestri della pittura sono visti come modelli, la fotografia, con il suo realismo e la riproducibilitá in serie, diviene modello per i pittori. Giá nel 1851 Blanquart-Evrard pubblica un portfolio di architetture e paesaggi dal titolo *Album photographique à l'usage de l'artiste et de l'amateur*, seguito subito dalle nature morte e trofei di A. Braun destinate a formare una collezione di studi per artisti; del libro di E. Lacan (1855) abbiamo giá detto.

Quando, con l'avvento degli impressionisti e dei simbolisti, l'importanza del disegno comincia a decadere, anche la fotografia, come modello realistico, perde la sua importanza; allora cercherà sempre piú di allontanarsi da un crudo realismo, che ora viene avvertito, con la sua definizione netta dei contorni, come un limite, inventando tecniche di stampa sempre piú sofisticate, quali la stampa bicromatata o quella al carbone, con le quali il fotografo si sforza di rendere atmosfere oniriche, fuori dal tempo, e che tuttavia fanno riferimento sempre alla tradizione formale del disegno dei grandi artisti del Cinquecento o del Seicento. Il movimento fotografico del Pictorialism è l'espressione di questa nuova tendenza della fotografia, nato in Inghilterra, si diffonde presto in Europa e Stati Uniti dando vita durante l'ultimo decennio dell'Ottocento ad una koiné culturale che coinvolge i nomi piú prestigiosi della fotografia del tempo, da Emerson a Demachy, dalla Kaesebier a Stieglitz e Steichen. Le idee del movimento vengono diffuse da libri come *Naturalistic Photography* di Emerson (1889) o *La photographie est-elle un art?* di De la Sizeranne (1899) o *Esthétique de la photographie* (1900), o da prestigiose riviste come «Camera Work» fondata e diretta da Stieglitz a New York.

### **Impatto del linguaggio fotografico sulle correnti artistiche**

Tra la tecnica e il linguaggio fotografico si è instaurato un rapporto osmotico in cui i due elementi interagiscono tra loro in un processo di reciproca dipendenza. Da questa relazione dialettica scaturisce un modo di formarsi dell'immagine che comporta specifiche innovazioni nella figurazione. Esse non mancano d'influenzare anche gli altri metodi di produzione delle immagini, agendo da catalizzatori sul concetto stesso di immagine e stimolando nuovi interessi sulla sua stessa struttura. Il mondo artistico recepí in maniera sensibile quanto i progressi della fotografia andavano offrendo. Si è molto discusso del modo in cui Corot rendeva il fogliame degli alberi, mettendolo in relazione con il «mosso» della fotografia. Non tutti sono d'accordo su questo confronto, tuttavia è indubbio che Corot aveva stretti rapporti con la fotografia, sia attraverso la pratica del *cliché-verre*, sia per una familiare consuetudine iniziata attorno al 1850 con i fotografi Cuvelier e Grandguillaume.

Nello stesso periodo lo sforzo dei fotografi fu anche rivolto a superare quello che sembrava un problema insormontabile, fissare cioè il movimento; un critico dell'epoca disse a questo riguardo che ciò che si muove «non può mai essere rappresentato senza l'aiuto della memoria». L'affermazione viene clamorosamente smentita nel 1859 quando G. W. Wilson fotografa la gente che cammina per le vie di Edimburgo, E. Anthony riprende il traffico di New York, persino in un giorno di pioggia, e H. Robinson fissa «gli oggetti quotidiani che passano» per le strade di Leamington. A rendere possibile ciò è stata l'invenzione dell'otturatore, di un dispositivo cioè che consentiva esposizioni di frazioni di secondo sufficienti a fermare il movimento. L'uso dell'istantanea apre agli artisti la visione di un mondo di movimenti «naturali» che, svolgendosi in frazioni di secondo, l'occhio non è in grado di cogliere, rimarcando così ancora di più i limiti della visione umana e insieme dell'inadeguatezza della tradizione accademica a rispondere al senso della realtà in tutta la sua affascinante complessità che gli artisti andavano cercando. Le stereografie di H. Jouvin con i *boulevards* affollati di persone ispirarono C. Monet per il suo *Boulevard des Capucines* (1873) e E. Manet per *Rue Mosnier imbandierata* (1878), e le tele di Pissarro con analoghi soggetti. In tutti il brulicare di persone in strada viene reso con una spontaneità che



è esaltata dalla tecnica a pennellate rapide propria dell'impressionismo. Anche il taglio delle composizioni e, spesso, la compressione spaziale sono di chiara derivazione fotografica, tanto da risultare decisamente sorprendenti sia al pubblico sia alla critica. E. Degas, che già trovava nelle stampe giapponesi stimoli per nuove forme d'impaginazione dell'immagine subì il fascino delle fotografie scattate all'insaputa delle persone riprese, al punto che decise di «fare studi di persone nelle loro attitudini familiari e tipiche e soprattutto dare alle figure le stesse espressioni dei corpi». Da questo atteggiamento dell'artista nacquero opere come *Carrozza alle corse* (1873), con il caratteristico taglio della carrozza all'altezza della parte superiore delle ruote proprio della fotografia istantanea, e *Place de la Concorde* (1875) e tutta la serie delle lavandaie e delle ballerine. Quando nel 1872 Degas esposse *Foyer de la danse*, il critico G. Coquiot gli rimproverò a ragione il taglio strettamente fotografico e G. F. Watts la prospettiva insolita, che definisce «errore moderno», attribuendone la responsabilità all'uso disinvolto della fotografia.

Un discorso diverso invece va fatto in relazione al punto di vista elevato, generalmente una finestra, da cui le scene vengono inquadrare e che coinvolgono anche altri artisti, come G. Caillebotte. Anche se convenzionalmente il punto di osservazione rialzato viene messo in relazione con le esperienze di fotografie riprese dal pallone aerostatico, come quella di Boston del 1860 ripresa da J. W. Black o quelle di Parigi di Nadar, che ispirarono una famosa vignetta satirica a Daumier nel 1862, non va dimenticato che in pittura esisteva una consolidata tradizione di origine topografica di punti di vista rialzati, che già si era travasata nell'esperienza dei Panorami, che per loro stessa definizione e per ovvie necessità, richiedevano appunto un punto di osservazione tale che nessun elemento potesse impedire allo sguardo di spaziare liberamente a 360°.

Negli stessi anni si sviluppa anche un'altra forma di costruzione di immagini fotografiche che finirà per coinvolgere la tradizionale rappresentazione dello spazio. In Inghilterra, sulla scorta dell'esperienza di Hill e Adamson, si diffonde a partire dal 1850 la moda di fotografie ottenute componendo insieme riprese diverse. Secondo l'«Art Journal» il procedimento è lecito perché «l'artista fotografo non fa nulla di più dell'artista della Royal Academy: studia singolarmente ogni figura, poi raggruppa insieme i

diversi “negativi” per formare una sola positiva». Capi-scuola di questa tendenza sono O. G. Reijlander e H. P. Robinson. Del primo è celebre la grande fotografia *The two paths of life* (1856), che tanto piacque alla regina Vittoria per i suoi contenuti moraleggianti, e *Hard times* (1860); di H. P. Robinson si conoscono molte fotografie composite ottenute con l’ausilio di un gran numero di singole fotografie tra le quali la nota *Fading away* (1858) e *Woman and children in country* (1860) e si mette in rilievo il suo rapporto con il gruppo dei pittori preraffaelliti. La tecnica della fotografia composita però offre il fianco a possibili e a volte inevitabili effetti di aporie spaziali, dovute ad angoli di ripresa anche appena diversi da elemento a elemento, specialmente nella frontalità del soggetto principale rispetto a un leggero scorcio dall’alto per il paesaggio, e a contraddizioni nella distribuzione unitaria della luce. Insieme questi due nuovi elementi concorrono a dare all’immagine quel senso d’indefinita mancanza di omogeneità che era considerata come una sorta di riscatto dall’eccessivo e «triviale» realismo della fotografia. È stato osservato che in concomitanza con queste esperienze nella pittura compare un nuovo senso spaziale, come nel caso di *Apple blossoms* di J. E. Millais (1856-1859), di *La stazione ferroviaria* di W. P. Frith (1860-62) o di *Le déjeuner sur l’herbe* di E. Manet (1863).

Un altro elemento del linguaggio fotografico, che interesserà la pittura, comincia ad apparire intorno al 1850 ed è la naturale conseguenza dei miglioramenti dell’ottica e del materiale sensibile. A causa di questi miglioramenti si rende necessario l’uso del diaframma variabile, dispositivo che serve al fotografo per controllare la quantità di luce che va a colpire l’emulsione, ma che genera anche il fenomeno della profondità di campo. Con l’uso creativo della profondità di campo il fotografo può isolare il soggetto dal resto dell’inquadratura, mettendolo in risalto in virtù della sua nitidezza contro uno sfondo completamente sfocato al limite della riconoscibilità. Per ottenere lo stesso risultato la pittura si era invece da sempre servita del contrasto cromatico o della luce che illumina solo o in misura preponderante il soggetto. Il vero trionfo di questa tecnica di ripresa è dato dalle *Scene di mercato* e dagli *Spazzacamini* ripresi da C. Nègre dal 1851 in poi. C. Nègre era un allievo di Delaroche e di Ingres e membro della Société de photographie di Parigi, e dopo un lungo tirocinio con il daguer-

rotipo era passato al calotipo allo scopo di usare le fotografie per i suoi quadri. Per questo mette a punto nella primavera del 1851 un sistema ottico che gli permette di migliorare la nitidezza del soggetto, ma con questo sistema riduce notevolmente la profondità di campo nella fotografia e quando al *salon* del 1864 espone i suoi quadri, questi avevano tutti lo sfondo confuso nel caratteristico modo della fotografia. Il critico F. Wey, amico di Courbet, appassionato sin dall'inizio alla fotografia, elabora allora una vera e propria teoria estetica, basata sul principio della selezione della visione, «la teoria dei sacrifici». In verità non è una teoria completamente nuova e riapparirà nel testo di H. Wölfflin *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1929). Ed è la stessa teoria che J. Borcoman sviluppa lungamente a proposito delle fotografie di C. Nègre, mettendole in rapporto con «la ricerca dell'effetto» nell'insegnamento accademico. Gli impressionisti si servirono di quest'effetto, anche se in contraddizione con l'affermazione della rispondenza della loro poetica alla percezione dell'artista e alla sua traduzione formale. Infatti l'occhio umano, pur funzionando come un obiettivo, e quindi selezionando la visione secondo la profondità di campo, adegua così rapidamente il fuoco sui vari soggetti di un campo visivo, rispondendo agli stimoli cerebrali, da dare la sensazione di una visione totalmente nitida del campo osservato; solo un controllo esercitato dal cervello costringe l'osservatore a riconoscere questo particolare fenomeno della percezione visiva. Così A. Renoir dipinge *Le moulin de la Galette* (1876) in cui una folla mondana illuminata da lampade a gas si muove in uno spazio aperto in cui, ad un primo piano nitido, si contrappone uno sfondo che via via diventa sempre più confuso. Maggior impatto si ha nell'opera di E. Manet *Bar delle Folies-Bergère* (1881) in cui l'artista lascia a fuoco solo la natura morta e la ragazza del bar in primo piano e, con un improvviso scarto di nitidezza, già il dorso della ragazza e poi tutto lo sfondo risultano decisamente fuori fuoco, mentre viene esaltato e isolato il soggetto in tutta la sua malinconica solitudine. Il critico Chesneau scrisse nel 1882: «È una formula d'arte molto nuova, personale e molto acuta, conquista diretta dell'artista sul mondo dei fenomeni esteriori, e che non sarà più perduta per l'avvenire». Nel 1871 R. L. Maddox presentò la sua invenzione di una emulsione secca al bromuro d'argento, che sostituì

quasi immediatamente il collodio umido, e, con gli opportuni perfezionamenti per renderla piú sensibile, aprí le strade all'industrializzazione della fotografia. Con queste lastre l'esposizione scese in breve a frazioni di secondo, mettendo i fotografi in condizioni di fermare il movimento senza particolari abilità. Il problema del movimento era fortemente sentito: già nei primi anni '70 l'inglese E. Muybridge, che si era trasferito in California, dove era diventato un apprezzato fotografo, aveva iniziato i primi esperimenti per fissare i movimenti di un cavallo al galoppo, tema molto caro ai pittori. Nel 1878-79, con una ventina di piccole macchine fotografiche messe in fila lungo un percorso prestabilito e munite di un otturatore di sua invenzione, riprese un cavallo al galoppo, rivelando per la prima volta movimenti che l'occhio umano non poteva percepire e nel contempo mostrando i limiti della convenzionalità della pittura di cavalli al galoppo. Nel 1887 pubblicò i suoi risultati in *Animal Locomotion*, ma già nel febbraio del 1882, di fronte a xilografie pubblicate in *Horse in Motion*, tutte tratte da fotografie di Muybridge, la «Gazette des Beaux-Arts» aveva pubblicato un articolo contrario alla artisticità delle stesse: «Con grande sorpresa dei fotografi e di tutti coloro che videro queste riproduzioni, le posizioni non solo sono sgraziate, ma sono false e impossibili... gli americani non si sono astenuti dall'accusare di falsità Géricault e Vernet... ma pretendono che le fotografie di Muybridge siano una vera rivelazione che dovrebbe sconvolgere tutte le regole riconosciute sul modo di disegnare il cavallo». Piú o meno negli stessi anni, ma spinti da interessi scientifici, P. Janssen e J. Marey in Francia si interessano a riprese di sequenze in movimento. Il primo, astronomo, nel 1874 con un «revolver fotografico» di sua invenzione, fotografa su una lastra circolare 48 diverse e successive posizioni di Venere che transita davanti al Sole ad intervalli di settanta secondi. Questa esperienza sarà pubblicata da J. Marey nel suo *Sviluppo del metodo grafico* del 1884, in cui l'autore riporta anche le sue ricerche sul movimento. A differenza di Muybridge, Marey usa una sola lastra su cui riprendere le varie fasi in successione del movimento, grazie ad un otturatore a disco di sua invenzione montato su una specie di «fucile fotografico», con il quale fotografa il volo degli uccelli: oltre a rivelare la posizione esatta delle parti in movimento, sulla lastra viene indicata la traccia del per-

corso nella sua continuità. Inoltre, sono di particolare interesse le cronofotografie, così vengono definite, che presenta all'Accademia delle Scienze nella relazione intitolata *Locomotion de l'homme* nel 1885. Per queste riprese si serve, su suggerimento di E. Chevreul, di modelli vestiti di nero che si muovono davanti a uno sfondo nero, e i cui arti sono sottolineati da linee bianche, le uniche che vengono registrate. Il risultato è una specie di stroboscopia geometrica da cui lo stesso Marey trae diagrammi di analisi dell'azione.

Molti furono gli artisti che immediatamente recepirono e riportarono nelle loro opere i risultati delle ricerche, soprattutto i pittori di battaglie come il panoramista E. Detaille per il suo *En batterie* o A. Morot per *Carica di cavalleria a Reischoffen* o J. Charlton per *Balaclava*. In queste opere tuttavia il movimento, pur corretto dall'aiuto dell'immagine fotografica, viene rappresentato come fissato in un istante e congelato e non viene colto il momento più significativo e originale della cronofotografia di Marey rispetto all'esperienza di Muybridge: la rappresentazione bidimensionale del rapporto tempo-spazio. Il rapporto tempo-spazio sarà presente invece nelle esperienze che a partire dal 1910 conducono i fratelli Anton Giulio e Arturo Bragaglia, molto legati a Balla, i quali nel 1913 lanciano un manifesto intitolato *Fotodinamismo futurista*. Le loro immagini fotografiche, che, piuttosto che fissare il movimento, cercano di restituirne la carica dinamica attraverso la traccia del moto, utilizzando tempi di ripresa adeguatamente lenti rispetto alla rapidità dell'evento, sono strettamente imparentate con quelle proprie del futurismo e influenzano direttamente le opere di quel periodo di G. Balla, come *La ragazza X balcone* del 1912 e *Movimenti rapidi: linee andamentali + successione dinamica* del 1913, nel cui titolo è riassunta in maniera singolarmente chiara e concisa la cronofotografia, sia pure attraverso la reinterpretazione dei Bragaglia. Esplicito e diretto riferimento concettuale e formale alle esperienze di Marey fa invece nel 1911-12 Marcel Duchamp in *Cinque silhouettes di una donna su piani diversi* e nelle varie stesure del *Nu descendant un escalier..* Egli stesso afferma in quegli anni che «fu stimolato da fotografie stroboscopiche e pluriesposte a rapidissima velocità» e inoltre che le fotografie di Marey erano largamente conosciute e diffuse. Le opere di Duchamp e dei futuristi sono forse le ultime

che si avvalgono di ricerche fotografiche che innovavano nel campo del linguaggio figurativo. Da questo periodo infatti anche l'aspetto tecnico della produzione di immagini viene rimesso in discussione e la fotografia stessa nella sua fisicità diviene materiale per opere pittoriche, per lo più sotto forma di elementi per *collages*. Se si esclude l'esperienza di A. L. Coburn con le sue vortografie, che E. Pound preconizzò come la «futura estetica» e che, insieme alle schadografie di C. Schad, piacquero molto ai dadaisti e al Bauhaus, influenzando alcune forme «pittoriche», la fotografia non elabora più un suo proprio e autonomo linguaggio capace di trasferirsi in qualche misura nella pittura, ma procede insieme a questa all'interno di un comune linguaggio che unifica tutte le forme di produzione di immagini. (*spo*).

### **fotomontaggio**

Il termine ha origine in Germania, subito dopo la prima guerra mondiale, quando i dadaisti intervennero su materiali fotografici con forbici e colla reinventando immagini con la tecnica del *collage*. Il termine *Montage* significa, in tedesco, sia 'aggiustatura' che 'catena di montaggio', e richiama la tecnologia e la meccanica. Così facendo i dadaisti intendevano dimostrare il proprio disprezzo per l'artista tradizionale, presentandosi come tecnici. Tenevano ad includere nelle proprie opere il mondo della meccanica, sia sul piano tecnologico che come repertorio d'immagini. Per combattere l'opera unica e sacralizzata, Dada inventò il procedimento, utilizzato poi sia nelle arti visive che in letteratura, consistente nel decontestualizzare immagini o testi spesso frammentari, ripresi dai repertori più diffusi (giornali, manifesti, opere divulgative, cataloghi pubblicitari). L'assemblaggio di immagini fotografiche veniva peraltro praticato da tempo con finalità umoristiche, in particolare sulle cartoline postali. Le definizioni variano a seconda che il *f* sia considerato un semplice procedimento di *collage* di fotografie, o invece un'operazione di trasformazione del senso della fotografia da cui si parte, come lo definisce Heartfield: «Aggiungendo una chiazza di colore qualsiasi, la fotografia può divenire fotomontaggio, opera d'arte di un genere ben preciso». Esso si distingue, per la priorità che conferisce alla rappresentazione e al suo significato, dal *collage* cubista, le cui finalità sono d'ordine più strettamente estetico. Successivamente, doveva accender-

si una disputa tra i protagonisti del Dada berlinese Hausmann e Hannach Höch da un lato Grosz e Heartfield dall'altro, per definire la paternità del **f**, senza venirne a capo. I **f** di Hausmann sono raffigurazioni di spazi chiusi, intrisi di una qualità onirica che proviene da De Chirico (*Tatlin vive a casa sua*, 1920) oppure combinazioni di fotografie e parole, o poesie fonetiche (*A B C D*, 1923-24: Parigi, MNAM). Quelli di Hannach Höch sono soprattutto corpi e volti, frammisti ad ingranaggi e a scene di strada, sottoposti spesso a deformazioni grottesche (*Taglio, con coltello di cucina, attraverso la prima era tedesca del ventre da birra durante la Repubblica di Weimar*, 1919: Berlino, NG). Grosz realizzò numerosi **f** di rara efficacia e una serie di disegni acquerellati da colori raffinati, dalla grafica incisiva, frammisti a ritagli di fotografie che s'integrano ammirabilmente entro l'insieme e che ne fanno capolavori del genere (il *Montatore Heartfield*, 1920: New York, MOMA). Il suo amico Heartfield, soprannominato «Montatore dada», insieme al quale realizzò diverse opere in comune, portò il genere al suo apogeo. Dopo il periodo dada, fece del **f** uno strumento di lotta politica contro il nazismo realizzando numerosissime vignette per giornali (in particolare per l'«Arbeiter Illustrierte Zeitung»). Anche i dadaisti di Colonia, e in particolare Baugeld ed Ernst, lavorarono sulle immagini fotografiche. Contrapponendosi violentemente all'impegno ideologico dei berlinesi, Ernst faceva uscire i suoi *Fatagaga*, accuratamente concepiti fino ai più minuti dettagli, secondo una poetica incentrata sull'elemento del meraviglioso e dello strano (*Qui galleggia ancora tutto*, 1920: New York, MOMA). Secondo Klutskis, che fu uno dei suoi ispiratori, il **f** comparve in Urss nel 1919-20, senza precedenti contatti con Berlino. Vi si affacciò come mezzo di propaganda militante e politica mediante l'immagine (manifesti, copertine di libri), particolarmente adatto al compito immenso d'informazione e di educazione di fronte al quale si trovava il governo rivoluzionario. La nuova tecnica si diffuse soprattutto attraverso la rivista «Lef», organo dei costruttivisti. Rodčenko che ne era tra i redattori responsabili, ne sfruttò numerose possibilità, tra le quali la serie di illustrazioni del poema *Di questo* di Majakovskij (1923). Vi ricorse spesso anche El' Lisickij talvolta su grande scala, con vasti affreschi per decorare padiglioni espositivi. Nella Germania intorno al 1920, il **f** veniva insegnato al

Bauhaus (Herbert Bayer). Venne anche usato nella pubblicità (Domala). Moholy Nagy, infaticabile ricercatore, seppe sfruttarlo in modo originalissimo, combinando su una pagina bianca le immagini ritagliate e spesso reiterate con una struttura lineare astratta (*Tirassegno*, 1925: coll. Sibyl Moholy-Nagy, *Gelosia*, 1925: Monaco, Gal. Klihm). Nella scia dei dadaisti, i surrealisti s'impadronirono del procedimento che consentiva di moltiplicare all'infinito le associazioni assurde o strane. Si trattò, in Francia, di Breton, Fraenkel, Duchamp, Man Ray in Belgio, di Marcel Mariën, in Cecoslovacchia, di Styrsky, Teige e Toyen. Dopo il 1930, il f è stato impiegato su scala molto ampia sia nel settore della pubblicità e della propaganda (manifesti repubblicani durante la guerra di Spagna, 1936), sia nelle attività puramente artistiche, nelle quali è divenuto una vera e propria tecnica grafica, allo stesso titolo del disegno (per esempio Erro). (*jhm*).

### **Foujita, Tsugouharu**

(Tokyo 1886 - Zurigo 1968). Dopo studi alla scuola di belle arti di Tokyo, si recò a Parigi nel 1913, partecipando all'avanguardia cosmopolita di Montparnasse, e scoprendo così l'arte occidentale, senza peraltro subirne l'influsso. Improvvisamente, nel 1915, ebbe un successo immenso; tra il 1931 e il 1949 divise il suo tempo tra numerosi viaggi e soggiorni a Parigi, ove nel 1949 si stabilì definitivamente. Il preziosismo dei suoi dipinti, la morbida eleganza della sua linea minuziosa, l'armonia fredda dei suoi colori pallidi o madreperlacei, l'espressione malinconica dei personaggi, l'amore per l'infanzia nel regno incantato dei suoi giochi possiedono un fascino delicato, non privo di monotonia, in cui il riserbo e la raffinatezza giapponesi apportano una nota originale alla pittura della «realtà poetica» fiorita tra le due guerre. Nel 1959 si convertì al cattolicesimo, scegliendo come nome di battesimo Léonard, in omaggio a Leonardo. Ha decorato a Reims la cappella di Notre-Dame-de-la-Paix, costruita su suo progetto. È rappresentato in particolare a Parigi (MNAM, MAM e Museo Carnavalet) e in musei e coll. priv. giapponesi. (*sr*).

### **Fouquet, Jean**

(Tours 1420 ca. - 1477-81). Il massimo pittore francese del xv sec., celebrato per cent'anni e poi dimenticato fino



al secolo scorso, è noto soltanto da rari documenti, e la sua biografia poggia su notizie discontinue e allusive, d'interpretazione talvolta difficile. Una sola opera di sua mano è attestata da un'iscrizione dell'epoca, il manoscritto miniato delle *Antichità giudaiche*, partendo dal quale il corpus del pittore è stato ricostituito per accostamenti stilistici; arduo è fissarne con certezza la cronologia.

**Notizie documentarie** La sua carriera è ricostruibile in base ad alcuni spunti documentari. Lo si è detto figlio di prelato e prelato egli stesso: ma la cosa non è affatto certa. Da varie testimonianze è noto che, ancor giovane, fece un viaggio in Italia: tra il 1444 e il 1446 dipinse a Roma il ritratto di papa Eugenio IV, che suscitò grande ammirazione. Non è certo che nel 1448 fosse già di ritorno a Tours, come si è ritenuto. Nel 1461 venne incaricato di dipingere l'effigie mortuaria di Carlo VII e di preparare l'ingresso solenne di Luigi XI a Tours. Il testamento del vescovo Jean Bernard (1463) stipula l'incarico a **F** di un polittico dell'*Assunzione* per la chiesa di Candes (Indre-et-Loire). Fu pagato nel 1470, per quadri fatti per l'ordine di san Michele, da poco creato; e, nel 1472 e 1474, per due libri d'ore destinati a Marie de Clèves e Philippe de Commines. Nel 1474 presentò a Luigi XI uno schema per la sua futura tomba; nel 1475 portava il titolo di pittore del re. Nel 1476 partecipò agli apparati per l'entrata a Tours del re del Portogallo Alfonso V. È menzionato come ancora vivente nel 1477, e come defunto nel 1481. È noto inoltre che aveva due figli, Louis e François, come lui pittori.

**Opere giovanili** Si ignora come e dove **F** si formasse; forse nella bottega del Maestro di Bedford a Parigi, o meglio a Bourges nella tradizione dei fratelli de Limbourg, e in ogni caso in ambiente di cultura ancora gotica: fu il primo pittore a far penetrare nell'arte francese le idee del Rinascimento. Tutti i tentativi per ritrovarne le sue opere degl'inizi sono falliti, salvo l'attribuzione plausibile del *Ritratto del buffone Gonella* riconosciutogli dal Pächt (Vienna KM), databile al 1440 ca., che testimonierebbe di un soggiorno in Fiandra o di un precoce contatto con opere fiamminghe. **F** appare bruscamente come pittore di fama col ritratto di papa Eugenio IV e di due suoi parenti, dipinto a Roma verso il 1446 (noto da un'incisione rappresentante il solo papa). L'importanza di quest'incarico a un artista straniero fa pensare che **F** avesse già dato

prova di sé come pittore ufficiale. Sembra dunque ragionevole collocare prima del viaggio in Italia il *Ritratto di Carlo VII, re di Francia* (Parigi, Louvre), ove la concezione ancora gotica, la disposizione arcaica entro uno spazio serrato, e lo stile privo di qualsiasi influsso italiano meglio si accordano a una data precoce. Queste due prime opere dimostrano che **F** conosceva i ritratti fiamminghi contemporanei, dei quali adotta l'impianto di tre quarti e imita il realismo analitico; ma all'interpretazione vivace e sensibile del ritratto unisce già la cura del volume arrotondato e dell'autorità monumentale, che per tutta la sua carriera costituirà la caratteristica fondamentale della sua poetica, e che, secondo Focillon, dovette acquisire in contatto con la grande statuaria gotica francese.

**Le Ore di Etienne Chevalier** Tornato dall'Italia, **F** si stabilì a Tours, da allora lavorò per la città, per la corte e per i dignitari del regno. Il *Libro d'ore di Etienne Chevalier*, tesoriere di Francia, venne dipinto prima del 1461, e certo poco dopo il suo ritorno, poiché reca in modo evidente l'impronta della sua esperienza italiana. Il libro è stato smembrato: ne restano 47 fogli dispersi (di cui quaranta al Museo Condé di Chantilly e due al Louvre di Parigi); la metà di essi presenta un'originale disposizione su due registri: quello basso serve di completamento aneddottico o decorativo alla storia principale. Dall'Italia **F** riportò non soltanto il nuovo repertorio ornamentale del Rinascimento ma soprattutto la sperimentazione, inedita in Francia, di uno spazio tridimensionale e del gioco dei volumi entro tale spazio: egli rivela una comprensione profonda dell'arte fiorentina dell'epoca – Masolino, Masaccio, Domenico Veneziano, l'Angelico –, di cui aveva grandi esempi a Roma, ma che dovette studiare nella stessa Firenze. Tali ricerche corrispondevano ai suoi stessi interessi: in Italia egli apprese la forza costruttiva della prospettiva lineare – che d'altra parte non si curò di applicare scientificamente – e dei volumi semplificati entro arma composizione rigorosamente ordinata. Ma tali scoperte intellettuali non ne compromisero l'amore per le qualità sensibili della realtà, scelse come decorazione i paesaggi della Turenna o i monumenti parigini, rese con esattezza il gesto quotidiano dei personaggi, l'atmosfera intima degli interni, la prospettiva aerea dei paesaggi. Tali caratteri si andarono accentuando man mano che si attenuava il rigore dei ricordi italiani. *Le Ore di Etienne Chevalier*

dovettero conoscere una grande celebrità, poiché se ne ritrova l'eco di alcune pagine in numerosi libri di pietà della regione del Centro e della Loira, più precisamente in Jean Colombe di Bourges (*Ore di Laval*: Parigi, BN). F stesso riprenderà numerose sue composizioni in formato minuscolo nelle *Ore di Jean Robertet* (New York, PML). Sono contemporanee (1455 ca.) le quattro miniature aggiunte in frontespizio alle *Ore di Simon de Varie* (Malibu, J. P. Getty Museum) prova di abilità in cui l'araldica è interpretata sotto forma di argomenti o di scene realistiche.

**I dipinti (1450-60 ca.)** Risale allo stesso periodo il *Dittico di Melun*, opera votiva commissionata dal medesimo Etienne Chevalier per la chiesa della sua città natale e, secondo la tradizione, in memoria di Agnès Sorel (morta nel 1450), della quale la Vergine riproduceva i tratti (*Etienne Chevalier con santo Stefano*: Berlino-Dahlem; la *Vergine circondata da angeli*: oggi ad Anversa). La cornice del dittico era ornata da medaglioni a smalto dorato: il *Ritratto dell'artista* (Parigi, Louvre), primo autoritratto noto di un pittore francese è forse uno di essi. La *Pietà di Nouans* (chiesa di Nouans, Indre-et-Loire) grande pala d'altare, dev'esserne contemporanea; la data è discussa, ma l'insistenza sull'aspetto scultoreo e levigato dei volumi induce a collocarla nello stesso periodo del *Dittico*. Il ritratto di *Guillaume Jouvenel des Ursins*, cancelliere di Francia (Parigi, Louvre), nel contempo ritratto dal sensibile modellato e, col suo fondo dorato e stemmato, effigie simbolica del successo sociale, va situato al 1460-65 ca. in base allo stile meno deliberatamente scultoreo e all'età e al costume del modello (disegno preparatorio a Berlino, Gabinetto delle stampe).

**L'opera miniata** Il resto dell'opera di F è composto essenzialmente da manoscritti miniati talvolta eseguiti con l'aiuto della bottega. Gli *Esempi di nobili uomini e donne di Boccaccio* (Monaco, Biblioteca), copiato nel 1458 e dipinto per Laurent Girard, controllore generale delle finanze, sono stati eseguiti con la collaborazione della bottega, tranne il grande frontespizio che rappresenta il letto di giustizia tenutosi a Vendôme nel 1458, uno dei capolavori d'impaginazione di F. Le *Grandi cronache di Francia* (Parigi, BN) non recano più alcuna indicazione di data o di destinatario, si tratta forse dell'esemplare copiato per Carlo VII nel 1459. Lo stile illustrativo colloca l'opera dopo il *Boccaccio*, verso il 1460: piccoli quadri storici

spesso trattati in due episodi sovrapposti, ove si afferma un senso della maestà della storia che preannuncia le grandi opere degli ultimi anni. Per Luigi XI **F** dipinge verso il 1470 il frontespizio degli *Statuti dell'ordine di san Michele* (Parigi, BN), capolavoro di finezza del colore al servizio di un sentimento profondo della grandezza ufficiale. All'ultima parte della sua vita, forse tra il 1470 e il 1475, risalgono quattro pagine di una *Storia antica*, non si sa a chi destinata (Parigi, Louvre), e soprattutto le *Antichità giudaiche* (Parigi, BN), manoscritto del duca di Berry lasciato incompiuto, che **F** portò a termine per Jacques d'Armagnac prima del 1475. In seguito dipinse in miniatura immensi quadri di storia, riducendo la scala dei personaggi per fondere gli individui nella folla e popolarne paesaggi infiniti; toni smorti e un'atmosfera cinerea contribuiscono ad ampliare e unificare le composizioni. In queste ultime opere, allo studio del carattere monumentale della figura umana si aggiunge l'interesse per i movimenti di massa, che conferiscono ampiezza insolita alla narrazione dei grandi momenti storici: **F** è l'unico pittore dei suoi tempi che abbia una visione epica della storia, all'altezza della grandiosità della Bibbia e dell'antichità. A **F** vengono attribuite numerose altre miniature, soprattutto in libri d'ore; di qualità media, di qualità spesso disparata, sono piuttosto opera della sua bottega o di artisti ignoti formati in contatto con lui, forse i suoi figli (Parigi, BN; San Marino, Huntington Library Sheffield, AG; biblioteche di Vienna e dell'Aja). Tuttavia, a parte quest'influenza immediata, che si percepisce nella rotondità del volume nel modanato a tratteggio d'oro, nella scelta della decorazione, nel tipo d'impaginazione a doppio registro o nelle fonti delle composizioni, **F** non ebbe né veri allievi né continuatori: la lezione del Rinascimento, di cui fu in Francia l'autentico precursore, era qui ancora prematura. I suoi successori, Bourdichon e Colombe, lungi dal comprendere il ritmo ampio di composizioni in cui uomo e natura si equilibrano, serbano della sua arte soltanto un'immagine svuotata di ogni sostanza; **F** resta l'unico pittore classico del xv sec. a nord delle Alpi. (nr).

### **Fouquet, Nicolas**

(Parigi 1615 - Pinerolo 1680). La sua ascesa fu rapida e stupefacente: dopo aver svolto varie funzioni pubbliche, grazie alla protezione di Mazzarino fu nominato sovrin-

tendente alle finanze nel 1653. Il disordine della sua gestione finanziaria e insieme la crescita prodigiosa delle sue sostanze ne determinarono altrettanto rapidamente la perdita. Attratto dall'arte e da tutte le produzioni dello spirito, «l'uomo piú magnifico e curioso dei suoi tempi», accumulò tesori nelle sue due principali residenze, Saint-Mandé e Vaux-le-Vicomte, e attirò artisti illustri che fecero piú tardi la grandezza di Versailles: Le Van, che dal 1656 in poi eresse in quattro anni Vaux-le-Vicomte; Le Nôtre, che ne disegnò i giardini; Le Brun, che dipinse le decorazioni interne. Quest'ultimo non ebbe il tempo di eseguire i dipinti della grande cupola, ma realizzò i soffitti dell'appartamento di destra, ove rappresentò in successione l'*Apoteosi di Ercole* nell'anticamera, il *Trionfo della fedeltà* nella camera delle Muse e *Morfeo* nella stanza d'angolo. D'altro canto, Le Brun eseguiva per la manifattura fondata da F a Maincy, presso Vaux, di cui era direttore, cartoni per gli arazzi delle *Cacce di Meleagro* e della *Storia di Costantino*. Da Roma F si faceva inviare dal fratello, l'abate Louis Fouquet, probabilmente consigliato da Poussin di cui era amico, parecchi quadri, sfortunatamente oggi difficili da identificare, e per suo conto acquistò a Chantelou un'opera di Poussin: gli *Ebrei mentre raccolgono la manna nel deserto*, passata poi tra le collezioni di Luigi XIV (oggi al Louvre di Parigi). Quando F cadde in disgrazia, le sue collezioni andarono disperse in aste pubbliche. (gb).

### **Fouquières, Jacques**

(Anversa 1580-90 ca. - Parigi 1659). Formatosi ad Anversa sotto l'influsso di Jan Bruegel e di Joos de Momper, giunse in Francia nel 1621; venne naturalizzato francese e in seguito fatto nobile. Incaricato di dipingere per la grande galleria del Louvre le vedute delle principali città del regno, effettuò appositamente un viaggio in Provenza (1627-28). Quando Poussin soggiornava in Francia (1640-42) ebbe con lui qualche screzio. I paesaggi di F (quadri al Fitzwilliam Museum di Cambridge (1617); in musei di Nantes (1620), Gand, Senlis, Bordeaux; disegni al Louvre di Parigi, all'Ashmolean Museum di Oxford, all'Albertina di Vienna) rivelano stretti rapporti con opere di suoi compatrioti come J. d'Arthois o L. de Vadder. (sr).

### Fourmois, Théodore

(Presles (Hainaut) 1814 - Bruxelles 1871). Di professione litografo, acquisì da sé una formazione pittorica e nel 1836 espose i primi paesaggi. Restò a lungo sensibile, nei quadri ispiratigli dai paesaggi delle Ardenne e della Campine, all'influsso degli olandesi e in particolare di Hobbema (il *Molino di Eprave*, 1851: Bruxelles, MRBA). In seguito il suo stile subì un'evoluzione, sotto l'influsso della scuola di Barbizon; fu fautore in Belgio della pittura all'aperto, preannunciando la scuola di Tervueren (lo *Stagno*, 1867: ivi). È rappresentato in musei belgi (Anversa, Mons, Bruges, Bruxelles, Gand, Liegi, Verviers). (*mas*).

### Fracanzano, Francesco

(Monopoli 1612 - Napoli 1656 ca.). Figlio di un pittore pugliese, Alessandro, nel 1622 si trasferisce a Napoli con il fratello Cesare. Fu allievo di Ribera ed ebbe rapporti di parentela con Salvator Rosa. La sua produzione pittorica è stata a lungo confusa con quella del Maestro dell'Annuncio ai pastori e di Nunzio Rossi, personalità la cui ricostruzione è ancora soggetta a discussione, con conseguenze anche sulla definizione del catalogo del F. Oggi si concorda nel riconoscerne la mano nelle due grandi tele raffiguranti *Un miracolo di san Gregorio Armeno* e *San Gregorio Armeno gettato nel pozzo* (1635-40 ca.: Napoli, chiesa di San Gregorio Armeno), riferibili a una fase già matura della sua attività ed esemplificative di una cultura pittorica non solo imbevuta di modi ribereschi, ma pienamente consapevole anche del particolare classicismo di Massimo Stanzione. Poche le opere firmate e quindi non soggette ad oscillazioni attributive: *I santi Paolo Eremita ed Antonio Abate* (Napoli, Sant'Onofrio dei vecchi), *Santa Caterina d'Alessandria* (Roma Inps), *Trionfo di Bacco* (Napoli, Capodimonte), *Ecce Homo* (1647: New York, coll. Harris) e *Morte di san Giuseppe* (1652: Napoli, Trinità dei Pellegrini).

Il fratello **Cesare** (Bisceglie 1605 ca. - Barletta 1652 ca.) è noto per una ricca produzione, talvolta ripetitiva, di soggetti devozionali, nella quale si percepiscono ricordi della sua formazione nell'ambito tardomanieristico, tra Ippolito Borghese e Fabrizio Santafede e, nelle opere più mature (dal 1635 ca.), echi dei dipinti napoletani di Lanfranco e di Van Dyck (*Lottatori*: Madrid, Prado). Suoi dipinti si conservano a Napoli, dove visse dal 1629 al 1632 (*Cristo*

*flagellato; Immacolata: Napoli, Gerolamini Maddalena: San Domenico Maggiore) e in Puglia, dove tornò definitivamente nel 1646 (Sacra Famiglia e Educazione della Vergine: Barletta, San Gaetano; Miracolo di san Nicola: ivi San Ruggero). (sr).*

### **Fracassini, Cesare**

(Orvieto 1838 - Roma 1868). All'età di dieci anni già frequentava lo studio di Tommaso Minardi, che fu suo maestro anche all'Accademia di San Luca. Nel 1857 vinse il primo premio di composizione con *David davanti a Saul*. Esegui opere in varie chiese romane (Sant'Ignazio Sant'Antonio dei Portoghesi, Santa Maria in Trastevere, San Lorenzo fuori le Mura) oltre che ad Albano e a Terracina. La morte prematura impedì il realizzarsi dei suoi tentativi di rottura con il soffocante accademismo dell'ambiente romano in cui si trovava ad operare, ma nei suoi bozzetti già si avverte una diversa immediatezza e l'abbandono dogli stilemi virtuosistici. Fu amico del Morelli e di Bernardo Celentano. Il suo capolavoro è ritenuto *I martiri Gorgoniesi* (Roma, PV). Notevole è anche il bozzetto con *Belisario che caccia i Goti da Orvieto* (Orvieto, Museo dell'opera del Duomo) realizzato per il sipario del Teatro Mancinelli di quella città. (mvc).

### **Fra Galgario → Ghislandi, Giuseppe**

#### **Fragiacomo, Pietro**

(Trieste 1856 - Venezia 1922). Pittore essenzialmente di paesaggio, formatosi con Bresolin all'accademia di Venezia (1877), ha prodotto opere di limpido verismo, in cui non è esente l'apporto del mezzo fotografico, che riflettono l'influenza di Favretto, e suo tramite della pittura olandese, negli aperti orizzonti delle sue marine (*Squeri a San Baseggio*, 1886: Roma, GNAM). Importante fu per lui il confronto con la matrice macchiaiola di Ciardi, di cui fu amico, stemperata però in una resa pittorica in cui è vivo il riferimento guardesco (*Piazza San Marco*, 1899: Venezia, Ca' Pesaro). Nei suoi dipinti tardi, le tonalità basse e perlancee dei suoi paesaggi si tingono di suggestioni simboliste giungendo ad esiti di gusto floreale (*Traghetto*, 1914: Firenze, GAM). (sro).

### **Fragonard, Alexandre-Evariste**

(Grasse 1780 - Parigi 1850). Figlio di Jean-Honoré Fragonard e allievo sia suo sia di David, fuse questi due opposti influssi in un'arte caratterizzata dal gusto delle composizioni «in fregio» del neoclassicismo e da quello degli effetti luminosi contrastati e dell'animazione delle figure umane, ereditato dal XVIII sec. Si specializzò in soggetti di storia nazionale: soffitti al Louvre di Parigi (*Francesco I e Baiardo*, 1819; *Francesco I e il Primiticcio*, 1827) e quadri di battaglia per il museo storico di Versailles. Al medesimo stile *troubadour* appartengono i piccoli quadri che sono tra le sue opere più gradevoli: *Raffaello e la Fornarina*, *Don Giovanni* e *la statua del commendatore*.

Il figlio **Théophile** (Parigi 1806 - Neuilly-sur-Seine 1876) fu autore di quadri di gusto romantico (Digione, Museo Magnin; *Autoritratto*, 1832: Parigi, Museo Carnavalet). (sr).

### **Fragonard, Jean-Honoré**

(Grasse 1732 - Parigi 1806). Considerato uno dei grandi maestri del XVIII sec. europeo, rappresentante di un certo «spirito francese» molto stimato sul mercato internazionale nella metà del XIX sec. (studio dei fratelli Goncourt, 1865), **F** vide le proprie opere volgarizzate all'infinito dall'incisione e dalla cromolitografia. Prima assai apprezzato dai contemporanei, ne fu presto criticato, e poi quasi dimenticato (fine del XVIII sec., prima metà del XIX sec.) tanto da creare vere e proprie leggende biografiche. Nel contempo il catalogo (che varia ampiamente da un autore all'altro) è stato inflazionato da molteplici copie; è necessario allora ricondurre il pittore e la sua opera ad elementi certi. In questo modo ci si avvede che **F** non fu semplicemente l'incarnazione seducente e un po' fragile dello spirito «rococò», ma che espresse con eccezionale sensibilità le ricerche e le esitazioni del mezzo secolo di pittura che va dalla Versailles di Luigi XV una Parigi di Napoleone.

**La formazione (1746-61ca.)** Nato nel 1732 a Grasse, da famiglia modesta ma in buone condizioni economiche, fu a Parigi sin dall'età di sei o sette anni. È stato erroneamente considerato un «pittore provenzale» in quanto la sua formazione è tutta parigina. Era destinato alla carriera notarile, ma ancora bambino s'interessò alla pittura; respinto dalla bottega di Boucher, fece un breve apprendistato presso Chardin che lasciò poche tracce e tornò da



Boucher, il quale questa volta ne colse il genio e ne fece il suo allievo favorito, inducendolo a partecipare al concorso di Roma (primo premio, 1752). Entrò allora nella scuola degli allievi *protégés* diretta da Carle van Loo, ove poté completare, prima di venire in Italia, la sua preparazione culturale forse sino ad allora trascurata (1753-56). A questo periodo giovanile (prima cioè dei ventiquattro anni) sono state assegnate numerosissime opere d'ispirazione artificiosa, dal linguaggio assai vicino a Boucher ma già molto sicuro (ca. novanta pezzi su 545 nel catalogo Wildenstein, 1960). Di fatto le opere certe, *Geroboamo mentre sacrifica agli idoli*, presentato per il concorso di Roma (1752: Parigi, Louvre ENBA), la *Lavanda dei piedi*, commissionatogli dalla confraternita del Santo Sacramento di Grasse (1754-55: rimasto nella cattedrale), rivelano uno sforzo scolastico nella direzione della «grande maniera», uno stile brillante ma moderato, che esita tra i maestri contemporanei e i modelli del xvii sec. Le collezioni parigine dovettero permettergli sin da allora di conoscere le scuole nordiche (in particolare Rembrandt: copia della *Sacra Famiglia Crozat*); ma la sua personalità sembra svilupparsi con difficoltà e maturerà durante gli anni italiani. Venne accolto una fine del 1756 nell'Accademia di Francia da Natoire, prima preoccupato poi affascinato al punto da lasciargli prolungare il soggiorno italiano fino al 1761. Sconcertato dai primi contatti, il giovane pittore scelse presto però i suoi modelli, in ciò aiutato da due decisive amicizie: quella di Hubert Robert, già a Roma da due anni, e quella dell'abate di Saint-Non, giovane e ricco amatore d'arte, che, giunto nel 1759, ebbe immediatamente per **F** una vivissima ammirazione. Questi lo condusse a lavorare a Tivoli (1760), poi a Napoli (inverno 1760-61), accompagnandolo nel ritorno a Parigi per Bologna, Venezia e Genova. Dello studio che fece sui più vari maestri - dai Carracci a Veronese, da Solimena a Tiepolo - è testimonianza una bella serie di acquaforti pubblicata al suo ritorno (1764). Questi anni fervidi sono tra i più fecondi: paesaggi sensibili, costruiti su abili contrasti di tonalità (il *Piccolo parco*, 1760 ca.: Londra, Wallace Coll.), talvolta animati da movimento drammatico (il *Temporale*, 1759: Parigi, Louvre), scene di genere complesse, condotte con disinvolta spigliatezza ove però la bambocciata viene messa in scena una maniera della grande pittura (il *Bucato*: Saint Louis Mo., AG; la *Famiglia italiana*: New

York, MMA). I temi principali si sviluppano ed il pennello ha ormai acquisito tutta la sua prontezza e sicurezza.

**Il secondo periodo parigino (1761-73)** Tornato a Parigi nel settembre 1761, protetto da Saint-Non, F venne accolto come pittore famoso: il lavoro presentato per essere accolto all'accademia (*Coreso e Calliroe*: Parigi, Louvre), lungamente meditato (bozzetto ad Angers, MBA) venne esaltato da Diderot (*salon* del 1765) e acquistato dal re. F ottenne un incarico per i Gobelins (non eseguito) e uno studio al Louvre. Sposò nel 1768, Marie-Anne Gérard, proveniente da Grasse, anch'ella pittrice. Tuttavia, la carriera di F ebbe una svolta inattesa: egli declinò gli onori dell'Accademia, non dipinse l'opera richiestagli per divenirne membro, abbandonò presto la «pittura di storia» e la grande decorazione (*Progetto di soffitto* Besançon, MBA), dedicandosi invece a quadri di gabinetto, assai stimata dagli amatori: soggetti piccanti come l'*Escarpolette* (*L'altalena*, 1767: Londra, Wallace Coll.), scene di genere amabili o galanti che derivano direttamente da Boucher, paesaggi in cui torna volentieri alle lezioni nordiche (*Paesaggio con lavandaie*: conservato a Grasse). Il pennello tocca il parossismo della rapidità e della libertà con i ritratti detti «di fantasia» (una quindicina, dipinti verso il 1769, otto dei quali sono oggi al Louvre di Parigi; tra di essi lo *Studio*, la *Musica*, *Diderot*) e i due quadri ispirati dalla storia di *Rinaldo e Armida* (Parigi, coll. Veil-Picard). Tutte queste doti si riassumono e si esaltano nei quattro grandi dipinti commissionati da Mme du Barry per il padiglione di Louveciennes, che segnano il culmine della sua carriera (1770-73: New York, Frick Coll.). Il successo fu immenso: ma già quest'arte appariva superata. In quegli stessi anni si andava affermando a Parigi la tendenza neoclassica, e il gruppo di giovani pittori di «gusto moderno» venne attaccato duramente. Appena montata, la decorazione di Louveciennes venne irrisa da un violento libello (*Dialoghi della pittura*, attribuito a Renou), che la denunciava come l'esempio stesso del *tartoullis* in voga presso gli ignoranti: i dipinti, ritirati (e ripresi dall'artista), vennero sostituiti da quattro composizioni di Vien. Le critiche, sembra, ferirono duramente F. Il finanziere Bergeret, suo amico, gli fece compiere, insieme alla moglie, un lungo giro (1773-74) nel Mezzogiorno della Francia e poi in Italia (soggiorni a Roma e Napoli), con ritorno attraverso l'Austria: il viaggio fu occasione per una serie di sangui-

gne e di acquerelli (studi di paesaggi o di tipi popolari), che sono tra le pagine piú belle della sua opera disegnata.

**Il terzo periodo parigino (1774-1806)** Col ritorno a Parigi (fine del 1774) ha inizio una fase di oltre trent'anni (la metà della sua carriera) che resta poco nota. La celebrità andava scemando man mano che s'imponeva la nuova generazione, la Rivoluzione doveva assestarle il colpo mortale. Prima favorevole alle idee nuove (*Al genio di Franklin*, inciso da Marguerite Gérard, 1778), F appare poi piú riservato. Duramente colpito dalla morte della figlia Rosalia (ottobre 1788), lasciò persino per un certo tempo Parigi, tornando a Grasse (1790-91). Gli eventi ridussero a poca cosa le sue considerevoli ricchezze; la sua clientela era esiliata o rovinata, ma sfuggì alla miseria grazie al suo antico allievo David e alla sua competenza in pittura: ottenne posto e stipendio di conservatore al Museum (il futuro Louvre: 1793-1800). Benché non avesse piú estimatori, le opere della cognata e allieva Marguerite Gérard venivano apprezzate sempre piú; e cresceva la fama del figlio Evariste, formatosi con David. Circondato dalla famiglia e da qualche amico fedele, il «buon papà Frago» sembra sopravvivesse all'*ancien régime* senza troppa amarezza; morì dopo breve malattia il 22 agosto 1806.

La produzione di tutti questi lunghi anni resta da ricostruire. Per gran parte è scomparsa, si tende in modo eccessivo a includervi i ritratti di bambini di Marie-Anne o i quadri di genere di Marguerite Gérard. Le critiche subite, il secondo soggiorno italiano e l'evolversi del gusto parigino sembra toccassero a fondo il temperamento sensibile di F, inducendolo a rinnovare interamente il proprio linguaggio e il proprio registro poetico. Il colore si alleggerì, cercando armonie dorate o argentate che vanno fino al monocromo. La sua tecnica, senza perdere la sua libertà, tornò talvolta a un mestiere piú netto, che da un lato si volse verso i nordici preannunciando Boilly (il *Bacio rubato*, prima del 1788: Leningrado, Ermitage), mentre dall'altro sembra rammentarsi di Le Sueur (la *Fontana d'amore*, prima del 1785: Londra, Wallace Coll.). La sua ispirazione lo portò soprattutto verso il linguaggio allegorico (*Omaggio reso dagli Elementi alla Natura*, 1780: distrutto), e verso le rievocazioni elegiache, in cui continuò a manifestarsi il suo gusto per il paesaggio e per i soggetti d'amore. La sensibilità del tempo vi si riflette con un'espressione molto personale, dalle filosofie in voga

fino a un sentimentalismo alla Greuze o alla Rousseau (*Ditemi se vi piace*: Londra, Wallace Coll.). Vi si mescolano accenti malinconici (la *Cifra*: ivi), appassionati (*Le verrou* (il *Chiavistello*): Parigi, Louvre; *Invocazione all'Amore*, schizzo: ivi), o erotici (il *Sacrificio della rosa*: coll. priv.), che non avevano pressoché equivalenti se non nella poesia di Parny o di Chénier, e che conducevano direttamente, oltre l'arte davidiana, al romanticismo. L'affermazione autoritaria del neoclassicismo sostenuta dalla personalità stessa di David e dagli eventi politici, non deve impedire di riconoscere l'importanza di tali sviluppi, rimasti senza un gran pubblico, ma che appaiono indispensabili al quadro di un periodo estremamente complesso. Questa lunga carriera appare così una tra le più ricche del secolo: e nel contempo vi si rivela la personalità d'un genio troppo spesso ridotto alle proporzioni del «cherubino della pittura erotica» (i Goncourt). L'ispirazione va dalla grande pittura alla scena di genere, passando per i quadri religiosi, ancora poco noti (*Visitazione*, schizzo: coll. priv.). Essa sa tradurre tutte le sfumature del paesaggio e della grazia femminile. Se, per inclinazione naturale, F (come prima di lui Rubens, o, dopo di lui, Renoir o Bonnard) ignora la metà oscura della vita, la vecchiaia, la tragedia, il rimorso, la sua pittura non è per questo meno in grado di accostarsi a quella dei grandi visionari (*Vivat adhuc Amor*, acquerello: Vienna, Albertina). Questo pittore ritenuto frivolo dissimula sotto la gaiezza la ricchezza eccezionale della sua sensibilità e del suo pensiero. Ma, dall'improvvisazione piccante (la *Ciambella*: Monaco, AP) o dall'operetta un po' insulsa (*Lezione di musica*: Parigi, Louvre), egli passa senza fatica alla vena lirica più alta quando rappresenta la profusa ricchezza della natura (il tema del parco semiselvaggio, approfondito dalle vedute di Tivoli fino alla *Festa a Rambouillet* (Lisbona, fond. Gulbenkian) e alla mirabile *Festa a Saint-Cloud* della Banca di Francia a Parigi), e soprattutto quando interroga le diverse facce dell'amore. Erotismo spirituale (*Fuoco alle polveri*: Parigi Louvre), episodi galanti (l'*Altalena*), ebbrezza del piacere (l'*Istante desiderato*: Parigi, coll. Veil-Picard), ma anche le sorprese dell'adolescenza (la *Posta persa*, prima del 1761: New York, MMA; schizzo all'Ermitage di Leningrado), la pienezza dell'amore corrisposto (la *Famiglia felice*: Parigi, coll. Veil-Picard), la fantasticheria elegiaca (la *Cifra*), i fervori romantici (*Giuramento all'Amore*, inciso da Mathieu

nel 1786), che talvolta si elevano sino ad una sorta di simbolismo lucreziano (la *Fontana d'amore*) con una ricerca insistente attorno a questo tema, piú ricca rispetto ad altri artisti o scrittori suoi contemporanei. (*jt*).

### **Francalancia, Riccardo**

(Assisi 1886 - Roma 1965). Abbandonata, dopo il trasferimento a Roma, la carriera di bancario per dedicarsi all'arte, esordí, nel 1919, con un gruppo di disegni satirici che attirarono l'attenzione di Mario Broglio. Inserirsi nell'ambiente artistico antiaccademico romano (Terza Salletta del Caffè Aragno), nell'immediato dopoguerra, con un suo personale purismo ricco di aspetti naïf e di legami con l'arte italiana del Trecento, aderí al clima postmetafisico di Valori Plastici. Dopo aver esposto alle mostre di Novecento (1926-29), intorno agli anni '30, fino al '50, la sua arte si fece piú romantica, liberandosi progressivamente dal rigore formale della strutturazione architettonica. Suoi soggetti preferiti, realizzati con un uso sintetico del colore e massima riduzione e semplificazione formale, furono le nature morte, i paesaggi e qualche raro ritratto. (*lma*).

### **Francastel, Pierre**

(Parigi 1900-70). Gli studi letterari, intrapresi a Parigi alla Sorbona e all'Ecole pratique des hautes études lo indussero alla ricerca di storia dell'arte sui documenti d'archivio. Aggregato al servizio d'architettura di Versailles (1925-1930), sostenne una tesi sulla scultura a Versailles (1930). Nominato professore all'istituto francese di Varsavia, restò in Polonia cinque anni. Nel 1948 Lucien Febvre creò per lui, all'Ecole pratique des hautes études, una cattedra di sociologia dell'arte. I corsi, che attirarono un considerevole numero di studenti francesi e stranieri, proseguirono fino alla sua morte. L'originalità nel pensiero di F sta nell'aver considerato il fatto artistico come un fenomeno di civiltà, nell'aver ricollocato l'attività degli artisti e i suoi prodotti entro un contesto sociale senza peraltro dimenticarne l'aspetto estetico. Infatti egli propone, per lo studio delle manifestazioni artistiche, la giustapposizione di quattro metodi di ricerca: critico e storico per l'analisi delle opere, estetico per il giudizio su di esse, sociologico per la loro relazione con il contesto culturale. Ai suoi occhi il «linguaggio plastico» è espressione di una moda-

lità autonoma del pensiero, irriducibile a qualsiasi altra; egli sostenne che lo studio di esso va effettuato su basi specifiche, e non su dati comuni ad altre discipline (per esempio la linguistica). Estese la sua ricerca sulle fonti non scritte della storia delle civiltà mediante una riflessione dialettica sulle modalità e il ruolo dell'immaginario. Pur essendo essenzialmente un teorico F non abbandonò mai il metodo dello studio delle opere d'arte attraverso la verifica diretta degli originali: fu questa una delle regole del suo insegnamento. La sua vivacità di spirito e la sua energia lo indussero ad organizzare numerosi convegni internazionali: *l'Arte della Mosa* (1953), *le Origini delle città polacche* (1960), *l'Urbanistica parigina al tempo di Enrico IV e di Luigi XIII* (1960). Diresse poi grandi pubblicazioni collettive, come *Les Sculpteurs célèbres* (1959), *Utopies et institutions* (1953). Pubblicò inoltre un certo numero di lavori nei quali sviluppò le sue teorie: *Peinture et société* (1951), *Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* (1956), *La Réalité figurative, élément structural de sociologie de l'art* (1965), *La Figure et le lieu, l'ordre visuel au quattrocento* (1967). In collaborazione con la moglie Galienne, F pubblicò nel 1955 un'*Histoire de la peinture française*, dal 1955 al 1963 un'*Histoire de la peinture italienne* e la sua ultima opera: *Le Portrait, cinquante siècles d'humanisme en peinture* (1969). (cpe).

### **France, Galerie de**

Galleria parigina, nata dall'associazione tra Gildo Caputo e Myriam Prévot (1923-77), che avevano prima fondato in rue La Boétie la Gal. Billiet-Caputo. La Gal. de France, posta al n. 3 del faubourg Saint-Honoré, venne diretta fino al 1950 da Paul Martin. Socio di Myriam Prévot, Caputo, figlio di pittore e nipote di editore, aveva scoperto nel 1942 l'opera di Manessier (a cui aderì senza riserve), Le Moal, Pignon, Bazaine, Estève, Tal-Coat e Lopicque, pittore che aveva difeso tra i primi in articoli firmati Pierre Vendôme. Gildo Caputo non si accontentò di parlare degli artisti che amava, ma fu direttamente responsabile della loro temporanea ammissione nella Gal. René-Drouin; tuttavia, la maggior parte di loro lo seguì quando fondò la Gal. Billiet-Caputo. Altri progressivamente lo raggiunsero quando egli si stabilì in faubourg Saint-Honoré, come Hartung e Soulages e, in seguito, Music, Alechinsky, Prassinis, Consagra, gli scultori Robert Muller,

Reinhoud. Da allora la galleria si è sforzata di diffondere sistematicamente le opere che sostiene. Ha instaurato con gli artisti un tipo di contratto paragonabile a quello di un editore, che si è in seguito diffuso e che consiste nell'imporre l'opera di un artista mediante la pubblicazione di monografie, l'organizzazione di retrospettive nei musei e mostre personali. La galleria ha inoltre aperto una sezione destinata a dare ad artisti giovani la possibilità di esporre per la prima volta. (jfl).

### **Francés, Nicolas**

(attivo a León tra il 1434 e il 1468). «Maestro Nicolas Francés» è la figura principale, e la meglio nota, della pittura castigliana-leonese nella prima metà del xv sec., epoca di transizione in cui lo «stile internazionale» del momento precedente, che sopravvive ancora, con la sua grazia talvolta manierata, si adatta nello stesso tempo alle nuove risorse della tecnica a olio e al disegno più robusto, introdotto nella penisola dal viaggio di Jan van Eyck. Le origini e la giovinezza del pittore restano oscure: probabilmente fu pellegrino a Compostela, e proveniva forse dalla Borgogna. Ma dal 1434 lo si trova a León, e documenti abbastanza numerosi c'informano sul suo domicilio, vicino alla cattedrale, sui suoi due matrimoni con cittadine di León, sulle sue molteplici attività al servizio del capitolo o dell'aristocrazia: pittore, disegnatore di vetrate, miniaturista, doratore, decoratore di vessilli. Sua opera principale fu il grande *Retablo della cattedrale* (prima del 1435): grandi scene della vita della Vergine, della storia del vescovo san Froilan, del ritrovamento del corpo di san Giacomo in Galizia, con numerose figure isolate di santi. Sfortunatamente smontato nel xviii sec. e disperso tra più chiese, il retablo è stato oggi rimesso in loco, ma incompleto. Quanto al ciclo di pitture murali del chiostro (*Passione di Cristo*), appartenenti a un'epoca successiva (1451), sono molto danneggiate, ma attestano l'evoluzione del pittore verso uno stile più grave e monumentale. Raffronti stilistici consentono di attribuire a F altre opere, in particolare il retablo della Cappella del Contador in Santa Clara de Tordesillas (provincia di Valladolid), e quello di La Bañeza (provincia di León), comprato dal Prado di Madrid nel 1930 (*Vita della Vergine; Scene della vita di san Francesco: ricevimento delle stigmate, approvazione della regola, predicazione dinanzi al sultano di Babilonia*). At-

traverso queste opere **F** spicca per la sua personalità molto affascinante, per l'eleganza del disegno, per il vigore dei ritratti, ma ancor più per lo spirito di osservazione, il senso del particolare pittoresco e talvolta l'umorismo. È un cronista vivace e piacevole della vita spagnola all'epoca di Giovanni II. (*pg*).

**Franceschini, Baldassarre** → **Volterrano**

**Franceschini, Marcantonio**

(Bologna 1648-1729). Allievo e collaboratore di Carlo Cignani occupò un ruolo primario nella ripresa del classicismo alla Domenichino e all'Albani - senza escludere il «difficile» Reni che costituisce un filone considerevole della pittura italiana tra Sei e Settecento: un filone che se da un lato può apparire strettamente bolognese, e quindi in qualche modo anche «provinciale», d'altro lato ebbe, proprio col **F**, grande fortuna in una vasta committenza europea (soprattutto relativamente a soggetti «pastorali», mitologici o biblici) e può costituire un parallelo con il classicismo francese contemporaneo (La Hyre, Le Sueur) per astratta purezza e rigore di principî formali e per idealizzata perfezione di tipologie, di sapore quasi preneoclassico. Al tempo stesso il **F** seppe conferire al suo classicismo un'eleganza e un gusto di arcadico barocchetto. La sua fama è affidata soprattutto a tele di soggetto mitologico, di cui molte chiestegli dal principe di Liechtenstein tra il 1691 e il 1709; ma partecipò anche a complesse decorazioni di palazzi (palazzo Ranuzzi, Bologna, 1680-81), e di chiese, come il duomo di Piacenza (1688-89), il Corpus Domini di Bologna (1691-96), San Filippo Neri di Genova (1714), avendo spesso come collaboratore il cognato Luigi Quagli. Il **F** fu creato cavaliere da papa Clemente XI per i cartoni preparatori delle decorazioni musive della Cappella del Coro in San Pietro a Roma. Fu tra i fondatori dell'Accademia Clementina bolognese, divenendone Principe dopo il Cignani. (*eb + sr*).

**Francesco da Milano**

(documentato dal 1502 al 1548). Formatosi probabilmente a Milano nel clima pittorico di fine Quattrocento (Zenale, Civerchio), è documentato dal 1502 in Veneto (notizia di una pala d'altare per la parrocchiale di Colle Umberto). Pittore itinerante, è attivo nelle zone del trevigia-



na e del pordenonese; la sua prima opera datata a noi pervenuta è il trittico di *San Rocco, san Sebastiano e san Nicola* (1512: Caneva, Parrocchiale); agli inizi della sua attività in Veneto vengono collocate la *Madonna col Bambino* (coll. Dan Fellow Platt), influenzata da A. Solario detto lo Zingaro, e il restante frammento di affresco nella parrocchiale di San Cassiano di Livenza con *Cristo morto sorretto da Giuseppe d'Arimatea*. Opera centrale nel percorso stilistico di F, in cui traspare l'assimilazione della cultura veneziana tramite Cima da Conegliano e l'uso delle stampe tedesche ed italiane, è la *Pala Carli con Santa Lucia tra i santi Francesco e Apollonia* (Porcia, chiesa arcipretale di San Giorgio). Per quest'opera è stato proposto il 1518 ca. come termine ultimo dell'esecuzione. Altre opere più tarde, che risentono della maniera del Pordenone, sono: la *Madonna col Bambino e tre Santi* (1522: Arfanta di Tarzo Parrocchiale); la *Madonna in gloria tra i santi Rocco, Tiziano, Vito e Sebastiano* (Anzano, Parrocchiale), e la *Pietà e Santi* (1525 ca.: Venezia Accademia). (sro).

### **Francesco da Montereale**

(Abruzzo, notizie tra il 1508 e il 1549). Esiste una scarsissima documentazione e per di più relativa ad opere perdute, fatta eccezione per l'affresco con la *Madonna degli Angeli tra i santi Sebastiano e Rocco* (L'Aquila, San Silvestro) di cui si ha notizia da un documento del 1509. Questo affresco come le altre opere attribuibili alla fase iniziale di attività di F, tra gli inizi del Cinquecento e il 1520 circa, rivela una prima formazione vicina al Pinturicchio del periodo romano. Non è da escludere in questo stesso contesto anche la conoscenza, oltre che di Antoniazio e della sua cerchia, dei bolognesi Aspertini e Ripanda. Richiamano infatti formule tipiche dell'Aspertini le figurine rappresentate nel bassorilievo ai piedi della Vergine nella tavola con la *Madonna e il Bambino, san Giovannino e un angelo* (Baltimora, WAG) in cui la presenza di certi elementi decorativi vegetali rimanda ad esiti di un'attardata cultura crivellesca, come nelle due tavole del museo dell'Aquila con la *Resurrezione* e il *Cristo pellegrino che appare al beato Bernardino da Fossa*. A questa prima esperienza s'innesta, tra il 1530 e il 1540, l'influenza di modelli romani contemporanei, forse mediati da Cola dell'Amatrice. Tuttavia nelle opere di questo momento si avverte la difficoltà di una completa assimi-

lazione delle novità del linguaggio cinquecentesco che coesiste con elementi ancora tardo-quattrocenteschi (*Natività della Vergine*: L'Aquila, MN). L'artista deve aver operato prevalentemente nell'ambito aquilano, dove si conserva la quasi totalità delle sue opere, ma nel 1549, ed è l'ultima notizia nota, è tra i pittori iscritti all'Accademia di San Luca. (rt).

### **Francesco d'Antonio**

(Firenze 1393 - documentato fino al 1433). Formatosi nell'ambiente tardogotico fiorentino nella scia di Lorenzo Monaco, come scrive Vasari e come conferma lo stile del trittico datato 1415 (oggi a Cambridge Mass., Fitzwilliam Museum) e degli affreschi in San Francesco a Figline Valdarno, databili al 1418 ca., si accostò nella sua maturità ai grandi avvenimenti del Rinascimento, guardando, oltre che a Gentile da Fabriano (*Sant'Ansano* e *Polittico* in San Niccolò Oltrarno; *Madonna col Bambino*: Denver, AM) a Masaccio, a Masolino (*Ante d'organo*, 1429: Firenze, Accademia, già in Orsammichele) e all'Angelico (*Madonna col Bambino e Angeli*: Londra, NG; *Polittico Rinieri* la sua opera più importante, databile verso il 1430: Avignone, Petit-Palais). (mb + sr).

### **Francesco d'Antonio del Chierico**

(notizie dal 1452 - Firenze 1484). Si formò indubbiamente nella cerchia dell'Angelico, accostandosi successivamente ai modi di Domenico Veneziano e di Baldovinetti. Fu, con Filippo di Matteo Torelli, il miniatore più illustre del Rinascimento toscano. La raffinatezza e la ricchezza delle sue decorazioni, intense nel colore e delicate nel tratto, costituiscono il pregio maggiore della sua opera, più debole invece nella composizione per una certa manchevolezza nella costruzione spaziale. Verso la fine del suo percorso il suo grafismo, più nervoso ed incisivo, lascia supporre l'azione dell'influsso del Pollaiuolo. La ricostituzione del suo catalogo presenta qualche difficoltà: sono documentati i *Graduali di santa Maria del Fiore* eseguiti tra il 1463 e il 1472 (Firenze, Bibl. Laurenziana, mss Edili 149, 150, 151); e la sua firma appare in un'iniziale del *Plutarchi Vitae incerto autore* (ivi, ms Plut. 65, 26). La data 1485, apposta sul *Libro delle Ore Medicee* (ivi, ms Ashburnham 1847, e Monaco, SB ms lat. 23639), ha condotto a dubitare dell'attribuzione a F; ma poiché lo stile si accorda del

tutto con quello delle opere certe, si può spiegare la data con ragioni «editoriali». (sr).

### **Francesco da Pisa → Gaddi, Gaddo di Zanobi**

#### **Francesco da Rimini**

(morto prima del 1348). È forse lui il Franceschino che da documenti risulta attivo tra il 1313 e il 1321 nel coro di San Francesco a Rimini recavano la firma Francisci Ariminensis (oggi non più leggibile, ma riportata da un manoscritto settecentesco) gli affreschi con *Storie di Cristo e di san Francesco* già nel refettorio del convento di San Francesco a Bologna (in seguito staccati, tali affreschi sono oggi suddivisi tra la sagrestia e la biblioteca del convento e la PN di Bologna). La qualità non eccellente di questi dipinti ha assegnato un posto secondario al pittore nella schiera dei maestri riminesi, accreditandogli una corviva devozione ai modelli lasciati da Giotto in Assisi e nella stessa Rimini. Ma è dello stesso artista il dittico con *La Maddalena assunta e altri santi* e la *Crocefissione* suddiviso tra Perugia (GNU) e Zurigo (KH), proveniente da Bologna, di sottile e preziosa qualità, secondo la miglior tradizione riminese. (cv + sr).

#### **Francesco dai Franceschi**

(Venezia, notizie tra il 1443 e il 1468). Nelle sue pochissime opere, tra cui il *Polittico di san Pietro*, datato 1447 (Padova, MC) e quello di *San Mamante* (diviso tra Verona, Castelvechio; Venezia, Museo Correr; e varie coll. priv.), il suo gusto si rivela oscillante tra soluzioni rinascimentali alla Vivarini e un goticismo derivato da Giambono, cui resta però inferiore per una certa durezza di segno e opacità di colore. Un dipinto per la chiesa veneziana di San Samuele, documentato nel 1448, non ci è pervenuto; al suo catalogo è stata di recente aggiunta la tavola della *Madonna col Bambino* della parrocchiale di Castelcucco, presso Asolo. (fd'a + sr).

#### **Francesco dei Libri**

(1452 - a. 1514). Veronese, figlio di un certo Stefano, miniatore, fu anch'egli pittore e miniatore, autore, secondo il Vasari, di «infinite opere» andate perdute. Prese parte, tra il 1493 e il 1501, alla decorazione dei Corali di Santa

Maria in Organo a Verona (ora ivi, MC), e lavorò anche in San Giorgio e in San Nazario. Di cultura mantegnaesca e di modi tormentati, non sempre lucido nella costruzione delle scene, pare avvicinarsi anche e soprattutto ai modi di Liberale da Verona. Gli viene attribuito un *Pontificale* eseguito per Domenico della Rovere, ora a New York (PML, ms M. 306). (sr).

**Francesco di Antonio Zacchi → Balletta**

**Francesco di Gentile**

(Fabriano, seconda metà del sec. xv). Già erroneamente ritenuto figlio di Gentile e allievo di Antonio da Fabriano, è noto per alcune opere firmate (*Madonna della farfalla*: Roma, PV; *Ritratto di giovane*: Bergamo, coll. Pesenti; *Ecce Homo*: Washington, Dumbarton Oaks); ma il suo percorso stilistico è di ardua definizione a causa dell'assenza di notizie documentarie precise (la sola data certa è il 1497, anno in cui esegue i perduti affreschi di San Leonardo ad Albacina). Opere sue sono ad Avignone, Petit-Palais (*San Nicola da Tolentino*, elemento di un polittico cui dovrebbero essere pertinenti i due *Angeli* della GNAA e il *San Giovanni Battista* del Museo di Palazzo Venezia a Roma), a Matelica, Museo Piersanti (*Trittico della Crocefissione*, forse la sua opera più significativa, databile all'ottavo decennio del secolo) e a Perugia, GNU (*Annunciazione* e *Pietà*), tutte caratterizzate dall'influsso dei dipinti marchigiani di Carlo Crivelli. Il piccolo *Trittico* della coll. Perkins di Assisi, ancora improntato ai modi di Gentile, dovrebbe appartenere alla sua prima attività. (sr).

**Francesco di Giorgio Martini → Martini, Francesco di Giorgio**

**Francesco di Neri da Volterra**

(documentato dal 1325 al 1371, già morto nel 1386). Lavora a Volterra tra il 1325 ed il 1343, dopo questa data è documentato a Pisa. L'unica opera firmata è la parte centrale di un polittico con la *Madonna in trono col Bambino, con quattro angeli ai lati, tre donatori e due santi nei pennacchi* (Modena, Gall. Estense). A Pisa tra il 1370 ed il 1371, risulta pagato insieme ad altri (Neruccio di Federico, Cecco di Pietro, Jacopo di Francesco da Roma o da Volterra e Berto d'Argomento garzone) per il restauro

delle *Storie di Giobbe* in Camposanto, che, già attribuite a lui, sono state restituite a Taddeo Gaddi. Le parti migliori del restauro delle *Storie* si collegano stilisticamente alla *Madonna* della Gall. Estense, per il tratto fluente informato al linearismo del Memmi e di Simone Martini e suggestioni plastiche giottesche; fanno pensare all'intervento di F il rifacimento della scena di *Giobbe ricco elemosiniere*, la sinopia della medesima e una figura di santa, adiacente i suddetti affreschi. Altre opere attribuite a F sono un *San Giovanni Evangelista* (Venezia, coll. Cini), i *Santi Romualdo e Benedetto e Santi* (Pisa, San Matteo, museo), e due cuspidi con *Angeli e Santi* (Boston, MFA). (sro).

### **Francesco di Vannuccio**

(Siena, documentato dal 1356 al 1389). Finissimo maestro, cui spettano dipinti fra i piú raffinati dell'arte senese nella seconda metà del Trecento, ma le cui opere documentate sono in gran parte perdute, crebbe in un rapporto di reciproca influenza con Taddeo di Bartolo e Paolo di Giovanni Fei. Il suo catalogo è stato ricostruito intorno alla piccola *Crocifissione con sant'Agostino e il committente* (Berlino-Dahlem), firmata e datata 1380, cui è assai vicina un'altra *Crocifissione* (Filadelfia, AM, coll. Johnson). Raggiunse punte di esasperato patetismo, come nel *Crocifisso* della Bob Jones University (Greenville, Usa), o raffinate preziosità di stile come nel dittico con l'*Annunciazione* e l'*Assunzione* (Cambridge, Gilton College). La *Madonna col Bambino* in San Giovannino della Staffa a Siena costituiva l'elemento centrale di un polittico del quale faceva parte il frammentario *Sant'Antonio Abate* già in coll. Porkay a Monaco di Baviera. (cv + sr).

### **Francesco Napoletano**

Il nome di questo pittore si ricava da una scritta che compare nella *Madonna col Bambino e santi* (Zurigo, KH). Si formò all'ombra della seconda versione della *Vergine delle rocce* di Leonardo (Londra, NG), per la quale eseguì probabilmente il laterale con l'*Angelo che suona la viola*. Fra le sue opere, affini a quelle di un Maestro della Pala Sforzesca, di un De Predis o di un Boltraffio, vanno ricordate almeno la *Madonna col Bambino* (Zurigo, KH), quella della Pinacoteca di Brera e la *Madonna col Bambino e angeli* (Stoccolma, NM), databili all'ultimo decennio del Quattrocento. Di poco posteriori e già in contatto con lo Pseudo-

Bramantino sono invece il *Riposo nella fuga in Egitto* (Hartford Trinity College) e la *Sacra famiglia* (Madrid, coll. Varez), quest'ultima successiva al 1503. (rn).

### **Francesco I, re di Francia**

(Cognac 1494 - Rambouillet 1547). Fu il piú notevole collezionista del suo tempo. La sua raccolta di quadri, conservata nel celebre *Appartement des bains* e nel *Pavillon des peintures* nel castello di Fontainebleau, contava opere di Leonardo (la *Gioconda*, *Sant'Anna*, *San Giovanni Battista*, la *Vergine delle rocce* proveniente dalla collezione di Luigi XII, un *Ritratto di donna* – detto, a torto, la *Belle Ferronnière* (non rappresenta infatti la moglie del Ferron) –, la *Leda* (oggi perduta), di Raffaello (il *San Michele*, la *Sacra Famiglia*, la *Bella giardiniera*, probabilmente la *Santa Margherita*, il *Doppio ritratto* detto *Ritratto dell'artista con un amico*, il *Ritratto di Giovanna d'Aragona*), di Andrea del Sarto (la *Sacra Famiglia*, la *Carità*), di Fra Bartolomeo (l'*Annunciazione*, il *Noli me tange* e, noti da copie, il *San Sebastiano con un angelo* e il *Cristo morto circondato da angeli*), di Sebastiano del Piombo (*Visitazione*), probabilmente del Bronzino (*Allegoria di Venere e Cupido*: oggi a Londra, NG), di Tiziano (*Ritratto di Francesco I*; *Maddalena* oggi a Bordeaux, MBA), di Savoldo (*Ritratto* detto di *Gaston de Foix*), di Sogliani (*Tobia e l'angelo*: oggi a Nancy, MBA); e dipinti francesi (*Ritratto di Francesco I* attribuito a Jean Clouet) e fiamminghi (ritratti di Joos van Cleve). A queste opere prestigiose, oggi quasi tutte a Parigi (Louvre), vanno aggiunte quelle dei grandi decoratori italiani, il Rosso, il Primaticcio e Nicolò dell'Abate, le cui pitture adornano le sale del castello. Il re possedeva anche miniature (perdute, come quelle di Guéty o del Rosso) e una notevole raccolta di sculture: Michelangelo (*Ercole*), Cellini (candelabri e saliera), Sansovino, Tribolo, opere antiche e calchi da opere antiche (*Arianna*, *Venere di Cnido*, *Ercole Commodo*, *Tevere*, *Laocoonte*, *Mercurio*, due *Sfingi* e *Satiri*, il *Cavallo di Marco Aurelio*), arazzi (*Atti degli Apostoli*, *Trionfi di Scipione*), oreficerie e gioielli. (sb).

### **Francese, Franco**

(Milano 1920). Allievo di Manzú all'Accademia di Brera, la sua pittura rappresenta una personale interpretazione delle premesse del realismo alla luce di un esasperato sog-

gettivismo. I suoi possenti «personaggi» nascono da una personale sintesi tra un naturalismo terrestre e corposo e arma cupa vena romantica per cui è stato fatto il nome di Géricault. Una disposizione «realistica» di radice espressionista e suggestioni materiche informali cooperano nella pittura di F ad un'angosciata meditazione sull'uomo e sulla natura, espressa di preferenza nella ripresa e nell'approfondimento di alcune tematiche ricorrenti. Una sala gli è stata dedicata alla XXX Biennale di Venezia del '60 con presentazione di Francesco Arcangeli: nell'anno successivo una grande mostra è stata organizzata a Parigi nella Gall. Charpentier. La più vasta esposizione antologica della sua opera è del 1964 al Palazzo reale di Milano nell'ambito della mostra *Pittura a Milano dal 1945 ad oggi*, e un'altra ampia personale gli è stata organizzata presso Locarno nel 1979. Gli venne assegnato il Premio Selezione Marzotto (1961), il Premio Rancati del Comune di Milano (1962) e il Premio del Fiorino a Firenze (1956). (*lm + sr*).

### **Franchouys, Lucas**

(Malines 1616-52). Figlio di Lucas il Vecchio (1574-1643), lavorò inizialmente nella bottega di Rubens ad Anversa. Nel 1649, dopo un soggiorno a Tournai e un viaggio in Francia, era di nuovo a Malines. Gli si attribuiscono una cinquantina di opere, alcune delle quali firmate o documentate. Rivelano un artista laborioso, influenzato da Rubens e, in minor misura, da Van Dyck. Ebbe per allievi i pittori di Malines Sebastien van Aken e Pierre-Simon Verlinden. Antichi testi c'informano che collaborò con numerosi artisti, come Lucas Achtschellink e Wilhelm von Ehrenberg.

Il fratello **Peter** (Malines 1606-54) soggiornò in Francia nel 1631. Libero maestro a Malines nel 1649, lavorò per l'arciduca Leopoldo Guglielmo. Le sue opere sono rare; citiamo il *Cardinal de Bérulle rifiuta la dignità di vescovo* (1637: Malines, piccolo seminario), *In contanti* (1639: Bruxelles, MRBA), *Ritratto di ignoto* (Francoforte, SKI). (*jl*).

### **Francia**

**La pittura preistorica** Le testimonianze più ricche e più varie lasciateci dalle popolazioni preistoriche del Paleolitico superiore sono particolarmente concentrate sul territorio francese. I giacimenti relativi ad habitat in ripari sotto

la roccia, all'ingresso di grotte, sono conosciuti da molto tempo perché la loro importanza e concentrazione ne ha facilitato la scoperta.

□ *Le prime ricerche* Dal 1860 vengono intrapresi scavi metodici a La Madeleine, Laugerie Basse (Dordogna), Mas-sat (Ariège), Gourdan (Alta Garonna), Bruniquel (Tarn-en-Garonne). Vengono ritrovati centinaia di oggetti incisi o scolpiti che, confrontati con utensili in selce od osso, permettono di elaborare una classificazione cronologica della cosiddetta «arte mobiliare». Nel corso di ricerche successive venne accolta l'ipotesi dell'autenticità delle pitture parietali risalenti al Maddaleniano e al Solutreano. Con la pubblicazione nel 1901 delle incisioni e delle pitture delle grotte di Combarelles e di Font-de-Gaume (Dordogna) a opera dell'abate Breuil e di Capitan, la comunità accademica venne convinta dell'esistenza nel Paleolitico di opere di questo tipo. La zona più ricca è situata nel Périgord, intorno agli Eyzies-de-Tayac, nelle valli della Vézère e della Dordogna, in cui i banchi calcarei presentano profonde caverne che danno su valloni. Qui le grotte ornate sono al tempo stesso le più celebri e le più numerose: Lascaux, Les Combarelles, Font-de-Gaume, il Gabillou, Rouffignac. Altrettanto prestigioso, per quanto meno nutrito, è il gruppo dei Pirenei, anch'esso situato in zona calcarea; si suddivide tra i dipartimenti dei Bassi e Alti Pirenei, dell'Ariège, della Haute-Garonne, del Tarn e del Tarn-et-Garonne. Meno concentrate che nel Périgord, le caverne ornate di Niaux, dei Trois-Frères, del Portel, di Gargas, di Montespan, di Etcheberriko-Karbia, di Isturitz, oltre alle qualità estetiche presentano il vantaggio di garantire una continuità con il gruppo spagnolo dei Monti Cantabrici. Interposta tra il Périgord e i Pirenei, la regione del Quercy racchiude le grotte ornate di Pech-Merle e di Cougnac, nelle quali si coglie un aspetto regionale. Ad ovest del Périgord, la regione delle Charentes è più ricca di siti con sculture ad alto e basso rilievo (Anglessur-l'Anglin, il Roc-de-Sers) che di grotte decorate con pitture. Man mano che ci si allontana da questi centri, le opere parietali paleolitiche si diradano rapidamente.

□ *Iconografia* I soggetti scelti, e la loro collocazione, presentano affinità di fondo che variano di poco in rapporto alla cronologia e alle dislocazioni. Le rappresentazioni possono suddividersi in due gruppi: da un lato, gli animali e gli esseri umani, trattati secondo un canone che si modi-



fica lentamente attraverso le epoche, dall'altro, i numerosissimi segni simbolici, che sembrano più sensibili agli influssi regionali. Quest'arte essenzialmente simbolica, fondata sulla rappresentazione di animali, ignora il mondo vegetale o minerale, e qualsiasi allusione al paesaggio o alla vita quotidiana. I lavori di Leroi-Gourhan hanno dimostrato che le figurazioni animali non venivano distribuite a caso sulle pareti di una grotta, ma secondo un piano rigoroso, costante attraverso le epoche; ad esempio le raffigurazioni di bovini venivano poste al centro delle zone principali e associate a cavalli, questi ultimi oltre che nella zona centrale si trovano talvolta raffigurati sul fondo come ultimi animali dipinti o incisi della grotta. Intorno alla composizione principale bovine-cavallo sono disposti gli stambecchi, le renne, i cervi. Poi, in stretto rapporto con la topografia della caverna, sono presenti raffigurazioni non molto frequenti di animali che figurano però in uno o più esemplari nella maggior parte dei grandi santuari: orsi, felini, rinoceronti, pesci, uccelli. Le rappresentazioni umane sono molto schematizzate quando sono intiere, e collocate spesso in luoghi appartati. I volti, rappresentati frontalmente o di profilo, sono trattati secondo convenzioni che ne deformano i profili allungandone il naso, conferendo loro un curioso aspetto di musci. I simboli sono frequenti nella pittura e nell'incisione paleolitiche. Nell'epoca più antica sono trattati in modo esplicito e perfettamente riconoscibile: si tratta di vulve e falli che accompagnano le rappresentazioni animali. Ma molto rapidamente divengono totalmente astratti, ricomparendo solo più tardi nella loro forma realistica. Sembrano costituire la via più promettente per comprendere il senso dell'arte paleolitica.

□ *Cronologia* Dato il protrarsi di quest'arte, le variazioni stilistiche succedutesi nel corso del tempo divengono un elemento importante per la datazione delle opere; l'abate Breuil e Leroi-Gourhan hanno redatto una cronologia fondata sull'evoluzione grafica, che permette di supplire in parte alla mancanza di esemplari datati. Lo studio delle sovrapposizioni permise a Breuil di ricostruire le diverse tappe della decorazione del santuario, anche se le sue conclusioni appaiono oggi azzardate; troppo spesso sembra che gli animali sovrapposti siano stati in realtà eseguiti nella stessa epoca rientrando perfettamente in una composizione coerente. In seguito a uno studio complessivo

sull'arte parietale franco-cantabrica, Leroi-Gourhan partendo dall'analisi del disegno, dell'arabesco e dei particolari convenzionali delle rappresentazioni di animali, nonché dall'evoluzione dei simboli, ha potuto stabilire, grazie a lamine incise con le stesse rappresentazioni e databili stratigraficamente, una periodizzazione dell'arte paleolitica in quattro fasi stilistiche, con la quarta articolata in due parti. Il primo e il secondo stile sono poco rappresentati nelle caverne dipinte, poiché in tali fasi i santuari non erano ancora collocati nelle grotte profonde, e le eventuali pitture rupestri sono scomparse. Il terzo stile, invece, è abbondantemente rappresentato. È l'epoca di Lascaux, del Gabillou, di Pech-Merle, ecc. La datazione assoluta andrebbe dal 17 000 al 13 000 a. C. ca. lasso di tempo corrispondente grosso modo ai Solutreano e al Magdaleniano antico. Tale stile corrisponde a una convenzione grafica curiosamente costante in tutta l'area franco-cantabrica: corpo gonfio sul davanti, ventre rotondo, zampe robuste, andatura violenta e ondeggiante. I segni simbolici hanno forme assai varie e regionalizzate: rettangoli nel Périgord, segni a forma di mazza (claviformi) e segni a forma di graffa nel Quercy. Il quarto stile è più equilibrato nel rapporto tra i volumi e, nella seconda fase, mira a un realismo naturalistico. Nella fase antica, i dettagli convenzionali che completano gli animali sono sempre gli stessi per una data specie. A Niaux, a Font-de-Gaume, le figure raggiungono qualità disegnativa e raffinata sapienza nel modellato, reso mediante le sfumature, le compiture e la policromia. Tale evoluzione conduce al realismo dello stile IV recente. Liberatosi dai particolari, il disegno acquista in purezza, e gli animali sono più vivaci. I santuari profondi vengono abbandonati e gli oggetti di arredo incisi dimostrano la persistenza di quest'arte fino alla fine del Magdaleniano, verso il 9000 a. C. Tale cronologia è valida per la zona franco-cantabrica, ma non è totalmente applicabile al gruppo della bassa valle del Rodano, ove le figure presentano un arcaismo che può ingannare.

Dopo l'abate Breuil, nessuno dubita più che l'arte paleolitica sia un'arte religiosa, ma nuove ricerche hanno ulteriormente sviluppato quest'ipotesi. Mme Laming-Empeire e Leroi-Gourhan hanno dimostrato, separatamente, che l'organizzazione del santuario si fonda sulla coppia centrale cavallo-bovide, intorno alla quale vengono a collocarsi le altre specie, in un ordine che può essere gerar-

chico, ma che sembra dipendere piuttosto dalla topografia della caverna. (*yt*).

**La pittura gallo-romana** Dopo le testimonianze eccezionali del periodo preistorico ed in particolare della pittura parietale, in F, si deve attendere l'Età del ferro, nel I millennio a. C., perché di nuovo si manifesti nel paese una fioritura artistica sicura, nella quale peraltro la pittura manca completamente. Tale assenza di vestigia pittoriche non è, sembra, frutto della casualità delle scoperte. All'epoca della loro indipendenza, i Galli si rivelarono eccellenti orafi, produttori di monete e incisori, ma non sembra che praticassero la pittura. Dagli scambi commerciali ed artistici, che presto furono intensificati - almeno dal VII sec. -, con i popoli del bacino del Mediterraneo (Greci, Etruschi, poi Celto-Liguri dell'Italia settentrionale) attraverso la via di comunicazione del Rodano o le Alpi, trassero soltanto procedimenti tecnici e motivi decorativi, che assimilarono rapidamente. Ma soprattutto nelle arti del metallo, specie all'epoca di La Tène (500 ca. - 50 a. C.), essi manifestarono notevole abilità nello sbalzo, nei contorni netti, nella decorazione incisa e stampata, e persino traforata, dando assoluta preminenza all'elemento ornamentale, nell'impiego pressoché esclusivo di linee curve, nonché nell'interpretazione astratta delle forme umane e animali, sempre stilizzate, che vengono così a contrapporsi all'umanesimo e naturalismo della cultura figurativa dell'area mediterranea.

□ *La pittura parietale* Va considerata a parte, tuttavia, la zona di Narbona, corrispondente all'attuale Provenza. Da secoli penetrata dall'influsso della cultura greca, diffusa dall'antico centro commerciale greco di Marsiglia - città fondata da coloni provenienti dalla Focide nel 600 a. C. - e divenuta poi provincia romana dal 118, fu l'unica regione della Gallia in cui si sviluppò una vera e propria arte plastica (Roquepertuse, Entremont: seconda metà del II sec. a. C.) prima della conquista romana. Numerose sono qui le testimonianze di pittura; gli scavi condotti dal 1921 a Glanum, presso Saint-Rémy-de-Provence, sito occupato dai Greci almeno dal III sec. a. C., mostrano una ventina di edifici pubblici e privati decorati con pitture parietali, le più antiche delle quali possono essere datate alla seconda metà del I sec. a. C., secondo i procedimenti e il tipo di decorazione allora in voga nel mondo ellenistico e romano (Casa dalle due alcove, portico dorico, case intona-

cate color rosa di Silla). La Casa dalle due alcove, ad esempio, appartiene alla seconda fase del II stile della pittura romana, il cui inizio in Italia però è precedente. Non vi si possono individuare né un influsso greco diretto, né la traccia di apporti locali; questi lavori possono esser stati realizzati da artisti romani, ma vi s'intravede anche la mano di pittori galli romanizzati. L'assenza pressoché completa di rappresentazioni di figure in questa pittura puramente decorativa (imitazione di marmi, motivi geometrici e floreali) si spiega probabilmente con l'assenza di specialisti nella rappresentazione figurata, più che con la persistenza della vecchia tradizione celtica, estranea alla rappresentazione naturalistica della figura umana. L'unificazione economica e culturale della Gallia fu rapida dopo la sua conquista da parte degli eserciti di Cesare nel 51 a. C., la regione entrò assai presto nell'orbita della cultura greco-romana, fatto che favorì la costruzione di monumenti pubblici e dimore, molte delle quali furono certamente ornate da pitture, alla maniera romana. In numerosi siti archeologici (se ne sono già annoverati più di cinquecento) sono stati infatti trovati frammenti di pitture murali, che però, stipati nei magazzini dei musei, si sono sgretolati; oppure, conservati in loco, sono stati distrutti dalle intemperie. Sino ad oggi non si è ritrovata alcuna firma di artista. Un bassorilievo conservato a Sens rappresenta affrescatori al lavoro, ma è troppo deteriorato per poterci fornire indicazioni sui procedimenti impiegati dagli artisti locali, procedimenti che peraltro non dovevano differire da quelli dei loro maestri romani. Tuttavia sembra che in Gallia sia stata usata soprattutto una tecnica particolare, quella delle incrostazioni di conchiglie naturali su intonaci dipinti: se ne sono scoperte a Vienne, Saintes, nell'Indre-et-Loire e soprattutto in Bretagna.

□ *Il mosaico* Tale tecnica è presente soprattutto nelle tre province della Gallia romana, Aquitania, regione lionese e Belgio, nei tre secoli in cui conobbero pace e prosperità (sino all'invasione dei Franchi e degli Alemanni nel 275-77). Il mosaico della basilica di Gand nei Vosgi (motivi geometrici con emblema centrale) dà un'idea dell'ampiezza raggiunta da tali decorazioni. La villa di Jurançon (Bassi Pirenei) mostra la distribuzione dei pavimenti a seconda della funzione degli ambienti: nell'atrio, ad esempio, l'*impluvium* era ornato da pesci e crostacei, tema frequentemente adottato per le vasche e le piscine (altro mo-

tivo spesso impiegato è quello delle teste barbute simboleggianti l'Oceano). Le decorazioni geometriche sono, come le pitture murali, numerose e particolarmente varie; ugualmente frequenti le immagini di divinità, Muse, Stagioni, le effigi di poeti, i soggetti bacchici e mitologici. Tra questi ultimi è particolarmente ben rappresentata la storia di Orfeo. Le scoperte, antiche o molto recenti, di pavimenti di abitazioni a Vienne, a Sainte-Colombe e a Saint-Romain-en-Gal nel dipartimento del Rodano illustrano la varietà di questo repertorio, i cui schemi probabilmente si trasmettevano da una bottega all'altra della Gallia romanizzata. Un mosaico ad Autun, ad esempio – due colombe che bevono da un vaso – è una reminiscenza certa del celebre mosaico firmato da Soss. In queste ville della regione del Rodano, come in altre dimore gallo-romane, si trovano anche temi rustici (quaranta quadretti in una villa di Saint-Romain-en-Gal sono dedicati alla viticoltura e al giardinaggio), scene di caccia (le più celebri compongono il grande pavimento di una villa a Lillebonne, Seine-Maritime, intorno al soggetto centrale dedicato ad Apollo e Dafne). Rare, invece, le scene ispirate al teatro o alla storia. Un certo numero di mosaici reca iscrizioni: nomi del proprietario della dimora o di artisti, spesso greci, come Manikos e Pythis a Nîmes. Il già citato pavimento di Lillebonne (II sec.) è stato eseguito da T. Sennio Felice di Pozzuoli e dal suo allievo Amor, senza dubbio di origine gallica. I mosaicisti probabilmente viaggiavano da una bottega all'altra, e così pure l'album dei modelli, che dovette restare per lungo tempo in uso. (*mfb*).

#### **La pittura merovingia, carolingia e romanica**

□ *La miniatura merovingia* La denominazione 'miniatura merovingia' può dar luogo a confusione, poiché i manoscritti più belli di questo gruppo sono stati decorati alla metà e nella seconda parte dell'VIII sec., durante il regno dei primi sovrani carolingi. Nel VII e VIII sec. la miniatura si sviluppa in **F** con un linguaggio ben distinto da quello che contemporaneamente trionfava nelle isole britanniche. Sorprende, addirittura, constatare che l'arte merovingia fiorì forse nei monasteri fondati da missionari insulari, in particolare da san Colombano e dai suoi compagni, alla fine del VI sec., senza risentire di influssi anglosassoni o irlandesi. I manoscritti, dipinti a colori vivaci (rosso-arancio, verde, giallo, porpora) sono ornati da iniziali zoomorfe, a forma di uccelli o di pesci, tracciate in generale a

compasso, tanto da essere paragonate ai contemporanei oggetti di oreficeria *cloisonnée*. L'origine di tale decorazione va forse cercata a Bobbio, ultima fondazione di san Colombano, ove compare sin dal VI sec. Può darsi che i tessuti preziosi importati in gran copia dall'Oriente nella Gallia merovingia siano anch'essi stati una fonte d'ispirazione. I manoscritti miniati piú antichi, del 700 ca., provengono dallo *scriptorium* di Luxeuil (lezionario). Nell'VIII sec. centri importanti furono Corbie e Laon: nel 750 ca. si attribuiscono a questo *scriptorium* le *Quaestiones* di sant'Agostino (Parigi, BN, lat. 12 168), che si aprono su un grande dipinto rappresentante un portico sostenuto da quadrupedi, sotto il quale è sospesa una croce. Lo stesso tema, probabilmente di origine orientale, si ritrova nel *Sacramentario gelasiano*, che sarebbe opera delle monache di clausura di Chelles (Vaticano, reg. lat. 316). Il piú celebre tra i manoscritti merovingi, il *Sacramentario di Gellona*, venne composto nella regione di Meaux alla fine dell'VIII sec. (Parigi, BN, lat. 12 048). Il *Salterio di Corbie* (conservato ad Amiens), attribuito ora alla miniatura merovingia, ora alla scuola palatina di Carlomagno, prefigura la miniatura romanica. (dg).

□ *La miniatura carolingia* Il segno piú evidente della rinascenza carolingia si manifesta nella decorazione dei manoscritti. I manoscritti carolingi, opere di grandissimo lusso che talvolta raggiungono una rara perfezione, nel IX sec. divengono testimonianze artistiche e storiche di primaria importanza. La riforma liturgica iniziata da Pipino, e poi la correzione del testo della Vulgata comportarono il rifacimento dei libri liturgici. D'altro canto la riforma della scrittura, lo sviluppo culturale legato alla ricerca dei testi antichi e alla molteplicità delle trascrizioni, infine la convergenza, a corte, d'influssi insulari, bizantini, italiani e visigoti determinarono un'intensificazione dell'attività degli *scriptoria* e profonde modifiche nell'aspetto e nella decorazione dei *codices*. Scribi e miniatori ricorsero ai materiali piú nobili, e le rilegature in avorio e con interventi di oreficeria racchiusero manoscritti con fogli tinti di porpora, scritti a inchiostro d'oro e d'argento, ravvivati da brillanti pitture. La miniatura carolingia, arte maggiore del IX sec., fu fonte d'ispirazione per l'arte romanica, non soltanto dal punto di vista dell'iconografia, ma anche da quello stilistico; lo dimostrano le sorprendenti derivazioni delle opere di Reims.

□ La scuola palatina di Carlomagno. La prima manifestazione di tale rinnovamento ebbe luogo prima dell'800, nella scuola palatina di Carlomagno, che va forse localizzata ad Aquisgrana (l'espressione 'gruppo Ada', dal nome di una mitica sorella di Carlomagno, col quale essa veniva un tempo designata, è stata abbandonata dopo i lavori di W. Köhler). Benché talune opere della seconda metà dell'VIII sec. potessero far presagire questa fioritura (*Vangeli di Gundobinus*), le prime realizzazioni della scuola di palazzo – in cui la mescolanza d'influssi insulari e lombar-di, innestati su un fondo culturale merovingio, si accompagna a un ritorno deliberato e diretto alle fonti antiche – sorprendono per la sapienza e l'autorità di cui danno prova i realizzatori: l'iconografia è piú complessa, le iniziali divengono piú rare, ed ai canoni tradizionali si aggiungono le rappresentazioni di Cristo, degli evangelisti e della Fonte della vita. La prima di tali opere, l'*Evangelario di Godescalc* (Parigi, BN, nouv. acq. lat. 1203), venne commissionata dalla regina Ildegarda e da Carlomagno allo scriba Godescalc; terminato prima del 783, il manoscritto color porpora, con lettere d'oro e d'argento, contiene solo tre grandi illustrazioni (pagina di iniziali, *Fonte della vita*, *Cristo benedicente*). L'illustrazione diverrà sempre piú sapiente nelle opere successive, in particolare nell'*Evangelario di Saint-Riquier* o di *Centula* (Abbeville, BM), nel *Codice di Lorsch* e soprattutto nell'*Evangelario di San Medardo di Soissons* (Parigi, BN, lat. 8850), ove il talento del miniatore si rivela all'altezza della complessità e delle ambizioni del programma (*Adorazione dell'Agnello*). Accanto alla scuola palatina, va menzionato tutto un gruppo di manoscritti, opere di provincia, meno lussuose, ove la manifesta impronta dell'arte di corte non giunge a soffocare una certa originalità (*Salterio di Corbie*, *Codice di Eginò*, *Bibbie di Teodulfo*). Il celebre *Libro di Kells*, capolavoro della miniatura insulare, è contemporaneo di questa scuola di palazzo e ne subisce l'influsso. Ma se la scuola palatina ha improntato profondamente la miniatura ottoniana, la sua influenza non giunse quasi neppure al IX sec.: scomparve bruscamente com'era apparsa, e venne soppiantata dalla scuola che prende il suo nome dai «Vangeli di Vienna».

□ La scuola dei Vangeli di Vienna. Lo stile di tale gruppo deriva anch'esso dai modelli antichi, ma questa volta greci e alessandrini; una nuova maniera, a carattere illusionisti-

co, trionfa ormai nell'intera pagina, le lettere ornamentali scompaiono quasi del tutto. È impossibile precisare se le opere di questo atelier siano contemporanee agli ultimi anni di regno di Carlomagno oppure ai primi di quello di Ludovico il Pio, ma la loro esistenza è certamente legata alla presenza a corte di artisti originari di Bisanzio. I *Vangeli di Vienna* o dell'*incoronazione* (Vienna, Schatzkammer) secondo la leggenda sarebbero stati trovati nella tomba di Carlomagno. Il nome di Demetrio, in essi menzionato, è forse quello dello scriba o del pittore. I *Vangeli di Aquisgrana* (tesoro della cattedrale) di *Brescia* e di *Xanten* completano il gruppo. Su una pagina-isolata dei *Vangeli di Xanten* (Bruxelles, Bibl. royale, ms 18 723), il ritratto di un evangelista si accosta talmente all'arte alessandrina che non si sa se debba essere attribuito all'antichità o al IX sec.

□ *Gli scriptoria* di Reims. Ma il pieno sviluppo di quest'arte d'ispirazione ellenistica ebbe luogo nella prima metà del IX sec. a Reims, sotto l'arcivescovado di Ebbone (816-35). I *Vangeli* fatti per Ebbone, sotto la direzione di Pietro abate di Hautvillers sono illustrati da canoni e ritratti degli evangelisti; vennero dipinti da un artista di genio che seppe liberarsi dai suoi modelli quanto bastava per produrre un'opera perfettamente originale. Il disegno nervoso, i drappeggi vorticosi, i tratti acuti e ascendenti, la pittura stesa a tocchi brevi e precisi, creano un effetto d'impetuosa improvvisazione che le solenni produzioni di Aquisgrana non lasciavano presagire. Si deve allo stesso miniatore il celebre *Salterio di Utrecht* (Bibl. universitaria script. eccl. 484), realizzato a Hautvillers fra l'820 e l'835. Questo salterio, in cui il testo dei salmi è illustrato da disegni a penna di stupefacente virtuosismo, è una delle opere più importanti della storia dell'arte medievale; ad esso s'ispirarono i miniatori di Metz, di Tours e della scuola di palazzo di Carlo il Calvo; copie del salterio sono all'origine della scuola romanica di miniatura di Winchester e della Channel School. La sua impronta è riscontrabile anche nell'ambito dell'oreficeria e degli avori. Altri manoscritti furono dipinti a Reims, sotto l'arcivescovado di Ebbone, in uno stile vicino a quello del salterio di Utrecht ma meno esuberante (*Physiologus* di Berna, *Ara-tus* di Leida, *Salterio di Oxford* e *Salterio di Enrico il Liberale*, i *Vangeli* detti di Hincmar e dei Celestini. La caduta in disgrazia di Ebbone (835) portò alla dispersione dello



*scriptorium*, ma l'eredità di Reims fu immediatamente raccolta a Metz e a Tours.

□ *Gli scriptoria* di Metz. Il sacramentario realizzato per il vescovo di Metz, Drogone, è illustrato con iniziali istoriate, dove lo slancio dei personaggi e il movimento vivace del pannello tradiscono l'influenza di Reims (Parigi, BN, lat. 9428). Questo manoscritto, relativamente isolato, preannuncia per molti aspetti la decorazione dei manoscritti romanici.

□ *Gli scriptoria* di Tours. Organizzato da Alcuino, intimo di Carlomagno, alla fine dell'VIII sec., lo *scriptorium* di Saint-Martin a Tours restò sempre in stretta relazione con gli ambienti di corte. Lo stile che si sviluppò in tale centro specializzato nello studio dei testi antichi, e tanto fedele alle fonti classiche romane da far supporre che manoscritti miniati del V e VI sec. fossero conservati nella biblioteca del monastero e servissero come modelli. Ma un altro aspetto dell'arte di Tours è rappresentato da un gruppo di *codices* la cui origine va forse posta a Marmoutier più che a Saint-Martin. Le scene si stagliano a profili leggeri su sfondi di colore chiaro, secondo un procedimento che ricorda i cammei e gli intagli antichi, e che si trova già in alcune parti della decorazione dei manoscritti della scuola palatina. L'opera più importante di tale gruppo, la *Bibbia* detta «di Alcuino» (Bamberga, SB, misc. class. bibl. I), è interamente illustrata da scene con personaggi delineati come *silhouettes*, ripartite in fasce orizzontali. La *Bibbia di Moutier-Grandval* (Londra, BM, add. 10 546) riprende la medesima impaginazione e la medesima iconografia, ma nello stile anticheggiante. Nella più celebre delle bibbie di Tours, la prima *Bibbia di Carlo il Calvo* (Parigi, BN, lat. 1), l'iconografia diviene ancora più complessa. Uno dei dipinti rappresenta l'offerta del manoscritto da parte del conte Viviano, abate laico di Saint-Martin, e dei suoi monaci, a Carlo il Calvo circondato dalla sua corte. La *Bibbia di Viviano* (ivi) è opera di più artisti, uno dei quali, autore della pagina della dedica, del dipinto di Davide e della storia di san Gerolamo, si formò probabilmente a Reims. Con lui il ritratto, che sembrava perduto dopo il basso impero, ricompare nell'arte carolingia. Il ritratto di Lotario circondato dalle sue guardie, nei *Vangeli* realizzati per questo principe (ivi, lat. 266), dà la misura del suo talento.

□ La scuola palatina di Carlo il Calvo. Si riscontra ancora

l'influsso dei pittori di Ebbone nelle miniature della scuola palatina di Carlo il Calvo, che va forse collocata a Saint-Denis (di cui Carlo il Calvo era abate), piú che a Corbie. Alcuni pittori di Tours, dispersi nell'853 dal saccheggio del monastero di Saint-Martin da parte dei Normanni, vennero probabilmente a rifugiarsi presso il sovrano, e la *Bibbia di San Paolo fuori le Mura*, eseguita per le nozze tra Carlo il Calvo e Richilde nell'870, potrebbe essere annoverata tra le bibbie di Tours: riprende, completandola, l'iconografia della *Bibbia di Viviano*; la sua pagina di dedica presenta Carlo il Calvo protetto dalle Virtú, accompagnato dalla giovane sposa (Roma, San Paolo fuori le Mura). Il *Libro d'ore di Carlo il Calvo* (Monaco, Residenza), il suo *Salterio* (Parigi, BN, lat. 1152) e il *Codex Aureus di Ratisbona* (Monaco, SB clm. 14 000), usciti dal medesimo *scriptorium*, contengono anch'essi ritratti del principe. La realizzazione piú perfetta di questo *scriptorium*, ma anche la piú enigmatica, è il *Sacramentario* incompiuto detto «di Metz» (Parigi, BN, lat. 1141). La delicatezza delle sfumature e dei modellati, la padronanza dei problemi prospettici che esso rivela indicano un pittore eccezionalmente dotato, il cui nome resta tuttora ignoto. È stato proposto quello dello scriba Liuthard, senza che sia possibile precisare quale parte abbia svolto nell'illustrazione dei manoscritti da lui vergati.

□ La scuola franco-sassone. Nulla spiega la subitanea rinascenza dello stile insulare, che caratterizza gli ultimi anni di regno di Carlo il Calvo. La sua seconda *Bibbia* (ivi, lat. 2), opera probabilmente dello *scriptorium* di Saint-Amand, rompe completamente con l'arte ufficiale. Capolavoro della miniatura franco-sassone, è ornata soltanto da grandi iniziali dipinte e dorate, con decorazione a fogliami e intrecci, dalla rigorosa composizione geometrica. La sua calligrafia è sontuosa, e l'opera si riallaccia all'arte dei manoscritti anglosassoni e irlandesi dell'VIII sec. Lo stile franco-sassone ebbe grande successo negli *scriptoria* della F settentrionale. I *Vangeli di Francesco II* (ivi, lat. 257) rappresentano lo sforzo di sintesi piú interessante che sia stato compiuto per unificare questi due stili della fine del IX sec. (*dg*).

□ *La miniatura romanica* L'estrema diversità della miniatura romanica francese contrasta con l'unità un po' monotona della miniatura carolingia. Molte sono le cause di tale diversità. In primo luogo, si ha la scomparsa di un forte potere centrale, il frantumarsi della parte occidentale dell'impero carolingio in una moltitudine di staterelli

con i cui signori il re di **F** deve fare i conti, benché siano a lui legati dagli obblighi del vassallaggio. Col favore delle nuove strutture politiche i monasteri, promotori in quell'epoca del rinnovamento della miniatura, ottennero una relativa autonomia: nulla ne esprime meglio il loro particolarismo che il moltiplicarsi dei libri, abbondantemente illustrati, dedicati dalla maggior parte delle grandi abbazie al proprio santo patrono (*Vita di sant'Aubin di Angers*, *Vita di santa Radegonda*, *Vita di sant'Amand*). In questo contesto monastico è fondamentale il ruolo dell'abate: i suoi legami con questa o quella regione, la sua adesione a questa o quella corrente della riforma monastica possono influenzare in modo decisivo l'aspetto dell'arte praticata nella sua abbazia. Infatti, benché di spirito assai indipendente, le comunità monastiche non vivevano ripiegate su se stesse; lo dimostra la sorprendente capacità di assimilazione degli artisti romanici, la loro estrema ricettività alle mode artistiche dai grandi centri in cui si conservava l'eredità culturale carolingia (Germania ottoniana, Inghilterra sassone, Spagna e persino Italia). Tale apertura verso l'esterno andava di pari passo con il tradizionalismo e la fedeltà ai modelli carolingi di cui tali artisti potevano disporre direttamente nella propria abbazia.

□ Il Settentrione. Dopo un'eclissi di oltre un secolo, la miniatura conobbe in **F** un vero e proprio rinnovamento all'inizio dell'XI sec., con la ricostituzione delle biblioteche monastiche, in parte distrutte in seguito alle invasioni normanne. Tale rinascita si manifestò anzitutto nella **F** settentrionale, regione di alta cultura sin dall'epoca carolingia. Poté aver luogo grazie ai contatti che le abbazie del Nord mantenevano con i centri di oltre Manica, in cui stava fiorendo un'arte raffinata, in gran parte tributaria di quella carolingia. Si misura la portata dell'influsso dell'arte anglosassone sulla miniatura della **F** settentrionale esaminando i manoscritti decorati a Saint-Bertin e a Saint-Vaast di Arras verso il 1000. Un manoscritto dei *Vangeli* proveniente da Saint-Bertin attesta la presenza di modelli insulari in tali abbazie, ove essi vennero imitati non senza una certa rigidità. Completamente diversa è la situazione alla fine dell'XI secolo, quando l'influenza anglosassone cedette il posto a quella mosana. Il nuovo orientamento si manifesta in una notevole *Vita di Saint Omer*, che è stata paragonata, per ragioni stilistiche, ai

manoscritti della regione di Liegi. *I Vangeli di Hénin-Lié-tard*, della metà del XII sec. e i numerosi manoscritti di Saint-Bertin e di Saint-Amand si ricollegano a questa corrente. In quest'ultima abbazia l'evoluzione dello stile è evidenziato da tre esemplari della *Vita di saint Amand*, decorati successivamente fra la metà dell'XI e la fine del XII sec. La prima di queste *Vite*, caratterizzata da un disegno rozzo ma vigoroso, si distingue per la vivacità del colore, ridotto a tre tonalità (rosso, verde e giallo). L'influsso della Mosa si affermò a partire dal XII sec., nella seconda e nella terza *Vita di sant' Amand*, e si riconosce sia nel rigore dello stile, caratteristica particolarmente facile da osservare nei disegni incompiuti della terza *Vita*, sia nell'iconografia, talvolta carica di simboli. La figura monumentale d'un San Gregorio, dipinto nella stessa epoca in quest'abbazia, costituisce uno dei vertici della miniatura romanica francese. Nella scia di Saint-Amand, le abbazie di Marchiennes, Anchin e Saint-Martin a Tournai sembrano aver assimilato a loro volta la lezione della Mosa. Tra queste comunità si ebbero probabilmente costanti scambi artistici, tanto grande è l'analogia tra i dipinti e le lettere ornate dei loro manoscritti. Le opere più originali furono forse quelle del secondo tipo. Parallelamente all'influsso della Mosa, tornò in auge nei centri artistici della F settentrionale, a partire dal XII sec., l'arte d'oltre Manica. Uno dei principali artefici di tale rinnovamento sembra essere stato il pittore Wédric, che per l'abbazia di Liessies decorò un *Evangelario* di cui restano oggi solo due fogli, conservati ad Avesnes. L'artista, verosimilmente originario di Canterbury (si ha ogni motivo d'identificarlo con l'autore della Bibbia detta «di Lambeth Palace»), si distingue per un sorprendente lirismo grafico, che lasciò un'impronta profonda su parte della successiva produzione artistica della F settentrionale.

□ La Normandia. Le prime testimonianze di un rinnovamento pittorico in Normandia compaiono nelle abbazie che, come Jumièges e soprattutto Fécamp (Seine-Maritime) e Mont-Saint-Michel (Manche), beneficiarono per prime della riforma monastica ispirata da Guglielmo di Volpiano. L'unica composizione a piena pagina di questo periodo giunta sino a noi è una scena di dedica, che illustra l'esordio di un manoscritto di Mont-Saint-Michel e rappresenta un monaco che offre a san Michele il testo che ha appena finito di copiare. Lo stile e l'iconografia di

questa pagina inducono a ricercarne il modello in qualche opera carolingia proveniente dalla **F** settentrionale. Fu forse attraverso abbazie settentrionali, come Saint-Vaast di Arras o Saint-Bertin, che nella miniatura di Mont-Saint-Michel e di Fécamp si diffuse, nella prima metà dell'XI sec., l'influsso della decorazione anglosassone. È probabile tuttavia che tale influsso sia stato anche esercitato direttamente dall'Inghilterra, come conferma la presenza in Normandia di numerosi manoscritti di lusso decorati nello stile di Winchester. I rapporti tra la miniatura normanna e quella d'oltre Manica sono particolarmente netti a Mont-Saint-Michel, soprattutto nel *Sacramentario* di tale abbazia (New York, PML), ove si trovano più volte le cornici a rosette con vegetazione lussureggiante tipiche dei manoscritti anglosassoni. Costituiscono un apporto insulare anche i racemi naturalistici di foglie agganciati alle lettere ornate di stile franco-sassone, sia a Fécamp che a Mont-Saint-Michel. Più originali sono i dipinti a piena pagina, dove si afferma una concezione spaziale tipicamente romanica. Verso il 1100 la decorazione normanna, che compare nei manoscritti di abbazie di più recente fondazione come Lyre, Saint-Evroul e Préaux, rivela uno stile originale libero dall'impronta anglosassone e caratterizzato da un impiego nuovo della lettera miniata. Sembra che la Normandia, a sua volta, abbia esercitato un certo influsso sull'Inghilterra, dove vennero importati numerosi manoscritti, in particolare a Durham e ad Exeter. Uno dei più interessanti porta la firma del miniatore «Hugo pictor», originario probabilmente di Jumièges.

□ Il Centro e l'Occidente. La comparsa in Normandia di artisti formati nella **F** centro-occidentale è significativa e riflette la straordinaria vitalità di questa parte del paese, che verso il 1100 conobbe una grande fioritura in campo pittorico. Le abbazie di tale regione comprendente il Maine, l'Angiò, la Turenna e, più a sud, il Poitou e il Limousin, produssero un considerevole numero di manoscritti ornati da pitture di grande qualità, e con una certa omogeneità stilistica. Rintracciarne le origini è piuttosto arduo; lo stile sembra risultare da un intreccio di influssi molto diversi. Forse sulla base di un antico fondo d'arte carolingia, di cui Tours era stata uno dei centri più brillanti (una curiosa raccolta di modelli, compilata da Adhémar de Chabannes, monaco in Saint-Martial a Limoges, ci dimostra chiaramente di quale culto fosse oggetto, all'ini-

zio dell'XI sec., l'arte carolingia), questa pittura entrò probabilmente in contatto con la cultura ottoniana, come sembrano indicare la tecnica e l'iconografia di taluni manoscritti liturgici. Il caratteristico allungamento delle figure poté essere ispirato da modelli bizantini, come gli avori, di cui si riscontra l'influsso sin dall'inizio dell'XI sec. sul *Lezionario* di Saint-Martial a Limoges. È difficile precisare a quale centro spettò la priorità nell'elaborazione di tale linguaggio, che si riscontra identico nella pittura murale della stessa area geografica, e che si caratterizza per il trattamento elegante della figura umana, nonché per le incorniciature architettoniche. I manoscritti in cui meglio possono cogliersi le qualità dell'arte di tali regioni sono i libri che ciascuna abbazia dedica al proprio santo locale, testi dotati generalmente di illustrazioni abbondanti. Uno dei primi esempi è una *Vita di san Martino*, originario di Tours, comprendente una serie di disegni, sfortunatamente incompiuta, dallo stile vivacissimo. Una *Vita di santa Radegonda*, appartenente all'abbazia di Poitiers, dedicata a tale santa, presenta un ciclo d'immagini ancor più importante; ne sono state notate le affinità stilistiche con taluni offere schi di Saint-Savin. Infine, proviene da Saint'Aubin di Angers una *Vita di sant'Aubin* di stile più pesante, nella quale peraltro si riscontra una grande padronanza della tecnica pittorica. Limoges è alla frontiera di due diverse aree artistiche. Dipende infatti dal gruppo del Poitou nella illustrazione della *Bibbia di San Marziale* o in quella del *Sacramentario* della cattedrale, il cui intenso colorito evoca gli smalti mentre a una tradizione differente, proveniente dall'Aquitania, appartengono le lettere ornate della *Bibbia di San Marziale*. Più a sud, verso i Pirenei, si fa sentire l'influenza della Spagna nel superbo esemplare del *Commento di Beatus all'Apocalisse*, eseguito per l'abbazia di Saint-Sever verso la metà dell'XI sec.

□ I dominî del re. Le abbazie dei dominî reali parteciparono anch'esse alla straordinaria fioritura della miniatura romanica. È curioso che la più prestigiosa di esse, Fleury, malgrado il succedersi di celebri abati non sembra aver apportato contributi originali allo sviluppo della miniatura. La presenza, in un testo delle *Omèlie di san Gregorio*, di un bel disegno della fine del X sec., probabilmente di mano inglese, si spiega forse con i rapporti che Abbon di Fleury intratteneva con l'abbazia di Ramsey. All'inizio dell'XI sec. ci si rivolse a un artista lombardo, Nivard, per

eseguire un lussuoso *Evangelario* su fondo porpora, offerto all'abbazia da re Roberto il Pio. Anche l'abbazia di San Dionigi sembra ricorresse ad artisti stranieri, se è vero che un *Sacramentario* della metà dell'XI sec., con dipinti di aspetto ottoniano, venne ordinato dall'abbazia reale allo *scriptorium* di Saint-Vaast di Arras. Opere veramente originali si trovano soltanto nei manoscritti delle abbazie parigine, a Saint-Germain-des-Prés, ove sotto l'abate Adélarde, verso la metà dell'XI sec., lavorò un artista di grande talento, Ingelard, e a Saint-Maur-des-Fossés, donde provengono un *Messale* e due *Vite di san Mauro* abbondantemente decorate.

□ La Francia orientale. La decorazione dei manoscritti della zona orientale della F, dalla Lorena alla Borgogna, dal Delfinato alla Provenza, presenta certamente grande varietà; ma tali aree sono accomunate dall'interesse per l'arte delle regioni dell'impero sia la Germania che l'Italia. Tipico a questo riguardo è il caso dell'abbazia di Cluny, dove intorno al 1100 si constata la presenza simultanea di due correnti artistiche distinte provenienti da est. La prima domina nella decorazione di un lussuoso *Manoscritto di Ildefonso da Toledo*, recentemente restituito all'abbazia borgognona, nel quale la maggior parte dei dipinti e delle iniziali è stata eseguita da un artista formato in un centro ottoniano. Mentre sono sempre lettere ornate di tipo germanico a decorare il bel *Lezionario* di Cluny, lo stile dei dipinti è invece del tutto diverso, e presenta bizantinismi probabilmente filtrati e ritrasmessi da Roma e dall'Italia meridionale. La scomparsa della maggior parte della biblioteca di Cluny non ci consente di sapere quali fossero gli ulteriori sviluppi di tale stile bizantineggiante, che non sembra essere stato un fenomeno isolato, poiché lo si ritrova pure negli affreschi del priorato cluniacense di Berzé-la-Ville. L'abbazia di Cîteaux sembra essere l'unico centro borgognone che sia sfuggito momentaneamente all'impronta dell'Est, a causa senza dubbio della personalità di uno dei suoi primi abati, l'inglese Harding. Sotto la sua direzione vennero dipinti numerosi manoscritti, tra cui una *Bibbia*, di stile vivace; essi presentano in alcuni casi analogie curiose con l'ornamentazione anglo-normanna. Tale primo stile venne soppiantato poco dopo da un secondo, piú spoglio e piú freddo, ma grandioso, dove si rilevano, come a Cluny e forse in rapporto con essa, tracce di bizantinismo. Uno degli

esempi migliori di questo nuovo stile è un *Commentario di san Gerolamo sui dodici profeti minori*. L'attività artistica di Cîteaux è un caso unico nella storia di quest'ordine: a poco a poco, probabilmente sotto l'influenza di san Bernardo nei manoscritti cistercensi venne fortemente ridotta la parte decorativa.

□ La fine del XII secolo. Alla fine del XII sec. dopo la straordinaria diversità della miniatura romanica in F, si profila un ritorno a una certa unità stilistica, che anzitutto si manifesta nell'uniformarsi della tecnica pittorica. Gli artisti preferiscono allora alla coloritura e all'acquerellato, tanto spesso impiegato all'inizio del secolo, una pittura densa, spessa, quasi a guazzo. Tale tecnica è funzionale al rinnovato senso della forma, alla ricerca del grandioso e del monumentale, favorita, in occasione delle crociate, dal contatto sempre più stretto e fecondo dell'arte cristiana d'Occidente con le opere bizantine. L'abbazia di Cluny contribuì, in certa misura, al trionfo dello stile bizantineggiante, che compare in un gruppo di bibbie originarie del Centro e del Sud-Est della F, il cui esemplare più bello è la *Bibbia di Souvigny*. Una seconda serie di bibbie dello scorcio estremo del XII sec., raggruppate intorno alla *Bibbia di Manérius*, rappresenta una fase più avanzata di tale stile, questa volta trasmesso forse dall'Inghilterra. (fa).

□ *La pittura murale dell'epoca carolingia* Sebbene i testi dell'epoca carolingia alludano frequentemente alla decorazione delle chiese, rare sono le vestigia a noi pervenute della pittura monumentale del IX sec. In Francia conosciamo un solo esempio certo: gli affreschi di una delle cappelle della cripta di Saint-Germain d'Auxerre, dedicata a santo Stefano, dove sono raffigurati alcuni episodi del martirio del santo. Particolarmente notevole è la *Lapidazione di santo Stefano* per il senso del movimento. Questi dipinti, di elevata qualità, assai vicini all'arte di corte carolingia, possono essere datati, grazie alle fonti, alla metà del IX sec.

□ *La pittura murale romanica* Si è conservato un numero abbastanza notevole di pitture murali di epoca romanica. Lo studio della ripartizione geografica rivela l'esistenza di due zone privilegiate, dove la concentrazione è particolarmente forte: la prima, nel Sud-Est della F include regioni vicine alla valle del Rodano Borgogna meridionale, Velay, Savoia, Delfinato; la seconda, al Centro, raggruppa opere distribuite sulle due parti della media e bassa valle della



Loira: Turenna, Angiò, Berry e Poitou. A questi due gruppi principali corrisponde grosso modo, la vecchia distinzione tra pitture a fondo scuro, presenti soprattutto nel Sud-Est, e pitture a fondo chiaro, piú frequenti nell'Ovest e nel Centro. Come per la miniatura, la comparsa della pittura murale romanica va collocata nel suo contesto storico. Dalla fine del IX sec. e fino alla fine del secolo seguente la F visse una fase d'instabilità politica e d'insicurezza che determinò un rallentamento dell'attività pittorica. Il grande problema posto dalla rinascita della pittura murale nell'XI sec. è quello delle sue relazioni con la tradizione artistica carolingia. Tutta la difficoltà sta, di fatto, nel sapere se tale rinascenza sia dovuta a botteghe autoctone che, attraverso gli sconvolgimenti del X sec., avevano conservato le tecniche pittoriche della grande arte carolingia, o se, invece, essa derivi da influssi esterni, dovuti a contatti con civiltà particolarmente brillanti in un momento di declino artistico francese, come ad esempio quella dell'impero ottoniano.

□ L'influenza ottoniana. Oggi la critica attribuisce agli influssi dell'impero ottoniano un ruolo sempre piú importante, in particolare nella formazione della pittura romanica dell'Ovest della F. Tali influssi hanno potuto esercitarsi in due diversi modi: sia tramite la regione della Mosa, dove venne probabilmente eseguita una *Vita di sant'Omer*, di cui sono stati dimostrati i rapporti con gli affreschi di Vicq-Exempt, sia inoltre attraverso rapporti con opere della regione alpina italiana. Si sottolinea così l'analogia fra una certa figura della chiesa di Oberzell, nell'isola di Reichenau, e una certa altra a Brinay (Cher), o si confrontano, per lo slancio delle figure e i colori chiari, gli affreschi di Goldbach con i dipinti di Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienna), o si constatano i procedimenti consimili impiegati a Galliano in Lombardia e nella citata chiesa del Poitou per dare l'illusione del rilievo. Tali seducenti accostamenti pongono a loro volta un problema: come ha potuto l'arte ottoniana improntare in tal modo la decorazione monumentale dell'Ovest della F? Non disponiamo, di fatto, di alcuna traccia che consenta di ripercorrere l'itinerario degli influssi dall'una all'altra regione. Le uniche pitture dell'Est della F che possano riallacciarsi all'arte ottoniana, quelle della cappella del castello degli Allinges (Alta Savoia) sono ancora assai lontane, geograficamente e stilisticamente, dal gruppo occidentale. Si può

peraltro avanzare un'ipotesi: gli influssi germanici furono forse trasmessi dall'abbazia di Cluny. È noto infatti come la decorazione dei manoscritti cluniacensi fosse tributaria della miniatura ottoniana alla fine dell'XI sec.: è forse azzardato supporre che lo stesso sia potuto accadere per la pittura monumentale, e che alcuni affreschi di Cluny siano stati l'elemento, oggi perduto, di collegamento tra i dipinti ottoniani e quelli della F dell'Ovest? In assenza di testimonianze cluniacensi, soltanto studi approfonditi sui monumenti superstiti consentiranno forse un giorno di misurare l'ampiezza esatta degli influssi carolingio e ottoniano sulla rinascenza della pittura murale francese dell'XI sec.

□ L'area occidentale. La regione in cui tale rinascenza si manifesta più brillantemente è la F occidentale. La pittura murale dell'Ovest s'irradia intorno al complesso di affreschi di Saint-Savin, la cui decorazione è opera di numerosi artisti, e forse persino di svariate botteghe, che sembrano aver operato contemporaneamente verso il 1100, e il cui stile omogeneo e ben caratterizzato si riscontra anche in altre opere della stessa regione. Sotto il portale d'ingresso dell'edificio compare il Cristo del *Giudizio universale*, preceduto da scene tratte dall'*Apocalisse*. La tribuna del campanile-portico conteneva una decorazione pittorica molto completa, ma sfortunatamente molto rovinata, di cui resta visibile soltanto una grande *Deposizione dalla croce*. I dipinti di queste due parti della chiesa sono trattati finemente e presentano numerose analogie con le miniature dell'Ovest. Ma la decorazione più interessante è quella della navata, in cui si sviluppano le scene della *Genesi* e dell'*Esodo*. Il senso monumentale degli artisti di Saint-Savin vi si afferma pienamente. In ciascuna scena, ordinata con innegabile autorità e chiarezza, si muovono personaggi dal canone molto allungato ed armoniosamente vitali. Gli affreschi della cripta, relativi al *Martirio di san Savin*, integrano l'importante complesso. Uno stile molto vicino ad essi si riscontra in due dei principali edifici religiosi di Poitiers: da un lato nel battistero di Saint-Jean, ove sono raffigurate un'*Ascensione* (di cui sussistono soltanto le figure degli apostoli della parte inferiore) e un notevole *Costantino a cavallo*, e a Notre-Dame-la-Grande, nella vasta decorazione, oggi assai degradata, che copre la volta del coro, nonché nelle figure dei *Santi* della cripta della medesima chiesa. L'area di espansione

dello stile di Saint-Savin non si limita alla sola regione del Poitou, ma si ritrova anche piú a nord, a Château-Gontier (Mayenne), in una chiesetta posta ai confini tra l'Angiò e il Maine, antica dipendenza dell'abbazia di Saint-Aubin di Angers, il cui transetto conteneva un complesso di pitture legate da stretti rapporti iconografici con le scene della *Genesi* della navata di Saint-Savin. Vanno anche riferiti a questa corrente gli affreschi della cripta di Tavant, il cui programma iconografico piuttosto singolare, nel quale si alternano scene della *Psicomachia* e del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, sembra incentrarsi, secondo una recente interpretazione, intorno al tema della lotta tra il Bene e il Male: si notano in tali scene la stessa animazione e la stessa potenza espressiva delle opere del gruppo del Poitou. I dipinti piú antichi del priorato benedettino di Saint-Gilles di Montoire (Loir-et-Cher), nella cui abside orientale figura un *Cristo in maestà* d'imponente statura circondato dai simboli degli evangelisti e degli angeli, presentano le medesime qualità e sembra invero appartenano a questa medesima corrente artistica. La penetrazione di tale stile può seguirsi fino al Berry, ove la chiesa di Vicq-Exempt (Indre) ne dà una versione appesantita ma possente, in dipinti dove sono accostate, senza legami, scene della *Vita di Cristo* e altre tratte dall'Antico Testamento, e alcuni episodi agiografici riguardanti *San Martino*. Un po' in margine rispetto a questo vasto gruppo di dipinti murali dell'Ovest, pur appartenendo allo stesso ambiente culturale, si colloca la decorazione della chiesa di Brinay (Cher), ove sono dipinte scene dell'*Infanzia* e della *Vita pubblica di Cristo*, nonché la serie dei *Lavori dei mesi*. Questo complesso, posto come a Vicq-Exempt nel coro della chiesa, ne differisce peraltro totalmente. Al programma iconografico alquanto disordinato di Vicq-Exempt si contrappongono nel ciclo di Brinay rigore e unità narrativa. L'aspetto ampolloso ed esagitato dei personaggi di Vicq-Exempt lascia il posto, nei dipinti di Brinay, a uno stile armonioso, che tende alla misura e alla calma, insieme a un colore luminoso e vivace che attenua ogni drammaticità. Lo stile del Poitou sembra aver influenzato l'arte delle regioni dell'Ovest fino a XII sec. avanzato; lo si vede persistere nella decorazione di chiese della seconda metà del secolo, a Méobecq, Chalivoy-Milon e soprattutto Saint-Aignan (Cher), in un affresco dedicato ai *Miracoli di san Gilles*, e nella certosa del Liget (Indre-et-

Loire), ove scene della *Vita* e della *Passione di Cristo* decorano le pareti della cappella di forma circolare. In tali opere, tuttavia, lo stile è meno teso, piú fiacco, e il colore assai diverso da quello dell'inizio del secolo: piú cupo a Saint-Aignan, si distingue al Liget per la giustapposizione di tonalità acide, d'altronde di bell'effetto.

□ L'area pirenaica. È difficile stabilire i rapporti che legano gli affreschi conservati sul versante settentrionale dei Pirenei ai complessi pittorici della Francia occidentale. Il solo ciclo che possa a rigore fungere da intermediario si trova nella regione tolosana, nella chiesa di Saint-Plan-card, le cui due absidi sono state decorate da due maestri di cultura assai diversa. Infatti, il piccolo gruppo di pittura pirenaica francese sembra costituire piuttosto un ramo provinciale della grande arte dell'affresco catalano. Uno degli insiemi pittorici piú importanti di questo gruppo è quello della chiesa rossiglione di Saint-Martin de Fenollar (Pirenei orientali), dove un artista di vigoroso talento ha dipinto in uno stile rozzo ma vivido le scene dell'*Infanzia di Cristo*, mentre sulla volta si dispiega la *Visione apocalittica di Cristo*, attorniato dai 24 vegliardi. Un dettaglio iconografico di quest'ultima composizione rivela i legami del suo autore con la pittura catalana: i simboli evangelici che inquadrano il Cristo sono portati da un angelo come a San Clemente di Tahull (Barcellona, MAC). Anche gli affreschi della cattedrale di Saint-Lizier (Ariège) e della chiesa di Wals (Ariège) sono stati accostati a quelli catalani.

□ L'area orientale e sud-orientale. L'evoluzione della pittura monumentale dell'Est e del Sud-Est del paese è dominata da un fatto fondamentale: la comparsa, verso il 1100, di uno stile bizantineggiante, verosimilmente trasmesso all'abbazia di Cluny dall'Italia. La decorazione pittorica dell'abside dell'immensa chiesa di Cluny III, completata alla fine dell'XI sec., è scomparsa; ma esiste un riflesso dell'arte cluniacense dell'inizio del XII sec. nei dipinti del priorato di Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire), che dipendeva dalla grande abbazia borgognona. Tanto lo stile che l'iconografia di questo mirabile complesso rivelano un'ispirazione radicalmente estranea alle tradizioni artistiche in uso sino ad allora in F. La composizione del catino con *Cristo circondato da san Paolo e san Pietro*, cui egli consegna le chiavi, è scena tipicamente romana, dinanzi alla quale non si può evitar di pensare ai legami che uni-

vano Cluny al papato. Dal punto di vista stilistico, la fattura assai bizantineggiante dei drappeggi sembra sia stata trasmessa a Cluny tramite opere dell'Italia centrale o meridionale, e così pure il colore ricercato delle vesti, che si stagliano su un fondo azzurro molto scuro. È probabile che Cluny, importante crocevia della vita monastica e religiosa, abbia favorito l'espandersi del nuovo linguaggio. Non a caso, certamente, i frammenti conservati degli affreschi dell'abbazia cluniacense di Charlieu (Loira), in particolare una figura di *Vergine*, presentano un marcato stile bizantineggiante. Sembra che l'influsso della nuova corrente stilistica sia stato più profondo soprattutto nel Sud-Est, probabilmente causa dei costanti rapporti esistenti tra questa parte della F e l'Italia. Così, nella chiesa di Saint-Chef (Isère), nel Delfinato, nella scena della *Gerusalemme celeste* – tema iconografico molto frequente nell'Italia settentrionale – si è colpiti dalle figure di arcangeli in costume di imperatori bizantini, la cui presenza può spiegarsi soltanto con l'influsso di modelli provenienti dall'Italia. Si constata inoltre al Puy l'esistenza di una lunga tradizione bizantineggiante a cui sono da riferirsi, sin dalla fine dell'XI sec., l'immenso *Arcangelo san Michele* in costume imperiale della tribuna della cattedrale e, alla fine del secolo seguente, i due dipinti della *Trasfigurazione* e della *Crocifissione* che ornano il portico e l'ingresso della Sala dei Morti della cattedrale. La grande composizione del refettorio dell'abbazia di Lavadiou (Haute-Loira) appartiene al medesimo filone, che si manifesta pure alla fine del XII sec. nella miniatura dei manoscritti della stessa area geografica: *Bibbie* di Lione, Clermont-Ferrand e Souvigny (Allier). Lo stile italo-bizantino si ritrova anche nel Sud-Est della F con gli affreschi di Aime (Savoia), che risalgono alla prima metà del XIII sec. Tra le opere del Sud-Est va assegnato un posto a parte ai dipinti della cappella degli angeli di Saint-Julien di Brioude (Haute-Loira), in uno stile rude.

□ La fine del XII secolo in Occidente. Gli artisti occidentali della seconda metà del XII sec. sembrano meno sensibili al fascino dello stile bizantineggiante, che appare in modo evidente solo nell'affresco tardo di Rocamadour (Lot), raffigurante l'*Annunciazione*. Il grafismo lineare e il colorito prezioso e freddo delle pitture di Saint-Jacques-des Guérets (Loir-et-Cher) denunciano probabilmente un'influenza inglese, che appare anche nella cappella di

Petit-Quevilly, fondata dal re Enrico II nel 1183. La decorazione dell'abside di Montmorillon (Vienna), con il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, chiude brillantemente il capitolo della pittura romanica occidentale. (fa).

### Il XIII secolo

□ *La miniatura* Le condizioni politiche, sociali, religiose, culturali ed artistiche determinarono nel XIII sec. un'evoluzione rapida e originale dell'arte della miniatura; in primo luogo, compare una nuova committenza: la famiglia reale s'interessa maggiormente alle arti e ordina libri miniati. Inoltre, varie classi sociali laiche, dai signori feudali ai mercanti arricchiti, cominciano a raccogliere libri. D'altro canto, la fondazione dell'università di Parigi e il suo rapido sviluppo come principale centro culturale europeo comportano una maggior produzione di opere e la formazione a Parigi di un artigianato del libro, che investe tanto scribi e rilegatori quanto miniatori. In tali circostanze, la produzione si differenziò: si moltiplicarono i libri profani, in latino o in volgare: trattati giuridici o medici, storie, *chansons de geste*, romanzi e favole, libri di caccia, bestiari, poesie e canzoni; tuttavia la maggior parte delle opere sono ancora religiose, destinate sia alla tradizionale clientela ecclesiastica sia ai nuovi ceti privilegiati. La condizione sociale degli artisti non mancò di subire anch'essa trasformazioni: gli scriptoria legati alle istituzioni religiose vennero a poco a poco sostituiti da botteghe urbane, i cui capimaestri non escono dall'anonimato che alla fine del secolo. Non si deve credere che gli artisti itineranti siano scomparsi improvvisamente e che le abbazie abbiano interrotto la produzione; ma i centri artistici tesero a trasferirsi nelle città, e Parigi, capitale del regno, accentrò la produzione maggiore. D'altro canto l'iconografia si arricchì di nuovi soggetti, introdotti dalle esigenze della letteratura profana: scene della storia mitologica (*Roman de Troie*), della storia di F (*Chroniques de Saint-Denis*) o delle crociate (*Roman de Godefroi de Bouillon*); scene favolose, cortesi, galanti di racconti e romanzi (*Conte de Méliacin*, *Roman de la poire*, *Roman d'Artus le restaré*); illustrazioni tratte dalla vita quotidiana dei signori e dei contadini (calendari). Accanto all'aneddoto fece la sua apparizione l'allegoria. Le opere religiose restarono peraltro il supporto essenziale dell'invenzione artistica. Nel XIII sec., la miniatura non si sviluppò autonomamente, nella seconda metà del secolo, in particolare, riprese dall'architettura numero-

si elementi decorativi, come frontoni, pinnacoli, rosoni e colonnine gotiche, e trovò una fonte d'ispirazione nella ricca produzione di vetrate. Da queste derivano le composizioni ben ordinate, i colori vivi (tra i quali trionfano l'azzurro e il rosso), nonché temi iconografici e caratteri stilistici: non vi è manoscritto di quest'epoca che non rammenti le vetrate delle cattedrali, ed è stato possibile tentare accostamenti che lasciano intravedere il ruolo creativo di taluni grandi cantieri. Nel primo decennio del XIII sec., alcune opere di qualità eccezionale, come il *Messale di Anchin* (Douai, Biblioteca), o il *Salterio della regina Ingeburge* (Chantilly, Museo Condé), corrispondono allo stile monumentale – si può dire classico – delle vetrate delle cattedrali di Laon e di Soissons. D'altro canto la produzione miniata parigina, dal *Salterio di Bianca di Castiglia* al *Salterio di san Luigi* (Parigi, BN), trova corrispondenza nelle residue vetrate di Notre-Dame e in quelle della Sainte-Chapelle: l'illustrazione della *Bibbia moralizzata* costituisce un ciclo iconografico vasto e splendente quanto le grandi vetrate volute dal re e da Pierre de Montreuil. I mezzi tecnici, peraltro, non sono mutati di molto: sino ad allora i pittori restano fedeli a un universo bidimensionale, senza profondità. La rappresentazione del volume non è ricercata più di quanto lo sia l'espressione dei sentimenti. I personaggi restano piatti, giustapposti, le forme sono costruite dalla linea, senza modellato all'interno dei contorni. Ma nuovo è lo spirito di tale decorazione: la ieraticità e la stilizzazione delle forme romaniche cedono gradatamente il passo a una nuova poetica, più libera, più semplice, più animata. Durante il XIII sec. si delinea così nell'arte della miniatura una lenta evoluzione stilistica. A Parigi, i manoscritti della prima metà del secolo, come il *Salterio di Parigi* (Parigi, BA, 1186) o l'altro *Salterio* (Parigi, BN, nouv. acq. lat. 1392), rivelano un certo naturalismo, una volontà di verosimiglianza nelle scene e nel movimento dei personaggi. Questo stile, vicino all'arte della vetrata nel disegno e nelle tonalità calde del colore su fondo oro, si sviluppa tra la metà e il terzo quarto del secolo. Verso il 1250, però, assistiamo all'inizio di uno stile più originale, equilibrato ed elegante. Nell'ambiente di corte nascono opere di straordinaria qualità: il *Salterio di Parigi* (Parigi, BN, lat. 10434), il *Salterio di San Luigi*, il *Libro d'ore di Isabella di Francia* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), i *Vangeli della Sainte-Cha-*

*pelle* (Parigi, BN, lat. 8892 o 17 326). Infine, l'ultimo quarto del secolo è segnato dalla personalità di maître Honoré, che inserisce nella formula elegante e lineare dell'epoca di san Luigi un accento piú robusto, cercando di rendere il modellato, dando profondità allo spazio e tentando talvolta di rendere l'espressione attraverso i gesti e la fisionomia. Al tempo stesso, in provincia, l'arte riflette in maniera rustica e tardiva lo stile delle opere parigine, anche se in Piccardia e nell'Artois l'interpretazione gradevole e spontanea apporta brillanti invenzioni iconografiche (le *drôleries* in margine), mentre in Lorena uno stile piú pesante caratterizza i manoscritti di Metz. L'Occidente, infine, è poco conosciuto e denuncia la sua arretratezza in una *Somme Le Roi* di Laurent (Parigi, BN, fr. 938), grossolana, dai volti mal disegnati e dai corpi sproporzionati.

□ *La pittura murale* Nel XIII sec. la pittura murale perse importanza nella decorazione dei grandi edifici gotici, dalle pareti ampiamente traforate da vetrate (→ **vetrata**). Si dovrà peraltro tener conto delle distruzioni del tempo, che hanno fatto scomparire alcuni cicli di affreschi come quelli della Sainte-Chapelle o della cattedrale di Tours. Le chiese di campagna o le abbazie, comunque, furono, come nell'epoca precedente, decorate da affreschi di cui restano numerose vestigia. Ma si tratta per la maggior parte di complessi frammentari, di difficile datazione, che traducono spesso con ritardo le tendenze piú innovative. Le tradizioni estetiche romaniche, che si conservano qua e là, danno luogo a poco a poco, nel corso del secolo, a forme nuove. La maestà, la ieraticità cedono il passo al movimento e una grazia. La calligrafia resta elemento essenziale, ma compare una vita nuova, un'eleganza naturale, che riflette le grandi correnti del XIII sec., quasi sempre peraltro in tono minore. (*jps*).

**Il XIV secolo (1300-80)** Il periodo che va dal 1300 al 1380 rappresentò per la **F**, nel campo della pittura e delle arti affini, una fase di profondi mutamenti. Purtroppo sono scomparsi alcuni importanti complessi monumentali. Salvo eccezioni, nel tentare di ricostituire il senso generale dell'evoluzione pittorica di questo periodo, conviene riferirsi alle tecuiche collaterali rispetto alla pittura monumentale, miniatura, vetrata, arazzo.

□ *L'infienza italiana: Avignone* Come per il resto dell'Europa, il problema principale che si pose agli artisti francesi



del XIV sec. fu quello dell'assimilazione delle formule innovatrici introdotte nella pittura monumentale dai pittori italiani sin dalla fine del XIII sec. La penetrazione italiana in F avvenne in modo assai disparato a seconda delle regioni. Nella parte meridionale del paese, ove i complessi di pittura murale sono in generale meglio conservati, si constata che tale penetrazione avvenne in modo diretto, attraverso la presenza di artisti italiani. Sin dall'inizio del XIV sec. si trovano nella cattedrale di Béziers affreschi nei quali è riconoscibilissimo, malgrado il deterioramento subito, lo stile di Cavallini. Tuttavia le tracce più splendide della preminenza italiana per tutto ciò che riguarda le realizzazioni pittoriche nella regione, si trovano ad Avignone, vera e propria metropoli artistica del Mezzogiorno della F, a partire da quando il papato vi trovò rifugio nel 1309. Simone Martini si recò ad Avignone intorno al 1336 e vi rimase sino al 1344, anno della sua morte. Del suo soggiorno si conserva l'affresco dipinto nel timpano di Notre-Dame-des-Doms, opera di cui sono state rimesse in luce le «sinopie». Per decorare le sale di nuova costruzione del palazzo papale, Clemente VI e il suo successore Innocenzo VI ricorsero a un altro italiano, Matteo Giovannetti da Viterbo. Appartengono interamente all'arte italiana i dipinti murali da lui eseguiti nella cappella di San Marziale e in quella di San Giovanni, nonché le figure dei profeti rappresentate nel 1353 su una volta della sala della Grande Udienza, così non è per le *Scene di caccia e di pesca* verosimilmente eseguite sotto la sua direzione nella torre del Guardaroba. Curiosamente, questo massiccio apporto italiano, di cui sussistono altre testimonianze nella chiesa di Saint-Didier di Avignone e nella certosa di Villeneuve-lès-Avignon, non sembra aver avuto alcuna ripercussione durevole sulla pittura locale, che, come la miniatura, rimase vincolata a un modello provinciale sino alla fine del secolo, tranne per alcune opere isolate, come il polittico di Thouzon (Parigi, Louvre).

□ *Il primato di Parigi* Il fatto dominante della vita artistica della F settentrionale in questo periodo è il primato irreversibile e incontestato di Parigi, che dal XIII sec. seleziona quanto c'è di meglio nelle forze creative del paese, e anche all'estero. Tale centralizzazione è essenzialmente dovuta all'immensa clientela potenziale che si offriva agli artisti nella capitale, a cominciare dalla famiglia reale e dall'ambiente di corte, il cui mecenatismo esigente è

all'origine delle creazioni piú raffinate dell'epoca. Potentemente organizzate ed eredi di tradizioni assai vive, le corporazioni d'arte parigine raggiungono nel XIV sec. un'omogeneità stilistica senza precedenti. Ciò spiega come, pur restando sensibile agli influssi esterni, prima di tutto italiani e, dalla seconda metà del secolo, fiamminghi, la miniatura parigina, grazie al contrappeso delle sue tradizioni, abbia conservato il proprio carattere specifico e originale: una certa raffinatezza cortese nemica della profusione decorativa, che consente di distinguere alla prima occhiata le sue produzioni da quelle delle province piú settentrionali. Si comprende meglio, così, perché la miniatura parigina abbia reagito solo tardivamente all'attrattiva delle innovazioni pittoriche italiane: certo, il fatto che re Filippo il Bello impieghi sin dal 1308, nel suo castello di Poitiers, tre pittori romani (uno dei quali, Filippo Rusuti, va probabilmente identificato con l'omonimo mosaicista che operò in Santa Maria Maggiore) ben dimostra come la corte di F non sia restata insensibile alle ricerche perseguite oltr'Alpe. La presenza di tali artisti, ancora menzionati nei conti reali del 1317, non sembra peraltro modificare la cultura figurativa dell'Ile-de-France, non appare traccia alcuna d'influsso italiano nella miniatura dell'epoca, ancora profondamente improntata dall'arte del grande maestro della fine del XIII sec., Honoré. Il nome di quest'artista, originario di Ainiens, viene accostato a due opere fondamentali della miniatura parigina, un *Decreto di Graziano* (Tours, Biblioteca) e il *Breviario di Filippo il Bello* (Parigi, BN), cui va aggiunta la *Somme Le Roi* della coll. Millar, ora al British Museum di Londra. Lo stile di Honoré che unisce a un'estrema eleganza grafica la ricerca di effetti plastici, venne ripreso, benché senza il vigore originario, in una serie di opere databili al primo ventennio del secolo (*Bibbia di Jean de Papeleu*: Parigi, BA; la *Somme Le Roi*: Parigi, Bibl. Mazarine), ove sono state imitate le sue figure dagli atteggiamenti graziosi e manierati. In confronto allo stile derivante da Honoré, si afferma assai presto una corrente che privilegia un tipo di figurazione umana piú solidamente articolata e strutturata. Già percepibile in alcune illustrazioni di un *Decreto di Graziano* datato 1314 (Parigi, BN), tale evoluzione è ancor piú netta nelle miniature del volume dedicato a san Dionigi e ai suoi compagni donato nel 1317 a Filippo V il Lungo dall'abate di Saint-Denis, Gilles de Pontoise (ivi).

Le piccole scene animate, ispirate alle attività parigine dell'epoca, che figurano sotto alcune di queste immagini, benché siano trattate ancora in modo tradizionale, in uno spazio senza profondità, attestano già un certo interesse per la terza dimensione.

□ *Pucelle e la sua influenza* Un artista di doti eccezionali doveva far maturare queste latenti aspirazioni in un rinnovamento della concezione spaziale, ricorrendo alle scoperte dei trecentisti italiani: Jean Pucelle. Il contributo da lui dato all'evoluzione della miniatura francese può valutarsi con l'aiuto di tre manoscritti che le prove documentarie hanno consentito di legare al suo nome: una *Bibbia* copiata nel 1327 dallo scriba Robert de Billyng, il *Breviario di Belleville* (Parigi, BN) e soprattutto un notevole *Libro d'ore* miniato a *grisaille*, probabilmente destinato alla regina Jeanne d'Evreux (New York, Cloisters). Il merito maggiore di Pucelle, in tali opere, è di aver saputo integrare nella sua arte giudiziose riprese dalla pittura italiana, fiorentina e senese. Fedele alla tradizione parigina elegante e luminosa, l'artista manifesta anche un gusto tipicamente settentrionale per l'elemento giocoso e grottesco, con cui adorna i margini dei manoscritti. Riprese dall'arte italiana sono presenti nelle sue opere sul duplice fronte dello stile e dell'iconografia. Sul piano stilistico, Pucelle è il primo nella storia della pittura francese ad aver introdotto la terza dimensione e a lui si devono le prime rappresentazioni coerenti d'interni architettonici, come nel caso dell'*Annunciazione* per le *Ore di Jeanne d'Evreux*. D'altronde, dal punto di vista iconografico, le scene tradizionali da lui raffigurate acquistano un nuovo tono patetico, d'ispirazione italiana: l'*Arresto di Cristo*, la *Crocifissione* e il *Compianto* delle *Ore* di New York, rivelano indiscutibili affinità con le stesse scene dipinte una quindicina di anni prima da Duccio. Nonostante la prematura scomparsa dell'artista - è oggi accertato che morì nel 1334 -, lo stile di Pucelle conobbe presso i suoi contemporanei una considerevole diffusione, testimoniata in provincia da alcune vetrate coeve di fattura normanna, cioè quelle di Saint-Ouen di Rouen della cattedrale di Evreux e da ciò che resta delle vetrate dell'abbazia di Jumièges (oggi a La Meilleraye). Più rare sono invece le tracce dell'influenza di Pucelle nella miniatura provinciale, riscontrabili tuttavia nelle notevoli illustrazioni di un *Messale francescano* della Bodleian Library (Oxford), forse originario del Nord

della Francia. A Parigi il suo influsso fu profondo e durevole, numerosi miniatori, formati probabilmente nella bottega del maestro, assicurarono la sopravvivenza del suo stile in una serie di manoscritti di lusso eseguiti per vari membri della famiglia reale: *Libro d'ore di Giovanna di Navarra* (Parigi, BN) e *Salterio di Bonne di Lussemburgo* (New York, Cloisters). L'emulo piú notevole di Pucelle è un artista la cui personalità è stata identificata solo di recente e che potrebbe identificarsi con il miniatore Jean Le Noir, noto per aver lavorato al servizio della contessa Jolanda di Fiandra, e cui si possono attribuire il *Libro d'ore* miniato per quest'ultima, il *Breviario di Carlo V* e le scene della Passione del *Piccolo libro d'ore* di Jean de Berry (Parigi, BN). Autentica reincarnazione di Pucelle, l'artista mantenne vivo l'insegnamento del maestro fino alla fine del secolo, i suoi personaggi, tuttavia, si discostano dallo stretto classicismo di Pucelle, per una tendenza alla gesticolazione drammatica e per l'aspetto piú individualizzato e quasi caricaturale, che attesta come l'artista non sia rimasto indifferente ai caratteri della pittura e della miniatura francesi della metà del XIV sec.

□ *Il terzo quarto del secolo* Il caso dell'ipotetico Jean Le Noir resta, malgrado tutto, isolato nel terzo quarto del XIV sec., e il suo successo presso la corte è probabilmente dovuto, oltre che al suo talento, al prestigio di un maestro formatosi presso Pucelle e forse erede dei suoi modelli. Nel complesso, invece, i pittori e miniatori della sua generazione vanno affrancandosi in modo sempre piú nettamente dalla tutela pucelliana e dal suo canone di bellezza ideale, volgendosi a uno stile meno raffinato ma piú franco, piú impegnato nell'osservazione diretta e nella verità fisiognomica che nell'eleganza e nella grazia. Si vede comparire nella miniatura di questo periodo un tipo di umanità nuova, piú bassa e tozza, con difetti anatomici talvolta volutamente sottolineati. Questo mutamento di tipologia, cui non fu probabilmente estranea l'evoluzione della moda, e specialmente della moda maschile, ebbe come corollario l'abbandono delle ricerche spaziali nel modo in cui le aveva affrontate da Pucelle sotto l'influsso italiano, a favore di un approccio piú empirico nella rappresentazione della natura. La comparsa di questo nuovo stile, tradizionalmente associato al regno di Carlo V (le cui radici però affondano fino alla metà del secolo e forse ancor piú addietro) è stato giustificato con gli influssi nordici, e piú

precisamente fiamminghi: la cosa è resa abbastanza verosimile dalla precoce comparsa di talune caratteristiche di questo stile in manoscritti eseguiti al limite estremo dei dominî reali, come un esemplare dei *Vœux du Paon* di Jacques de Longuyon (New York, PML), forse originario della zona di Tournai. La presenza, presso Carlo V, del pittore di Bruges Jean Bondol è stata parimenti decisiva nel rafforzamento di tali influssi. Alcuni dipinti, fortunatamente superstiti, consentono di giudicare l'arte pittorica praticata alla corte di F in questo periodo: il *Ritratto di Giovanni il Buono* (Parigi, Louvre), la scena di dedica dipinta nel 1372 da Jean Bondol in apertura della *Bibbia* donata a Carlo V da Jean de Vaudetar (L'Aja, Museo Meermann Westreenianum) e soprattutto il mirabile *Paramento d'altare*, eseguito a *grisaille*, proveniente da Narbona (Parigi, Louvre).

□ *I pittori di Carlo V* La notevole fioritura della miniatura in questo periodo è stata favorita dalla presenza di un re letterato e amante dei libri, Carlo V. La continuità del suo mecenatismo in tale campo durante il suo regno è scandita da una serie di traduzioni in francese di opere a carattere morale, storico, giuridico e filosofico. I manoscritti di tali traduzioni vennero miniati da un gruppo di artisti il cui stile omogeneo riflette l'evoluzione verificatasi negli altri rami della pittura. Tre maestri principali, sino a poco tempo fa confusi sotto l'unico appellativo di «Maître aux boqueteaux», lavorarono in stretta collaborazione per illustrare i libri del re. Due di loro erano già attivi durante il regno di Giovanni il Buono: il primo, autore della prima serie di illustrazioni eseguite prima del 1356 per la *Bibbia di Jean de Sy* (Parigi, BN) è stato talvolta identificato, forse impropriamente, in un diretto collaboratore di Jean Bondol. La sua mano e quella dei suoi aiuti si riconoscono nel superbo *Tito Livio* della biblioteca di Sainte-Geneviève a Parigi, in numerose bibbie istoriate copiate per Carlo V (L'Aja, Parigi, Amburgo), nel *Songe du verger* del British Museum di Londra, così come nei due volumi di una traduzione di Aristotele (Bruxelles e Parigi, coll. priv.). Le due *grisailles* aggiunte all'inizio di una raccolta di opere poetiche di Guillaume de Machaut (Parigi, BN), sono il suo capolavoro e rappresentano una tappa importante per la nascita del paesaggio. Un secondo miniatore, che usa forme meno arrotondate e più secche e con uno stile più incisivo è l'illustratore del *Libro della*

*consacrazione di Carlo V* (Londra, BM), e di una piccola Bibbia istoriata eseguita per Carlo V poco prima della sua salita al trono (Parigi, BN). Un ultimo artista, dal disegno fluido ed elegante e dal colore madreperlaceo, ha lavorato con i due miniatori precedenti per un esemplare regale della *Città di Dio* (ivi): una delle sue opere piú prestigiose è la *grisaille* raffigurante l'incoronazione del giovane Carlo VI, aggiunta all'inizio delle *Grandes Chroniques de France* di Carlo V (ivi). Accanto a questa triade lavorarono vari miniatori di medio valore, il piú originale di questi, malgrado la rudezza dello stile, illustrò il piú antico esemplare del *Libro del re Modus e della regina Ratio*, e una copia del *Razionale degli Uffici divini* eseguita per Carlo V (Parigi, BN). L'influsso di questo gruppo di artisti perdurò fino alla fine del secolo. (fa).

### **Il xv secolo (1380-1500)**

□ *L'arte cortese* La pittura dal 1380 al 1420 è oggi essenzialmente nota attraverso le miniature, meglio conservate di quanto non sia stato per le tavole o i complessi decorativi che hanno sofferto di piú per i mutamenti dei gusti e il vandalismo. Le miniature, piú facili da localizzare, datare e attribuire su basi documentarie (come i famosi inventari della biblioteca del duca di Berry), consentono, per confronto stilistico, di situare in ambito francese opere che partecipano della cultura figurativa del gotico internazionale. Inoltre, la miniatura piú delle tavole dipinte restò, fino alla metà del xv sec., il terreno privilegiato per le ricerche piú avanzate nello studio dello spazio, dell'espressione drammatica o della narrazione. L'arte dell'epoca si sviluppa a corte, fiorisce col favore del mecenatismo principesco. I fratelli e poi i nipoti di Carlo V (morto nel 1380), amatori d'arte illuminati e grandi signori amanti del lusso, proseguirono e anzi svilupparono la politica artistica del defunto re, legando a loro i pittori migliori e commissionando libri, quadri e decorazioni. Se esistono centri diversi di attività a Parigi e in ciascuno dei grandi appannaggi ducali, l'Angiò, il Berry e la Borgogna, essi non formano però vere e proprie scuole locali ed è difficile distinguerli: i pittori oggi individuati sembrano per la maggior parte di origine fiamminga od olandese, tutti formati nel crogiolo parigino; passano, all'occasione, dal servizio di un principe a quello di un altro, contribuendo tutti, ciascuno con le proprie tendenze, a costruire quanto è stato impropriamente definito «scuola di Pari-

gi», oppure quell'«arte francofiamminga»: che è la versione francese del gotico internazionale. Tale combinazione originale ed equilibrata, che unisce la tradizione francese dell'eleganza gotica a un interesse ispirato dall'Italia, per i problemi dello spazio, e alla sensibilità d'osservazione dei fiamminghi, s'incarna soprattutto a Bourges, nei *Libri d'ore* eseguiti per il duca di Berry (morto nel 1416). Sembra che Jean de Berry abbia impiegato inizialmente alcuni tra i pittori di Carlo V, come il Maestro del Parlamento di Narbona e il presunto Jean Le Noir, o André Beauneveu, autore delle miniature del *Salterio* (Parigi, BN); tutti e tre prolungano fino al 1385 ca. la poetica dell'epoca di Carlo V. Dal 1384 il duca fece lavorare un pittore formato a fonti nuove, Jacquemart de Hesdin, grazie al quale la miniatura compie un passo decisivo: le sue miniature a piena pagina, prima realizzazione di uno spazio coerente, divengono veri e propri quadri. Dopo la morte del duca di Borgogna Filippo l'Ardito (1404) i fratelli de Limbourg passano al servizio del duca di Berry suo fratello; unendo al preziosismo dello stile l'osservazione sensibile e diretta della natura, creano i capolavori del raffinato eclettismo dell'arte internazionale alla vigilia del suo declino. La pittura della Borgogna fu l'unica ad avere in quel periodo i caratteri propri di una scuola. L'intimo contatto della Borgogna francese con le Fiandre sotto Filippo l'Ardito e Giovanni senza Paura (morto nel 1419) garantisce la permanenza del fondo della cultura e sensibilità fiamminghe presso gli artisti ducali Beaumetz, Malouel e Bellechose e la loro successione a capo del prestigioso cantiere della certosa di Champmol consente di serbare a pigione, per oltre un ventennio, una continuità stilistica attestata da una decina di tavole conservate, caso unico all'epoca. L'espressione «arte franco-fiamminga» si applica con particolare esattezza alla pittura della corte borgognona. A Parigi, sede della corte reale e capitale artistica, affluiscono pittori stranieri di ogni provenienza. Sussistono, della produzione parigina dell'inizio del secolo, alcune tavolette controverse, e una quantità di libri miniati che dimostrano sia l'importanza del centro di Parigi sia il mescolarsi delle correnti che vi confluiscono, provenendo dalla Lombardia con i pittori di Christine de Pisan, dalle Fiandre o dalla regione della Mosa, col gruppo detto «del 1402». Il pittore più importante è il Maestro di Boucicaut, che prosegue le ricerche di Jacquemart de Hesdin e cerca di rap-

presentare la progressiva profondità dello spazio, l'atmosfera luminosa e l'ambiente aereo.

Gli anni tra il 1415-20 e il 1440 sono un periodo in cui la produzione artistica ristagna. Le catastrofiche vicende della guerra con l'Inghilterra che portano alla disfatta di Azincourt (1415) e all'occupazione inglese di Parigi, la morte nel 1416 dei fratelli Limbourg e del loro patrono, il duca di Berry, segnano un momento di stasi. A Parigi, abbandonata dai tanti artisti che vi lavoravano, è attiva una sola bottega, quella del Maestro del duca di Bedford, che lavora per il reggente inglese governatore del regno. Da quest'epoca tormentata emerge un solo grande pittore, il Maestro di Rohan, che, al servizio della famiglia d'Angiò verso il 1420, si rivela uno straordinario artista visionario.

□ *Le scuole provinciali e l'influenza fiamminga* Verso la metà degli anni '40 la pittura francese sembra risuscitare: ad Aix-en-Provence, a Bourges, a Tours compaiono pressoché contemporaneamente opere che recano l'impronta di un impegno nuovo. La carta artistica muta: al posto di Parigi, che ha perduto, insieme alla corte, il suo ruolo di capitale, nascono nuovi centri; e in luogo dell'accentramento dell'arte di corte intorno al re e ai duchi, in provincia vanno formandosi varie scuole con caratteristiche proprie. Certo il mecenatismo aristocratico prosegue suscitando, intorno a certi principi temporanei centri locali come Moulins, che alla fine del secolo si sviluppa sotto i duchi di Borbone. Ma si sviluppa una clientela diversa nella grande borghesia o fra il clero, soprattutto nella classe, da poco chiamata al potere sotto Carlo VII, degli alti funzionari, ricchi, colti e influenti, che detengono sempre più la direzione dei pubblici affari: come Jacques Cœur, Etienne Chevalier o i fratelli Jouvenel des Ursins. Il mercato artistico si amplia e gli incarichi non rientrano unicamente nell'ambito del mecenatismo delle corti; ormai, al posto dell'unità dovuta all'impronta del patronato dei principi, si affermano i caratteri regionali delle scuole. Per una coincidenza gravida di conseguenze, la fase di ristagno della produzione artistica francese tra il 1420 e il 1440 corrisponde esattamente agli anni della fioritura della grande pittura fiamminga, della comparsa del nuovo realismo, vera e propria rivoluzione nella pittura europea. Quando i pittori francesi ricominciarono a produrre, guardarono a nord; d'altronde fra loro furono numerosi gli ar-



tisti originari dei Paesi Bassi, che dopo la pace di Arras (1435) e le tregue di Tours (1444) ripresero la via della F divenendo autentici pittori francesi. L'influsso fiammingo è particolarmente diretto in Piccardia e in Borgogna, per motivi di vicinanza geografica e di dipendenza politica; ma a quell'epoca, in queste regioni così legate alle Fiandre, s'incontrano soltanto opere provinciali e docili imitazioni. Altrove, invece, la generazione dei pittori della metà del secolo fu quella dei grandi artisti che fondarono un'arte nuova sull'osservazione insieme sensibile e stilizzata della realtà.

□ *Gli artisti* Nel centro della F a Bourges e a Tours, le due nuove capitali reali, e ad Angers, dove il duca Renato d'Angiò risiedette prima di stabilirsi in Provenza nel 1471, le novità fiamminghe vennero energicamente reinterpretate da artisti originali, dotati del senso delle composizioni equilibrate, delle forme semplici e monumentali, dai movimenti naturali e misurati: tali caratteri definiscono la scuola della Loira. Strettamente contemporanei sono il pittore anonimo (forse Jacob de Lichtemont) che lavora a Bourges per Jacques Cœur, Jean Fouquet di Tours, il massimo pittore francese del xv sec., unico ad avere assimilato all'interno della poetica francese la lezione del Rinascimento italiano, e il Maestro di re Renato (probabilmente Barthélemy d'Eyck) che illustra per il duca d'Angiò due dei manoscritti più prestigiosi del secolo. Accanto a loro si ha tutto un gruppo di miniatori tuttora poco noti ma con uno stile personale, come Jean de Lavai, Henri de Vulcop, il Maestro di Jouvenel des Ursins. Parallelamente, appaiono in Provenza alcuni capolavori che denunciano la stessa ricerca di semplificazione e di equilibrio, espressa tuttavia in un diverso linguaggio, più spoglio e contrastato. Il Maestro dell'Annunciazione di Aix, di marcata influenza fiamminga, vicino al Maestro di Renato d'Angiò, ed Enguerrand Quarton, il più illustre rappresentante della scuola provenzale, sono pittori venuti dal Nord che hanno espresso, nell'ambiente meridionale, uno stile allo stesso tempo aspro e monumentale che resterà caratteristico della scuola.

□ *La fine del secolo* L'ultima generazione del xv sec. non apporta le innovazioni della precedente. In Provenza, Renato d'Angiò favorisce a partire dal 1471, il ritorno dell'influenza fiamminga: Nicolas Froment, poi il presunto Changuenet e il Maestro di San Sebastiano (Josse Lief-

rinxe) continuano tuttavia ad ispirarsi, accentuando il colore e con minore austerità, al grande stile dai loro predecessori. Dopo la morte di Carlo il Temerario, la Borgogna torna a gravitare nell'orbita francese. Negli ultimi vent'anni, nella F centrale, nasce un nuovo centro artistico intorno alla corte dei duchi di Borbone a Moulins, dove fiorisce una brillante produzione vetraria e dove il Maestro di Moulins (Jean Hey), il piú importante pittore francese della fine del secolo, offre il piú bell'esempio di sintesi stilistica che compenetra le influenze fiamminghe e i valori di equilibrio e di eleganza della scuola francese. La rinnovata mobilità della corte reale, dell'amministrazione e, di conseguenza, degli artisti, fra le città della Loira, Moulins, Bourges e Parigi, è alla base della nascita di uno stile comune in tutta la regione centrale; spesso è difficile collocare esattamente le opere non documentate o di artisti anonimi. Lavora a Parigi il Maestro di Saint-Gilles (ha lasciato vedute precise della città), pittore venuto dal Nord che assimilò la cultura francese; mentre a Tours lavora il pittore di corte Jean Bourdichon che segue l'esempio di Fouquet; e a Bourges il miniatore Jean Colombe, anch'egli seguace di Fouquet, ma con uno stile piú esuberante. I miniatori hanno difficoltà ad accontentare committenti sempre piú numerosi ma meno esigenti, e, accanto a qualche opera sontuosa, la loro produzione assume un carattere commerciale. Dopo Maître François, uno degli ultimi miniatori di qualità, i suoi discepoli e quelli di Bourdichon e Colombe, nonché la scuola detta «di Rouen», all'inizio del XII sec. mescolano inestricabilmente i loro tratti: la miniatura non tarderà ad estinguersi, cedendo definitivamente il posto alla stampa e al quadro da cavalletto. In compenso, si sviluppa il gusto del ritratto individuale. Numerosi ritratti anonimi, di un sobrio realismo, quelli di Jean Perréal, piú vivaci che innovatori, i primi *crayons* che cominciano a diffondersi, annunciano la nuova moda dei ritrattisti del XVI sec. e la fine dell'epoca gotica. (nr).

**Il XVI secolo** La pittura francese del XVI secolo è ancora poco conosciuta poiché un gran numero di opere sono state perdute o largamente rimaneggiate. L'assenza di documenti non permette di chiarire le rare testimonianze conservate. Tuttavia, ciò che rimane mostra novità considerevoli rispetto all'epoca precedente: il genere del ritratto è radicalmente rinnovato e la decorazione giunge a ri-

sultati notevoli. Queste trasformazioni si sono manifestate sotto l'impulso dei pittori italiani chiamati da Francesco I al castello di Fontainebleau, la cui influenza si estende a tutti i campi: questi pittori segnarono il passaggio della Francia dal medioevo al manierismo, al quale l'arte del Rinascimento francese si collega in modo molto originale.

□ *La prima scuola di Fontainebleau* A partire dal 1530 s'impose in F un'arte decorativa capace di rivaleggiare con quanto di meglio si faceva allora in Europa. Suoi creatori furono il Rosso e il Primaticcio, che Francesco I chiamò alla sua corte dopo infelici tentativi per attirare i maggiori artisti italiani. Vi era riuscito soltanto con Leonardo, che, già molto vecchio, presto morì, lasciando però alcuni capolavori oggi al Louvre. Andrea del Sarto, a sua volta chiamato, vi rimase per breve tempo (1519); e degli allievi di Leonardo, Melzi e Salaino, nulla rimane. Rosso e il Primaticcio crearono a Fontainebleau uno stile decorativo di estrema originalità, unendo lo stucco alla pittura: principale testimonianza ne è la Galleria Francesco I, capolavoro del Rosso (morto nel 1540); sfortunatamente la maggior parte degli appartamenti reali venne poi rimaneggiata o distrutta. Quasi tutti questi complessi erano opera del Primaticcio (morto nel 1571), che con la sua lunga presenza in F esercitò una sorta di dittatura artistica sull'arte del paese. Intorno al Rosso e al Primaticcio si mescolarono francesi, italiani e fiamminghi, in un gruppo nel quale oggi si distinguono solo rare personalità artistiche: le più affermate sono quelle di Luca Penni, del fiammingo Léonard Thiry e, a partire dal 1552, di Nicolò dell'Abate, fedele interprete del Primaticcio. Una scuola originale d'incisori, operanti ad acquaforte o a bulino, conservò e diffuse motivi degli artisti di Fontainebleau. Accanto a tali incisori, che riprodussero l'opera dei decoratori di corte, altri incisori, originali, produssero creazioni proprie, come il singolare Juste de Juste (Jean Viset?) o Geoffroy Dumontier, che lavorò nella Galleria Francesco I e fu pure noto come pittore su vetro e miniatore. Tale scuola originale d'incisione ebbe importanza considerevole nella diffusione dello stile di Fontainebleau, e resta tuttora la miglior fonte d'informazione su di essa, unitamente al disegno. Grazie all'incisione e al disegno, possiamo inoltre renderci conto dell'ampiezza delle ricerche e del loro impatto sull'arte decorativa: ornato, smalto (smalti

della *Sainte-Chapelle*, i *Dodici Apostoli* di Saint-Père a Chartres, destinati originariamente ad Anet), arredo, libro e illustrazione: Geoffroy Tory (morto nel 1533) Etienne e Jean Delaune, Jacques Androuet du Cerceau. Una menzione speciale va riservata all'arazzo: la serie di Vienna (KM) venne tessuta in base alle decorazioni della Galleria Francesco I da un gruppo di decoratori di corte diretto da Badouin; le *Grottesche* (Parigi, Mobilier national), su fondo rosa e giallo, ci mostrano l'interpretazione francese di temi celebri in Italia, utilizzati nelle decorazioni di Fontainebleau, in particolare nel soffitto della Galleria di Ulisse. Serie famose, come la *Storia di Diana* i cui cartoni sono stati variamente attribuiti a Cousin e a Penni, vennero in seguito ritessuti, con variazioni e spirito più moderno (T. Dubreuil).

□ *La ritrattistica* Un'altra direzione, completamente diversa, presa dall'arte francese e che ebbe grande diffusione, è rappresentata dal ritratto, dominato dai Clouet, Jean e il figlio François. Conosciamo la maniera del primo da rari dipinti e da un certo numero di disegni (soprattutto a Chantilly, Museo Condé). Jean Clouet ha dato vita al genere del ritratto disegnato a pastelli, detto *crayon*, che ebbe grande successo: concepito originariamente come preparatorio alla pittura, il *crayon* divenne in seguito opera fine a se stessa. Jean Clouet ha anche messo a punto una formula del ritratto dipinto di piccolo formato dove il modello, visto di fronte, è presentato con grande economia di mezzi e una accentuata introspezione psicologica. Alla morte dell'artista, il gusto per il ritratto perdura e anzi aumenta, ma cambia carattere con François Clouet, che modifica e amplia il tipo di ritratto creato dal padre. Inoltre, François Clouet cerca di caratterizzare socialmente i suoi modelli e dipinge figure in piedi (*Carlo IX*: Vienna, KM), adeguandosi alla moda delle allegorie e del nudo (*Dama al bagno*: Washington, NG). I suoi ritratti disegnati presentano gli stessi caratteri pur conservando tuttavia una notevole raffinatezza d'esecuzione e di penetrazione psicologica, ma aspirano alla dignità di pitture per la ricchezza nell'uso del *crayon* (bistro, matita nera, matita rossa). Corneille de Lyon, la cui personalità e opera rimangono assai enigmatiche, si avvicina maggiormente a Jean Clouet per la fedeltà al ritratto di piccolo formato su fondo unito, più frequentemente verde, senza orpelli. Intorno a François Clouet non possono essere citati artisti

di cui ci siano pervenuti nomi e opere, a parte Jean Decourt, il pittore di Maria Stuarda, elegante e un po' freddo continuatore di quella maniera, o il mediocre Benjamin Foulon, suo nipote, che raccolse l'eredità del *crayon*. Tuttavia, la gran messe di disegni di prima mano e di copie disegnate o dipinte attesta il costante successo del genere del ritratto. La presenza in Francia di artisti stranieri, soprattutto delle scuole nordiche, tradizionalmente eccellenti nel ritratto, influenzò l'evoluzione di questo genere verso il realismo. Ricordiamo il passaggio di Joos van Clève (1530 circa), e più tardi, dopo Corneille, la presenza dei Pourbus: Frans I, autore degli incantevoli *crayons* della regina Elisabetta e di sua figlia e soprattutto Frans II Pourbus, che si stabilì in Francia nel 1606 e dipinse *Maria de' Medici* per la Petite Galerie del Louvre, notevole esempio di ritratto ufficiale a figura intera. La Petite Galerie, interamente decorata da ritratti contemporanei o postumi, ben documenta l'importanza di questo genere, attestato anche in provincia dalle gallerie e dai *cabinets* dei castelli (Beauregard). La dinastia dei Dumonstier ha dato, con Pierre I ed Etienne, ritrattisti a pastello di squisita sensibilità: l'introspezione psicologica e il tratto raffinato riprendono le migliori qualità del genere. Il loro stile ha carattere più serio di quello dei Quesnel, che soprattutto con François ottenne un grande successo sotto Enrico III, provato dall'alto numero di opere conservate, stilisticamente assai fredde ma affascinanti. Sotto Enrico IV, il Maestro I.D.C. è autore degli ultimi capolavori del ritratto disegnato a mezzo busto. Non gli viene attribuito nessun dipinto ma solamente alcuni fogli (in particolare ritratti di Gabrielle d'Estrées), che, per la sottile indagine psicologica e la delicata esecuzione, lo situano in primo piano, fra gli artisti attivi in Francia alla fine del secolo, preannunciando la grazia di un Watteau. Ancora nel genere del *crayon* si afferma Pierre Dumonstier, nipote di Etienne, i cui abili ritratti riprendono tutte le qualità dell'esecuzione piena di forza, di limpidezza e di penetrazione psicologica. Infine, Daniel Dumonstier, cugino di Pierre, volgarizza questa maniera; le sue «grossolane teste a carboncino» offrono una galleria vivente della società francese della fine del XVI sec. e dell'inizio del XVII. Del misterioso Lagneau, artista i cui legami con il Nord sembrano evidenti, restano le caricature più che ritratti di personaggi ben definiti, egli dipinge tipi e caratteri. La-

gneau utilizza il pastello con ampio respiro, rapidità e colore; è questo l'ultimo sviluppo del genere del ritratto che Clouet aveva indirizzato con tecnica e spirito appartenenti ormai a un altro secolo.

□ *Parigi e la provincia* Sin dal 1540 quando morì il Rosso, un gran numero di artisti lasciò definitivamente Fontainebleau per Parigi: alcuni di essi erano celebri ed esercitarono un influsso evidente, come Luca Penni, collaboratore del Primaticcio, che fornì progetti agli incisori, la sua maniera fredda ed elegante verrà mirabilmente interpretata da Mignon. Fra gli altri artisti meno conosciuti (Michel Rochetel) alcuni divennero in seguito famosi, come Antoine Caron, pittore ufficiale dei Valois: autore di allegorie delle stagioni, di progetti per i licciai (arazzi dei Valois; della *Storia dei re di Francia* e di *Artemisia*), dipinse pure i *Massacri del Triumvirato* (Parigi, Louvre), soggetto di dolorosa attualità. Artista elegante, dai colori chiari e dal disegno affettato, Caron fu il riflesso fedele del suo tempo. Più importanti i due Cousin, padre e figlio, a lungo confusi tra loro, che presentano personalità originali, che a torto si è cercato di contrapporre alla corrente di Fontainebleau, che essi conobbero bene e da cui seppero anche trarre profitto. Cousin padre, nato a Parigi, s'impose come pittore e decoratore di arazzi. L'*Eva Prima Pandora* (Parigi, Louvre) è il primo grande nudo dipinto da un artista francese: la sua ispirazione un po' «alla Rosso» e lo stile elevato e semplice si ritrovano nella superba serie degli *Arazzi di Saint-Mammès*, di cui Cousin diede i cartoni. È noto che fu pure autore di ammirate vetrate. Esercitò inoltre grande influsso come teorico. Cousin figlio illustrò abilmente raccolte di emblemi (*Livre de Fortune*). Le incisioni ne rivelano il fascino manierato ma raffinato, il disegno «arricciato», i grandi paesaggi popolati di obelischi e rovine. Attorno ai Cousin, vari artisti influenzati dall'arte aristocratica di Fontainebleau e dai suoi soggetti voluttuosi amarono rappresentare allegorie sensuali di cui i prototipi sono più spesso dovuti agli artisti di corte, per esempio François Clouet (*Dame che fanno toeletta*: Digione, MBA, e Worcester, City Museum). Tali temi si moltiplicarono soprattutto alla fine del secolo. Accanto a simili ritratti, mitologicamente mascherati, questi artisti amarono dipingere soggetti di genere, balli di corte e allegorie (la *Donna tra le due età*, la *Mezzana*, ecc.). Questi soggetti, di continuo ripresi, finirono per perdere ogni contenuto

simbolico, divenendo pretesti per giochi formali, fatto riscontrabile anche nella tendenza della pittura religiosa a divenire profana: se ne vede tutta l'evoluzione passando dalla *Deposizione* di C. Dorigny, collaboratore del Rosso (Parigi, Sainte-Marguerite), alla gracile *Santa Genoveffa* anonima della chiesa di Saint-Merri. Si ricollegano alla pittura religiosa le vetrate, tuttora poco studiate, e certamente uno degli aspetti piú originali dell'arte francese nel XVI sec. Per tale tecnica, in cui avevano primeggiato i fiamminghi (ad esempio Arnoult de Nimègue in Normandia), taluni artisti francesi (i Leprince, Cousin, Caron, Dumonstier) concepirono notevoli complessi, adattando motivi e colori alle esigenze tecniche e di formato (Parigi, Saint-Gervais, Saint-Germain-l'Auxerrois, Ecoeuen chiesa). Un'invenzione particolarmente raffinata sembra esser stata la vetrata a grisaille; il castello di Anet ne contava di celebri. Le vetrate della Galleria di Psiche (castello di Chantilly), provenienti da Ecoeuen, ci dànno un'idea di questo nuovo genere: i soggetti sono ispirati a Raffaello (attraverso Michiel Coxcie), ma dimostrano la conoscenza dello stile di Fontainebleau: un motivo è tratto dalle celebri *Parche nude* del Rosso incise da Boyvin. Quanto alla miniatura, anch'essa sinora assai poco studiata conta capolavori (di Dumonstier: Rouen, Archives de la Seine-Maritime), spesso ancora anonimi (*Statuti dell'ordine di san Michele*: Saint-Germain-en-Laye, Biblioteca). Se le decorazioni dei castelli tradiscono l'influsso della scuola di Fontainebleau (Ecoeuen, Ancy-le-Franc) o del Rinascimento italiano, come l'*Eneide* di Oiron, che è stata attribuita a un francese, Noël Jallier (1549), oppure quelle, piú maldestre, di Tanlay (*Torre della Lega*), di Villebon, di Ville-savin, la pittura di provincia sembra aver conosciuto uno sviluppo relativamente indipendente, che tuttora non siamo in grado di valutare e studiare. Alcuni artisti si sottrassero allo stile di corte, come l'incisore Jean Duvet, le cui illustrazioni dell'*Apocalisse*, anche se attestano la conoscenza dell'arte del Rinascimento ci riportano in pieno medioevo. La scuola degli incisori e specialmente degli illustratori di libri fu particolarmente brillante e attiva: ricordiamo i nomi di Geoffroy Tory e di Bernard Salomon, che fu pure pittore, come Jean de Gourmont, autore di curiose prospettive architettoniche (*Adorazione dei pastori*: Parigi, Louvre).

□ *La seconda scuola di Fontainebleau* Sotto Enrico IV ri-

presero i grandi lavori decorativi: vengono designati come «seconda scuola di Fontainebleau» gli artisti che lavorarono in quel periodo nel castello. I principali sono Toussaint Dubreuil, Ambroise Dubois e Martin Fréminet. In questi tre pittori si può vedere il rinnovamento dello stile decorativo francese la pittura tende a un espressionismo che rammenta quello della scuola fiorita a Praga attorno alla corte di Rodolfo II, e l'ornamentazione a stucco, ornata e pesante, preannuncia lo stile piú carico del XVII sec. Non si conoscono quasi gli artisti che lavorarono accanto a questi tre maestri. Citiamo peraltro Jacques Bunel, G. Dumée (castello di Saint-Germain; Gabinetto della regina al Louvre, scomparso), G. Honnet e Laurent Guyot, che lavorò ai cartoni per arazzi (*Storia del pastor Fido*). Una dinastia di artisti fiamminghi lavorava contemporaneamente a Parigi e a Fontainebleau, i Dhoey: Jean Dhoey, che lavorò nella cappella alta di Fontainebleau, e Nicolas Dhoey, che si spinse fino in Borgogna. Notiamo infine Voltigeant, che il re utilizzò, in particolare, per copiare gli originali della collezione di Francesco I. (sb).

**Il XVII secolo** Passando dal XVI al XVII sec., si constata un aumento impressionante di documenti, del numero delle opere (varie centinaia di quadri per Claude Lorrain o per Poussin) delle testimonianze dirette (corrispondenza di Poussin, memorie di contemporanei).

□ *Il problema storico* Sino ad oggi, la storiografia ha accettato uno schema proposto da Félibien negli *Entretiens* (1660-88) e ripreso da Roger de Piles nel suo *Abregé* (1699): decadenza completa nel primo quarto del secolo, restaurazione del «buon gusto» compromesso col ritorno di Simon Vouet nel 1627, sollecito sviluppo della «perfezione della scuola francese», raggiunta con Poussin, che svolge un ruolo decisivo col suo breve ritorno a Parigi (1640-42) e determina una brillante fioritura (Le Sueur) che si prolunga in formule decorative a Versailles con Le Brun e i suoi allievi. Oggi però non è piú possibile appagarsi di concezioni tanto semplicistiche.

□ *Il problema geografico* Molti tra i problemi fondamentali posti dalla pittura francese del XVII sec. ci sfuggono. Tra essi va posto quello dei rapporti tra Parigi e la provincia. Dagli *Entretiens* di Félibien alle opere attuali, la storia appare scritta dal punto di vista di Parigi e di Roma. Solo alcuni centri remoti si presentano con una tradizione pro-



pria. Grazie agli scritti di Pader (1653) e di Dupuy de Grez (1699) si è conservata memoria di Tolosa e dei suoi pittori (Tournier, Chalette, Rivalz, de Troy, La Fage). La personalità di Callot ha da tempo attirato l'attenzione sulla corte di Lorena, ove comparvero artisti di primo piano (Bellange, Deruet, La Tour). Ma solo lavori recenti, riprendendo sistematicamente le ammirevoli indicazioni di Philippe de Chennevières nei suoi *Peintres provinciaux de l'ancienne France* (1847-62) consentono di riconoscere la particolare fisionomia di centri come la Provenza (Finson, Daret, Nicolas Mignard, Levieux), Lione, ove pittori venuti da fuori (Perrier, Stella) si giustappongono ai locali (Thomas Blanchet, Sarrabat), pigione (Quentin, Revel), Rouen (Le Tellier, Sacquespée), Troyes (Jacques de Lestin). Si constata l'importanza di artisti spesso isolati nei centri secondari, dai quali il loro influsso spesso s'irradia lontano (Jean Boucher a Bourges, Guy François al Puy, i Tassel a Langres). L'effetto della centralizzazione si avverte realmente soltanto nell'ultimo terzo del secolo, e anche allora continuò a risparmiare i centri isolati (Tolosa, Marsiglia). I rapporti tra la **F** e l'estero sono ancor più complessi e ancor meno conosciuti. I legami con l'Italia non sono meno stretti che nel xvi sec. Numerosissimi pittori vi compiono la loro formazione, o la completano (Fréminet Vouet, Vignon, Blanchard, Tournier, Stella, Perrier, Le Brun). Alcuni vi compiono tutta la propria carriera (Valentin, Dauphin, Mellin, Claude Lorrain e Poussin), senza peraltro cessar di appartenere, per gusto, ambienti frequentati e clientela, alla pittura francese. Roma occupa un posto preponderante, ma il ruolo di altri centri, ove i francesi di solito soggiornano per un tempo più breve, si può dire non sia stato sinora studiato: soprattutto Venezia (Vouet, Vignon, Blanchard, Régnier) e Bologna, ma anche Firenze (Stella), Parma (Baugin), Milano e Torino (Fréminet Stella), Genova. Con la Spagna e la Germania i legami restano scarsi. Invece il ruolo dei Paesi Bassi appare sottovalutato. I pittori del Nord viaggiano in **F** e vi dipingono, spesso piuttosto a lungo (Rubens, Van Dyck, Van Thulden, Willem Kalf, Doomer, Jan van Goyen, Albert Flamen). Alcuni vi si stabiliscono, talvolta giovanissimi (Champaigne, Van Schuppen, Van der Meulen), talvolta già formati entro una tradizione interamente locale (Van Mol). La pioggia di stampe diffuse dalle botteghe di Anversa in tutta la **F** e l'afflusso dei dipinti fiamminghi

di genere, di paesaggio e di natura morta (fiera di Saint-Germain-des-Prés) garantiscono, particolarmente nei primi due terzi del secolo, un'osmosi pressoché ininterrotta, di cui si è ben lontani dall'aver misurato tutte le conseguenze.

□ *Pittura e società* I principali meccanismi sociali restano anch'essi mal chiariti. È certo che la grande «ondata mistica» della prima metà del secolo favorì meravigliosamente la pittura; è poco probabile, però, che ne abbia determinato la formula e il linguaggio, persino quando gli ordini religiosi contribuivano alla fama dei pittori e alla diffusione delle loro opere (i gesuiti e Vignon, i Minimi e La Hyre). Se il ruolo del mecenatismo del re e dei grandi signori e finanzieri è evidente (Bullion, Séguier, La Vrillière, Lambert), resta tutto da studiare quello del mecenatismo locale (in particolare i rapporti tra le municipalità e i «pittori della città»), e più ancora l'influsso di tale mecenatismo laico sull'ispirazione e l'evoluzione del gusto, e le sue corrispondenze con le correnti letterarie. Occorre però superare questa cornice troppo ristretta: la pittura è ancora un mestiere. Tutte le formule coesistono: pittore itinerante in provincia, che si stabilisce temporaneamente dove gli è dato di eseguire qualche ritratto o qualche lavoro di decorazione; pittore che vive sulle vendite della propria bottega o vi aggiunge ordinazioni occasionali (apparato in occasione di una festa cittadina, abbellimento di un castello); pittore che possedeva una bottega fiorente e si limitava ai grandi incarichi. Ma per lungo tempo l'attività di un maestro celebre consiste nel far mercato di pitture puramente decorative, non tralasciando commissioni più impegnative o quadri da caminetto. Lo sforzo costante degli artisti nel corso del secolo fu appunto di liberarsi da questa «parte meccanica» per dedicarsi alla «parte nobile», e obbligare il pubblico a considerare la pittura un'«arte liberale». Tale è il senso della fondazione dell'Accademia (1648), sul modello di quelle italiane, contrapposta all'antica corporazione dei pittori e scultori, troppo irretita nelle tradizioni artigianali e anche della fama raggiunta da alcuni pittori che realizzano l'ideale dell'artista indipendente e ispirato (Poussin) e del pittore gran signore e amico del sovrano (Le Brun, l'Apelle del proprio Alessandro, Luigi XIV). Un altro elemento nuovo assume ormai importanza determinante: la collezione e il commercio d'arte. Il considerevole moltiplicarsi di «gabi-

netti di quadri» in tutta la F e lo svilupparsi a Parigi di un ambiente molto vivace di «curiosi», che comprendeva artisti, amatori e gran signori, comporta una serie di mode particolari (per i quadri veneziani, per Valentin, per i Bassano), che hanno ripercussione diretta sull'attività pittorica. Le case degli amatori servono ormai come luogo di studio quanto il gabinetto del re a Fontainebleau (tele di Veronese prestissimo a Parigi, schizzi di Rubens presso Maugis, poi disegni di Raffaello o Giulio Romano presso Jabach, serie di Poussin presso Chantelou, di Rubens presso il duca di Richelieu). Tale ambiente consente lo sviluppo, prima della svolta del secolo, di un commercio presto assai ben organizzato, che si assume il compito di dirigere il gusto mediante una serie di «lanci»: i veneziani e specialmente i Bassano, la «maniera bruna», Rubens nel 1676, Rembrandt alla fine del secolo, e questo per l'appunto si trova all'origine dei grandi dibattiti dottrinali: il colore veneziano, la disputa tra «rubensiani» e «poussinisti».

□ *L'importanza dei generi* L'incidenza di tali diversi fattori è evidentemente molto diversa a seconda dei generi, che maturano a seconda della loro situazione e delle specifiche esigenze. Così la natura morta, che raggiunse piena autonomia, come genere, all'inizio del secolo, si caratterizzò per uno stretto realismo, spesso legato all'arte dei maestri fiamminghi (Linard, Baugin, Moillon), sviluppando le proprie risorse a poco a poco (Picart), fino a giungere alla sontuosità decorativa (Monnoyer). Il paesaggio subisce un'evoluzione ancor più singolare. Strettamente fuso, agl'inizi, con la tradizione fiamminga, ne sviluppa, con autorità, le risorse (Fouquières). Ma il problema dominante, a Parigi (La Hyre, Mauperché, Patet) come a Roma (Poussin, Claude Lorrain), diviene l'espressione della prospettiva atmosferica: la sottigliezza dei valori cromatici giocati su piani sapientemente diversificati giunge a produrre nei due centri capolavori poetici, di cui tre incisori tuttora trascurati, i Pérelle, volgarizzeranno la formula sovrana in centinaia di stampe. Gli sviluppi decorativi (Rousseau) e la scienza delle architetture rappresentate (Francisque Millet) non riusciranno a sclerotizzare un'inventività che trovò sempre spunti di freschezza realistica (acquerelli di Van der Meulen). Parallelamente, la scena di genere sembra avere in F sviluppi importanti, che ancora troppo spesso confondiamo con la produzione fiam-

minga. Assai influenzata da quest'ultima, soprattutto all'inizio del secolo, ne evita peraltro gli eccessi, e ricerca colori piú animati. Alle scene contadine alla Teniers e alla Brouwer assai presto corrette dagli esempi italiani dei Bamboccio e di Cerquozzi (Bourdon) si mescola sin dall'inizio una tradizione mondana (scene di festino, di musica e di gioco), talvolta trasformata dagli esempi caravaggeschi (La Tour). Il punto piú alto viene raggiunto dalle capacità di sintesi dei Le Nain (1640-48), per nulla isolati (Bourdon Stella, Tassel, incisioni di Bosse) e assai ammirati (imitazioni di Michelin). Il rifiuto del burlesco verso il 1660 fa scivolare questa tendenza sia verso la caricatura propriamente detta (bottega di Lagniet), sia verso la scena d'attualità: ma la produzione resta notevole in provincia, e, davanti al ritorno della moda dei fiamminghi alla fine del secolo, gli stessi grandi maestri vi ritorneranno volentieri (Ben Boullogne prima di Watteau). Dal canto suo il ritratto, genere piú sensibile di ogni altro al contesto sociale passa dalla franchezza psicologica (Pourbus) a un'espressione piú mondana (Champagne nei ritratti laici, Bourdon) e cerca soluzioni nuove: il ritratto di gruppo che rispecchia la tipologia della scena di genere, in cui i Le Nain trionfano, o il ritratto in veste antichizzante (Stella Noret). Mignard lo piega verso una formula graziosa e vuota, Rigaud e Largillière gli restituiscono qualità plastica, ma con una ricerca di sontuosità e di eloquenza che esclude la profondità dell'analisi.

□ *L'evoluzione della «grande pittura»* Stretti legami uniscono tali generi alla «pittura di storia», in cui è espresso compiutamente lo spirito dell'epoca. È impossibile attribuirle etichette troppo semplici, che la inquadrino tra il barocco, il classicismo e l'accademismo.

L'inizio del secolo, ben lungi dall'essere un periodo vuoto, presenta una sorprendente varietà di ricerche. Il manierismo conosce brillanti sviluppi ufficiali alla corte reale (Dubois, Bunel, Fréminet) e a quella di Lorena (Bellange), oppure, in forme piú modeste, nei centri di provincia (Vario, Richard Tassel). Ma nel contempo si manifesta una reazione antimanieristica analoga a quella rappresentata in Italia da Muziano o Pulzone e sostenuta da una corrente latente del realismo (Lagneau, Dumoustier): la tendenza è percepibile a Parigi (Pourbus), ma soprattutto in provincia (Jean Boucher, Quantin). D'altro canto, nella stessa Roma, che attira un certo numero di giovani

pittori, il gruppo dei francesi (Valentin, Vignon, Vouet, Bigot) preso tra il caravaggismo e gli splendori di Venezia, elabora uno stile complesso, ricco di fermenti molto diversi, e si impose al piú alto livello (Vouet, principe dell'Accademia di San Luca dal 1624 al 1627).

La restaurazione politica ed economica della F evidente dal 1625-30, che attira subito a Parigi molti artisti operanti in Italia, modifica nettamente le condizioni della pittura, orientandola verso la decorazione di palazzi, castelli ed edifici religiosi. È dunque sfavorevole al postcaravaggismo, che in F si sviluppa solo marginalmente (Mezzogiorno, Lorena), e consente invece la fioritura di una grande pittura lirica di colori chiari e di fattura ampia, che molto deve ai pittori tornati dall'Italia (Vignon Vouet, che presto organizza una potente bottega, Blanchard, Perrier), ma non soltanto a loro: vi parteciparono pienamente La Hyre, formatosi a Parigi e a Fontainebleau, Champaigne, venuto da Bruxelles, Van Mol, influenzato dall'arte di Rubens.

Tra il 1634 e il 1640 si delinea una corrente nuova, che trionferà dal 1648 (fondazione dell'Accademia) e dal 1649 (morte di Vouet): non si tratta di un mutamento brutale ma di una nuova esigenza del gusto, avvertibile soprattutto a Parigi, divenuta tirannica capitale della moda. Essa spinge verso una pittura piú fredda e ragionata, che conservando il colore chiaro ricerca la linea esatta, l'eleganza del disegno e della forma, la semplicità e la logica compositiva. Avvertibile anche a Roma sin dagli anni '30 (Sacchi), tale evoluzione trova uno dei propri maestri in Poussin, in Italia dal 1624, le cui realizzazioni hanno però in F eco immediata. Jacques Stella, Claude Mellan, Rémy Vuibert, tornati a Parigi rispettivamente nel 1634, nel 1636 e nel 1639, precedono lo stesso Poussin che, chiamato da Richelieu, vi giunge nel 1640. Questo è sufficiente per determinare l'evoluzione di Champaigne, di La Hyre, del giovane Le Sueur, che nel 1647-48 si riuniranno per formare l'Accademia insieme a Le Brun, Perrier, Bourdon, Errard, tornati a loro volta dall'Italia. Gli anni 1648-60 vedono il trionfo di questo stile che è stato denominato «atticismo francese». Ma le successive e premature scomparse di Perrier (1650), Le Sueur (1655), Louis Testelin (1655), La Hyre (1656), Stella (1657), Baugin (1663) danno un colpo gravissimo a questo sviluppo.

Dal 1661-63, con l'inizio del regno di Luigi XIV e la so-

vrintendenza di Colbert, Le Brun rimane in scena pressoché da solo, di fronte a Mignard, invidioso e incapace di creare una formula originale. Nel primo decennio (1663-1672) la pittura dell'epoca precedente acquista in saldezza e potenza quanto perde sul piano dell'eleganza (il *Ciclo di Alessandro* di Le Brun). S'impone una formula che pretende di riassumere nel contempo i Carracci, Poussin e Le Brun, e che proseguirà a lungo (Verdier, Houasse, Michel II Corneille). Ma, sin dal 1672, la «disputa sul colore» ne rimette in causa i principî. Tra i discepoli di Le Brun si affermano personalità che, con la sua liberale approvazione, spingono la pittura verso formule diverse: La Fosse, assai influenzato dal colore veneziano, Jouvenet, che cerca la potenza e la libertà di Rubens, unitamente alla sapienza delle grandi composizioni.

La fine del secolo – che si prolunga di fatto fino alla morte di Luigi XIV nel 1715 – presenta così una volta di più una situazione di estrema complessità. La straordinaria ricchezza delle collezioni raccolte dagli amatori, che uniscono il Nord (Rubens, Rembrandt, Teniers) all'Italia e ai grandi modelli francesi (Poussin, Claude Lorrain, Le Sueur) sfocia in un sincretismo che verrà rafforzato dal passaggio di pittori stranieri, attratti dal prestigio di Parigi, e dall'arrivo dei più brillanti artisti di provincia, che spesso vi apportano tradizioni diverse (Joseph Parrocel). Come nella poesia e nel teatro, l'ispirazione si affievolisce (soggetti mondani e galanti); ma, contrariamente alla letteratura, le ricerche plastiche, stimolate da tali apporti esterni, rinnovano profondamente le risorse della pittura francese, mantenendo un alto livello qualitativo (Ben e Louis de Boullogne, Antoine Coypel). Da questa situazione così varia, in cui molte scoperte restano da compiere, si svilupperà l'arte dei grandi decoratori del periodo successivo (Lemoyne, Restout), e così pure quella dei lirici (Watteau, Lancret). (*jt*).

### **Il XVIII secolo**

Nel 1699 Luigi XIV ordina la risistemazione della Ménagerie per la duchessa di Borgogna («bisogna che in quel che si farà s'immischi un po' di gioventú...»); Hardouin-Mansart, un «rubensiano», viene nominato sovrintendente; al *salon*, che resta aperto per venti giorni nella Grande Galerie, la proporzione dei dipinti puramente storici è diminuita dal 1673, mentre è aumentata quella dai ritratti. Viene ripresa l'attività della manifattura di arazzi dei Go-

belins (chiusa dal 1694), ed è da segnalare la morte di Monnoyer e l'accettazione nell'Accademia di Desportes come pittore di animali col suo *Ritratto in veste di cacciatore* (Parigi, Louvre). Nel 1701 Rigaud eseguì il *Ritratto di Luigi XIV* (ivi), comunemente ritenuto l'immagine più rappresentativa del *grand siècle*. E nel decennio che si apriva, i pittori vennero invitati a portare a termine quanto si era fatto a Versailles, al Trianon e a Marly, e a decorare altre residenze: incarichi per Meudon (1700-1701), per la famiglia d'Orléans (gall. del Palais-Royal di A. Coypel nel 1702, cancelleria d'Orléans e municipio di Tolosa); soffitto della nuova cappella di Versailles (1709-10) di A. Coypel, Jouvenet e La Fosse, decorazione, con progetto modificato più volte, della chiesa degli Invalides (terminata nel 1706). All'inizio del secolo sembra pertanto corrispondere, sul piano ufficiale, una tendenza essenzialmente religiosa, dovuta al re, e un'altra, profana - senza tornare peraltro all'aspetto allegorico delle grandi decorazioni di Versailles - che si collega al suo seguito e ai ricchi committenti: il ruolo del quadro di cavalletto diviene più importante. Fu un periodo di transizione che si chiuse con la morte di Watteau nel 1721, e che vide uno straordinario fervore d'idee e d'influssi, il termine della disputa tra rubensiani e poussinisti (nella quale nessuno dei due partiti respinse mai né Poussin né Rubens), e infine l'affermarsi di una mitologia galante che, anziché celebrare unicamente la dignità del re, reintrodusse l'elogio cortigiano di Rubens quando approntava la Galleria di Enrico IV o eseguiva quella del Lussemburgo.

□ *Il ruolo del potere reale e le condizioni della produzione artistica* Il XVIII sec. è pure l'epoca nella quale si modificano i rapporti tra il re - o lo stato - e la produzione artistica. Lo stesso Luigi XIV, alla fine della sua vita, non intervenne più nei dettagli delle commissioni; Filippo d'Orléans non applicò mai il proprio gusto raffinato agli affari pubblici; Luigi XV e Luigi XVI non s'interessarono degli incarichi conferiti in loro nome. La sola Mme de Pompadour comprese l'interesse che ebbe per le arti Luigi XIV, e seppe scegliere, incoraggiare, proteggere la produzione artistica, ma l'indifferenza generale e la fragilità del suo potere costituirono altrettanti ostacoli ai suoi progetti. Parigi rimase il centro artistico; lo dimostrano, sin da prima del 1710, le decorazioni di Jouvenet, di A. Coypel e dei Boullogne. Una maggiore libertà d'opinione e di cri-

tica, l'esistenza di artisti piú fortemente dipendenti dal pubblico, l'impegno dei direttori generali ad essere soprattutto buoni funzionari: ecco quanto determinò la trasformazione della concezione stessa della scuola francese: nessun artista del XVIII sec. sembra rendersi conto dell'importanza del fatto che un Le Brun avesse partecipato alla vita politica. Il primo pittore del re desidera incarichi e onori; ma ci si può domandare quanto sia consapevole (può darsi che il solo Lemoyne lo avverta) dell'importanza del ruolo che può svolgere presso il re, alla testa dei suoi colleghi. Il fatto che Boucher sia divenuto primo pittore nel 1765, quando già dal 1750 maturava una ricerca in direzione classicista, mostra la complessità e le sfaccettature in cui versava l'ambiente artistico, condizionato dalla committenza. La Rivoluzione riportò gli artisti ad agire nella vita pubblica: la pittura di storia contemporanea e allegorica figurò ampiamente nel *salon* del 1793, come ai tempi di Luigi XIV.

□ *Le istituzioni* L'Accademia funzionava sui binari definiti da Le Brun, grazie a una salda struttura amministrativa; il suo impegno appare molto legato a questioni teoriche (vengono periodicamente rilette le conferenze di A. Coy-pel e i commenti ai quadri di Poussin). L'Ecole royale des élèves protégés continua ad inviare i giovani artisti a Roma, ove il direttore dell'Accademia li sorveglia da vicino. È un tratto distintivo dell'epoca che la maggioranza degli artisti non si rechino a Roma e debbano aspettare a lungo (dieci anni per Lemoyne), o pagarsi il viaggio (Boucher). Il *salon* fu soppresso dopo il 1704, perché la sua gestione risultava pesante per la Compagnie; venne riaperto nel 1737 e restò il grande evento della vita artistica fino alla Rivoluzione (come ci mostrano gli opuscoli illustrati da G. de Saint-Aubin). Ma, di fronte all'istituzione reale, si assiste a un brulicare d'iniziative destinate a favorire gli artisti non accademici o ancor giovani: mostra della gioventù in place Dauphine, esposizione dell'Accademia di San Luca (palazzi d'Aligre o Jabach), entrambe soppresse nel 1777 unitamente a quella, effimera, del Colisée; Salon de la correspondance (1779-87, Hôtel Villoyer, organizzato da Pahin de La Biancherie), dove esposero Restout, Chardin, Oudry, Greuze; nascita, infine, di tutte le accademie di provincia, fatto che da solo dimostra la vitalità artistica dell'epoca. Il re continuò a coinvolgere gli artisti con incarichi decorativi (da quello per gli Invalides a quel-



lo per il Petit Trianon) o di carattere privato (in particolare i ritratti della famiglia reale). Il suo mecenatismo venne ripreso dagli amatori d'arte (Gersaint, Crozat Jullienne, l'abate di Saint-Non), dalla città, dalle chiese e dai conventi (Notre-Dame, i certosini, Saint-Germain-des-Prés e, in provincia, da abbazie e certose allora ricche, come quella di Champmol). Fu il momento in cui le accademie di provincia fecero il possibile per rintuzzare la tutela parigina (Bordeaux, pigione), inviando anche allievi a Roma; mentre più di un principe straniero invitava gli artisti francesi, tanto grande era la fama della scuola francese nelle corti europee.

□ *Il primo quarto del secolo. L'epoca di Watteau* In questo periodo di transizione, tra Le Brun e Boucher, s'incontrano tutte le idee che si realizzeranno nella seconda metà del secolo: presso i giovani artisti, che guardano sempre più verso il Nord, Venezia soppianta Roma e Bologna; e alle realizzazioni di Lemoyne corrisponderanno più tardi quelle di H. Robert, Greuze o Fragonard. L'opera di Watteau appartiene a una fase di cerniera, con l'*insegna di Gersaint* che suona a morto per il gusto un po' austero di Luigi XIV ormai vecchio, in favore d'una pittura più chiara, ove il prevalere del paesaggio riflette la sensibilità dell'artista (*Pellegrinaggio a Citera*). Egli inaugurò la pittura di genere, che fu apprezzata fino alla metà del secolo malgrado le reticenze di Louis de Boullogne, di Caylus o di Voltaire («non ha mai fatto niente di grande»), fedeli al primato della pittura di storia, che Angiviller riaffermò nel 1775. La pittura di genere fu ereditaria, nella stessa F, di una tradizione, rafforzata sia dallo studio dei pittori nordici che dal gusto crescente per la favola e dalla vittoria dei «rubensiani». Gillot e Watteau vi apportarono soltanto un tono più galante, e tale direzione venne ripresa da Pater, Lancret, Boucher, Octavien (benché non ne raccolgano il messaggio) o da G. de Saint-Aubin. Per questo tramite essi rinnovarono la pittura di paesaggio in cui, riprendendo Claude Lorrain, abbandonarono il paesaggio di costruzione tutta intellettuale dando maggiore importanza alla resa di atmosfere indefinite. Molti fatti consacrarono questa tendenza: in primo luogo il «fenomeno Bon Boullogne», figlio e allievo di un sostenitore di Le Brun, campione della pittura di storia e maestro di artisti diversi come Raoux, Santerre, Bertin o Cazes, in seguito, l'introduzione di elementi fantastici nella pittura storica e deco-

rativa (*Giochi di bambini* alla Ménagerie, perduti, piú di un soggetto dei quali è ripreso da Tiziano); infine, nel 1714, l'incarico per i Gobelins della *Storia di don Chisciotte*, nel momento stesso in cui la sovrintendenza ricorreva a Lancret, a J.-F. de Troy e al primo pittore del re, Ch.-A. Coypel.

□ *La pittura di genere* Nel campo del paesaggio e della natura morta si andava intensificando la stessa ricerca di fantasia destinata a scenari piú intimi. Dopo Van der Meulen, accanto a Desportes, la svolta tra i due secoli portò in luce paesaggisti diversi come J.-B. Martin, che mescolava allo spirito pastorale un gusto arcaicizzante, Meusnier o Boyer, pittori d'architettura che furono di collegamento tra Lemaire e H. Robert, personalità assai piú originali, come quel Domenchin de Chavannes che oggi viene a poco a poco riscoperto, o quel Forest, allora tanto apprezzato. Nessuno però sembrò sfruttare troppo la vena realistica fiamminga. All'opposto la natura morta, ancora utilizzata nelle decorazioni dei palazzi, venne rinnovata da J.-B. Monnoyer, che la trasformò da descrizione precisa degli oggetti a piú ampia composizione; Desportes conferì alla sua impaginazione maggior complessità, accumulando elementi animali o vegetali su uno sfondo assai chiaro; mentre Largillière sviluppò a caso, nei ritratti, brani di paesaggio splendidi, che ne attestano l'amore per la realtà.

□ *Il ritratto* L'evoluzione delle caratteristiche del secolo si manifesta netta nel campo del ritratto, da Rigaud a David. Al rigore e al fasto della fine del *grand-siècle* si sostituì un gusto pronunciato per l'allegoria (F. de Troy, Largillière, A.-S. Belle), mentre un pastellista come Vivien (riecheggiato da Revel) continuò a rapportarsi ad uno stile austero direttamente legato al xvii sec. Rigaud benché mirasse a rievocare la grandiosità del suo modello, rimase attaccato ad una composizione decorativa, diversa da quella di Largillière. Con le sue effigi allegoriche, quasi raggelate, Santerre inaugurò il ritratto di fantasia; mentre quello di rappresentanza si orientò, ben oltre la Reggenza, verso una maggior grazia e dolcezza, con Nattier, Boucher o Drouais.

□ *La pittura di storia* Nelle residenze in cui il re e la corte soggiornavano il secolo si apriva con due cantieri in cui persisteva il «gran gusto»: Meudon con i suoi temi mitologici e biblici, con La Fosse, Jouvenet, i Boullogne, A.

Coytel, e la Galleria di Enea in Palais-Royal (anche qui A. Copyel). D'altronde fu un'epoca in cui si assiste ad un ritorno del gusto per tali gallerie, che presto scomparirono: quelle di Crozat (1705-1707), dell'Hôtel di Tolosa (1718-1719) e soprattutto della Banca reale (1720), affidata al veneziano Pellegrini, che riscosse successo a Parigi, come S. Ricci e Rosalba Carriera. La personalità di A. Copyel dominò quest'inizio del secolo: con La Fosse e Jouvenet decorò la volta della cappella di Versailles, ispirandosi direttamente al progetto di Le Brun; nei suoi scritti, commentava Poussin quanto raccomandava l'imitazione del Correggio, la struttura chiara, colori caldi e disegno netto. Questa era già l'espressione dello stile decorativo di Lemoyne, di Boucher e dei loro allievi, che non rappresentarono quasi più eventi contemporanei: l'unico grande incarico fu la *Serie della storia del re*, mai condotta a termine, affidata ad artisti diversi e poco noti come Dieu Houasse, Vernansal o Dulin. Alcuni quadretti di A. Copyel (*Il re riceve gli ambasciatori di Persia: Versailles*) e una parte dell'opera di Largillière testimoniano in modo più diretto la vita pubblica, accanto ai Martin (ultimi artisti che Luigi XIV portò con sé in guerra nel 1691), Pezey o persino Lancret. Dopo Van der Meulen e J. Parrocel, la pittura di battaglie fu illustrata dalle scene militari di Watteau: fu lui a dare il tono al secolo, ad effettuare la prima sintesi francese tra le Fiandre di Van Dyck e la Venezia di Tiziano, e a mostrare – sotto Luigi XIV – che senza essere pittori di storia, decorando piccoli appartamenti con piccoli temi, si poteva garantire la più gloriosa sopravvivenza presso i posteri.

□ *La pittura sotto Luigi XV. Boucher e Chardin* Prima di coincidere con l'eleganza un po' insipida, al tempo di Luigi XV l'arte fu dominata da un pittore dotato della stoffa di un caposcuola: Lemoyne, che si vide sfuggire l'incarico del soffitto della Banca reale, ma che fu un grande decoratore (Saint-Thomas-d'Aquin, Saint-Sulpice), fino alla monumentale *Apoteosi di Ercole* (1733-36: Versailles), sottile nei rapporti tra volumi e valori cromatici, che riprende la materia pittorica della decorazione veneziana. Ma l'episodio di Lemoyne fu breve. Dal 1736 Luigi XV pensò di riorganizzare i suoi piccoli appartamenti di Versailles, al secondo piano, e il *salon* del 1737 rivelò al pubblico una nuova generazione, mentre all'Accademia si delineano nettamente le personalità di Boucher, Carle van

Loo, Natoire, e anche di J.-F. de Troy, pittore di storia e sontuoso ritrattista. Boucher è il grande pittore del secolo; egli definisce, con una fattura fine e preziosa, uno stile brillante e pittoresco, narrativo e finito nelle scene di genere, intriso di una poesia irreali nei paesaggi. La pittura gradevole ma un po' pesante di Ch.-A. Coypel (primo pittore nel 1747), la generosità splendida di quella di C. van Loo (che gli succede nel 1752 e di cui Diderot scrive nel 1759: «questo pittore non pensa né sente»), la rapidità e la ricchezza dell'arte di Natoire, sono altrettante strade che gli artisti dell'Accademia seguono verso la metà del secolo, con gli incarichi della *Storia di Psiche* per l'Hôtel de Soubise (1737-39), una *Vita della Vergine* per Saint-Sulpice (1746-51), una *Storia di don Chisciotte* (1714-51). Ma la monotonia del tema finisce per stancare, quando l'artista non possieda le qualità esaltanti di Boucher. Questa stessa amabilità uniforme, pervasa di una rara eleganza, il mestiere spesso perfetto che riscatta un'ispirazione non sempre originale, definiscono l'«arte della Pompadour», che ebbe inizio ben prima del dominio della favorita del re. La Tour studiò disegno presso L. de Boullongne, fece posare Voltaire nel 1734 e portò al punto supremo la tecnica del pastello: confrontando il suo ritratto con quello che di lui fece Perronneau nel 1751 si constata come egli abbia ricercato sia la vivacità dell'espressione o la precisione del sorriso, che la delicatezza del tocco. Ma lo stesso virtuosismo segna i limiti di quest'arte un po' mondana e consente a Perronneau, più giovane d'una decina d'anni, di orientarsi verso una descrizione meno elegante ma più diretta, ove l'ardire del tocco colorato richiama più l'arte inglese contemporanea che il modellato sfrenato di La Tour. La clientela regale non tocca a questi due grandissimi ritrattisti, ma a Nattier, il pittore del re e della regina (1748), che con i suoi colori chiari e le sue rappresentazioni allegoriche rinnovate senza tregua, ritrova la maniera di Santerre: stessa impressione di delicatezza e di evasione nella decorazione, ove la visione meglio si presta a modelli femminili. Lasciò il genere Tocqué erede di ritratti d'uomo nei quali il sorriso fugace addolcisce tonalità più severe, lo studio psicologico più esatto e l'impaginazione meno ostentata. Questo stesso rigore borghese si ritrova in Nonnotte, Aved o Chardin, e verrà ripreso dai ritrattisti della fine del secolo, in un momento di maggiore «sensibilità». Pittore della realtà è Chardin, con-

temporaneo di Boucher e di Nattier, non fu certo pittore di corte, ma tutti i conoscitori apprezzarono moltissimo il «tappezziere» del *salon*, che al tempo della piú raffinata tra le corti restò artista borghese per il suo modo di vivere, la sua carriera e i suoi soggetti. È anche il piú emozionante (si potrebbe dire il piú religioso), con una materia generosa, una tecnica quanto mai sapiente – la padronanza dei passaggi e dei riflessi – e un senso pieno dell'armonia cromatica e dell'atmosfera.

□ *La fine del secolo* Con Tocqué, Perronneau e Chardin si avverte il grande mutamento del gusto in favore di una maggiore sensibilità e severità. Greuze, dal 1755, diede alla pittura di genere un significato morale e letterario fatto apposta per piacere ai lettori di Rousseau. È un pittore che osserva con attenzione e sa sfumare di velature i suoi studi, restò isolato alla fine del secolo, quando in tutta la F si affermeranno austerità e grandezza morale, e soprattutto dopo il 1780. I suoi ritratti, intrisi di notazioni psicologiche nei soggetti maschili, ricchi di sensibilità e anzi di sensualità in quelli femminili, esprimono una precisa tendenza verso una piú tenera malinconia, o una maggior verità. Drouais nei suoi ritratti dalle tonalità spente appartenne spiritualmente alla stessa famiglia. Il vero successore di Perronneau e di Aved fu Duplessis: un meridionale dal pennello vigoroso e attento che tra i primi dipinse su un volto un preciso sentimento: il carattere mondano rispondeva in lui all'interesse per la natura espresso in paesaggi alla maniera di Bernardin de Saint-Pierre. Alcuni pittori di provincia percorsero la stessa strada, con un realismo ancora tinto di amabilità: come Colson, Boze, Ducreux. Ma l'epoca appare dominata da Mme Labille-Guiard (pittrice di «Mesdames») e da Mme Vigée-Lebrun (pittrice della regina). Ambedue sopravvissero alla Rivoluzione, ma l'essenziale della loro opera appartiene certamente al XVIII sec. La prima si caratterizza per un colore un po' aspro e un disegno un po' secco; la seconda, amica di Doyen e di Greuze, conferì ai suoi personaggi un accento romantico e sensibile controllando una tavolozza cromaticamente raffinata. Questa volontà di commuovere - o, da parte del pubblico, di essere commossi - favorì, dopo il 1750, la rivalorizzazione del paesaggio. Nella prima metà del secolo la descrizione della natura compariva quasi soltanto nelle scene di animali e di feste galanti, mentre le opere di Boucher danno importanza

maggior all'invenzione e quelle di Galloche ricordano Poussin. Con l'incarico della serie dai *Porti di Francia* J. Vernet, allievo di Marglard, ridà originalità al paesaggio: scegliendo toni molto delicati per contrapporre alle ombre le luci, si ricollegò a Claude Gellée nell'evocazione della poesia della luce: fu molto imitato (Julliard, Lacroix). H. Robert, colpito a quanto sembra dalla personalità di Panini, divenne pittore di rovine e fedele narratore delle trasformazioni in atto nella capitale francese. Prese spunto per le sue invenzioni non dalle luci di Vernet, né dall'antichità di Winckelmann, quanto piuttosto dalla varietà del paesaggio che gli permise di comporre opere di immaginazione. Altri artisti hanno lasciato numerose descrizioni topografiche della F e dell'Europa (Desprez, Lallemant, Nicolle, De Machy). Il piú emozionante fu probabilmente Moreau il Vecchio (seguito da Houel), che dipinse in campagna, la pianura, l'angolo di bosco, volgendo deliberatamente le spalle al paesaggio «classico» e avvicinandosi piuttosto ai pittori che si erano ispirati in particolare ai paesaggisti olandesi come Berchem o Wouwerman. Swebach, Demarne, colgono l'emozione di un raggio di luce che illumina qualche tronco nodoso; Bruandet, Lantara, lo stesso Fragonard e G. Michel, piú sensibili alla poesia di un Ruisdael, esaltano una natura lussureggiante. Una sorta d'inquietudine segreta che si avverte nella ritrattistica e nel paesaggio preromantico, compare a partire dalla metà del secolo nella pittura di storia. Nei primi decenni del secolo aveva goduto di scarso interesse da parte degli artisti, malgrado gli sforzi ufficiali (concorsi banditi nel 1727 dal duca d'Antin, nel 1737 da Lenormant de Tournehem, Marigny e Cochin perseguivano la medesima politica con l'incarico di Choisy nel 1764 e di Louveciennes nel 1770; d'Angiviller sorvegliava assai da vicino i giovani artisti), verso la metà del secolo i suoi fautori ebbero la meglio: Greuze espose il suo *Settimio Severo* (Parigi, Louvre) nel 1769. Descrizione, immaginazione e curiosità (si effettuano in quel tempo un incredibile numero di viaggi pittoreschi) danno luogo a un nuovo fervore artistico, che si accorda peraltro benissimo con la reazione intellettuale e morale di Diderot e Rousseau. All'austerità corrisponde la dignità dell'espressione, all'intento moralistico l'evocazione dei grandi modelli antichi, senza aneddotta. Il viaggio in Italia del giovane David diede forma definitiva a questa pittura ispirata ai bassorilievi antichi, con le

sue linee pure e le sue zone di colore piatto. Agli artisti fedeli ai «soggetti gradevoli», Cochin e d'Angiviller preferirono ben presto i pittori di «soggetti d'azione», temi eroici, anzi epici, che impiegano uno stile ereditato dai bolognesi del xvii sec. (in particolare il Guercino), valendosi di grandi diagonali luminose e di atteggiamenti espressivi. L'Italia è nel mirino delle nuove generazioni; dopo Deshayes o Barthélemy, l'opera di Doyen, le cui armonie di colore rivelano lo studio di Rubens, e la cui organizzazione delle masse quello dei decoratori romani, costituisce la svolta piú forte verso il «realismo» dei primi romantici. Lo stile *troubadour* nasce dalla pittura nazionale proposta da d'Angiviller, con Brenet, Ménageot e Durameau, e anche con Vincent, che aggiunge ai propri ritratti una nota di austerità pur adottando uno stile animato, colorato ad immagine di quello di Fragonard. Arte piena di ambiguità, di fascino e di errori, in cui Fragonard appare l'ultima stella del secolo, e David colui che prepara l'avvenire. Fragonard, allievo di Boucher, debuttò nel 1765; Visitò due volte l'Italia. Attraverso i suoi soffitti affrescati, l'arte decorativa di Boucher si protrasse fino alla fine del secolo; pittore di storia e di genere, ritrattista e paesaggista, vicino tanto all'Italia quanto all'Olanda, nella sua opera appare già un'anticipazione di una sensibilità diversa: la *Fontana d'amore* (1780: Londra, Wallace Coll.), già romantica, rivela una poesia vibrante quanto quella degli artisti della prima metà del xix sec. Del tutto diverso il caso di David. Sin dal 1780, rompendo francamente con Boucher e Vien (*San Rocco*: Marsiglia, Museo Borély), rifiutò a poco a poco ogni eccesso espressivo (*Belisario*, 1781: Lilla, MBA), prima di rivelarsi veramente «moderno» nel *Giovane Barra* (Avignone, Museo Calvet) o nei ritratti, fortemente strutturati. Nel 1785 il suo *Giuramento degli Orazi* (Parigi, Louvre) venne acclamato prima a Roma, poi a Parigi, e subito considerato il manifesto di una corrente nuova a causa del realismo e della struttura per maglie ortogonali. Gli *Orazi* (1784), il *Bruto* (1789: Parigi, Louvre) e le *Sabine* (1799: ivi) costituiscono altrettante testimonianze delle sue scelte culturali e ideologiche. Dal 1780 David mise a punto la sua teoria del bello-«vero», quello dell'approccio alla natura, e del bello-«ideale»: *Andromaca* (1783: Parigi, Louvre), ove la luce già guida il dramma come piú tardi in *Marat*. Abbandonò il colore e la maniera degli anni 1760-70. La sua in-

fluenza fu immensa. Alcuni nella sua scia, unirono arte e politica: con rigore Gauffier, con ricerca di effetto drammatico Guérin; con feroce poesia Girodet, il cui romanticismo piacerà meno a David che all'eroe imperiale; e poi Gros, il cui respiro epico appartiene già interamente al XIX sec.; Prud'hon, sempre legato alle decorazioni di Pietro da Cortona, il cui gusto per il mistero e la cui grazia alla Correggio restano lontani dalla poetica davidiana. Altri si spingeranno ancor più lontano, e David non li approverà: si tratta dei «primitivi» guidati da M. Quai, che si vestiranno alla greca e ammireranno soltanto la decorazione dei vasi greci o l'architettura dorica di Paestum. (cc + sr). La presenza di artisti come per esempio Subleyras o Barbault a Roma, favorisce lo sviluppo del classicismo all'estero. Palazzo Mancini a Roma diventa un centro d'influenza dell'arte francese. Ben consci del ruolo sono i giovani artisti, che accettano numerose commissioni nonostante la reticenza regale che fa di tutto per richiamarli («Sarebbe triste formare allievi per paesi stranieri»). Numerosi in questo periodo gli scambi fra Parigi e l'estero, favoriti dalle alleanze politiche e dalla presenza di vari artisti nelle capitali straniere. Gli statuti dell'accademia francese costituiscono un modello per Parma, Madrid, Pietroburgo.

### **Il XIX secolo**

□ *I grandi movimenti del XIX secolo* Di solito il XIX sec. viene frazionato in movimenti artistici ben definiti, che si succedono e si contrappongono; tali suddivisioni sono formule di comodo, ma non si deve perdere di vista quanto siano discutibili, in particolare quando si esamina un periodo tanto ricco di contraddizioni e d'interferenze. Perfino l'unità dei fautori dell'antico appare quanto mai fittizia, ciascuno reagisce a seconda del proprio temperamento: Gros, ad esempio, in un'incertezza che lo condusse al suicidio, oscillava continuamente tra una pittura violentemente cromatica, tragica e le teorie di David, che dopo l'esilio di quest'ultimo a Bruxelles insegnò ai giovani artisti. Ingres aveva pochissimo in comune col neoclassicismo, di cui lo si considera sostenitore. Era attento piuttosto a Raffaello e all'arte del Quattrocento; ed era pure un vero e proprio romantico nel gusto dei temi *troubadour*, l'amore per l'orientalismo, il senso della libertà. Invece i pittori romantici, emuli di Delacroix, nutriti dalle teorie riformatrici e dalla letteratura, come Delaroche o Ary



Scheffer, rifuggirono dall'impasto e dal colore rubensiani traducendo le proprie fantasie medievali e le proprie fantasticherie metafisiche in tele molto disegnate e un poco fredde, accostandosi alle ricerche decorative dei fautori lionesi di Ingres. Così le idee si mescolavano, gli stili si sovrapponevano: la prima metà del XIX sec. vide trionfare l'eclettismo del gusto. È possibile, poi, classificare i realisti della metà del secolo? Millet, con i suoi soggetti rurali, non è un realista socialisteggiante, ma un idealista dal puro classicismo, e Courbet, che vuol essere semplice e lucido testimone della realtà, traspone cose e persone in una visione allegorica con pretese sociali, intrisa di lirismo e di riferimenti tradizionali all'arte spagnola. Ed è anche l'eredità di Goya che ci colpisce nei volti contorti di Daumier. Théodore Rousseau e Diaz sono investiti da febbri romantiche e dipingono effetti di luce del tutto immaginari. La fine del XIX sec. non presenta un quadro statico: Gustave Moreau si riferì a Delacroix e a Chassériau, ma si accostò ai lionesi per l'ispirazione letteraria simbolista, e Bouguereau e Gérôme, che si irritavano per le vibrazioni impressioniste, le ritrovarono poi nelle opere dei loro colleghi accademici Besnard o Gaston La Touche.

□ *Il contesto politico e letterario* La politica esercitò per tutto il secolo un influsso preponderante sugli artisti: le idee seguivano il ritmo delle fasi di governo, delle trasformazioni economiche e sociali, e l'arte fu senza interruzione in osmosi col pensiero. La Rivoluzione, l'Impero, la monarchia di luglio, il secondo Impero, la III Repubblica sono altrettante tappe del processo artistico. La comparsa e lo sviluppo, concomitanti, della macchina e del proletariato operaio non potevano non riflettersi profondamente sulla sensibilità di scrittori e pittori. Così fu anche per il patriottismo offeso, per l'antisemitismo, per la morale idealista, laica e borghese, per le crisi religiose e per lo sfogo mistico simbolista che esse comportarono. Filosofi, storici e romanzieri furono per tutto il secolo strettamente legati agli artisti e ai musicisti: raccolti intorno a Théophile Gautier e Victor Hugo, i romantici si infervoravano per Walter Scott, Shakespeare, Schiller, Goethe, Dante, Silvio Pellico e i *Romanceros* del Cid. Parteciparono tutti febbrilmente, il 23 febbraio 1830, alla battaglia dell'Ernani, che segnava la trasformazione del teatro drammatico. Courbet e i realisti frequentavano Baudelaire, Zola, Prud'hon e gli scrittori naturalisti Maupassant e

Ottave Mirbeau. I pittori simbolisti assistevano alle serate letterarie di J.-K. Huysmans o di Villiers de l'Isle-Adam e qui nella medesima ricerca di fonti nuove, si scambiavano idee sulla mitologia scandinava o le leggende orientali. Il giornalismo si sviluppò nella seconda metà del secolo. Nel «Journal des débats», nell'«Artiste», nella «Revue des Deux Mondes», critici come Thoré-Bürger, scrittori come Baudelaire o i Goncourt redassero i propri *Salons*, resoconti ma anche professioni di fede artistica che spesso influenzarono i pittori. Tuttavia, la loro sorte dipendeva soprattutto dai pubblici poteri. Per sostituire l'Accademia reale di pittura, il Primo Console aveva creato due istituzioni che si pretendevano indipendenti: l'École des beaux-arts, incaricata dell'insegnamento, e l'Institut, che gestiva i prix de Rome e la giuria del *salon*. A poco a poco tali funzioni si raccolsero nelle mani degli stessi maestri, che talvolta esercitarono una vera e propria dittatura. Per questo Napoleone III, nel 1863, accordò ai protestatari il Salon des refusés. Thiers modificò il regime della scuola e suggerì la creazione della Société des artistes français, indipendente e unica responsabile delle scelte e dei premi. Poiché vi sussisteva il medesimo spirito, essa si frazionò nel 1890, quando fu creata la Société nationale des beaux-arts, più libera e aperta, e anch'essa presto superata dal Salon d'automne. In concomitanza con l'impressionismo comparve un fenomeno nuovo, il moltiplicarsi di gallerie private, che nel XX sec. dovevano a poco a poco sostituire i *salon* ufficiali. Dal 1871 Durand-Ruel, in rapporto con i pittori impressionisti, li presentò in gruppo o in mostre personali. Nel 1889 Georges Petit esposò Monet; e nel 1895 Vollard presentò l'opera di Cézanne. La fine del secolo vide anche moltiplicarsi i cenacoli artistici, in cui si riunivano gruppi di amici che condividevano la stessa concezione dell'arte; le difficoltà materiali e morali rinsaldarono i legami: discorsi di Boudin, di Courbet e di Jongkind nella fattoria di mamma Toutain a Saint-Siméon, presso Honfleur, serate nella locanda di papà Ganne, a Barbizon, ove si ritrovavano i pittori della foresta di Fontainebleau; discussioni tra gli impressionisti al caffè Guerbois in avenue de Clichy, e dopo il 1870 al caffè della Nouvelle Athènes. Gli amici di Gauguin si riunivano a Pont-Aven, Cézanne, Pissarro, Guillaumin, poi Van Gogh, presso il dottor Gachet ad Auvers-sur-Oise. I *nabis* crearono intorno a Maurice

Denis un circolo spiritualista, mentre alcuni simbolisti si mescolarono ai conciliaboli dei Rosacroce del Sâr Peladan. L'effervescenza di tali nuclei isolati, congiuntamente al fiorire di studi privati come le «accademie» Julian e Ranson, dove i giovani pittori potevano sfuggire alla tutela dell'Ecole des beaux-arts, affrettò senza dubbio la trasformazione dell'arte. È certo, inoltre, che la pittura subì nel corso del XIX sec. l'influsso dei cambiamenti di un gusto che mutava senza posa: nel 1830, si condannava il XVIII sec., si esaltavano ora Rubens ora Raffaello, si riesumavano il medioevo e gli affreschi di Giotto. Stendhal celebrava l'Italia. Quarant'anni dopo i fratelli Goncourt rimettevano di moda il XVIII sec. di Boucher, delle amanti di Luigi XV e dei *boudoirs* di Maria Antonietta. Eugenie de Montijo favoriva l'affermazione della pittura spagnola. L'arte gotica cedeva il passo al gusto per quella bizantina, all'esotismo orientale, alla passione per l'arte giapponese. La scena era pronta per la lezione semplificata dell'arte negra.

□ *Il trionfo di David* A cavallo tra i due secoli l'insegnamento di David dominò il panorama della pittura francese; durante l'Impero Gros iniziò a dipingere con foga preromantica gli episodi patetici delle campagne napoleoniche. Su questa traccia, seppure con esiti assai differenti, si colloca la natura tormentata di Géricault, le cui opere costituiscono un momento cruciale nel passaggio dal neoclassicismo all'affermazione della pittura romantica.

□ *Il romanticismo* La generazione dei pittori romantici propriamente detti respinse categoricamente la teoria del bello ideale, fece propria la professione di fede degli scrittori romantici e ne condivise il ribollire d'idee, gli stessi temi letterari, dal medioevo e dall'Oriente. Grande era l'interesse per il pittoresco, l'eroismo, il misticismo. L'esaltazione dell'arte gotica comportò la voga dello stile *troubadour*, che tra il 1835 e il 1840 divenne l'espressione stessa di tutta una generazione; il 1830 vide anche l'affermarsi e la progressiva preponderanza del ruolo dell'incisione e degli illustratori. Delacroix fu il capofila del romanticismo pittorico. Con ispirato dinamismo ne creò il linguaggio. Scoperta in Oriente un'antichità vivente, egli prese nella sua opera classicismo compositivo e colore rutilante. Si dedicò anche alla decorazione murale dando prova di grande senso dell'effetto decorativo e dell'armonia. Altri romantici furono assai celebri ai loro tempi; De-

laroche, maestro incontestato della storia patetica e sanguinosa, adottò una tavolozza un po' fredda e un impasto piuttosto cupo. Ary Scheffer, che Delécluze riteneva il terzo esponente del romanticismo storico, si volse rapidamente all'arte tedesca dei nazareni, e a un preraffaellismo mistico e astratto. I fratelli Devéria adottarono il genere romantico *troubadour* piú colorato, certo piú facile, ma che presenta bellissimi brani di pittura (Eugène Devéria, *Nascita di Enrico IV*, 1827: Parigi, Louvre). Lo stesso può dirsi di Louis Boulanger, Léon Cogniet, Roqueplan, Gigoux e degli illustratori Alfred e Tony Johannot. Essi utilizzarono molto l'acquerello, apprezzato in Inghilterra, scoperto da Bonington e magistralmente valorizzato da Delacroix, imitato con grazia da Eugène Lami e Isabey. Poiché l'incisione e la litografia andavano assumendo un ruolo di primo piano nell'illustrazione e nel giornalismo, la scuola romantica vide nascere abili incisori di vignette, come Célestin Nanteuil e Méryon, polemisti come Gavarni o Henry Monnier, e i creatori illustri della leggenda napoleonica e del tema del *grognard*, Charlet e Raffet. Dopo il 1830 Luigi Filippo favorì i pittori di storia di moderato romanticismo, come Horace Vernet, cui affidò successivamente la decorazione delle sue realizzazioni storiche a Versailles, la Sala delle Crociate e la Galleria delle Battaglie. Già introdotto da Gros nelle sue tele egiziane, l'Oriente febbrile e colorato svolse un ruolo fondamentale nell'opera di Delacroix: egli lo scopre esaltando la *Grecia che spira sulle rovine di Missolonghi* (1826: Bordeaux, MBA); lo ammira e lo comprende in occasione del suo viaggio in Marocco e in Algeria con la missione del conte di Mornay presso il sultano del Marocco (1832). Poi Decamps, Dehodencq, Marilhat, Fromentin viaggiarono in Turchia, Palestina, Egitto, nel Magreb, ove dipinsero tele vibranti, animate, che riprendono dal romanticismo il gusto per l'esotico, la passione per il colore e il movimento. Chassériau trasformò quest'orientalismo esaltato in morbidi languori, col manierismo delle forme e la superba raffinatezza dei toni sordi. Avendo soggiornato presso il califfo di Costantina (1846), ne riportò studi malinconici che uniscono alla linea precisa e ondulata del suo maestro Ingres il lirismo romantico del colore di Delacroix. Si rivelò negli affreschi della Corte dei conti, purtroppo distrutti sotto la Comune, uno dei massimi decoratori francesi.

□ *Ingres e la sua influenza* Ingres, che esponeva al *salon* del 1824 in accordo coi romantici, venne accolto nell'Institut sin dal 1825 e considerato la speranza della tradizione e del classicismo. Osservatore attento, dedito alla verità eseguì ritratti a olio di possente esattezza e disegni a matita di una nettezza realistica piena di poesia; esercitò un grande influsso durante il suo soggiorno a Roma come direttore di Villa Medici. La sua ammirazione per Raffaello si manifestò sin dalle prime tele. Conquistato anche dall'orientalismo, realizzò nelle sue famose *Odalische* una sintesi tra fantasticherie romantica e l'espressione plastica puramente ispirata dall'arte del Rinascimento. I suoi allievi Ziegler, Paul Balze, Léon Bénouville, Romain Cazes, furono tutti buoni ritrattisti e coscienziosi decoratori. Mottez e Amaury Duval seppero, in particolare, trasporre abilmente sulle pareti delle chiese parigine la lezione del Beato Angelico e dei freschisti del Trecento. Intorno a Victor Orsel, che a Roma fu discepolo di Overbeck, la scuola mistica lionese raggruppò Chenavard, Lamothe, Janmot, Paul e Hippolyte Flandrin. Quest'ultimo, decoratore e fervido idealista, realizzò i migliori affreschi a tema cristiano del XIX sec. (decorazione di Saint-Germain-des-Prés, piena di sensibilità e di delicatezza). Invece Janmot si dimostrò vicino ai preraffaelliti nella serie spiritualista del *Poema dell'anima* (1847-54: in museo a Lione). Il rinnovamento della grande decorazione raggiunse sotto il secondo Impero artisti più nettamente influenzati dal Rinascimento italiano come Galland, Couture, Elle Delaunay e Baudry (Parigi, *foyer* dell'Opéra, 1864-74).

□ *Il realismo* Se alcuni paesaggisti della metà del secolo si rifugiarono al limitare della foresta di Fontainebleau, nel villaggio di Barbizon, resta il fatto che la nozione di «scuola di Barbizon» non è rigorosa. Riguarda soltanto le scoperte pittoriche fatte, nel corso di tali incontri, da artisti assai diversi. Théodore Rousseau visse al Bas-Bréau dal 1848 e vi dipinse con una sua forza tranquilla le radure silenziose, il limitare degli alberi al tramonto. Diaz si stabilì a Barbizon, popolando i suoi paesaggi rutilanti di profili mitologici. Altri pittori si limitarono a passare, come Huet, Daubigny, Harpignies, Dupré, Cabat, Lavieille, Corot, ma furono tutti improntati da quel soggiorno. Il realismo soggettivo di Millet si irradiava su tutti. Egli dipinse di preferenza la pianura di Chailly, i contadini, la nobile durezza del lavoro rurale. Condivise con Corot la

visione classica e armoniosa dei modelli semplici, osservati con cura e lo studio della figura umana all'aperto. Ma si accostò, per la mistica esaltazione del lavoro dei campi, ad alcune ricerche del realismo socialisteggiante di Courbet. Nella pittura di Courbet, la forma restava tradizionale, con un bell'impasto tormentato, ma i soggetti erano nuovi, popolari e dunque scandalosi. I *Tagliapietre* (già nel museo di Dresda), del 1850, suscitarono un putiferio. Courbet fu pure notevole paesaggista, nonché autore di sontuosi nudi. Al realismo lirico delle prime tele seguono le «allegorie reali» della *Sepoltura a Ornans* (1849: Parigi, Louvre), o di *Bonjour, monsieur Courbet* (1854. Montpellier, Museo Fabre), in cui la verità è espressa in modo epico, ed è tradotta con maestà a pieno impasto. Un'ispirazione consimile animò Daumier, ardente polemista della «Caricature» e dello «Charivari», poi Raffaelli nel suo periodo realistico, e Forain. Essi sottolinearono, talvolta sinistramente, l'angustia dei poveri, la bruttezza plebea, le ridicolaggini dei borghesi, i compromessi della giustizia e del clero. Furono realisti romantici che denunciarono le situazioni e le caricarono, grazie alla monumentalità dei loro colori sordi, di un contenuto morale drammatico. Più faceto, benché sarcastico, il realismo di Constantin Guys, che dipingeva un altro mondo del secondo Impero: quello dei militari, delle donnine allegre e dei dandy.

□ *L'impressionismo* Quella dei pittori impressionisti fu una nuova forma di realismo; essi si impegnarono nella rappresentazione dell'esatta impressione sensoriale dinanzi a un paesaggio: lo sfarfallio del sole sull'acqua, il fremito degli alberi, la strada lucente, i riflessi azzurri della neve. Per farlo adottarono una tecnica sfioccata, ove la giustapposizione dei tocchi colorati fa vibrare la luce. Dipinsero preferibilmente i momenti di distensione della vita quotidiana. Scelsero la «modernità» cara a Baudelaire. Si raggrupparono, senza costituire una vera e propria scuola. Erano uniti semplicemente dal loro impulso di libertà e dall'opposizione degli artisti ufficiali alla loro pittura. Esposero insieme nel 1874 presso il fotografo Nadar, poi fino al 1886 presso Durand-Ruel, in rare Le Peletier. Monet, Pissarro, Renoir, Sisley e Guillaumin si affermarono come gli autentici pittori della luce, di cui analizzarono incessantemente le trasformazioni. Monet, alla fine della sua vita, riprese instancabilmente il medesi-

mo motivo con illuminazioni diverse (le *Cattedrali*, 1894). Gli impressionisti dipinsero soprattutto paesaggi, anche se Berthe Morisot e Mary Cassatt preferirono le tenere maternità e i volti infantili e Renoir amò anzitutto ritrarre sua moglie, in atmosfere soleggiate.

□ *Gl'indipendenti* Alcuni artisti indipendenti ne ripresero la tecnica per rappresentare la «vita moderna» e i nuovi aspetti della società e della vita quotidiana: la città, i suoi *boulevards* illuminati, i suoi omnibus, le sue affumicate stazioni ferroviarie. Manet fu precursore dell'impressionismo nel *Déjeuner sur l'herbe* (1863: Parigi, MO), e poi suo brillante adepto dopo il 1870. Nel frattempo aveva dipinto le sue opere più importanti, spoglie, sintetiche, dal colore piatto. Degas fu affascinato dal movimento, rappresentando cavalli in corsa o i movimenti di una danzatrice. Cercò la traduzione pittorica dell'istantaneo in sapienti impaginazioni. Alla fine della vita utilizzò soprattutto il pastello con tocchi a tratteggio e colori arditi, che sciabolano di luce le sue instabili bagnanti. Toulouse-Lautrec si dedicò alle composizioni audaci, con un violento tratteggio. Fu il lucido testimone della vita notturna di Montmartre, delle case chiuse e del balletto del Moulin-Rouge. Disegnatore straordinario, eseguì manifesti stilizzati, di prodigiosa efficacia, che lo avvicinarono ai *nabis*. Van Gogh superò rapidamente l'impressionismo traducendo nella forma e nel colore il proprio dramma esistenziale i tocchi acuti di colore puro e la tensione del segno ne furono lo strumento espressivo.

□ *Il divisionismo* In seguito agli studi di Chevreul (1839) e di Rood (1875) sulla decomposizione della luce, Seurat e Signac decisero di dipingere a piccole macchie di colore puro giustapposte esprimendo una posizione intellettuale complessa. L'interpretazione razionale del neo-impressionismo piacque a Cross, Luce, Angrand, Dubois-Pillet e al belga Van Rysselberghe. Pissarro e Van Gogh adottarono per qualche tempo il puntinismo, ad Auvers-sur-Oise, e artisti *pompier* come Aman-Jean o Henri Martin vi si allinearono, annegando i propri soggetti in uno sfumato poetico.

□ *L'art «pompier»*. I pittori del «salon» a fine secolo L'ultima forma del realismo doveva essere il cosiddetto *art pompier*. I pittori del *salon* ufficiale, gli artisti di successo, si dedicarono spesso a una rappresentazione esatta, quasi fotografica della realtà. Padroneggiavano il loro mestiere,

il senso della composizione e la scienza dell'impasto e del tocco. La pittura di storia divenne documentaria dedicandosi soprattutto a una ricostruzione filologica: si vedano le ricostruzioni medievali di Cabanel, Tattegrain, Maignan o Jules Lefebvre, le rievocazioni bibliche di Tissot e di Cazin, la preistoria di Cormon. Nelle tele di Gérôme, Rochegrosse o Benjamin-Constant, l'orientalismo definì i propri orpelli e le decorazioni fiabesche delle fantastiche barbare. La pittura militare divenne esatta e minuziosa con Meissonier, Yvon, Aimé Morot e gli iconografi della guerra del 1870, Alphonse de Neuville e Detaille.

□ *Il simbolismo* L'idealismo era comparso in F con gli allievi di Ingres, i lionesi nazareni, e Flandrin lo aveva portato al suo massimo livello nelle decorazioni murali. Puvis de Chavannes fu l'incontestato maestro del simbolismo decorativo. Seppe tradurre in vaste rievocazioni le idee e i sentimenti, sopprimendo la prospettiva e impiegando tonalità sobrie, sfumature semplici e raffinate. Realizzò così la difficile sintesi tra decorazione, animazione della parete architettonica e traduzione del pensiero, riflesso dell'animo umano. Gustave Moreau adottò un simbolismo letterario nutrito di mitologia omerica, biblica e orientale. Espresse le proprie fantastiche, ambigue e misogine, con effetti d'impasto ricercati, colori rari e incandescenti arabeschi sinuosi e filigrane singolari. Fu l'abitatore ipersensibile di un mondo interiore esoterico e affascinante. Odilon Redon, simbolista esacerbato, era stato profondamente colpito dall'opera incisa di Bresdin, che, dopo Gustave Doré, cercava di ritrovare la lezione fantastica di Dürer e di Rembrandt. Sognò misteri crudeli e strane metamorfosi. I suoi neri, di raffinata tessitura, rivelano un mondo immaginario alla Mallarmé; i suoi oli e pastelli, dai colori fosforescenti, rammentano sogni mistici. Se Fantin-Latour ed Eugène Carrière cercarono soprattutto di tradurre i pensieri segreti con uno sfumato vaporoso che bagnava i volti, i cespugli, o i profili evanescenti di qualche allegoria, altri pittori, influenzati dall'esoterismo di Gustave Moreau, perseguirono la chimera della magia, trovando l'evasione nei misteri dell'occultismo. In cerca del Graal, Sâr Peladan creò il *salon* dei Rosacroce, in cui esposero Osbert, Aman-Jean, Point, Séon, Bussière e Carlos Schwabe. Alcuni artisti *pompieri* si adeguarono a tale misticismo simbolista, sognando sante bizantine (Hébert), apparizioni fantomatiche (Lévy-Dhurmer) o principesse



remote (Maxence), mentre i temperamenti decorativi parteciparono alla creazione in F, verso il 1900, dell'Art Nouveau. Questa, inizialmente tinta di simbolismo, espresse, con Mucha, Grasset o Georges De Feure, un gusto del contorno arabescato e la passione delle volute floreali.

Uno dei molteplici aspetti della cultura simbolista è il gruppo di Pont-Aven, riunito intorno a Gauguin, che espose nel 1889 al caffè Volpini, e riunì in un albergo del Pouldu, in Bretagna, transfughi dell'Académie Julian: Filiger, Seguin, Meyer de Haan, Moret, Maufra e Sérusier. Essi vi praticarono quel *cloisonnisme* che Gauguin ed Emile Bernard avevano scoperto insieme a Pont-Aven nel 1888 e che consentiva, con i suoi contorni neri, di rappresentare il loro gusto per le forme e per una religiosità primava. Gauguin, fuggendo l'Europa, si stabilì in seguito a Tahiti, poi nelle isole Marchesi, proseguendo la sua ricerca di evasione nell'esotismo e nell'occulto in tele ammirevoli nelle quali il sintetismo si addolcisce di tonalità rare, e il simbolo e la poesia incantatrice prendono il primo posto.

□ *I «nabis»* Gli artisti appartenenti alla scuola di Pont-Aven si raggrupparono dopo la partenza di Gauguin intorno a Bonnard e a Maurice Denis, costituendo il circolo dei *nabis*. Sérusier, discepolo di Gauguin, fu il teorico ardente della Sintesi. Poi Maurice Denis scrisse le sue *Théories* per precisare la vocazione decorativa dell'arte e il suo messaggio significativo e spirituale. Il cenacolo *nabis* raccoglieva nella sua scia Vallotton, Ranson, Ibels, Roussel, Piot, Ballin, Verkade, Filiger e Maillol. Tali 12 artisti adottarono inizialmente una visione intimista del mondo, espressa con colori dolci e sfumata di *japonisme*. Esposero presso Le Barc de Boutteville e parteciparono alla «Revue blanche». Scioltasi la loro confraternita, scelsero vie divergenti: Vallotton e Sérusier restarono fedeli alla Sintesi, Ranson e Ibels furono attratti dai giochi decorativi dell'Art Nouveau, Dom Verkade e Filiger si dedicarono alle immagini religiose. Bonnard, affascinato dallo studio delle stampe giapponesi, eseguì bellissimi manifesti contrastati, e raffinate illustrazioni. Poi scoprì la natura e i suoi colori caldi e alla fine della sua vita praticò un violento colorismo, pressoché *fauve*. Vuillard, invece, ricercò felpati effetti intimisti, dipingendo su cartone, in toni fusi, giardini soleggiati, pacifici interni ed i riti quotidiana-

ni. Maurice Denis divenne il pittore del simbolismo religioso e familiare, con tele discrete, delicate, classiche. Il primitivismo bretone, abbandonato dai *nabis*, attirò allora gli artisti della Bande noire, Lucien Simon, Cottet, Dauchez, René Ménéard, che ne tradussero in colori cupi il paesaggio e l'ambiente.

Un discorso a parte spetta a Cézanne e alle sue ricerche sul rapporto fra spazio e oggetto. Poco seguito in vita, la sua mostra postuma del 1906 è considerata un punto di partenza per le avanguardie del Novecento. (*tb*).

### **Il xx secolo**

□ *Dal 1900 al 1914* Gli avvenimenti dell'inizio del secolo confermano l'orientamento già nettamente delineatosi alla fine del XIX: Parigi svolge un ruolo direttivo incontestato nell'evoluzione della pittura occidentale, gli artisti stranieri (molti dei quali prenderanno la nazionalità francese) vi accorrono per trovare un'atmosfera favorevole al proprio talento, fatto che dà luogo alla definizione del periodo come «scuola di Parigi». Fino al 1914, questo fu un periodo di ricerca intenso che sconvolse gli schemi tradizionali della creazione artistica. Vennero recuperate le esperienze di Seurat, Van Gogh, Gauguin e Cézanne, pionieri dell'arte contemporanea. Le mostre organizzate dai *salons* e dalle gallerie, determinanti per la diffusione delle nuove poetiche, diedero modo agli artisti di approfondire la conoscenza delle loro opere.

□ *Il fauvisme*. Prima manifestazione collettiva del secolo, il *fauvisme* si rifà a Van Gogh. Dando al colore puro, alla materia pittorica, un primato pressoché totale, il carattere del *fauvisme* fu fondamentalmente sensuale, che assume talvolta finalità espressive e drammatiche, sia nel paesaggio sia nel ritratto. I protagonisti, Matisse, Derain, lo stesso Vlaminck, avvertirono presto l'esigenza di scegliere una concezione meno istintiva, volgendosi a Gauguin o a Cézanne. Per gli altri pittori che ne fecero parte, Marquet, Dufy, Van Dongen, Braque, Friesz, Manguin, Camoin, Puy, Chabaud, fu questa la prima fertile esperienza della loro carriera, caratterizzata da opere la cui scioltezza è stata in seguito raramente raggiunta, tranne per Braque, Dufy e Marquet. Allievo dell'atelier di Moreau, come Matisse e Marquet, Rouault non può tuttavia essere annoverato fra i *fauves*, dai quali lo separavano le ansie religiose e la sensibilità per la miseria della condizione umana. Contemporanei all'attività del gruppo, i suoi grandi ac-

querelli rappresentarono la forma piú violenta dell'espressionismo in Francia.

□ Il cubismo. Espressione di una nuova razionalità e di un nuovo ordine intellettuale e spirituale sono le *Demoiselles d'Avignon* (1907) di Picasso, manifesto del cubismo, il dipinto che nasce dalla riflessione sui primitivi catalani e sull'arte negra, i cui caratteri (debitamente assimilati dai pittori, che in buon numero collezionarono oggetti africani), come il simbolismo e l'intenso plasticismo, s'intersecano curiosamente con la lezione cézanniana a favore di un'arte sobria e serrata, concisa fino alla secchezza delle sue prime definizioni. Il *fauvisme* era un punto d'arrivo; il cubismo inaugura una rivoluzione nella concezione della forma, analoga a quella dell'impressionismo per il colore nel XIX sec. Al seguito di Braque e Picasso, nell'ambito della ricerca cubista si citano qui Gris, Marcoussis, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger, Surville, accanto a quegli artisti che vi aderirono solo all'inizio del loro percorso, come Hayden, Reth, Valmier, Herbin. Anche se in modo diverso sono partecipi dell'esperienza cubista le ricerche di Léger, R. Delaunay, M. Duchamp e Picabia, che espressero una tendenza non figurativa, incentrata sulla dinamica del movimento e del colore, come per la pittura «mentale» della Section d'or e le riflessioni che portarono Gleizes e Villon all'astrattismo.

A La Fresnaye si deve invece il tentativo, fra il 1912 e il 1914, di conciliare il cubismo con la chiarezza di organizzazione tradizionale in Francia. Una sintesi, rivelatrice delle tendenze della pittura alla vigilia della guerra, è l'*Equipe de Cardiff* di Delaunay, che riprende temi del movimento e della fusione di luce e colore.

□ Montmartre e la scuola di Parigi. Nella stessa Montmartre, feudo del cubismo, e a Montparnasse continuò ad esistere una tendenza pittorica legata all'immagine. Il doganiere Rousseau aveva sorpreso i pittori di Montmartre con l'esattezza dei valori cromatici che le sue ingenuie foreste e le sue immagini domenicali delle rive della Senna rivelavano; tra il 1910 e il 1914 ca., Utrillo nel suo «periodo bianco» interpretò immagini patetiche di Montmartre; Suzanne Valadon, madre del pittore, si espresse con un realismo piú energico. Si possono collocare i pittori della scuola di Parigi a metà strada tra la *naïveté* di Rousseau e di Utrillo e l'elaborazione attenta del cubismo. Pascin, Modigliani, Kisling, Chagall, Soutine, Krémègne si confrontarono con i risultati del *fauvisme* e del cubismo

pressoché contemporaneamente sfruttandone però l'apporto in modo molto personale, mentre Kupka elaborava già dal 1910, un astrattismo lirico e musicale. D'altronde i movimenti di origine straniera la cui azione si sviluppa nella stessa Parigi, stimolano e animano la vita artistica francese. Dal 1909 i Balletti russi esprimono nelle scenografie e nei costumi il primato del colore, difeso anche dai nuovi venuti (Chagall, Soutine, Krémègne, Kisling). Nel 1912 si tiene a Parigi la prima esposizione del movimento futurista italiano; due anni dopo giungono i russi Lario-nov e Gončarova, fondatori del raggismo, il cui principio, parzialmente derivante dalle teorie italiane, avrà come risultato un'astrattismo non privo di analogie con quello di Delaunay. A Parigi, dal 1911 al 1914, l'olandese Mondrian riceve dal contatto con l'esperienza cubista l'impulso iniziale per la sua ricerca che attraverso la progressiva eliminazione del motivo nei suoi studi di *Alberi*, giunge alla definizione delle leggi di un astrattismo geometrico di portata universale.

□ La prima guerra mondiale. La vivacità di questi anni fu interrotta dalla guerra. La dispersione dei gruppi riconsegnò ciascuno al suo destino solitario. Alcuni stranieri, che non furono richiamati nei propri paesi o che non si erano arruolati volontari, poterono continuare a lavorare, come Modigliani, Soutine, Picasso, Gris. Nel 1917 la creazione di *Parade* ai Balletti russi, con scene e costumi di Picasso, suscitò scandalo, ma la poetica cubista venne rivelata al grande pubblico più in tale occasione che nelle precedenti mostre. Ancora nel 1917 Matisse, dopo l'eccezionale produzione degli anni 1910-16, soggiornò per la prima volta a Nizza, e i suoi incontri con Renoir e Bonnard rappresentarono simbolicamente il recupero delle esperienze della passata generazione di coloristi precludendo ormai allo spegnersi delle polemiche. La ripresa dell'attività pittorica dopo la guerra è infatti caratterizzata dalla messa a punto, teorica e pratica, dei risultati del cubismo e da un ritorno pressoché generale a una maggiore oggettività. Il fenomeno precursore più chiaro è rappresentato dalla serie di ritratti disegnati di Picasso, inaugurata nel 1915. Ma la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23) di Duchamp fu, durante il medesimo periodo, la smentita più radicale sia del concetto di arte come cultura sia dei valori consolidati.

□ *Il periodo fra le due guerre*

□ Gli anni '20. Il periodo 1919-25 si caratterizzò per un'abbondante attività teorica, che spesso condannò l'aspetto più inventivo del cubismo tentando di riconciliare tradizione e spirito moderno (Gleizes in *La Vie des lettres et des arts*, Lhote sulla «N.R.F.», Bissière sull'«Esprit nouveau»). Tra i puristi, il solo Léger fu animato da una vera fede nello spirito moderno e nella nuova estetica urbana che esso sollecitava. Il ritorno al figurativo, fenomeno generalizzato in Europa, coinvolse Picasso, Matisse, Braque, Gris, La Fresnaye, Bonnard, Léger, Delaunay, Herbin, con sfumature diverse a seconda delle rispettive situazioni - e la sua portata storica va chiarendosi solo in questi anni. La figura femminile campeggia monumentale in Braque, Léger e Picasso, o racchiusa in interni in Matisse. Robert e Sonia Delaunay, tornati a Parigi nel 1921, proseguono le ricerche sul colore; e Sonia contribuì oltremodo, con i suoi «tessuti simultanei», alla formazione dello stile decò del 1925; quando si tenne l'esposizione internazionale, Léger e Delaunay parteciparono al progetto di arredo di un'ambasciata francese. Come il cubismo l'arte negra entrò nella vita culturale (ruolo importante dell'Académie di Lhote, aperta nel 1920; prima mostra di arte negra a Parigi nel 1919, Gal. Devambez; *Revue nègre* al teatro degli Champs-Élysées nel 1925 col celebre manifesto di Paul Colin). L'attività all'aperto, lo sport tornano ad attrarre gli artisti, e la straordinaria risonanza del campionato del mondo di pugilato Carpentier-Dempsey il 2 luglio 1921 supera di gran lunga l'ambito degli appassionati di questo sport. Se il mondo del ring è stato illustrato da Dunoyer de Segonzac e da L.-A. Moreau con accuratezza documentaria, le «bagnanti» di Picasso e quelle di Dufy hanno maggiore qualità stilistica e umorismo, e i corridori di Delaunay (1926), e più tardi i «nuotatori» di Villon (1936) mirano in modo maggiore alla soluzione di un problema plastico. Queste diverse sollecitazioni attestano un sentimento intenso della vita moderna, negli esempi citati, del confort e del tempo libero, cui rispondevano con toni più moderati ed una certa coscienza sociale, gli archetipi di Léger (il *Meccanico*, 1920: Ottawa, NG) e di Rouault (l'*Apprendista operaio*, 1925: Parigi, MNAM), e le scene di strada di Gromaire (la *Strada*, 1923: Parigi, MAMV).

□ Tendenze espressioniste. Sempre nello stesso periodo maturano in Francia tendenze espressioniste. Il comune

denominatore plastico fu ancora una volta la semplificazione formale del cubismo (Alix, Gromaire, i primi Goerg); da un punto di vista spirituale, l'espressionismo rappresenta una testimonianza umana e una denuncia. Scene urbane (Goerg) o d'ambiente contadino (Gromaire, La Patellière, rari Dufresne, i primi Tal-Coat) si riallacciano del resto a una vasta corrente europea, molto viva in Belgio e in Germania. Nelle sue incisioni Goerg ricorda talvolta Grosz, ben noto negli ambienti parigini (espose alla Gal. Billiet nel novembre 1924); e Gromaire presenta innegabili affinità coi fiamminghi. Per converso Fautrier non è stato quasi segnato dalle derivazioni del cubismo; tra il 1925 e il 1930 soprattutto, nudi, paesaggi, nature morte sono le spoglie di un mondo che trascina alle frontiere del dissolvimento una vita sorda e paradossale, preannunciante l'arte informale degli anni '50. Tra i pittori della scuola di Parigi degli anni '20 che sfuggono ad una precisa classificazione, è da citare Soutine, con il suo spontaneo espressionismo.

□ Il surrealismo. L'edonismo del dopoguerra doveva suscitare la rivolta surrealista. Il surrealismo (manifesto nel 1924, prima mostra a Parigi nel 1925) nacque dalla dispersione (1922) di Dada, i cui principali promotori si ritrovarono a Parigi nel 1919; il ruolo fondamentale dei poeti (Aragon, Breton, Eluard) è integrato da quello di artisti la cui opera già prima del 1914 presentava sotto diversi aspetti caratteri liberatori (Duchamp, Picabia, De Chirico, Picasso). Il surrealismo crea forme nuove o associa in modo casuale elementi diversi del quotidiano, dando alla pittura una dimensione inedita, che privilegia l'elemento fantastico ed erotico; la sua esplorazione metodica delle vie dell'ispirazione rinnova nel contempo le tecniche (Ernst, Masson, Dominguez). L'apporto di personalità come quelle di Picasso, Ernst, Miró, Tanguy, Masson, Man Ray, Arp fa del gruppo surrealista un centro insurrezionale, scuotendo le certezze falsamente rassicuranti del dopoguerra. La ricerca dei surrealisti, come quella degli espressionisti, non fu indirizzata in modo particolare alla soluzione di problemi di ordine plastico; toccò ad altri spingere più innanzi la conquista della pittura pura.

□ Il purismo e l'astrattismo. Il 15 novembre 1918 Ozenfant e Jeanneret (Le Corbusier) scrissero il manifesto del purismo intitolandolo *Dopo il cubismo*; la speculazione purista proponeva - sul tema, già privilegiato dai cubisti

della natura morta - di spogliare la forma da ogni elemento accessorio in cui potesse incanalarsi la percezione della realtà. Il purismo ebbe come organo «L'Ésprit nouveau» (1920-27), il cui programma a favore di un'estetica moderna (ruolo della macchina, funzione architettonica) si accompagnò ad una riflessione sull'apporto formale dato da pittori più antichi (Fouquet, Poussin, Corot, Seurat). L'accento cadde, con un certo dogmatismo, sulla composizione matematica («il quadro è un'equazione»). Léger, che incontrò Jeanneret nel 1920 e si associò nel 1925 con Ozenfant con l'intenzione di fondare un'accademia, condivise alcune idee dei puristi, ma le sue realizzazioni coprirono un campo estremamente vario; in particolare, per lui l'elemento meccanico è uno stimolante plastico puro (dischi), generatore di forme antropomorfe archetipiche. Dal 1919 al 1926 Léger dipinse numerose «composizioni astratte»; alcune nature morte, derivanti dal cubismo sintetico (Picasso soprattutto; Gris) sono rigorose costruzioni di forme colorate, meno identificabili di quelle degli stessi puristi. Dal 1919 al 1922, e più sporadicamente in seguito, Villon s'interessò della formulazione astratta di temi precisi (*Cavallo al galoppo*). Tali ricerche, condotte un po' in ordine sparso, vennero svolte contemporaneamente alla diffusione di De Stijl; nel 1919 Mondrian tornò a Parigi; una mostra di De Stijl ebbe luogo nel 1923 alla Gal. L'Effort moderne, diretta da Léonce Rosenberg, dove esposero anche Braque e Léger. Dal 1926 al 1928 l'arredo e decorazione della birreria l'Aubette a Strasburgo da parte di Van Doesburg, Arp e Sophie Taeuber fu l'impresa più importante in cui vennero applicati i principi del neoplasticismo realizzando la sintesi tra pittura, rilievo e architettura. Segnaliamo infine la prima mostra a Parigi di Kandinsky, Gal. Zak, nel 1929.

□ Gli anni '30. Sin dal 1930, con la fondazione di Cercle et carré (promossa da Michel Seuphor e Torres-García), che raccolse 46 artisti, prese forma una tendenza astratta; nello stesso anno Van Doesburg, Hélion e Carlsund fecero uscire a Parigi la rivista «Art concret», aggettivo rivelatore d'una riflessione più esigente sul senso di un'arte non figurativa. Soprattutto, dal 1931 al 1936, Abstraction-Création raccolse le forze vive della non-figuratività geometrica francese e straniera (Germania e Russia), che la crisi della vita politica ed economica dei rispettivi paesi aveva sospinto a Parigi. Accanto a Torres-García, Herbin,

Héliou, Van Tongerloo, s'incontrano Léger, Villon, Gleizes, Delaunay. Quest'ultimo fu, in questo periodo, l'artista che diede il contributo maggiore in F all'affermazione di una tendenza astratta fondata sul colore e sul movimento, approfondendo le premesse poste nel 1912: primi *Ritmi* nel 1930, fino ai *Ritmi senza fine* per l'esposizione universale del 1937. Dopo la chiusura del Bauhaus, Kandinsky si era stabilito a Neuilly nel 1933; l'ultima fase del suo itinerario di ricerca sarà però conosciuto in modo approfondito, solo dopo la fine della guerra.

□ Le metamorfosi della figurazione. Nel 1935 venne fondato il gruppo Forces nouvelles, con Rohner, Humblot, Lasne, Tal-Coat, Vénard. La tensione plastica nelle opere di questi pittori in cui è anche presente un richiamo al surrealismo è spesso efficace; essa è però più strettamente legata al sentimento dello spazio e alla freddezza espressiva della Nuova Oggettività tedesca. Balthus si colloca in un'area consimile, e lo stesso vale per le opere iniziali di Marchand e di Gruber. Nel 1937 l'esposizione dei Maestri popolari della realtà, più tardi chiamati *naïfs*, sviluppa un aspetto più spontaneo della figurazione e presenta, mettendoli in rapporto con le opere di Rousseau, Séraphine de Senlis, Vivin, Bombois, Bauchant, sostenuti da Wilhelm Uhde; tale confronto veniva a proposito per toccare un pubblico già sensibilizzato dalla mostra dei Pittori della realtà nel XVII sec., che aveva avuto luogo nel 1934 all'Orangerie. Le correnti estetiche sin qui esaminate giunsero al culmine verso il 1935. La guerra di Spagna provocò l'esplosione di un'inquietudine prima solo latente che ebbe riscontro nella produzione di artisti molto diversi, Miró («dipinti selvaggi», 1937-38), Picasso (*Guernica* e i quadri che l'accompagnano), Tal-Coat (*Massacri*, 1937), Goerg (quadri del 1937-38), Adam (incisioni del 1936).

□ La seconda guerra mondiale. Per sfuggire all'occupazione tedesca, molti artisti cercarono rifugio negli Stati Uniti (Chagall, Ernst, Léger, Masson, Mondrian, Ozenfant, Tanguy), dove favorirono la maturazione artistica della scuola di New York. A Parigi, il primo avvenimento artistico importante fu la mostra dei Giovani Pittori della tradizione francese, Gal. Braun, nel 1941; Bazaine, Manessier, Singier, Estève, Pignon, Le Moal, Gischia inventariarono, ancora timidamente, i vari aspetti delle ricerche dell'inizio del secolo sotto l'egida di Cézanne, Bonnard, Delaunay, o di un anziano come Lapicque, presente



alla manifestazione del 1941. L'*Omaggio a Cézanne* di Estève (1942: coll. priv.) corrispose, con tono ben diverso, a quello del 1900 di Maurice Denis. Fu questo il punto di partenza di un'astrazione sensibile e riflessiva, che non può essere paragonata a quella degli anni '30, in essa si è riconosciuto un carattere più specificamente francese. Nel 1942 alcuni giovani pittori costituirono il gruppo dell'Echelle (Calmettes, Busse, Pichette, Cortot), che doveva contribuire anche all'avvento d'una pittura francese non figurativa. Il Mezzogiorno, zona non occupata, raggruppò molti pittori, che si sensibilizzarono ai suoi luoghi e alla sua luce, preparando così alcuni aspetti del dopoguerra. Lurçat rinnovò l'arazzo ad Aubusson, con la collaborazione di Gromaire. Sin dal 1938 Lhote aveva scoperto Gordes, che diverrà uno dei luoghi deputati di Vasarely. Tal-Coat era ad Aix, De Staël a Nizza, Magnelli a Grasse, ove incontrò Arp e Sonia Delaunay. Nell'aprile del 1944 la piccola Gal. L'Esquisse a Parigi espose Kandinsky, Domela, De Staël e Magnelli, col titolo *Dipinti astratti*, annunciando il clima degli anni 1945-50.

□ *Il secondo dopoguerra* Negli anni successivi alla Liberazione, le tendenze artistiche si succedono con un ritmo accelerato, dovuto all'afflusso degli artisti a Parigi, al moltiplicarsi delle gallerie e dei *salons*, ai contatti internazionali in particolare tra l'Europa e gli Stati Uniti, dovuto anche allo sviluppo ed alla nascita di tendenze e di gruppi. Molte gallerie (René-Drouin, Denise-René, Colette-Allendy, Lydia-Conti, Jeanne-Bucher) svolsero un ruolo decisivo per imporre una nuova poetica.

□ *Ricerche figurative.* Il ritorno all'espressività ed alla figurazione fu dovuto sia alla drammatica esperienza della guerra che alle retrospettive dedicate a Soutine e Picasso (1944), il cui influsso si avverte su Pignon, Fougeron, Marchand, Clave, Rebeyrolle. Il miserabilismo degli ultimi dipinti di Gruber ebbe un riscontro per qualche tempo anche in alcune opere di Bernard Buffet. L'esigenza d'una presenza diretta dell'artista nel dramma dell'epoca sfocia nella costituzione del gruppo dell'Homme témoin (1948, con Buffet, Lorjou, Mottet, Dat, Rebeyrolle, Minaux), poi nella fondazione del Salon des peintres témoins de leur temps. Nel contempo il partito comunista raccomandava il realismo socialista (Fougeron, Amblard, Tasslitzky) e l'esempio di Courbet. Tali diverse accezioni figurative ebbero in comune il rifiuto dell'astrattismo.

□ L'astrattismo. Dal 1945 al 1950, infatti l'astrattismo conquistò Parigi, seguendo modalità piuttosto disparate, riassumibili in due principali tendenze, astrattismo geometrico e astrattismo lirico. Fondati rispettivamente nel 1945 e nel 1946, il Salon de mai – che ebbe un'impronta più eclettica – e il Salon des Réalités nouvelles svolsero un importante ruolo. «Intorno al 1950, – ha scritto Michel Seuphor, – il passaggio dal figurativo all'astratto era in qualche modo fatale per un pittore giovane». L'astrattismo geometrico, derivante da quello degli anni '30, era sostenuto dalla Gal. Denise-René e dal critico Léon Degand, suo capofila fu in qualche modo Herbin. Accanto a lui s'incontrano mondrianisti di osservanza piuttosto stretta, come Gorin, e pittori che esprimono un'invenzione più libera e mobile come Vasarely, Mortensen, Dewasne, Deyrolle, Bertholle. Entro una poetica consimile, Charchoune e Valensi si dedicano a sviluppare sulle tele cadenze d'ispirazione musicale. Dal 1944 al 1946, d'altro canto, René Drouin aveva presentato nella sua galleria Fautrier, Dubuffet e Wols, che può considerarsi un precursore immediato dell'astrattismo lirico. Dubuffet propose inoltre una nuova fonte d'ispirazione, l'Art brut (prima mostra nel 1949), esemplificata dalla spontaneità creativa di persone d'ogni mestiere, ingenui o alienati. L'opera anonima per eccellenza, della collettività cittadina, i graffiti sui muri fatiscenti, è all'origine del disegno e delle ricerche materiche di Dubuffet sin dal 1946. Tali ricerche inedite, che annunciano un'«arte altra», di cui Michel Seuphor salutò l'avvento nel 1953, si ricollegavano in parte a quella di una più vasta corrente costituita da artisti molto più giovani, alieni sia da ogni realismo che da un astrattismo troppo affettato. Nel 1948 venne fondato a Parigi il gruppo internazionale Cobra (Jorn, Appel, Corneille, Constant, Alechinsky), l'anno dopo la prima mostra dei dipinti di Wols. Parteciparono a Cobra Bazaine, Doucet, Atlan. Molti di essi, francesi e stranieri, si ritrovarono nella Gal. Maeght, nelle mostre *Les Mains éblouies* (le mani abbagliate; 1947, 1949, 1950), ove esordirono Arnal, Dmitrienko, Chapoval, Dufour, Rezvani. Il titolo è esplicito: la poesia, l'invenzione suscitata senza posa dallo scatto della chiazza di colore e del tratto prevalgono su una pittura piatta e troppo ordinata; i pittori si rifanno al periodo surrealista di Miró, Klee e del Kandinsky precedente il Bauhaus, mentre l'arte precolombiana (mostra a

Parigi nel 1950), rinnovando l'interesse per le epoche piú antiche, contribuisce alla nascita d'un simbolismo complesso, stilizzato e dai colori sonori (Atlan).

□ *Gli anni '60* Nel 1960 il critico Pierre Restany pubblicò a Milano il manifesto del Nuovo Realismo, che raccoglieva Klein, Arman, Dufrière, Hains, Villeglé, Rotella, Raysse, Spoerri, Tinguely e César, cui si uní Niki de Saint-Phalle. Le tecniche del Nuovo Realismo utilizzano i *collages*, gli assemblaggi dadaisti e la lezione surrealista. La mostra dell'oggetto (1962: Parigi, MAD) rivelò, nell'artista moderno, l'esigenza di una creazione che prendesse spunto dagli elementi piú vari trasformando il repertorio di gesti e di atteggiamenti dall'ideazione dell'opera. Coevo alla Pop'Art newyorkese, il Nuovo Realismo propose cosí un realismo contemporaneo di sferzante umorismo, autodistruttivo ed esteticamente fondato su aspetti specifici della civiltà urbana occidentale: manifesti, spezzoni pubblicitari, fumetti, vetrina commerciale di cattivo gusto (manifesti lacerati di Hains, Villeglé, Rotella, «accumulazioni» di Arman montaggi di Raysse, Journiac, Arnal, dipinti di Dat e di Rancillac). Invece, l'impegno a tornare al grado zero dell'arte si annuncia dal 1967 col gruppo B.M.P.T. (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), che prolungava alcune ricerche di Klein presentando qualche analogia con la Minimal Art americana; l'intensa riflessione teorica ammetteva qui soltanto realizzazioni parsimoniose, come in *Support Surface* (1968-71), con Viallat, Jacard, Dolla, Cane, Dezeuze, Bioulès, Devade, Rouan.

□ *Gli anni '70* Uno tra i fenomeni piú notevoli dopo il 1970 è l'affermarsi e l'evolversi di realismi nati una decina d'anni prima. E qui flagrante il parallelismo tra le reazioni negli Stati Uniti e in Europa, tenuto conto delle sfumature tra iperrealismo e realismo. A livello francese vanno citati i nomi di Fromanger, Gasirowski, Schlosser, Monory, che hanno operato partendo dalla fotografia e si sono ispirati al cinema negli effetti d'inquadratura, valorizzando un'iconografia risolutamente contemporanea. Meno impavidi, altri artisti hanno sfruttato con maggiore o minore irriverenza le opere celebri di Ingres, Michelangelo, Géricault, Leonardo (Parré, Olivier, Zeimert, Erro): atteggiamento la cui origine risale a Dada (*Gioconda* con i baffi di Duchamp) e che la Pop'Art aveva reso di nuovo attuale. A tali dimostrazioni è necessaria la leggibilità; essa è assai attenuata, perseguendo una decifrazione meno immediata di

motivi dispersi, nello spazio della tela astrattamente sentito (Télémaque, Kermarec, Le Yaouanc). Singolari convergenze tematiche svelano nuovi atteggiamenti ed interessi; se l'oggetto è stato, da molti anni, inventariato, l'alienazione insidiosa cui l'uomo è soggetto e il recente impegno ecologico hanno conferito agli animali valore simbolico: rilievi con carcasse di uccelli morti di Spoerri, zoo di Gilles Aillaud e soprattutto cani, da Bacon a Velickovic, Rebeyrolle e Cuoco, la cui situazione rinvia inesorabilmente a quella umana. Mentre il problema dell'arredo e dell'animazione degli spazi urbani è stato rinnovato dall'azione congiunta di Vasarely, Agam, Schoeffler, Soto e del Gruppo di ricerca sulle arti visive. L'animazione policroma di spazi collettivi, all'interno o all'esterno, viene ricercata piuttosto sistematicamente, da quella di Dewasne per il palazzo del ghiaccio di Grenoble (1967) a quelle di Hernandez per la piscina municipale di Vitry-sur-Seine (1969) e allo stadio nautico di Châtillon-Malakoff (1972), di Ubac e di Soulaiges per la nuova facoltà di lettere di Lilla (1974), fino ai nuovi progetti per il quartiere della Défense a Parigi. Il Centro nazionale d'arte e di cultura Georges-Pompidou (Centre Beaubourg) è stato inaugurato nel 1977; i temi delle grandi mostre qui svoltesi hanno messo in evidenza momenti essenziali dell'arte contemporanea. (*mas*).

### **Francia, François-Thomas-Louis**

(Calais 1772-1839). Acquerellista e paesaggista, rappresenta le varie tendenze del paesaggio ad acquerello dell'inizio del XIX sec. Il suo nome è associato alla storia dell'arte inglese, poiché l'artista lasciò giovanissimo Calais per Londra, ove subì l'influsso di Thomas Girtin, che egli più tardi tramise a Bonington, di cui fu il primo maestro. La sua carriera in Inghilterra fu brillante. Dal 1795 espose alla Royal Academy; in seguito divenne segretario perpetuo della Società degli acquerellisti, poi pittore del duca di York. Nella scia di Girtin, partecipò attivamente allo sviluppo dell'acquerello, tornato in Francia nel 1817, contribuì alla diffusione e alla conoscenza dell'arte inglese. Espose al *salon* del 1835 una *Marina con bassa marea, seguita da mare grosso*; poi nel 1836 e nel 1838. I suoi acquerelli, molto apprezzati dai suoi contemporanei, sono ora dispersi in varie coll. priv., a Calais, a Dublino (NG) e a Londra (VAM). (*cpe*).

## Francia, il

(Francesco Raibolini, *detto*) (Bologna 1450 ca. - 1517). Pittore e orafo il cui appellativo sarebbe derivato dal suo mitico maestro francese (l'orafo Duc) o, piú credibilmente, dalla volgarizzazione in «Franza» del suo nome Francesco. Risulta immatricolato nell'arte degli orefici il 10 settembre 1482 ed è eletto alla carica di massaro nel 1483. Gli esordi pittorici, accanto a prove suggestive nell'ambito dell'oreficeria (due *Paci* niellate (Bologna, PN) e monete commemorative di Giovanni II Bentivoglio), vedono il F intento a sciogliere le crudezze ereditate dalla cultura ferrarese nella purità classicista dei modelli toscani (*Crocifissione*: ivi). Ma è una irrimediabile inclinazione accademica, che si manifesta nell'uso di una materia sceltissima invetriata e di smalto, che si concreta passando dal *Santo Stefano* (Roma, Gall. Borghese) alla pala Felicini (Bologna, PN, 1494), dalla pala Bentivoglio (Bologna, San Giacomo) alla *Madonna del gioiello* (Bologna, PN, 1499), cedendo poi ad ambizioni classiciste che non tennero a lungo il passo coi tempi, pur avendo inteso al loro costituirsi gli alti ideali che via via il Perugino, fra Bartolomeo e Raffaello erano già in grado di esprimere. Ancora un esempio di tenuta stilistica, che giustifica in certo senso la fama altissima di cui godette in vita l'artista, va reperito negli affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia (Bologna, 1506). D'altra parte l'artista ha un corpus assai ricco; egli formò numerosi allievi, fra i quali si ricordano i figli Giacomo e Giulio, e la sua influenza si diffonde con continuità. Tra i dipinti di piú alta qualità si possono citare il *Cristo morto*, la pala Manzuoli, la *Madonna Scappi* e l'*Annunciazione con quattro santi* (1500): Bologna, PN; la *Crocifissione* (Bologna, MC); il *San Giorgio* (Roma, GNAA, Pal. Barberini); l'*Evangelista Scappi* (Firenze, Uffizi); la *Madonna Bianchini* (Berlino-Dalhem) l'*Annunciazione con sant'Alberto* (1503?: Chantilly, Museo Condé); *Bartolomeo Bianchini* (Londra, NG); la *Madonna Gambaro* (1495: New Haven, AG). (*cv* + *sr*).

## Franciabigio

(Francesco di Cristofano, *detto* il) (Firenze 1484-1525). La sua prima opera nota è la *Natività* affrescata nel 1510 nella villa Capponi a Montici (ora a Firenze, Museo del Cenacolo di San Salvi) che attesta, accanto alla conoscenza di Piero di Cosimo, l'alunnato presso Mariotto Alberti-

nelli, di cui parla il Vasari. Ma già l'*Annunciazione* (Torino, Gall. Sabauda) e soprattutto lo *Sposalizio della Vergine* (1513: Firenze chiostrino dell'Annunziata), indicano accanto a desunzioni da fra Bartolomeo il prevalere dell'esempio di Andrea del Sarto, che rimarrà determinante per il F, pur non soffocandone mai le qualità sinceramente naturalistiche e di solidità ancora quattrocentesca, che gli impediscono, anche nelle opere più tarde, di cogliere i suggerimenti della «maniera». L'ammirazione per il Raffaello del periodo fiorentino è evidente in opere di questi anni come la *Madonna col Bambino* (Bologna, PN) ispirata alla *Madonna Tempi*. Fra le opere più interessanti degli anni seguenti sono da ricordare: il *Cenacolo* (1514: Convento della Calza), la *Madonna di San Giobbe* (1516 Firenze, Uffizi), due storie di san Giovanni (*San Giovanni benedetto dal padre* e *Incontro di Giovanni con Gesù*) (1518-19 chiostro dello Scalzo), il *Trionfo di Cesare* e il *Tributo di Cesare* (1521: Poggio a Calano, Villa Medici) e infine nitida e incantevole la *Lettera di Uria* (1523: Dresda, GG) che nella sua collocazione originale ornava l'anticamera di Giovan Maria Benintendi insieme a dipinti del Bachiacca (Dresda) e del Pontormo (Firenze, Pitti). Il F fu anche ottimo ritrattista, di ispirazione raffaellesca: si vedano i ritratti degli Uffizi di Firenze (1514), della NG di Londra, del Louvre di Parigi, della Gall. Liechtenstein. Ma è da osservare che in altre prove ritrattistiche (*Ritratti di giovani*, 1522: Berlino-Dahlem; e Detroit, Inst. of Arts) F trova un proprio spazio espressivo nella resa meno idealizzata e nel taglio caratterizzati da un toccante sentimento di pensosa istantaneità. (*ag + sr*).

### **Francis, Sam**

(San Mateo Cal. 1923). Dopo studi di medicina e psicologia all'università di Berkeley, dal 1943 al 1945 prestò servizio in aviazione. Ferito e ricoverato, cominciò a interessarsi di pittura su sollecitazione di un amico, David Parks docente alla scuola di belle arti di San Francisco; espose per la prima volta in questa città nel 1948. Nel 1950 si recò a Parigi, ove risiedette a lungo, tranne frequenti soggiorni a New York, California e viaggi intorno al mondo dal 1957 al 1959, che lo condussero in Messico, India, Siam, Hong Kong e Giappone, dove lavorò più volte. Tornò negli Stati Uniti nel 1961 stabilendosi nel 1962 a Santa Monica in California. Ha tenuto con successo nu-

merose mostre all'estero, non solo a New York (1956 Martha Jackson Gall.), ma anche a Londra (1957, Gimpel Fils Gall.), Tokyo, Osaka e in Svizzera, ove nel 1956 ha realizzato un importante trittico murale per la Kunsthalle di Basilea; la Kunsthalle di Berna gli dedicò nel 1960 una grande personale, che l'anno precedente era stata presentata a Düsseldorf. A Parigi, sin dal 1952, la Gal. Nina-Dausset gli aveva organizzato la prima mostra, cui dovevano presto seguirne altre due alla Gal. Rive droite, la prima con presentazione di Georges Duthuit nel 1955 e la seconda nel 1956 sotto l'egida di Michel Tapié; il quale, in *Un art autre*, aveva già collocato F tra gli artisti più significativi dell'informale, cui egli apportava, dopo Pollock, una nuova dimensione spaziale su scala americana. Di fatto è il senso dello spazio, luogo d'azione della luce, a caratterizzare l'espressione *tachiste* di F; il quale, dal canto suo, ha precisato che «lo spazio è il colore», riconoscendo in tal senso l'importanza dell'esempio di Monet e di Matisse. Per mezzo di grandi e vigorose chiazze di colore, chiaro o profondo, egli modula la superficie dei grandi formati con i quali lavora volentieri, per creare spazi in moto impregnati di una vita intensa. Nei «blu» (1967-68) ha esteso sempre più gli intervalli che separano le chiazze di colore, respinte verso i bordi della tela per far esplodere la «forma aperta» del bianco. Sue opere sono conservate in numerosi musei americani (in particolare a New York, MOMA e Guggenheim Museum) e a Londra (Tate Gall.), Parigi (MNAM: *In Lovely Blue*, 1955-57) e Zurigo (KH). L'insieme più importante delle sue pitture è però riunito a Tokyo (Museo Idemitsu). (rvg).

### **Franck, François**

(Anversa 1872 - Ostenda 1932). Di professione arredatore, s'interessò come collezionista anche alla pittura belga contemporanea; quando nel 1921 venne nominato membro del consiglio di amministrazione del museo di Anversa, si sforzò di arricchirlo soprattutto in tal senso. Il suo influsso si manifestò anche nell'ammodernamento delle sale e nell'allestimento delle opere. Il museo deve alla sua generosità opere fondamentali di James Ensor, Jakob Smits, Henri de Braekeleer, Guillaume Vogels, Constant Permeke, Rik Wouters.

**Charles** (1870-1935), fratello di François e come lui collezionista, fece anch'egli importanti donazioni allo stesso

museo. Nel 1965 ha avuto luogo a Bruxelles un'asta di opere già nella collezione di François, e nel 1968 un'altra di opere appartenute a Charles. (*pr*).

### **Franck, Hans Ulrich**

(Kaufbeuren 1603 - Augsburg 1675). Si stabilì nel 1637 ad Augsburg, dove rimase fino alla morte. Più che nella pittura il suo talento si manifesta in una serie di venticinque incisioni (1643-56), uniche nell'arte barocca tedesca, che traducono con sorprendente vivacità i luoghi ove si svolse la guerra dei trent'anni. Tranne qualche raro imitatore della fine del XVII sec., si constata che nella pittura tedesca le rappresentazioni di scene di guerra e delle sue atrocità non hanno trovato, in quell'epoca, altra espressione artistica che in quest'importante documento. (*ga*).

### **Francke, Meister**

(attivo ad Amburgo nella prima metà del XV sec.). Si tratta di uno dei rappresentanti più originali del gotico internazionale tedesco. Reinterpreta le forme dello stile cortese nel senso di un espressionismo religioso, nel quale traduce direttamente le sue meditazioni sulla Passione o sulla vita dei santi. Su di lui si possiedono pochissimi documenti: fu frate domenicano – il che spiega perché il suo nome non figura su alcun registro municipale – originario di Zutphen in Gheldria, dove sarebbe nato nel 1380-90 ca.; dipinge per la cattedrale di Münster due pannelli della Vergine e di san Giovanni Battista, senza dubbio prima del 1420 (distrutti), nel 1424 conclude un contratto per un polittico destinato alla chiesa di San Giovanni di Amburgo con la confraternita degli Englandfahrer, i marinai che viaggiavano per l'Inghilterra; questo polittico è conservato e ha consentito di raggruppare, su basi stilistiche, il resto della sua opera; poi, la sua fama si espande intorno al Baltico nelle città anseatiche, ed egli dipinge nel 1429 un polittico per la confraternita delle Teste Nere di Reval in Estonia (distrutto). La sua opera si compone di due dipinti rappresentanti *Cristo morto* (conservati a Lipsia e Amburgo) e di due grandi polittici ad ante: il *Polittico di santa Barbara* (conservato a Helsinki), eseguito probabilmente per la cattedrale del porto anseatico di Abo in Finlandia, contiene un interno scolpito probabilmente nella bottega del pittore, oppure su suoi disegni, e doppie ante dipinte con otto scene della vita di santa Bar-



bara; del *Polittico degli Englandfahrer*, detto *Polittico di san Tommaso Becket* (oggi ad Amburgo, ma non completamente conservato), restano un frammento del pannello centrale dipinto (*Crocifissione*) e, delle doppie ante, quattro *Scene della Passione* su fondo d'oro, due *Scene dell'infanzia di Cristo* e due *Scene della storia di san Tommaso Becket* su fondo rosso stellato. Dopo gli studi di B. Martens (1929) e di Stange (1938), il *Polittico di santa Barbara* è stato considerato opera degli esordi del pittore, che si sarebbe formato in intimo contatto con la miniatura francese, in uno spirito aperto al mondo esterno, e che avrebbe in seguito abbandonato nel *Polittico di san Tommaso Becket*, per limitarsi all'essenziale ed esprimere, con mezzi ridotti, una visione soggettiva personale. Ma conviene preferire una diversa cronologia, che offre un'idea più esatta di un pittore medievale che evolve verso il realismo, soggetto ai vari influssi artistici del suo tempo. Sembra che l'essere originario della Gheldria sia stato determinante per la sua opera: egli vi trovava un particolare repertorio iconografico e soprattutto un clima di espressionismo mistico artisticamente tradotto in un racconto semplificato ed efficace. Inoltre, vi subì l'influsso dello stile gotico internazionale franco-fiammingo, ampiamente importato grazie alla duchessa Maria di Gheldria, principessa francese. Dai manoscritti intorno al 1410, conosciuti direttamente o attraverso raccolte di modelli, egli trae dettagli o formule compositive. Il suo gusto dell'espressività delle forme semplici e di uno spazio piatto, ridotto al gioco dei personaggi, lo accosta alle prime opere dei fratelli Limbourg (*Belles Heures*). In Vestfalia apprese la versione tedesca del gotico internazionale, particolarmente dal *Polittico di Wildungen* di Conrad di Soest, da cui riprende la composizione per la sua *Crocifissione* e per i tipi dei visi delle mani e delle pieghe. A quest'epoca risalgono il *Cristo morto* di Lipsia (1420 ca.), il *Polittico di san Tommaso* (1424), che l'ignoranza dell'anatomia e del modellato, le pieghe fluide, la calligrafia, la composizione priva di profondità obbligano a collocare agl'inizi della carriera del pittore. Poi, egli perfeziona la sua conoscenza delle conquiste della pittura occidentale, il *Polittico di santa Barbara* (1430-35 ca.) e il *Cristo morto* di Amburgo (1435-40 ca.) mostrano un gusto nuovo per il volume, il modellato, le pieghe gonfie e pesanti, i paesaggi meglio strutturati in profondità. La carriera di F si colloca così a metà strada

tra il gotico internazionale tardo e il futuro realismo. Pittore regionale, frate, e d'ispirazione del tutto personale, non fece scuola, tuttavia, molti polittici della bassa Germania o delle città anseatiche ne ricordano le forme, i motivi, il modo di raccontare espressivo e raccolto, e ne tramandano lo stile, come in Johann Koerbecke, all'interno della corrente realista fin oltre la metà del xv sec. (*nr*).

### **Francken, Hieronymus I il Vecchio**

(Herenthals (Anversa) 1540 - Parigi 1610). Figlio maggiore di **Nicolaas**, fu allievo di Frans Floris, come i fratelli Ambrosius I e Frans I. Nel 1566 lavorò a Fontainebleau; poi si stabilì, nel 1568, a Parigi, ove lo si trova iscritto come pittore del re a partire dal 1588. Tornò ad Anversa nel 1571 per terminare l'*Adorazione dei magi* (Bruxelles, MRBA), lasciata incompiuta da Floris, morto nel 1570. Nel 1585 eseguì a Parigi, su richiesta del presidente del parlamento, un'*Adorazione dei magi* per la chiesa dei Cordeliers, oggi conservata a Notre-Dame di Parigi. È uno dei primi specialisti di scene di ballo o di mascherata, e di interni borghesi: *Ballo di nozze* (oggi ad Anversa), *Carnevale veneziano* (ad Aquisgrana). I suoi dipinti, di un manierismo elegante che unisce elementi anversesi, italiani (soprattutto veneziani) e francesi, possono confondersi con quelli del fratello Frans I, benché l'influsso di Fontainebleau vi appaia più evidente. Hieronymus I dipinse anche ritratti: *Autoritratto* (Aix-en-Provence, Museo Granet). **Frans I il Vecchio** (Herenthals 1542 - Anversa 1616), suo fratello, fu allievo di Frans Floris, poi divenne cittadino di Anversa e libero maestro della ghilda nel 1567, e decano nel 1588. La maggior parte dei suoi dipinti, di media dimensione, dai colori vivaci, dalle forme eleganti, derivano dall'arte del maestro, pur accostandosi ai quadri di genere del fratello Hieronymus I: trittico di *Cristo fra i dottori* (1587: Anversa, Cattedrale), *Adorazione dei magi* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), *Storia di Ester* (musei di Bourg-en-Bresse e di Châteauroux), la *Salita al Calvario* (Dresda, GG), *Ecce homo*, la *Cattura di Cristo* (Madrid, Prado). Frans I firmava «De Onde Frans Francken». **Ambrosius I il Vecchio** (Herenthals 1544 - Anversa 1618), fratello dei precedenti, divenne libero maestro ad Anversa nel 1573 e decano nel 1581, dopo essere stato allievo di Frans Floris e aver lavorato a Tournai e Fontainebleau (1570). La sua opera, composta soprat-

tutto di dipinti di grande formato, tradisce gli influssi di Frans Floris e di Maerten de Vos, cui si mescolano reminiscenze delle grandi composizioni di Fontainebleau: *Trittico dei santi Crispino e Crispiniano* (1589), la *Moltiplicazione dei pani* (1598), il *Martirio e la carità dei santi Cosma e Damiano*, *Trittico del santo Sacramento*, *Scene della vita di san Sebastiano*, *Martirio e decollazione di san Giorgio* (conservato ad Anversa), *Trinità* (1608: Anversa, chiesa di San Giacomo), il *Ratto di Deianira* (1596: Aix-en-Provence, Museo Granet).

**Hieronymus II il Giovane** (Anversa 1578-1623), figlio e allievo di Frans I, poi dello zio Ambrosius I, divenne libero maestro nel 1607. Si dedicò come il fratello Frans II, ai quadri da *cabinet*: la *Bottega del mercante Jan Snellinck* (1621: Bruxelles, MRBA). Dipinse anche *Scene di ballo* (un esempio nel museo dell'università di Stoccolma), ed inoltre soggetti storici e religiosi: *Decollazione di san Giovanni Battista* (Dresda, GG), il *Martirio di santa Caterina*, *Orazio Coclite* (1620: conservato ad Anversa).

**Ambrosius II il Giovane** (Anversa 1581 - ? 1632), figlio e allievo di Frans I, divenne maestro nel 1624.

**Frans II il Giovane** (Anversa 1581-1642), figlio di Frans I, è il pittore più famoso della dinastia dei Francken. Divenne libero maestro nel 1605, poi decano nel 1614; si distinse nei generi più vari, specializzandosi nella pittura di quadri di piccolo e medio formato (il *Gabinetto dell'amatore Sébastien Leerse*: oggi ad Anversa), raffiguranti spesso scene bibliche, mitologiche e storiche con numerosi personaggi: *Achille riconosciuto da Ulisse*, *Un principe mentre visita il tesoro di una chiesa* (1633: Parigi, Louvre), il *Festino presso il borgomastro Rockox* (Monaco, AP), *Storia di Creso e Solone* (Bruxelles, MRBA). Lavorò all'inizio sotto l'influsso del padre, ma acquisì prestissimo uno stile personale, caratterizzato dalla scioltezza della composizione, dalla calda ricchezza del colore e dalla delicata eleganza delle forme. Lo si riconosce facilmente dal suo modo assai particolare di rappresentare gli occhi nei volti raffinati dei suoi personaggi come punti neri: il *Figliol prodigo* (Karlsruhe, KH), il *Trionfo di Anftrite* (Sarasota, Ringling Museum), il *Sabba delle streghe*, la *Crocifissione* (Vienna, KM), il *Pasto del re Mida* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), *Allegoria della Fortuna* (oggi a Compiègne), *Il passaggio del Mar Rosso* (1621: Amburgo, KH), un complesso di quindici opere al Prado (Madrid) – tra cui una serie

di dodici dipinti con *Storie del Vecchio Testamento* –, *Eteocle e Polinice*, *Miracolo sulla tomba di san Bruno*, le *Opere di misericordia*, *Trittico dei Quattro coronati* (1624: conservato ad Anversa). Fino al 1616, data della morte del padre, firmò «De Jon F. Franck» o «De Jonge Frans Francken»; poi, dopo il 1628 ca., quando cominciò a dipingere anche il figlio Frans III, riprese la firma del padre: «De Onde Frans Francken».

**Frans III** (Anversa 1607-67), figlio di Frans II, divenne maestro nel 1639-40 e decano nel 1655-56. Influenzato da Rubens, dipinse quadri religiosi (il *Festino di Baldassarre*: conservato a Hannover), nonché *Interni di chiesa*, che eseguì in collaborazione con L. Neefs (due esempi a Madrid, Prado; un altro a Dresda, GG, datato 1648)

**Hans (Jan)** (Anversa 1581-1624), figlio di **Cornelis** (1545 - ?), venne educato dallo zio Ambrosius I, soggiornò a Parigi nel 1607, rientrò ad Anversa nel 1608, divenendovi libero maestro nel 1611. Dipinse soprattutto composizioni religiose: la *Decollazione di san Giovanni Battista* (Bruxelles, MRBA).

**Constantin** (Anversa 1661-1717), figlio e allievo di **Hieronimus m** (1611 - ?) venne accolto nella gilda dei pittori di Anversa nel 1695; dipinse scene di storia e di battaglie: *Martin van Rossum dopo i suoi tentativi contro Anversa* (conservato ad Anversa). (*ju*).

### **Franco, Battista, detto Semolei**

(Venezia 1498 ca. - 1561). Si formò nell'ambiente manierista romano, ma s'ignora chi precisamente ne fosse il maestro. Le prime sue opere furono eseguite a Venezia. Nel 1530 era a Roma, partecipando – con Antonio da Sangallo – agli apparati per l'entrata di Carlo V (1536). Nello stesso anno aiutava a Firenze Vasari nell'elaborazione dei progetti per le nozze del duca Alessandro de' Medici con Margherita d'Austria, e nel 1539 per quelle tra Cosimo I ed Eleonora di Toledo. Nulla resta di queste opere, note soltanto dalle descrizioni di Vasari. Tornato a Roma, F operò in San Giovanni Decollato (*Cattura di san Giovanni Battista*, 1542) copiò il *Giudizio universale* di Michelangelo e le sculture della Sagrestia Nuova di San Lorenzo da poco terminate, che certamente lo influenzarono (*Discesa al limbo*, 1542: Roma, Gall. Colonna). Fra il '45 e il '50 si colloca la sua attività per le Marche, a Urbino dove esegue la bella pala con *Madonna e i SS. Pietro e*

*Paolo* per il duomo (Urbino, Museo diocesano) oltre a progetti per le maioliche di Casteldurante, a Osimo (*Storie di Cristo* per il duomo), a Fabriano (la grande pala con *Madonna e santi* in San Venanzio). Dopo un nuovo soggiorno romano (1550), trascorse a Venezia gli ultimi anni, lavorando in particolare nella Libreria Vecchia del Sansovino (1556, tre tondi), in Palazzo ducale e nel Fondaco dei Tedeschi. Tra le opere rimaste a Firenze, fortemente improntate dallo studio di Michelangelo, vanno ricordate l'*Allegoria della battaglia di Montemurlo* (Firenze, Pitti) e il *Noli me tangere* della Casa Buonarroti, attribuito a F da Ch. de Tolnay. Personalità di non univoca definizione i cui interessi non si esauriscono nell'adesione alla linea michelangiotesca, il F tradisce di volta in volta l'assimilazione di diverse esperienze, fra grandi modelli del classicismo romano (Raffaello, Sebastiano, Perino) e del primo manierismo a Roma e Firenze (Daniele da Volterra, Jacopino del Conte, Andrea del Sarto). (fv + sr).

### **Franco Bolognese**

(Bologna?, fine del XIII sec. - inizi del XIV). La fama di F B è legata alla celebre terzina dantesca (*Purgatorio*, 11.82-84) nella quale il miniatore Oderisi da Gubbio lo nomina come maestro che lo ha sopravanzato nell'arte, così come Giotto ha superato Cimabue. In base a questa menzione la storiografia artistica ha tentato, da Vasari in poi, di ricostruirne la figura (Malvasia, Lanzi, Cavalcaselle). Longhi ha cautamente proposto di riconoscerne una possibile opera, o almeno l'ambito culturale, nella straordinaria *Bibbia di Parigi* (Parigi, BN, lat. 18), proveniente da Avignone e detta «Bibbia dei Papi» cui lo studioso avvicinava inoltre la notevolissima tavoletta (*Crocifissione con san Francesco*) già in coll. priv. a Firenze. L'autore della *Bibbia di Parigi* è stato definito da Longhi un maestro la cui cultura gotica occidentale viene ravvivata da un rivitalizzante contatto con lo stile aulico costantinopolitano. (sr).

### **Francoforte**

**Städelsches Kunstinstitut** Con testamento del 15 marzo 1815, un cittadino di F (Repubblica federale tedesca), il banchiere Johann Friedrich Städel (1728-1816), fondava l'istituto d'arte che reca il suo nome, lasciandovi tutta la propria fortuna, compreso il suo gabinetto, comprendente una serie di dipinti di varie scuole. Il 10 marzo 1817

l'istituto entrava in pieno possesso dei suoi beni e, nello stesso anno, si arricchiva di due importanti collezioni: quella di Sophie de Neufville e quella di J. G. Grambs, cioè di un complesso di 193 dipinti, principalmente di scuola olandese (Rembrandt, Ruisdael, Hobbema, Hals), e di disegni. L'amministrazione del museo, d'altro canto, cominciava a seguire una politica di acquisti, che non è mai rallentata fino ad oggi. Acquisizioni particolarmente felici si ebbero in particolare tra il 1830 e il 1833; poi, nel 1850, il museo si arricchì di opere provenienti dalla raccolta di Guglielmo II d'Olanda all'Aja. Alla fine del secolo l'attività dell'associazione artistica di F consentì ulteriori incrementi. L'istituto Städel, una delle più ricche gallerie tedesche di pittura, presenta un panorama pressoché completo della pittura europea, con preponderanza delle scuole fiamminghe e olandesi. Tra i primitivi fiamminghi vanno segnalate la *Madonna di Lucca* di Jan van Eyck, opere fondamentali del Maestro di Flémalle (*Trinità*, *Vergine con Bambino*, *Santa Veronica*, frammento di un *Ladrona sulla croce*), opere di Van der Weyden (*Vergine con Bambino e santi*, *Trittico con scene della Vita di Giovanni Battista*), quadri di Bouts, Petrus Christus, Memling, Hugo van der Goes. La sezione olandese, assai ricca, comprende in particolare l'*Astronomo* (1668) di Vermeer, un *Ritratto di donna* (1633), l'*Accecamento di Sansone* (1638),  *Davide mentre suona l'arpa* di Rembrandt, sei *Paesaggi* di Ruysdael, un *Ritratto d'uomo* (1638) di Hals. La scuola italiana comprende opere varie dai primitivi (Barnaba da Modena, Meo da Siena, ecc.) a Tiepolo, tra cui un importante Moretto: *Vergine in trono con quattro dottori della Chiesa*. Il gruppo francese è dominato dal *Paesaggio con Piramo e Tisbe*, uno dei capolavori di Poussin. Infine la pittura tedesca è rappresentata da opere del xv e xvi sec. (Baldung Grien: *Streghe*, *la Natività*, *il Battesimo di Cristo*; Cranach: *Venere*, Dürer: *Giobbe schernito dalla moglie*; Holbein: *Ritratto di Sir George Cornwall*), del xvii sec. (bel complesso di Elsheimer), del xix sec. (Koch, Rethel, Dahl, Tischbein col *Ritratto di Goethe*, Leibl, Böcklin e gli artisti di F) e del xx sec. (Beckmann, Dix, Macke, Nolde). La pittura francese del xix e del xx sec. vi figura in particolare con importanti tele di Delacroix, Courbet, Puvis de Chavannes, Monet, Renoir, Van Gogh. Il gabinetto dei disegni, comprendente circa 60 000 stampe (Rembrandt, Schongauer) e 20 000 disegni,

venne anch'esso fondato da J. F. Städel e accresciuto nel 1817 dalla collezione di J. G. Grambs, e poco dopo il 1840 da varie donazioni di Jean-David Passavant (1787-1867); infine venne trasferita all'istituto, nel 1870, la collezione di stampe del senatore Johann Karl Brönner (1738-1812), da lui lasciata alla città; le incisioni in doppio esemplare derivanti da tale fusione vennero vendute il 5 ottobre 1874 a Lipsia presso Boerner. Il gabinetto dei disegni dell'istituto Städel comprende ricche sezioni di opere italiane (Raffaello, Lippi, Bellini, Tiepolo), francesi (Watteau, Boucher, Fragonard) e soprattutto tedesche (Dürer, album di disegni di Elsheimer). (gb).

### **François, Guy**

(Le Puy (Haute-Loira) prima del 1580-1650). È documentato nel 1608 a Roma, ove rimase parecchi anni, fino al 1613. Una *Santa Cecilia e l'angelo* (Roma, GNAA), generalmente attribuita a Saraceni, potrebbe essere opera sua risalente a tale soggiorno; altri lavori assegnati sino ad oggi a Saraceni (*Bottega di san Giuseppe*: Hartford, Wadsworth Atheneum; *Sacra Famiglia*: oggi a Brest) sono forse anch'essi tele romane di F. Lavorò dal 1613 a Montpezat (Tarn-et-Garonne). Ha lasciato le sue opere al Puy (*Madonna e due Santi*, 1615: Museo; *Cristo in croce*, 1619: chiesa dei gesuiti; il *Rosario*, 1619, e *Incredulità di san Tommaso*: chiesa di Saint-Laurent, *San Felice da Cantalice*, 1619: Carmelitani), nonché in molte città della Linguadoca: Montpellier (*Cristo in croce*, 1634: Notre-Dame-des-Tables), Tournon (*Presentazione*: collegiata), Tolosa per la chiesa dei certosini (*Purificazione*, *Sacra Famiglia*, *Nozze mistiche di santa Caterina*: ora in museo a Tolosa). Ma operò anche per le chiese alverniate – due *Adorazioni dei pastori*: 1630 (Gannat) e 1631 (Saint-Bonnet) – e della Guascogna (*San Bruno nel deserto*: Bordeaux, Saint-Bruno; fino a qualche tempo fa era considerato opera del Domenichino). Citiamo inoltre la *Sacra Famiglia con san Bruno e sant'Elisabetta d'Ungheria* (1626: oggi a Bourg-en-Bresse). Lo stile di F, improntato da Saraceni ma sensibile anche al primo classicismo romano di radice bolognese, si distingue per un linearismo nei contorni e una nettezza di disegno che conferiscono alla composizione una spazialità quasi tridimensionale. Va infine osservato che la riluttanza, da parte della critica soprattutto italiana, ad accogliere nel catalogo del F i di-

pinti «romani» già assegnati a Saraceni, è giustificata dalla qualità considerevolmente superiore a quella delle sue documentate opere francesi.

Il fratello minore **Jean I** (Giovan Francesco: 1580 - prima dell'ottobre 1650) era a Roma nel 1630, a Tolosa nel 1649, ove dipinse i *Discepoli di Emmaus* (Tolosa, Musée des Augustins).

**Jean II**, figlio di Gay, console del Puy, ha lasciato in tale città un *Cristo in croce* (1663: Carmelitani), un *Quadro consolatore* (1667: Gesuiti) e la *Nascita della Vergine* (1679: Carmelitani). (*rm + sr*).

### **François, Maestro**

(Turenna (?), seconda metà del xv sec.). È nominato in un documento latino poco chiaro («egregius pictor Franciscus») come autore di miniature di una *Città di Dio* eseguite nel 1473 (Parigi, BN); illustrò numerosi manoscritti per la corte di Francia, particolarmente per Jacques d'Armagnac, duca di Nemours. Il suo stile accurato, indirettamente derivante da Fouquet, presenta una stereotipa rigidità. Più che di François, figlio di Jean Fouquet, si tratta forse di Saturnin François, pittore di Tours, o di un altro François, miniatore nel 1473 al servizio di Carlo IV d'Angiò, conte del Maine. (*nr*).

### **Francucci, Innocenzo → Innocenzo da Imola**

#### **Frankenthal, scuola di**

Nel 1587, fuggendo le persecuzioni religiose, un gruppo di protestanti dei Paesi Bassi si stabilì a F, villaggio renano, non lontano da Spira. Tra loro si trovava il pittore Gillis III van Coninxloo, originario di Anversa, che doveva rivoluzionare l'arte del paesaggio. Il *Giudizio di Mida* (1588: Dresda, GG) – ispirato forse dalle decorazioni di Paul Franck a Kirchheim – risultato finale dei tentativi di pittori come Patinir, Herri Met de Bles, Gillis Mostaert o Hans Bol, è all'origine della pittura di paesaggio del Seicento olandese. Anziché vasti panorami luminosi, gli artisti influenzati da Gillis van Coninxloo rappresentano paesaggi romantici o tragici; prediligono le foreste folte, gli alberi dai tronchi nodosi, le architetture fantastiche e le città incendiate. Gli effetti d'illuminazione accentuano ancor più, con i loro contrasti, il ritmo violento delle composizioni. Tra gli artisti nati o che hanno lavorato a



F, vanno citati, oltre a Joos van Liere, Jan de Witte, Antoine Mirou, Pieter Schoubroek, Hendrick van der Borch il Vecchio, Jakob Marrel, Jan Vaillant. L'influsso della scuola di F compare anche presso pittori come Karel van Mander, Kerstiaen de Keuninck, Peter Stevens II, David Vinckboons o Mattheus Molanus. Peraltro è difficile dissociarla da quella di centri come Norimberga, Augsburg e soprattutto la vicina Francoforte, ove lavorano Frederick van Valckenborch e Hendrick van der Borch il Giovane; Y. Thiéry ha osservato che lo stile romantico degli artisti di F sopravvisse a lungo in Germania, come dimostra un quadro datato 1641 la *Battaglia degli Israeliti contro gli Amaleciti* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), firmato H. V. Jos. Infine, R. Oldenbourg ha accostato alla scuola di F le opere giovanili di Adam Elsheimer. F era luogo di transito privilegiato tra i Paesi Bassi e l'Italia; non sorprende dunque notare somiglianze stilistiche tra questa scuola e quella dei paesaggisti operanti in Italia all'inizio del XVII sec., e si comprende il ruolo che la città svolse nella diffusione dello stile italo-fiammingo creato a Venezia e rapidamente propagatosi a nord delle Alpi. (j).

### **Frankenthaler, Helen**

(New York 1928). Allieva di Tamayo e di P. Feeley, seguì nel 1949 i corsi di Meyer Schapiro alla Columbia University, l'anno successivo partecipò alla Summer School di Hans Hofmann a Provincetown. La sua prima personale ebbe luogo nel 1951 alla galleria Tibor de Nagy (New York). Svolse un ruolo fondamentale nello sviluppo della pittura astratta americana dopo la guerra. Giovanissima seppe assimilare gli influssi di Pollock, Gorky e Kandinsky. Pur serbando nella celebre tela *Mountains and Sea* (1952) un equilibrio tra i volumi che non manca di rammentare i *Giardini di Sochi* di Gorky (1941: New York, MOMA), seppe risolvere il conflitto caratteristico delle opere della prima generazione astrattista, tra disegno e pittura, impiegando una tecnica di applicazione diretta del pigmento alla tela. Tale procedimento consente al colore di espandersi sulla tela «naturalmente», di «disegnarsi» e di valorizzare l'esistenza stessa della tela. Noto col nome di *soaked* o *stained canvas*, fu da allora adottato da pittori come Morris Louis e Kenneth Noland, che conobbero bene l'opera della F, grazie a Clement Greenberg, sin dal 1953. Gli stampi di colore assunsero nei quadri

un'importanza sempre maggiore, facendo passare in secondo piano gli aspetti narrativi o aneddotici della tela: *Jacob's Ladaler* (1957: New York, MOMA). Dagli anni '60, obbedendo a una medesima esigenza, la F ha successivamente impiegato forme piú dense, effetti fluidi di un unico colore o il bianco stesso della tela lasciato tale, respingendo il colore sul bordo. Nel 1975 ha realizzato una serie di dipinti su ceramica, dai toni delicati, e in seguito delle sculture in terracotta presentate nel 1977 alla Gall. Emmerich di New York, dove espone successivamente i suoi dipinti *Autunno Series* (1977), *Good Rainy Days Series*, *Almost August Series*, *Ideas Series* (1978-79) e *Getting Ready Series* (1982). (jpm).

### **Frankl, Gerhart**

(Vienna 1901-65). Inizialmente intendeva dedicarsi alla chimica: ma nel 1920-21 Anton Kolig gli fece scoprire la pittura, ed egli si dedicò da allora allo studio degli antichi maestri. La sua dinamica *Fantasia su un tema di Rubens* (*Rubensphantasie*, 1923: Londra, coll. priv.) s'ispira direttamente alla *Tempesta* di Vienna (KM). E pure del 1923 la *Natura morta alla maniera di Abraham van Beyeren* (Vienna, öG), suggerita da un quadro dell'Accademia viennese. F, verso la fine degli anni '20, prese a modelli Cézanne, Chardin e Manet. Accanto a Faistauer e a Georg Merkel, con i quali ha numerose affinità, egli va annoverato tra i migliori artisti che vollero in quel tempo salvaguardare i valori della tradizione classica. La *Natura morta con pipa* (1928) e la *Chiesa di campagna* (ambedue a Vienna, öG) riflettono nel chiaro impianto e nel raffinato colore la lezione di Cézanne. F emigrò in Inghilterra nel 1938. Cominciò nel 1960 ca. a dipingere quadri di un astrattismo molto elaborato, come la *Valle di Gastein in inverno* (ivi), eseguita durante un soggiorno in Austria. (jmu).

### **Franque, Jean-Pierre**

(Buis-les-Baronnies (Drôme) 1774 - Parigi 1860). Allievo di David, espose al *salon* dal 1806 al 1853. Dipinse ritratti (*Charles Nodier*: Besançon, MBA; *Mademoiselle de Condé*: Valenciennes, MBA; importante serie di ritratti storici a Versailles), ma è noto per le grandi composizioni ufficiali (musei di Nîmes, Digione, Montauban, Angers). L'*Allegoria sulle condizioni della Francia prima del ritorno dall'Egitto* (*salon* del 1810: Parigi, Louvre), il cui linguaggio ram-

menta l'*Ossian* di Girodet, testimonia un afflato pro-romantico.

Il fratello gemello **Joseph** (Buis-les-Baronnies (Drôme) 1774 - Napoli 1833) fu anch'egli allievo di David; ritrattista della corte imperiale e pittore dai fasti napoleonici, espose regolarmente al *salon* fino alla caduta dell'impero, in seguito emigrò a Napoli, ove divenne professore all'accademia. I suoi ritratti, *Gioacchino Murat, re di Napoli* (Malmaison) e *l'Imperatrice Maria Luisa mentre contempla il re di Roma addormentato* (*salon* del 1812: Versailles) costituiscono buoni esempi dell'arte ufficiale del tempo. (ju).

### **Fréart de Chantelou**

Troppo spesso associati soltanto al nome di Poussin, i due fratelli **Roland Fréart de Chantelou**, signore di Chambray, detto **Chambray** (Le Mans 1606-73), e **Paul Fréart de Chantelou**, detto **Chantelou** (1609 - 1693-94), sono di fatto strettamente legati allo sviluppo della pittura e della letteratura d'arte francesi del XVII sec. Nobili di provincia, cugini di François Sublet de Noyers, acquisiscono una posizione importante quando quest'ultimo, col favore di Richelieu, diviene uno dei principali personaggi dello stato. Sublet, ministro della guerra, li incarica di varie missioni (campagna di Piemonte, 1639); come sovrintendente alle costruzioni reali, li associa strettamente allo sforzo di mecenatismo che si sviluppa alla fine del regno di Luigi XIII, di cui sembra siano loro ad ispirare le principali ambizioni: completamento del Louvre e di Fontainebleau, fusioni di bronzi da pezzi antichi, sviluppo della Tipografia reale, e forse anche fondazione di una scuola reale di scultura e di un'accademia di pittura. I due fratelli cercano di attirare a Parigi gli artisti viventi a Roma e, nel corso d'una missione in Italia (1640), giungono a convincere Poussin a tornare in Francia. Ma la morte di Richelieu, e la caduta in disgrazia (1643) e poi la morte (1645) di Sublet interrompono quest'intervento nel momento del successo e spezzano la fortuna dei F, che si ritirano per qualche tempo in provincia.

Roland, incline allo studio, pubblica il *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* (1650), che sostiene il ritorno ai principî più rigorosi e distoglie l'architettura francese dalle tentazioni «barocche». Traduce Palladio (1650), il *Trattato* di Leonardo sino a quel momento inedito (1651) e la *Prospettiva* di Euclide (1663). soprattutto,

nell'*Idée de la perfection de la peinture* (1662), violento libello di vivace scrittura, afferma nettamente gli elementi d'una dottrina «classica», fondata sull'esempio di Raffaello e di Poussin.

Dal canto suo Paul, presto tornato in auge, nominato ciambellano ordinario del re e intendente dei dominî del fratello del re, viene incaricato di ricevere Bernini a Parigi nel 1665, in tale occasione redige il famoso *Journal du voyage du cavalier Bernin en France* (pubblicato solo nel 1885, a cura di L. Lalanne), che costituisce nel contempo un mirabile omaggio al grande scultore, una preziosissima fonte di notizie e un documento psicologico senza precedenti. Raccoglie una prestigiosa collezione, in cui dominano Raffaello (*Visione di Ezechiele*) e soprattutto Poussin, al quale è legato da amicizia e con il quale ebbe uno scambio di corrispondenza che durò fino alla morte dell'artista (l'*Estasi di san Paolo*, 1644; la seconda serie dei *Sette Sacramenti*; l'*Autoritratto*, 1650; la *Samaritana*, 1662). Le lettere del pittore, accuratamente conservate (oggi a Parigi, BN), dovevano costituire a loro volta un documento fondamentale sulla personalità del maestro. D'altro canto la dimora di Chantelou, liberalmente aperta svolge il ruolo di una sorta di museo, ove il culto di Poussin e la pura dottrina «classica» vengono sostenuti fino alla fine del secolo malgrado gli attacchi dei «rubensiani» e la celebre «disputa sul colore». La forza con cui tale elemento «classico» s'inscrive nell'arte parigina del XVII sec. e nella tradizione stessa dell'arte francese deve certamente molto all'azione energica, diversificata e congiunta dei due fratelli. (jt).

### **Freddie, Wilhelm**

(Frederik Wilhelm Carlsen, detto) (Copenaghen 1909). Dopo un periodo astratto, subì l'influsso di Salvador Dalí in tele che fecero scandolo (*Monumento alla guerra*, 1936: conservato a Silkeborg). Nella sua personale del 1937 a Copenaghen, intitolata *Sex-surreal*, presentò «interni sado-masochisti» e «oggetti» come *Sex-paralysappeal* e *Ritratto interno di Grace Moore* (Copenaghen, coll. priv.). Lo scandalo fu tale che la polizia chiuse la mostra, fece condannare l'artista a dieci giorni di carcere duro e ne confiscò le opere, che sono uscite dal Museo di criminologia di Copenaghen solo nel 1961 dopo un difficile processo. F non poté partecipare alla mostra internazionale del surrealismo

a Londra nel 1936, perché le sue opere vennero bloccate alla frontiera. *Meditazione sull'amore anti-nazista* (1937) gli procurò il divieto di soggiorno in Germania, e la sua mostra del 1940 a Copenhagen, visitata da ventimila persone, diede occasione a minacce di morte. L'artista si rifugiò nel 1944 in Svezia, dove è vissuto fino al 1950. In *Passeggiata al fronte* (1943: Eslöv (Svezia), coll. priv.), le forme viscosse raggiungono l'orrore. F è autore di due cortometraggi cinematografici: *Rifiuto definitivo di una richiesta di bacio* (1949) e gli *Orizzonti mangiati* (1950). Ha partecipato alla maggior parte delle mostre surrealiste. Legato al gruppo della rivista «Phases» dal 1953, ha vissuto alcuni anni in Francia prima di stabilirsi di nuovo a Copenhagen. (rp).

### **Fredeau, frère Ambroise**

(Parigi ? - Tolosa 1673). Allievo di Simon Vouet, prese gli ordini (1640) e fece professione (1641) «in qualità di frate laico» al convento degli Eremitani di sant'Agostino (oggi un museo) a Tolosa. Dopo Duchesne e Salinge decorò le cappelle e le sale del convento, dipingendovi *Sant'Agostino mentre prende l'abito monastico* (cappella Sainte-Anne) e *Sant'Agostino mentre presenta il proprio cuore a Gesù Cristo portato dalla Santa Vergine* (Tolosa, Musée des Augustins), composizione che si ritrova nella chiesa parrocchiale di Granada; gli si deve inoltre la *Visita di Gesù Cristo resuscitato ai santi Padri al Limbo* (chiesa di Saint-Pierre). *San Nicola da Tolentino consolato da un concerto di musica di angeli* (1650: Tolosa, Musée des Augustins), il suo pezzo più brillante, è una composizione più folta e insieme più ordinata delle opere più complesse di Herrera o di Espinosa. J. P. Rivalz fu per due anni apprendista di F (1643-1644). (rm).

### **Frédéric, Léon-Henri-Marie**

(Bruxelles 1856-1940). Allievo di Portaels all'accademia di Bruxelles, effettuò un viaggio di studio in Italia nel 1878, espose nello stesso anno al *salon* di Bruxelles, poi al circolo artistico l'Essor. Nel 1883 scoprì le Ardenne, ispirandosi a quelle terre in composizioni di un realismo molto oggettivo, presto intriso d'intenti simbolici (i *Mercanti di gesso*, 1882; le *Età del contadino*, 1887: Bruxelles, MRBA); il simbolismo prevale nella sua opera tra il 1890 e il 1900, per influsso soprattutto dei preraffaelliti, cui egli

si apparenta per la precisione stilistica e il colore freddo al servizio dell'allegoria (il *Pensiero che si risveglia*, 1891: Bruxelles, coll. priv.) Amò la disposizione a trittico: *Il ruscello, il torrente, l'acqua dormiente* (1897-1900: Bruxelles, MRBA; dedicato a Beethoven) accumula nelle acque corpi di fanciulli alla rinfusa, sonnacchianti o animati da una spontanea sensualità, con singolare effetto pro-surrealista. È ben rappresentato all'MRBA di Bruxelles. A Parigi se ne conservano due trittici: l'*Età dell'oro* e le *Età dell'operaio*. Gli si debbono pure paesaggi delle Ardenne, di più semplice sensibilità. (*mas*).

### Fredericton

**Beaverbrook Art Gallery** Il museo di F (New Brunswick, Canada), aperto al pubblico il 16 settembre 1959, è creazione del magnate della stampa Lord Beaverbrook (morto nel 1964), che non soltanto donò le collezioni che aveva cominciato a raccogliere durante la prima guerra mondiale e fece costruire un edificio per ospitarle, ma dotò inoltre il museo di una notevole somma di denaro. Le opere canadesi e inglesi costituiscono la maggior parte della raccolta: marine anonime dell'inizio del XIX sec., paesaggi canadesi rappresentati dai membri del gruppo di Sette, James Wilson Morrice, opere singolari di Emily Carr, pitture moderne di Borduas e di Riopelle. Il complesso più importante e originale è però costituito dalle opere (35 dipinti) di Cornelius Krieghoff, pittore di origine olandese che emigrò in Canada nel 1807 e s'ispirò ai grandiosi paesaggi e alla vita dei coloni, dei cacciatori di pelli e degli Indiani: *Merrymaking*, *Ritorno dalla caccia* sono tra le sue creazioni più caratteristiche. La collezione di pitture inglesi del XVIII sec., probabilmente la più ricca del Canada, comprende opere di Hogarth, Gainsborough (*Contadina che fa legna*), di Reynolds (*Mrs Thrale e sua figlia*, *Mrs Billington in veste di santa Cecilia*), tele di grandi paesaggisti, come Turner e Constable, e dei principali artisti del XX sec.: Augustus John, Sickert, Ben Nicholson, Stanley Spencer, Paul Nash, Christopher Wood, Graham Sutherland. Tra le opere straniere contemporanee, occorre citare la grande tela di Salvador Dalí *Santiago el Grande*, in origine eseguita per il padiglione spagnolo all'esposizione universale di Bruxelles. (*gb*).

## Frederiksborg

L'antico castello di F, residenza reale una ventina di chilometri a nord di Copenhagen, venne costruito nel 1560 dal re di Danimarca Federico II. Dell'edificio primitivo restano soltanto due torri cilindriche; il corpo residenziale centrale venne demolito e ricostruito da Cristiano IV tra il 1602 e il 1620. Nel 1859 un incendio ne distrusse una parte, venne riedificato con l'aiuto di sovvenzioni statali e di una pubblica sottoscrizione. A partire dal 1878 il mecenate Carl Jacobsen, proprietario delle birrerie Carlsberg, si assunse interamente le spese per la sistemazione interna e i lavori derivanti dalla trasformazione dell'edificio in museo di storia nazionale; qualche anno dopo avrebbe fondato la Ny Carlsberg Glyptotek a Copenhagen e creato la fondazione Ny Carlsberg, che amministra il castello. Questo conserva l'aspetto di dimora principesca; l'arredo, composto da pannelli lignei, stucchi, arazzi e mobili preziosi contiene anche dipinti. Si tratta di soffitti, pitture decorative e allegoriche – grandi composizioni che illustrano i principali eventi della storia danese – e ritratti che rappresentano tutti i sovrani danesi e altri personaggi celebri dal medioevo all'epoca contemporanea. Alcuni ritratti sono stati eseguiti da pittori danesi, soprattutto a partire dal XVIII sec. (*Ritratto della regina Luisa Augusta*, 1787, di Jens Juel; *Ritratto di Federico VII*, di Eckersberg; *Ritratto del fisico Hans Christian Ørsted*, 1851, di Wilhelm Maestrona; *Ritratto di Grundtreig*, di Skovgaard). Altri sono dovuti a pittori stranieri, come Karel van Mander, C. G. Pilo (*Ritratto di Federico V e di molti membri della sua famiglia*, *Ritratto della contessa Moltke*), Nattier (*Ritratto del conte Jorgen Scheel*), Rigaud, Largillière o Rosalba Carriera. (gb).

## fregio

Composizione disegnata, dipinta o scolpita, la cui forma allungata richiama quella della parte di trabeazione che, in architettura, è interposta tra l'architrave e la cornice. Tutte le composizioni la cui lunghezza superi di molto l'altezza sono f. Si chiamano f, in scenografia, le fasce di tela che raffigurino un soffitto o un cielo. (mtb).

## Fréminet, Martin

(Parigi 1567-1619). Allievo del padre, F (artista mediocre, secondo Félibien) partì per l'Italia verso il 1587-88.

A Roma si legò al Cavalier d'Arpino e studiò Caravaggio e soprattutto Michelangelo. Passò per Venezia intorno al 1596; tra il 1592 e il 1602 ca. fu a Torino, al servizio del duca di Savoia. Tornato in Francia nel 1603, fu nominato pittore e valletto di camera del re, in sostituzione di P. Dumoustier. Nel 1608 fu pagato per progetti e pitture già realizzate nella Cappella della Trinità a Fontainebleau; sembra continuasse a lavorarvi fino alla morte. Si era sposato nel 1617 con Françoise Dhoey, vedova di Ambroise Dubois. Il *San Sebastiano* da lui dipinto per la chiesa di Saint-Josse prima di partire per l'Italia sembra scomparso; ma si può conoscerne lo stile grazie ad incisioni dell'amico Philippe Thomassin che egli conobbe a Roma (*Sacra Famiglia*, 1589, *Annunciazione*, 1591; *Flagellazione*; *San Sebastiano*; *Battesimo di Cristo*, 1592). Nulla è invece noto dei ritratti e composizioni (un *San Martino*) che **F** dipinse per il duca di Savoia. A Fontainebleau fornì i progetti per l'intera decorazione della Cappella della Trinità (disegni per le sculture; due progetti per l'altar maggiore: conservati a Darmstadt e a Parigi, Louvre; un solo disegno noto per un affresco, *Dio ordina a Noè di entrare nell'arca con gli animali*: Oslo, NG). La decorazione comprende, sulla volta, in ampie cornici a stucco, cinque grandi scene e quattordici ovali (quattro *Elementi*, dieci *Virtù*), e, sui fianchi della volta, in formato rettangolare, cinque *Re d'Israele* o *di Giuda* e venti *grisailles* (dieci *Profeti* e dieci *Patriarchi*) le quattordici scene della *Vita di Cristo*, un tempo tra le finestre, sono scomparse (rovinata già nel XVIII sec. e sostituite da composizioni ovali sotto Luigi XVI). L'iconografia di questo straordinario complesso tardo-manierista sembra, in base a recenti ricerche, riflettere l'influsso dei frati gesuiti Cotton e Richeôme. Thomassin incise un *Cristo con gli strumenti della Passione* nel 1615, anno in cui **F** ottenne la rara onorificenza dell'ordine di Saint-Michel. A lui si attribuiscono alcuni dipinti (*Quattro evangelisti* e *Quattro padri della Chiesa*: Orléans, MBA) ed inoltre alcuni disegni in base ad iscrizioni antiche (*Giove e Semele*: Parigi, BN; *Giovane uomo seduto*: Vienna, Albertina; *Profeta*: oggi a Darmstadt). Unendo la cultura italiana agli influssi di Fontainebleau, **F** ha realizzato nella Cappella della Trinità una delle grandi decorazioni religiose del suo tempo.

Il figlio **Louis** (1616-51), scudiero, gentiluomo al servizio del re, pittore, col fratellastro Jehan I Dubois, divenne



conservatore dei dipinti della Cappella della Trinità. Gli si attribuiva un tempo la serie di dipinti di Orléans oggi assegnata al padre. (sb).

### **Freud, Lucien**

(Berlino 1922). Visse a Berlino fino al 1933; a questa data i suoi si stabilirono in Inghilterra. Sigmund F era suo nonno. Studiò scultura alla scuola d'arti e mestieri di Londra, ma vi si dedicò solo in seguito. Cominciò a dipingere alla vigilia della seconda guerra mondiale, adottando sin dall'inizio uno stile severo e deliberatamente realista (*Ritratto di Francis Bacon*, 1952: Londra, Tate Gall.). La sua opera, inizialmente influenzata dal movimento della Neue Sachlichkeit, evolvette verso un certo surrealismo statico (la *Madre dell'artista*, 1972: Londra, coll. priv.). I suoi dipinti sono comparsi dal 1944 in numerose mostre collettive e personali. (sz).

### **Freudenberger, Sigmund**

(Berna 1745-1801). Studiò a Basilea e Parigi, legandosi a Boucher e J.-B. Greuze. Tornato a Berna, trasse dalla vita contadina temi assai apprezzati dal pubblico parigino. A Berna creò un'accademia, in cui si lavorava dal vero. La sua opera comprende sanguigne, gessi, pastelli e acquerelli dal disegno ampio, dalle tonalità trasparenti e dalla composizione teatrale; è conservata in coll. priv. e a Berna (KM). (bz).

### **Freundlich, Otto**

(Stolp (Pomerania) 1878 - campo di concentramento di Lublino-Maidanek (Polonia) 1943). Quasi tutta la sua carriera si svolse in Francia. Dopo studi di storia dell'arte (1903-1904) e un soggiorno a Firenze (1905-1906), frequentò la scuola d'arte di Lothar von Kunowski a Berlino (1907-1908). Nel 1909 si stabilì a Parigi, al Bateau-Lavoir, ove incontrò Picasso, Braque, Juan Gris, Max Jacob. Tra il 1910 e il 1913 espose a Parigi (Gal. Clovis-Sagot), a Berlino (Nuova Secessione, primo salone d'autunno tedesco) e a Colonia (Sonderbund). Tornato in Germania nel 1914 in seguito alla dichiarazione di guerra, nel 1918 divenne membro della Novembergruppe. Allontanatosi dal cubismo si accostò alla tendenza astrattista di Der Blaue Reiter (la *Madre*, 1921: Göteborg, coll. priv.). Tornato a Parigi nel 1924, mise a punto un'espressione astratta personale, fondata sul colore, il cui dispiegarsi di

tono in tono, costruisce la forma un poco alla maniera dei mosaici, cui si era interessato sin dal 1918. Parallelamente alla pittura, eseguì incisioni su legno e su zinco disegni a inchiostro di china, sculture. Era un lavoratore lento e scrupoloso, e la sua produzione è ridotta. Sconosciuto al pubblico, F godette però la stima dei suoi colleghi, consapevoli del valore del suo lavoro. Tra il 1932 e il 1935 fu tra i più attivi membri del gruppo Abstraction-Création, fu pure uno dei rari artisti la cui pittura sfuggì alla secchezza geometrica che caratterizza lo spirito del gruppo. Praticò l'astrattismo prima che esso divenisse, negli anni '30, una moda. Nel 1938 la Gal. Jeanne-Bucher organizzò una mostra per il suo sessantesimo anniversario. La guerra del 1939 pose sfortunatamente fine all'attività di F, che, dopo una vita difficile, venne arrestato nel febbraio del 1943 a Saint-Martin-de-Fenouillet, internato a Drancy, poi deportato. Le sue ricerche hanno attirato l'attenzione della critica solo dopo la seconda guerra mondiale. La parte essenziale della sua opera era rimasta nel suo studio di Parigi. Il museo di Pontoise ha ricevuto nel 1969 un'importante donazione di opere di F e della sua compagna, Jeanne Kosnick-Kloss. L'artista è pure rappresentato a Parigi (MNAM) e a Saint-Etienne. (dv).

### **Friant, Emile**

(Dieuze 1863 - Nancy 1932). La sua famiglia, originaria della Lorena annessa alla Germania, si stabilì a Nancy dopo il trattato di Francoforte. I suoi studi presso la scuola di disegno della città gli procurarono una borsa di studio municipale per Parigi. Venne accolto nello studio di Cabanel; fruì dei consigli di Bastien-Lepage. La sua grande composizione *Ognissanti* (Nancy, MBA), presentata al *salon* del 1889, lo portò al successo; fu tra i fondatori della Société nationale des beaux-arts (1890). Come disegnatore si rifece a Ingres, quasi sempre limitandosi a una precisione minuziosa (ritratti di Barrès, Gallé, Poincaré). Come pittore seppe valersi, limitandole, delle conquiste dell'impressionismo: *Autoritratto* (1895: ivi). Eseguì a Nancy numerose decorazioni, tra cui i *Giorni felici* (1895: Municipio, sala delle sedute del consiglio). È rappresentato in musei di Nancy, Toul e Montpellier. (tc).

### **Fridell, Axel**

(Falun 1894 - Stoccolma 1935). Apparteneva, come Bull Hedlund, al gruppo di artisti di Falun che, negli anni '20

rinnovarono l'arte grafica svedese. Agl'inizi dipinse soprattutto interni, con grande finezza di dettagli. Dal 1920 si dedicò totalmente all'incisione, praticando soprattutto la puntasecca. Le sue prime opere sono d'ispirazione impressionista, dopo il 1926 per influsso degli incisori inglesi e di Charles Meryon, rappresentò con tecnica accurata e minuziosa effetti di atmosfera e di luce (*Mr Simmons*, 1933). Le sue vedute urbane (di città olandesi, di Parigi, di Stoccolma), che rappresentano spesso edifici in rovina, uniscono il rigore documentario all'intento di evocazione mistica (*Pont Marie*, 1934). Nelle sue incisioni appare talvolta un aspetto fantastico e irrealistico, soprattutto nella serie cominciata nel 1931 ispirata all'*Oliver Twist* di Dickens, dal titolo *La vecchia bottega dell'antiquario* (1931); la medesima vena ha libero corso negli acquerelli e nei disegni, ove personaggi grotteschi e paesaggi deserti attestano un'amara satira e un senso disincantato dell'esistenza. (tp).

### **Friedländer, Max J.**

(Berlino 1867 - Amsterdam 1958). Dopo studi a Monaco, Lipsia e Firenze, divenne direttore del Gabinetto delle stampe a Berlino e pubblicò un'opera sull'incisione, *Der Holzschnitt*. Capo del dipartimento di pittura al Kaiser-Friedrich-Museum, ove succedette a Wilhelm von Bode, arricchì considerevolmente le collezioni con l'acquisto, fra l'altro, della *Natività* e del *Polittico di Monforte* di Van der Goes, nonché dei *Proverbi* di Bruegel il Vecchio. Nel 1934 si dimise e si ritirò prima all'Aja e poi ad Amsterdam, dedicandosi esclusivamente al suo lavoro di storico e di critico. Concentrò i suoi studi sulla storia della pittura degli antichi Paesi Bassi, di cui fu uno dei pionieri con Ludwig Scheibler e Georges Hulin de Loo. Diffidando della *Wissenschaft* (scienza) e della *Forschung* (ricerca: qui nel senso di ricerca d'archivio), accorda al contatto intuitivo con le opere un'importanza pari a quella che va attribuita alla conoscenza storica: il suo approccio all'arte è da conoscitore. Il suo *Altniederländische Malerei*, pubblicato tra il 1924 e il 1937 in quattordici volumi, resta opera importante di riferimento, la cui attualità è dimostrata dalla ristampa in lingua inglese. Quest'opera monumentale era stata preceduta da *Von Eyck bis Bruegel*, edito nel 1916, che per la sua data di pubblicazione segna una tappa importante nell'avvio degli studi sulla pittura dei Paesi

Bassi. Dotato di grande eclettismo, F si lasciava guidare da affinità personali e, pur sottolineando la propria ostilità nei riguardi delle generalizzazioni storico-filosofiche, giungeva a riassumere lo spirito e lo stile degli artisti a lui familiari, sia nelle grandi sintesi sopra indicate, sia in monografie su Altdorfer (1891), Bruegel, Dürer, Memling (1921), Luca di Leida (1924). Fu, nel pieno senso del termine, *Der Kunstkenner* (Il conoscitore d'arte), titolo della sua opera pubblicata nel 1920 e ampliata nel 1942 in *On Art and Connoisseurship* (*Il conoscitore d'arte*, Torino 1955). (prj).

### **Friedländer, Walter**

(Berlino 1873 - New York 1966). Cominciò studi di sanscrito, visse parecchi anni in Italia e, a trent'anni, si dedicò una storia dell'arte. Dottore dell'università di Berlino nel 1898 pubblicò il primo libro, *Il Casino di Pio IV a Roma*, nel 1912. Nominato nel 1914 professore all'università di Friburgo in Brisgovia, ove ebbe come allievo Erwin Panofsky, si specializzò nello studio di artisti del XVI e XVII sec. Destituito dai nazisti nel 1933, emigrò nel 1935 negli Stati Uniti. Nominato professore emerito all'università di New York, ebbe grande influsso sugli storici dell'arte americani. Dedicò i primi lavori a *Claude Lorrain* (Berlino 1921); grande specialista di Poussin, ne redasse una monografia, edita in francese nel 1965. S'interessò del significato delle opere osservando: «Quando dico significato, non intendo la sola iconografia, ma l'intenzione del pittore e l'impressione che egli intendeva suscitare nello spettatore». Ha pubblicato, in collaborazione con Anthony Blunt, un catalogo ragionato dei disegni di Poussin: *The Drawings of Nicolas Poussin* (1939-74). Nel 1955 sono apparsi i *Caravaggio Studies*, seguiti da *Mannerism and Antimannerism in Italian Painting* (1957). Friedländer studiò anche il XIX sec. francese e terminò verso la fine della sua vita, uno studio su Tiziano. Fra gli scritti della maturità rivestono un particolare interesse gli studi su Caravaggio: non tanto per decisivi arricchimenti nel corpus dell'artista, improbabili in un sostenitore della più rigorosa fedeltà alle fonti, quanto per l'originalità e l'equilibrio che egli dimostra nella considerazione dei rapporti fra le opere del grande lombardo e la cultura dei gruppi religiosi contemporanei. In questo campo F anticipa, ma già superandole, analoghe, più recenti posizioni. (*law + sr*).

## Friedrich, Caspar David

(Greifswald 1774 - Dresda 1840). Dopo gli studi (1794-98) all'accademia di belle arti di Copenhagen, dove conobbe le opere di Abildgaard, F si stabilì a Dresda, frequentando il poeta Ludwig Tieck e i pittori Carus, Runge, Kersting e Dahl. Con i suoi grandi disegni a seppia, dalla tecnica precisa, che rappresentano soprattutto luoghi dell'isola di Rügen, raccolse i primi successi (musei di Amburgo, Vienna (Albertina), Weimar). Le sue profonde riflessioni sulla natura e un'osservazione scrupolosa della realtà gli consentirono di trovare la propria originalità. Ritornò a più riprese in patria (1801, 1802, 1806), creando con tale contatto uno stile di paesaggio che gli è caratteristico. Intorno a quest'epoca cominciò ad impiegare anche la tecnica a olio (*Nebbia*: Vienna, KM; *Dolmen nella neve*: Dresda, GG). Nel *Quadro d'altare di Tetschen* (la *Croce sulla montagna*, 1808: ivi) ricorre al paesaggio per tradurre la propria emozione religiosa. Il *Monaco sulla riva del mare* (1809: Berlino, Charlottenburg) è forse l'espressione più perfetta della sua concezione trascendentale del paesaggio. L'*Abbazia nel bosco* (1809: ivi) e il *Mattino sul monte dei Giganti* (1811: ivi) sono tra le opere più incisive di questa fase. Nuovi viaggi sulle rive del Baltico nel 1809, poi nel 1810 sui monti dei Giganti, e nello Harz nel 1811, arricchiscono di temi il suo repertorio. Tra i paesaggi di questo periodo si possono citare l'*Arcobaleno* (Essen, Folkwang Museum), il *Paesaggio del monte dei Giganti* (Mosca, Museo Puškin), il *Mattino sul monte dei Giganti* (Berlino, Charlottenburg). Nel periodo seguente, la ricerca di universalità limita l'espressione della sua fantasia e del suo linguaggio formale. Ma si constata una nuova evoluzione, in seguito a due viaggi sulle rive del Baltico nel 1815 e nel 1818 (la *Croce sulla riva*: ivi; *Navi in porto*: Potsdam, Sans-Souci). Si ispira più strettamente alla natura e predilige motivi idillici: il colore si arricchisce. A partire dal 1820 esegue, unitamente a paesaggi in riva al mare e in collina, alcune composizioni di alta montagna in base a studi fatti da amici artisti (C. G. Carus, A. Heinrich), come il *Watzmann* (1824: Berlino, NG), e *Alta montagna* (distrutto: già ivi). F ha pure dipinto vedute del *Mare polare*, una sola delle quali (il *Mare di ghiaccio*, 1823: Amburgo, KH) Ci è pervenuta. Intorno al 1825 i paesaggi malinconici riacquistano un'importanza predominante nel suo lavoro. Nel suo periodo tardo, il tratto si fa più mor-

bido e il colore piú intenso. Nel 1835 fu colpito da un attacco di apoplezia, in seguito al quale produsse poi solamente disegni. In F la concezione della natura non si assoggetta né alla descrizione letterale né all'idealizzazione della realtà vivente. I motivi naturalisti vengono considerati geroglifici di una rivelazione divina. Così, le montagne sono simbolo di Dio, le rocce rappresentano la fede, gli abeti la folla dei credenti. Tale linguaggio dei segni viene in genere sviluppato partendo da un'osservazione della natura immutabile, che poco ha a che fare con il simbolismo tradizionale. Il paesaggio di sfondo è il riflesso dell'aldilà, e il primo piano, in gran parte immerso nelle tenebre, simboleggia il mondo terrestre. Le figure di spalle, frequenti nei dipinti di F, impersonano probabilmente l'uomo religioso, che considera la propria esistenza come una preparazione alla vita eterna (il *Viaggiatore davanti al mare di nuvole*: Amburgo, KH, *Due uomini che guardano la luna*: Dresda, GG; *Fanciulla all'alba*: Essen, Folkwang Museum; *Sul veliero*: Leningrado, Ermitage; le *Due sorelle al balcone*: ivi; il *Levarsi della luna sul mare*: ivi e Berlino, NG; *Fanciulla alla finestra* Berlino, NG). Le numerose allusioni alla morte hanno valore positivo; sono una condizione necessaria per esprimere la trascendenza. Se i suoi dipinti a olio sono per la maggior parte paesaggi composti - sintesi dei motivi presi dal vero - i suoi acquerelli sono, invece, studi diretti della natura; e i suoi disegni - tranne quelli eseguiti a seppia - sono pressoché unicamente copie dal vero. I paesaggi di F, di alta spiritualità e di ricca sensibilità, vennero apprezzati dal pubblico sin dall'inizio dell'Ottocento; il *Quadro d'altare di Tetschen*, tuttavia, e il *Monaco sulla riva del mare* incontrarono viva opposizione. La notorietà del pittore toccò il culmine nel 1810, quando la casa di Prussia acquistò alcune sue opere. Nel 1816 venne nominato membro dell'accademia di Dresda, e nel 1824 professore straordinario. Tuttavia, ad eccezione di Carus, Blechen e Dahl, F ebbe scarso influsso sui contemporanei. La sua concezione simbolica dell'arte non si accordò con la tendenza prosaica che caratterizzava l'epoca Biedermeier. Riscoperto all'inizio del xx sec., oggi appare il maggior paesaggista tedesco dell'Ottocento. È rappresentato nei musei tedeschi, soprattutto a Berlino (NG e Charlottenburg), Dresda e Amburgo, che possiedono importanti gruppi di opere, nonché a Brema, Essen, Karlsruhe, Hannover, Lipsia (le *Età della vita*, 1835),

Kiel, Colonia e Monaco. Altre opere sono a Vienna, Leningrado, Mosca, Winterthur (*Coste rocciose a Rügen*), Oslo, Praga (il *Mare del Nord alla luce della luna*), Parigi (Louvre: l'*Albero dei corvi*). Dell'opera di F si è tenuta una mostra a Londra (NG) nel 1990. (*hbs*).

### **Friedsam, Michael**

(1860?-1931). Presidente della ditta Altman & C., lasciò morendo al Metropolitan Museum di New York la sua importante raccolta di dipinti e oggetti d'arte. Il lascito comprende essenzialmente opere di primitivi fiamminghi e francesi, ma alcuni capolavori della collezione appartengono al XVII sec. olandese o al XVIII sec. francese (Brouwer, i *Fumatori*; Vermeer, *Allegoria del Nuovo Testamento*; Duplessis, *Ritratto di Franklin*). Tra i primitivi francesi notiamo soprattutto il trittico di Bellegambe, la *Vergine in gloria*. Tra i primitivi fiamminghi, citiamo il *Ritratto di Francesco d'Este* di Van der Weyden, l'*Annunciazione* di Petrus Christus, quella di Joos van Cleve e opere di Dirk Bouts, Gérard David, Isenbrant e Gossaert. Gli italiani sono rappresentati da B. Daddi, Giovanni di Paolo, Antonello da Messina, Rosselli, Ghirlandajo e Tiziano. Rubens, Pieter de Hooch e Ter Borch completano la sezione nordica. Goya, Lawrence, Rousseau e Corot mostrano, infine, il carattere eclettico della raccolta. (*jpm*).

### **Fries, Ernst**

(Heidelberg 1801 - Karlsruhe 1833). Nel 1815 fu allievo di Karl Kuntz a Karlsruhe, e venne influenzato a Heidelberg da Rottmann. Nel 1820-21 studiò a Monaco. Dopo un soggiorno in Italia dal 1823 al 1827, si stabilì prima a Heidelberg, poi, nel 1829, a Monaco. Nel 1831 fu nominato primo pittore di corte a Karlsruhe. I suoi paesaggi rappresentano luoghi della Germania, del Tirolo, di Salisburgo o italiani (*Valle dell'Aniene presso Tivoli*: conservato a Heidelberg) e attestano un sentimento della natura assai autentico; sono trattati spesso in forma di schizzi. Il museo di Heidelberg possiede buona parte delle opere di F, che è pure rappresentato a Berlino e Monaco. (*hbs*).

### **Fries, Hans**

(Friburgo 1460-65 - Berna 1520 ca.). Sembra fosse allievo di Heinrich Bichler a Berna. Fino al 1497 soggiornò a Ba-

silea, dove incontrò Dürer, poi visitò Ulm, Augsburg, il Tirolo e l'Italia. Dal 1501 al 1510 fu pittore ufficiale della sua città natale, eseguendo numerose commissioni (*Giudizio universale*, 1501: Friburgo, antica sala del consiglio). Se ne perdono le tracce dopo il 1512, ma nel 1517 lo si ritrova stabilito a Berna. La sua opera si pone sotto il triplice influsso di Schongauer, della scuola di Augsburg e di Hans Burgkmair e si inserisce nella tendenza naturalistica che si stava allora diffondendo (*Santa Barbara*, 1503: oggi a Friburgo). **F** predilige il realismo patetico delle scene, pur impegnandosi nella resa minuziosa dei dettagli, rocce o foglie rappresentati con la massima veridicità nella potenza luminosa dei colori (*Donna incoronata di stelle*, i *Sette candelieri*, 1505: Zurigo, KH). (bz).

### **Friesz, Henri-Achille-Emile-Othon**

(Le Havre 1879 - Parigi 1949). Allievo della scuola di belle arti di Le Havre, vi divenne amico di Raoul Dufy. Charles Lhullier, loro insegnante (fu suo allievo anche Braque), era amico di Jongkind. Nel 1897 **F** ottenne una borsa per proseguire gli studi a Parigi; venne ammesso ai Beaux-Arts nel corso di Bonnat dove presto lo raggiunse Dufy. Ambedue eseguirono copie al Louvre, appassionandosi per l'arte degli impressionisti, veduti alla Gal. Durand-Ruel. Nell'ingresso comune agli *ateliers* di Bonnat e di Gustave Moreau conobbero Matisse, Rouault e Marquet, mentre Vlaminck e Derain lavoravano a Chatou. Dal loro incontro al Salon des indépendants e poi al Salon d'automne nascerà il *fauvisme*. **F** dipinse agli inizi sotto l'influsso di Pissarro e di Guillaumin, poi si dedicò, come i suoi compagni, ad orchestrazioni di colori puri (*La Ciotat*, 1906: Parigi, MNAM). Fu tra i primi in seguito ad ispirarsi a Cézanne non soltanto per il colore ma anche per la forma, precisata in modo da integrarsi in composizioni ritmiche, il che lo condusse, secondo André Salmon, «alla soglia del cubismo», soglia che peraltro non oltrepassò mai. La sua arte, più sensuale che intellettuale, poggia sull'osservazione diretta della realtà; ma, rimasto fedele allo spirito del *fauvisme*, **F** inserisce nei risultati di tale osservazione le modifiche atte ad esprimere il suo intimo sentimento, rinunciando progressivamente agli effetti violenti del cromatismo e finendo per riservare nella sua tavolozza un posto preponderante alla gamma delle terre. La sua produzione è molto numerosa: nature morte e qua-



dri di fiori, paesaggi, ritratti, figure e composizioni con figure, pitture murali, acquerelli, disegni, incisioni per illustrazioni; suoi temi preferiti sono stati il nudo femminile, le marine e piú specificamente i porti. È rappresentato in numerosi musei francesi, in particolare a Grenoble (la *Guerra* 1915), Le Havre (*Paesaggio di gioventú*), Saint-Tropez, Parigi (MNAM), nonché all'estero: Mosca (Museo Puškin: la *Cattedrale di Rouen*, 1908), Bruxelles (MRBA), Belgrado, Berlino, Losanna, Leningrado (Ermitage), New York (MOMA). Nel 1937 ha condiviso con Raoul Dufy l'incarico di una grande pittura murale nel Palais de Chaillot a Parigi sul tema della Senna (*Dalla fonte a Parigi*, di sua mano; *Da Parigi all'estuario*, di Dufy). (mga).

### **Frith, William Powell**

(Aldfield (Yorkshire) 1819 - Londra 1909). Formatosi presso la Royal Academy, si specializzò nel genere letterario e storico finché, incitato dall'esempio dei preraffaelliti, non si volse a temi contemporanei (*Scene in the Paris Shop*, 1841: Londra, VAM; *Dolly Varden*, 1842: ivi). Spesso di concezione panoramica, come il *Derby* (1856-58: Londra, Tate Gall.), e di grande ricchezza aneddótica, tali opere ebbero, per questo motivo, grande popolarità. (wv).

### **Friuli - Venezia Giulia**

La creazione dell'attuale regione **F**, delimitata dal confine italo-austriaco a nord e da quello italo-jugoslavo a est, risale a dopo la prima guerra mondiale, allorché furono annessi all'Italia i territori di Gorizia, di Trieste e dell'Istria (oggi appartenente alla Jugoslavia). Territorialmente essa corrisponde, grosso modo, al settore orientale della *X Regio Venetia et Histria*, che nella divisione augustea si estendeva dall'Istria e dall'estremità occidentale dell'attuale Slovenia sino a metà circa della Lombardia, comprendendo a nord anche una notevole parte dell'attuale Trentino - Alto Adige e giungendo a sud sino al Po.

Fatta eccezione per i frammenti di affreschi del I sec. d. C. venuti alla luce nella villa rustica di Torre di Pordenone, scarsissimi e per lo piú di modesta qualità sono i resti pittorici di età romana riaffiorati in diverse località del **F**, in particolare nella città di Aquileia che, assurta da semplice avamposto militare a capitale della *Venetia et Histria*, fu uno dei piú importanti centri di attività e di produzione musiva dell'impero. L'abbondanza del materiale super-

stite, benché limitata quasi esclusivamente al campo pavimentale (cfr. i numerosi reperti conservati nel museo di Aquileia e i mosaici «teodoriani» della basilica, nella stessa città, risalenti al iv sec. d. C.), permette di ripercorrere nelle sue tappe essenziali la storia e lo sviluppo di quest'arte, di cui restano non meno significative testimonianze a Concordia Sagittaria, a Zuglio Carnico, a Trieste e altrove.

Dopo il crollo dell'impero romano, Aquileia ne seguì le sorti, perdendo praticamente ogni importanza politica. Nel F invasato dai barbari cominciò ad assumere sempre maggior importanza la città di Cividale (l'antica Forum Julii), che nel 568 divenne sede di un ducato longobardo. Se la piú caratteristica espressione della cultura artistica di questo popolo è riconoscibile nella toreutica, ossia l'arte di sbalzare i metalli, i pochi resti pittorici conservati in regione sono riferibili a compagnie di artisti «girovaghi» o a «profughi» bizantini (Tavano, 1984) sospinti in questi luoghi dall'incalzare dell'invasione islamica e dalla «furia» iconoclasta. Tra le testimonianze pittoriche alto-medievali spiccano per importanza e qualità gli affreschi del cosiddetto «tempietto longobardo» di Cividale, costruito intorno alla metà dell'viii sec. La decorazione interna è costituita da rilievi in stucco e da affreschi, in gran parte distrutti o ricoperti da altre pitture, che presentano singolari analogie con quelli di età desideriana riscoperti nella basilica bresciana di San Salvatore.

A partire dal 776 i Franchi subentrarono ai Longobardi nel dominio del F e nel 952 furono a loro volta soppiantati dagli Ottoni di Germania. Modesti sono i resti pittorici di questo periodo, per lo piú cancellati dalle ferocissime incursioni degli Ungari. Tra questi annoveriamo un finto velario risalente al tempo del patriarca Massenzio (ix sec.), nell'absidiola sinistra della basilica di Aquileia, e alcuni brani di pittura ottoniana riapparsi nella chiesa di San Lorenzo a Villuzza (della fine del x sec.). Di un ciclo di affreschi altomedievali, già nella chiesetta pensile di Sant'Anastasia (sopra la cosiddetta «chiesa dei pagani», che fronteggia la basilica di Aquileia), resta il ricordo attraverso alcuni disegni di Giandomenico Bertoli (1740): per la *Crocifissione*, estremamente complessa dal punto di vista iconografico, sono stati suggeriti rapporti con la cultura ottoniana di matrice renana, per i *Simboli degli Evangelisti*, che presentano singolari teste di animali, riferimen-

ti alla miniatura merovingica dell'VIII sec., con sopravvivenze copte (Tavano, 1984). Sebbene non prodotti in F, da molti secoli fanno parte integrante del patrimonio artistico regionale il *Salterio di Egberto* (Cividale, Museo archeologico) e il *Liber Sacramentorum* dell'Archivio capitolare di Udine. Il primo, pervenuto al Capitolo del duomo di Cividale attraverso il patriarca Bertoldo di Andechs, fu scritto dal monaco Ruodprecht per l'arcivescovo di Treviri Egberto (977-93) e contiene miniature appartenenti alla scuola di Reichenau, il piú importante centro di miniatura ottoniana della seconda metà del X sec., il secondo, forse pervenuto in Frinii attraverso il patriarca Poppone (1019-42), fu eseguito nello *scriptorium* di Falda alla fine del X sec.

Anche nei primi secoli dopo il Mille le vicende storiche e la posizione geografica del F, regione che è stata giustamente definita dagli studiosi «crocevia di civiltà», favorirono la tendenza ad accogliere nell'arte locale indirizzi molto diversi, sebbene non sempre antitetici: ci riferiamo, da un lato, all'influsso del romanico occidentale (nella sua declinazione padana e secondariamente nordica); dall'altro, a quello dell'arte bizantina, che nel corso dell'XI e del XII sec. aveva un proprio autorevolissimo avamposto nelle maestranze impegnate nella decorazione della basilica di San Marco a Venezia.

Una delle piú importanti decorazioni di questo periodo è quella dell'abside della basilica di Aquileia (1031), che celebra la consacrazione dell'edificio da parte del patriarca Poppone (Tavano, 1984). L'affresco, liberato dallo scialbo agli inizi del secolo, denuncia un generico bizantinismo assunto da pittori di formazione ottoniana (come dimostrano le analogie con i cicli pittorici di Oberzell e di Lambach), aggiornati peraltro sugli sviluppi della cultura figurativa nord-italiana e in particolare di Galliano. Piú consistente appare la componente bizantina negli affreschi del battistero di Concordia, risalenti all'inizio del XII sec., mentre una presenza «autenticamente bizantina» è riconoscibile nei mosaici absidali della basilica dell'Assunta a Trieste. Databili al 1100-20, questi ultimi presentano stringenti analogie con i frammenti della basilica ursiana di Ravenna e insieme a questi, con i mosaici di Dafni, in Macedonia, che, riferibili alla seconda metà dell'XI sec., riflettono una tendenza classicheggiante all'interno dello sviluppo dell'arte bizantina. Probabilmente intorno al

1180 fu decorata la cripta della basilica di Aquileia. Il ciclo di affreschi, senz'altro uno degli episodi piú rilevanti della pittura settentrionale del XII sec. è riferibile ad una *équipe* di artisti provenienti dal cantiere marciano, che affrescarono il vano con episodi della vita di Cristo, di Maria, di san Marco e di sant'Ermagora. Il carattere bizantino di questi pittori si manifesta nell'accentuato espressionismo delle figure che trova riscontro negli affreschi di Nerezi in Macedonia. Alla pittura medio-bizantina si collegano anche le trentadue figure di santi nei piedritti degli archi che sorreggono le volticelle, mentre lo zoccolo è occupato da un finto velario contenente alcune scene di soggetto profano.

Una forte suggestione bizantina si avverte anche in cinque miniature del già ricordato *Salterio di Egberto*, aggiunte in Russia sul finire dell'XI sec. (Tavano, 1984). Nella cosiddetta «Bibbia bizantina» della Biblioteca guarneriana di San Daniele del Friuli, uno dei prodotti qualitativamente piú alti del Regno Latino di Gerusalemme, si opera invece una «volgarizzazione» in senso occidentale di elementi stilistici d'indubbia matrice costantinopolitana. Costantinopolitano è pure l'autore di uno stendardo in seta del Tesoro di San Giusto a Trieste (dipinto su entrambe le facce con l'effigie di un santo martire), mentre da Venezia provengono i mosaicisti che sul finire del XII sec. o agli inizi di quello successivo decorarono l'abside del sacello triestino di San Giusto.

I restanti cicli pittorici della regione riflettono invece uno stile sempre piú sganciato dalla tradizione bizantina, che mostra connessioni con le contemporanee esperienze pittoriche nord-italiana e dell'Europa centrale. Tra questi meritano un cenno gli affreschi del sacello e dell'abside maggiore dell'abbazia di Summaga rispettivamente (del XII e XIII sec.), del sacello di San Giusto (XIII sec.), di Muggia Vecchia (posteriore al 1234) e di Santa Maria di Castello a Udine (XIII sec.). Formule romaniche molto generiche, per l'uso di mezzi espressivi quasi popolareschi, si avvertono negli affreschi piú antichi di Sesto al Reghena, di Rorai Piccolo, della cappella Torriani (aggiunta alla basilica di Aquileia dal patriarca Raimondo della Torre, morto nel 1298) e di Santa Giuliana a Castel d'Aviano, con i quali si giunge addirittura al terzo decennio del Trecento (Tavano, 1984). Completano il panorama dell'arte romanica in F alcuni codici miniati presenti in diverse bi-

biblioteche della regione: dalla *Bibbia* di Cividale (che rimanda alla cultura figurativa dell'Italia centrale del XII sec.), all'*Omeliario* dell'Archivio capitolare di Udine (XII sec.), improntato all'arte borgognona; dal *Salterio di santa Elisabetta* (XIII sec.) del Museo archeologico di Cividale (dove confluiscono culture diverse) all'*Evangelario* dell'Archivio capitolare di Udine (XIII sec.), ancora in parte fedele ai presupposti formali della cultura bizantina. Sullo scorcio del Duecento il patriarcato di Aquileia (dal 1251 passato in mani guelfe) è scosso da ripetute crisi politiche che lo vedono contrapposto da un lato ai conti di Gorizia per la supremazia politica nella regione, dall'altro alla Serenissima per il possesso dell'Istria. Nel corso del XIV sec. tale situazione determina «una quasi completa assenza di Venezia dal panorama artistico e culturale del F, che si rivolgerà preferibilmente a Padova, o a Bologna» (Zuliani, 1970). Del grande rinnovamento linguistico operato da Giotto quivi giungono echi relativamente precoci attraverso la compagnia di pittori impegnata nella decorazione del complesso abbaziale di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena (*Storie di san Benedetto, della Vergine, dei santi Pietro e Paolo e di san Giovanni Evangelista*). Gli studiosi sono tuttavia lontani dall'aver trovato un accordo sulla formazione e provenienza dei maestri che operarono nella zona absidale, nel quadrilungo, nei pilastri della navata e in altre parti della chiesa: in particolare le discussioni investono la parte spettante alla personalità maggiore, da taluni identificata con il Maestro delle *Storie di san Benedetto*, da altri con il cosiddetto Maestro del *Lignum vitae* (autore della simbolica rappresentazione della croce sul lato destro del transetto). Pur senza palesare rapporti reciproci, al linguaggio giottesco si rifanno una interessante *Crocifissione* nella chiesa di San Francesco a Cividale (derivante chiaramente dal Giotto padovano) e un secondo affresco votivo nello stesso edificio sacro, raffigurante la *Madonna con il Bambino tra san Leonardo, un papa e Totila davanti a san Benedetto* (che mostra evidenti connessioni con le figure affrescate nell'abside della basilica di Sesto al Reghena). Altre testimonianze giottesche si rinvennero nella chiesa di San Francesco a Udine, nella basilica di Aquileia e nella chiesetta di Sant'Orsola a Villaorba. Per quanto riguarda le presenze riminesi, a un buon seguace di Pietro da Rimini è stata riferita l'*Annunciazione* sull'arco trionfale della chiesa di San Francesco a

Udine, mentre piú generici tratti di questa scuola sono stati individuati in una seconda *Crocifissione* sulla parete di fondo del coro dell'omonima chiesa di Cividale e nei deperitissimi lacerti di affreschi rinvenuti e messi in luce agli inizi degli anni '60 sotto le scene dipinte da Vitale da Bologna nella Cappella di san Nicolò nel duomo di Udine. Se la penetrazione del nuovo linguaggio artistico in F si deve dunque quasi esclusivamente a maestranze giottesco-padovane ed emiliane, un'eccezione in questo senso è costituita dal grande *Lignum vitae* che copre la parete destra dell'abside centrale della chiesa di San Francesco a Udine e dagli affreschi sulle pareti laterali della chiesa di Santa Giuliana a Castel d'Aviano: il primo riconducibile, malgrado la «superficialissima patina di toscanismo», a un pittore attivo a Venezia nel secondo quarto del Trecento; i secondi caratterizzati da elementi cromatici e da richiami al mondo musivo lagunare che parrebbero suggerire una notevole anticipazione rispetto alla data del 1329 recentemente proposta.

I diversi e pur rilevanti episodi sin qui citati non delineano tuttavia nel loro insieme un autonomo volto culturale della regione che il F acquisirà solo dopo la metà del secolo, grazie alle influenze incrociate di Vitale da Bologna presente a Udine tra il 1348 e il 1349 e di Tommaso da Modena, segnalato invece a Treviso sin dalla fine del quinto decennio (Lucco, 1986).

Chiamato in F probabilmente dal patriarca di Aquileia Bertrando di Saint-Geniès, Vitale dipinge per il duomo udinese gli affreschi dell'abside maggiore (conservati purtroppo solo in minima parte) e il notevole ciclo dedicato a san Nicolò nell'omonima cappella, ordinatogli dalla Confraternita dei Fabbri. Dei due complessi decorativi, quello che dovette suscitare maggiore impressione fu senza dubbio il primo. Di esso esiste infatti nel duomo di Spilimbergo una sorta di grandioso calco pittorico eseguito probabilmente negli anni immediatamente successivi. Ma molti altri sono gli esempi di questa resa senza condizioni al nuovo verbo pittorico vitalesco che creerà in F un autentico spartiacque tra le correnti veneziane, giottesche e riminesi attive nella prima metà del Trecento e le tendenze della seconda, imbevute invece di cultura bolognese. Tra gli episodi piú rilevanti possiamo ricordare la tavola con l'*Incoronazione della Vergine* e otto *Miracoli di san Nicolò* del duomo di Udine attribuita al cosiddetto Maestro

dei Padiglioni; gli affreschi di San Giacomo a Venzone e la grande *Consacrazione*, sempre ad affresco, proveniente dal duomo dello stesso centro. Mentre dalla duplice influenza di Vitale e di Tommaso dipendono i dipinti della chiesa di Sant'Antonio a Udine e il ciclo di Santa Maria in Vineis a Strassoldo.

Meno monocorde appare la situazione nella prima metà del Quattrocento. Accanto ad episodi come quello degli affreschi della Cappella del gonfalone del duomo di Venzone, sensibilmente legati ancora ai modi di Altichiero, e alle tre tavole del duomo di Udine con *Storie del beato Bertrando*, timidamente affacciate sul mondo del gotico internazionale ma di carattere ancora sostanzialmente vitalesco (Furlan 1987), troviamo invece opere decisamente al passo con i tempi. Tra esse, oltre ai notevoli cicli di Versutta e Bevazzana, vanno segnalati gli affreschi della Cappella dei santi Pietro e Paolo nel duomo di Pordenone, databili tra il 1420 e il 1440 ca., assegnati a Pisanello giovane (Coletti) e ad un seguace di Gentile da Fabriano (Christiansen); come pure l'importantissimo ciclo di argomento prevalentemente «profano» di palazzo Altan a San Vito al Tagliamento, recentemente ancorato agli anni 1439-43 (Cozzi). Per l'autorevolezza del loro committente, il dotto prelado sanvitese Antonio Altan la complessità del programma iconografico, le numerose allusioni ai grandi avvenimenti politici contemporanei e la straordinaria levatura dei due maestri principati, educati probabilmente nei prestigiosi cantieri romani di Pisanello e Masolino, ma aperti verso «esperienze d'oltralpe» e «segnatamente in direzione franco-fiamminga» (Cozzi, 1987), gli affreschi sanvitesi si possono ritenere «uno degli episodi più rilevanti del primo Quattrocento in ambito settentrionale» (Furlan, 1987) e sicuramente un *unicum* in Friuli. Di cultura ancora pienamente tardogotica - ma di ambito tirolese-carinziano - sono le sole testimonianze pittoriche quattrocentesche a Gorizia, gli affreschi della Cappella di sant'Acanzio in duomo (*Angeli musicanti*, fine sec. xv).

Dopo la metà del secolo, con il diffondersi della nuova cultura rinascimentale, la pittura friulana ha il suo più autorevole esponente in Andrea Bellunello. Documentato tra il 1455 e il 1494 a San Vito al Tagliamento, egli è autore di quasi tutte le più importanti commissioni pubbliche e private di quegli anni (Furlan, 1987), tra cui possiamo ricordare la *Crocifissione* eseguita nel 1476 per la Sala

del Maggior Consiglio di Udine e la grandiosa decorazione della facciata dell'ala meridionale del castello di Spilimbergo. Legato essenzialmente alla cultura muranese, il Bellunello, pur rivestendo un ruolo chiave nello sviluppo dell'arte in F, non esercitò un'influenza determinante sui piú giovani Domenico e Gianfrancesco da Tolmezzo che sembrano assorbire autonomamente la cultura figurativa veneta. Il secondo di questi due, esponente di spicco di quella «versione regionale dell'arte rinascimentale [...] impropriamente chiamata tolmezzina» (Casadio, 1983) e maggior trescante friulano del periodo, ci ha lasciato una vasta produzione murale che, pur denunciando una cultura figurativa essenzialmente fondata sul Mantegna, Bartolomeo Vivarini e Andrea da Murano, appare dotata di una notevole autonomia stilistica. L'arte di Gianfrancesco, priva nel complesso di un apprezzabile percorso evolutivo, sembra uscire dal suo immobilismo stilistico solo occasionalmente, con gli affreschi di Provesano (1496) e di Castel d'Aviano, cicli per i quali l'artista s'ispira a prototipi grafici di Martin Schongauer e del monogrammista tedesco I. A. M.

Verso la fine del Quattrocento l'arrivo in F di alcuni dipinti di Carpaccio e di Cima da Conegliano contribuisce allo «svecchiamento» dell'ambiente artistico locale. Esponente del «cauto modernismo» di quegli anni è Pellegrino da San Daniele che con la pala di *San Giuseppe* (1500) e il polittico della basilica di Aquileia (1503), ispirati entrambi ai modi di Cima da Conegliano e del Carpaccio, viene ad occupare la posizione piú avanzata all'interno dello schieramento artistico regionale. Posizione che egli continuerà ad occupare, ancora per alcuni anni, anche dopo il lungo periodo di crisi politica, economica e sociale provocata dal catastrofico terremoto del 1511, dalla pestilenza e dalla guerra della lega di Cambrai contro Venezia. Artista dalla personalità non molto originale ma curioso ed eclettico, Pellegrino reca al suo ritorno in patria, dopo una lunga permanenza presso la corte estense, oltre al nuovo verbo giorgionesco, numerosi echi della pittura del Dossi, del Mazzolino e dell'Aspertini, puntualmente riscontrabili nell'importante ciclo di Sant'Antonio a San Daniele.

Mentre Pellegrino, tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio, conduce i suoi cauti esperimenti, il corso degli eventi pittorici friulani subisce un'improvvisa acce-



lerazione ad opera di Giovanni Antonio Pordenone. Dopo gli esordi in «contado» nei quali si manifesta ancora palesemente la formazione provinciale dell'artista e il successivo accostamento all'orbita giorgionesca i cui trutti migliori appaiono la pala della *Misericordia* del duomo di Pordenone e gli affreschi di Travesio), con l'incontro determinante con i grandi modelli romani, Giovanni Antonio imbocca decisamente la strada della «maniera moderna». Espressione clamorosa di questo nuovo corso, oltre ai ben noti cicli di Treviso e Cremona sono le portelle d'organo del duomo di Spilimbergo celebrate a partire dal Vasari per l'ardita resa di «moto», scorcio ed «affetti».

Durante il successivo periodo veneziano, il Pordenone lascia in F, pur dipingendo per la committenza locale solo occasionalmente, alcune opere di notevole rilievo. Tra queste meritano di essere ricordati gli affreschi di facciata di palazzo Tinghi a Udine con scene ispirate alla *Gigantomachia*: un tema illustrato proprio in quegli anni da Perin del Vaga a Genova e da Giulio Romano a Mantova.

Lo stile del Pordenone continuerà a condizionare profondamente la pittura friulana (almeno alla destra del Tagliamento), anche dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1539. Tra i suoi seguaci va segnalato Pomponio Amalteo, buon frescante e discreto disegnatore.

A Udine, dove invece non nascerà una vera e propria scuola pordenoniana, assume notevole importanza l'allievo di Pellegrino, Sebastiano Florigerio, autore della grandiosa pala della chiesa di San Giorgio (1519), artista da considerare forse, dopo Giovanni Antonio, il pittore più dotato e originale del Cinquecento friulano. A Gorizia è attivo il vicentino – ma di origine friulana – Marcello Fogolino, documentato nella città verso la metà del secolo (1548), a cui sono attribuiti (A. Morassi) gli affreschi (*Scene di caccia e di vita cortese, Battaglie*) in palazzo Lanteri.

L'assenza di una vera e propria scuola locale con caratteri stilistici autonomi ed originali rende impossibile tracciare un profilo organico della pittura del Sei-Settecento in F, ormai completamente assorbita nell'ambito più generale dell'arte veneta. Veneti di origine o, anche se friulani di nascita, educati a Venezia, sono infatti la maggior parte dei pittori che operano in questa regione o vi inviano da fuori le loro opere ordinate da committenti locali. Tra essi, limitandoci agli artisti principali, possiamo ricordare

Palma il Giovane a cui, oltre a numerosi lavori, si devono l'importante telero raffigurante la *Madonna con il Bambino ed i santi Ermacora e Marco* dipinto nel 1595 per la Sala dei Deputati della città di Udine e varie tele per Gorizia; il Padovanino, autore tra l'altro, della grande tela con la *Madonna e il Bambino tra la Giustizia e san Marco* commissionata nel 1626 dal Magnifico Consiglio di Pordenone, Giulio Quaglio, autore di affreschi (distrutti) nel duomo di Gorizia; i friulani Antonio Carneio, Luca Carlevarijs, Sebastiano Bombelli e Nicola Grassi; i goriziani Antonio Paroli e Michele Lichtenreiter, Giambattista Tiepolo, piú volte presente a Udine, dove esegue opere fondamentali come i giovanili affreschi del Palazzo arcivescovile; e il figlio Domenico nella decorazione dell'Oratorio della Purità. Infine, nasce a Gorizia Francesco Caucig, assai attivo anche a Vienna tra la fine del xv sec. e l'inizio di quello successivo. (*mbo*).

**Ottocento e Novecento** Le vicende politiche vissute dal F, da Trieste e da Gorizia durante tutto il xix sec. e la prima metà del xx – sotto le occupazioni napoleoniche all'inizio dell'Ottocento poi con l'Austria rispettivamente fino al 1866 per il Friuli e fino alla prima guerra mondiale per Trieste e Gorizia – non influiscono significativamente sulle esperienze pittoriche regionali, sempre caratterizzate da un'impronta tipicamente veneta, legata ai modi impartiti dall'accademia di Venezia, e prive di una tradizione autoctona. Soltanto in alcuni casi, e poi piú propriamente nello scorcio del sec. xix, artisti locali frequentano gli ambienti accademici viennesi e poi monacensi. Del tutto in linea con le tendenze culturali contemporanee sarà la pittura regionale nel pieno Novecento, che si svilupperà seguendo le correnti nazionali e internazionali nel pieno consenso di pubblico e di critica.

In una situazione che non presenta momenti e personalità di particolare rilevanza si pone in posizione preminente Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844), nativo di Palmanova e formatosi prima a Brescia e poi a Venezia presso l'accademia, «ultima voce del Settecento» (Gioseffi, 1972). Dopo un inizio di attività in ambito friulano e veneto, opera a Trieste (prima di trasferirsi definitivamente a Milano) nei grandi «monumenti neoclassici», palazzo Carciotti e la vecchia Borsa. In tutti rivela la sua personalità, abile nella pittura decorativa, operando in modi talora anche caricaturali e realistici. Ancora legato ai grandi

pittori veneti del XVIII sec., in particolare al Tiepolo, Bison rappresenta con il suo gusto nell'uso del colore «di getto» un ponte verso modelli ormai pienamente romantici. Sempre nel campo della pittura decorativa e sulla scia della grande tradizione veneziana intervengono Giuseppe Borsato (1771-1849) e Gian Carlo Bevilacqua (1775-1849) nelle ville e nelle parrocchiali della campagna friulana. Di formazione del tutto diversa è Giuseppe Tominz (1790-1866), goriziano cresciuto all'accademia di Vienna e poi in quella di San Luca a Roma sotto il Sabatelli, ma che poi si «specializzò» nel genere del ritratto, lavorando in prevalenza a Gorizia e, dal 1830, a Trieste e creando così una galleria di ritratti, documentazione icastica e spiritosa della vita della locale borghesia emergente in stretta affinità con la ritrattistica viennese di gusto Biedermeier. A Trieste, nel grande tempio cattolico neoclassico della città nuova, Sant'Antonio, sono conservati sette dipinti (sei pale e un affresco) che ben rispecchiano l'indirizzo artistico allora (1840 circa) preminente nella regione. Si tratta di professori e allievi dell'accademia di Venezia: l'udinese Odorico Politi (1785-1846: *Sant'Antonio in gloria*), il bolognese Ludovico Lipparini (1800-56: *Le sante martiri aquileiesi*), Michelangelo Grigoletti da Pordenone (1801-70: *L'educazione della Vergine*), il milanese Sebastiano Santi (1789-1866: *Cristo entra in Gerusalemme*), e di due artisti austriaci, formati a Roma, Joseph Tunner (1792-1877: *Il Crocifisso*), Joseph Schönmann (1799-1879: *San Giuseppe*). Il Politi e il Santi, come il Lipparini e il Grigoletti, furono tutti allievi del neoclassico Teodoro Matteini (Pistoia, 1754-1830), presso l'accademia di Venezia, dove l'artista toscano insegnò dal 1807. Di essi è, in particolare, il pordenonese Michelangelo Grigoletti ad operare in ruoli molto vicini ai dettami accademici prima neoclassici poi di romanticismo storico e in piena adesione al dato realistico, nella sua abbondante produzione di ritrattista. Ebbe grande successo anche l'attività di un decoratore locale, Domenico Fabris (1814-1901), che interverrà nelle chiese ristrutturata o appena costruite del Friuli, sempre con influssi veneti, quasi veronesiani. Dopo uno sviluppo della pittura storica, anche di grande dimensioni, in Friuli e a Trieste, è proprio in quest'ultima città che si afferma la cultura artistica da cavalletto, nei generi paesaggistico e di figura, influenzata dal vento rinnovatore delle correnti tedesche, soprattutto di quelle mo-

nacensi, non senza chiari influssi francesi e, piú in generale, europei. Se Eugenio Scomparini (1845-1913) rimarrà ancora legato, piú nei modi che nei temi, alla tradizione veneziana, Umberto Veruda (1868-1904) importerà a Trieste, sua città natale, le nuove tematiche realistico-impressioniste assorbite in Germania, a Monaco, dove fu allievo di Liebermann nel 1886, a Parigi, nel 1888, dove lavorò anche nello studio di Bougueraux. Un nutrito drappello di artisti, operanti a cavallo tra Ottocento e Novecento, con alcune punte di spicco, prospererà a Trieste in un momento in cui la città vede la sua maggiore fioritura economica e letteraria. L'uso del pastello di Arturo Rietti (1863-1943), anch'egli al corrente di fatti monacensi (Lenbach) e parigini (Carrière); il ritrattismo di Giuseppe Barison (1853-1931), che dopo aver frequentato l'accademia di Vienna fu anche a Monaco ed eseguì quadri a soggetto storico-romantico, per poi darsi alla pittura di genere e di decorazione sulla scia dei veneziani Favretto, Nono e Barabino; il realismo di Carlo Wostry (1865-1910); la netta ascendenza francese di Adolfo Levier (1873-1953), sensibile a suggestioni cézanniane e *fauves*, dopo un primo periodo monacense di sofisticato «paraimpressionismo»: tutto ciò dimostra la prolificità e la ricchezza di linguaggi della produzione pittorica triestina. Piú tardi l'ambiente sarà anche toccato dal rinnovamento del *liberty* con Cesare Sofianopulo (1889-1968), Argio Orell (1884-1944), Vito Timmel (1886-1949) e poi ancora, anche se operanti per poco in città, Marcello Dudovich (1878-1962) e Leopoldo Metlicovitz (1868-1944). Né si può dimenticare la personalità del triestino Piero Marussig (1873-1937): dagli inizi secessionisti, tra Vienna e Monaco, al precoce soggiorno parigino – attento a Gauguin, ai *nabis* e ai *fauves* – fino agli esiti di partecipazione a Novecento e di «ritorno all'ordine», non alieni però da suggestioni cézanniane e da una qualche contiguità con i modi di Vallotton.

Già in pieno Novecento, la pittura misteriosa, «parametafisica», di Arturo Nathan (1891-1944), quella classica di Carlo Sbisà (1899-1964), quella fedele alla realtà e idilliaca al contempo di Vittorio Bolaffio (1883-1931), confermano il carattere tipicamente giuliano di una pittura frutto di incontri di varie correnti, italiane, tedesche, austriache, francesi. *La disegnatrice* (1930: Trieste, Museo Revoltella) ci mostra lo Sbisà vicino alle poetiche di Novecento;

mentre il Bolaffio, di prima formazione macchiaiola e fattoriana, fu presto a Parigi, ove conobbe anche Modigliani e Matisse, operando poi in modi realistico-impressionistici, con tracce *nabis* e *fauves*. In ambito goriziano, accanto alla pittura ancora di sapore ottocentesco di Italice Brass (1870-1943) – formatosi a Monaco e a Parigi, donde derivò i modi «impressionisti» delle sue vedute veneziane e della sua briosa narrativa aneddotica – si esprime con un linguaggio molto personale Luigi Spazzapan (nativo di Gradisca d'Isonzo, 1889-1958): un linguaggio risultante dai suoi studi a Vienna, Monaco e Parigi. Spazzapan si trasferirà a Torino nel 1928. Più in generale, si può dire che intorno agli anni '20 Gorizia visse un notevole fervore di rinnovamento artistico, animato soprattutto da Antonio Morassi, critico, teorico, organizzatore. Vi ebbe luogo anche una diramazione del futurismo, con il Movimento futurista giuliano cui si associò il giovane Tullio Cralj (Kralj, nato in Dalmazia nel 1910), recluta del secondo futurismo e particolarmente incline alle sperimentazioni dell'«aeropittura». La pittura in F continua a proliferare con protagonisti grandi e piccoli, durante tutto il corso del Novecento. Tra i nomi più noti in campo internazionale si ricordi l'opera di Afro Basadella (1912-76), il quale dopo un avvio figurativo, già antinovecento, in contatto con Morlotti e Birolli a Milano e con Scipione e Mafai a Roma, fu profondamente segnato, nell'immediato dopoguerra, dal cubismo di Picasso e di Braque, dal colorismo di Klee e, quindi, dalla lezione americana di Gorky (Tavano-Bergamini, 1984), sviluppando un suo personale discorso astratto di cui colore e segno sono insieme protagonisti. (*rf + sr*).

Se i pittori e il patrimonio artistico del F hanno costituito motivo d'interesse per storiografi illustri come il Vasari o il Ridolfi, inesistente o quasi è la letteratura artistica locale sino a tutto il Seicento. Nella *Historia della Provincia del Friuli* di Gian Francesco Palladio degli Olivi (Udine 1660) troviamo qualche interessante riferimento al Pordeone e a Giovanni da Udine. Altri cenni ad artisti o monumenti si rinvengono in compilazioni di storia cittadina, come l'*Udine illustrata* di Gio. Giuseppe Capodagli (Udine 1665), ma si tratta di annotazioni occasionali o di sostanziali riprese dalle indicazioni fornite dal Vasari nelle *Vite*.. Soltanto nel corso del Settecento l'arte locale comincia a porsi all'attenzione di studiosi ed eruditi come Francesco

Altan di Salvarolo e Girolamo de Renaldis, mentre bisognerà attendere la *Storia pittorica* del Lanzi (Bassano 1795-96) per trovare il primo serio tentativo d'inquadramento critico dell'arte friulana e del suo inserimento nel piú vasto contesto nazionale. Nel 1773, per decreto della Serenissima, i Deputati della città di Udine incaricano il pittore Giovanni Battista de' Rubeis di redigere un catalogo di dipinti esistenti nei luoghi pubblici della città di Udine che costituisce ancora oggi un utile strumento di studio. Di qualche interesse per il nostro argomento sono opere di carattere archeologico, come le *Antichità di Aquileja* di Giandomenico Bertoli o lo scritto *Sopra le antichità di Sesto nel Friuli* del barnabita Angelo Maria Cortinovis, o in manoscritti tuttora inediti, come quelli di Giandomenico Guerra (*Otium Forojuulense*) o di Gaetano Sturolo (*Delle cose del Friuli*), conservati presso il Museo archeologico nazionale di Cividale. La via per un approccio piú razionale e moderno è aperta dalla *Storia delle belle arti friulane* di Fabio di Maniago (Venezia 1819). Per la prima volta le biografie degli artisti sono accompagnate da un catalogo delle opere disposte in ordine topografico e corredate da una serie di documenti accuratamente trascritti. Piú avanti nel secolo lo spoglio sistematico delle carte d'archivio consentirà a Vincenzo Joppi di pubblicare i quattro fondamentali *Contributi alla storia dell'arte nel Friuli*, completati da Gustavo Bampo nel 1925 (Udine 1961). Di essi si servirà anche il grande Giovanni Battista Cavalcaselle, autore di una fondamentale opera sulla pittura friulana del Rinascimento e di un inventario delle opere d'arte del F, redatti nel 1876 ma che hanno potuto vedere la luce soltanto nel 1973.

L'approfondimento dello studio dell'arte friulana, la sua tutela e la sua divulgazione sono al centro degli interessi di alcune istituzioni. Tra queste la piú antica è l'Accademia di scienze lettere e arti di Udine che, fondata nel 1606 e divenuta in seguito Accademia delle Scienze con il patriarca Dionisio Delfino, assunse la denominazione attuale nel 1867. Seguono la Deputazione di storia patria per il Friuli da cui dipendono le «Memorie storiche forogiuliesi» la Società filologica friulana, che pubblica la rivista «Ce fastu?» e gli atti in occasione dei congressi annuali, la Società di cultura del Friuli occidentale, che pubblica la rivista «Il Noncello». Dalla Biblioteca statale isontina e dalla Società di Minerva, con sede a Trieste, dipendono rispetti-

vamente le riviste «Studi goriziani» e l'«Archeografo Triestino». Di particolare rilevanza è l'attività svolta dal Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali, con sede a villa Manin di Passariano.

Tra i principali musei esistenti nel territorio si distinguono per importanza e quantità di opere conservate il Museo archeologico nazionale e il Museo nazionale paleocristiano di Aquileia, con opere di scultura e mosaici di età romana e paleocristiana, il Museo archeologico nazionale di Cividale, con importanti cimeli longobardi, preziosi codici miniati e numerosi dipinti, la civica Pinacoteca di Pordenone, con significative opere del Pordenone, dell'Amalteo e di Michelangelo Grigoletti, il Museo civico di storia e arte di Trieste, il Civico Museo Revoltella, comprendente opere d'arte moderna e contemporanea, i Civici Musei e Galleria di storia e d'arte di Udine, la cui pinacoteca raccoglie dipinti dal xv sec. ai nostri giorni e la raccolta Astaldi formata da dipinti di importanti artisti contemporanei. (*mbo*).

### **Frizzoni**

Nel XIX sec. la famiglia **F** di Bergamo costituì una grande collezione di quadri di maestri di scuola italiana e straniera. Alla morte di **Giovanni Leonardo** (ca. 1854?), sembra che la collezione venisse divisa tra gli eredi. Una parte fu trasferita nella villa **F** a Bellagio, sul lago di Como, il resto a Milano. Nel XIX sec. fu venduto un certo numero di quadri importanti, tra cui il pannello centrale del grande polittico Roverella di Cosmè Tura (*la Vergine col Bambino e angeli musicanti*: Londra, NG), la *Deposizione nel sepolcro*, ultimo lavoro del Moretto (New York MMA), un *Ritratto d'uomo* di Boltraffio (Londra, NG). Il più noto della famiglia fu **Gustavo** (1840-1919), allievo di Giovanni Morelli, eminente storico dell'arte e conoscitore, in particolare per quanto riguardava la nativa Lombardia. Donò un certo numero di quadri della collezione a gallerie pubbliche, in particolare all'Accademia Carrara di Bergamo (*Santa Monica* di Palma il Vecchio, *Nascita della Vergine* di Francesco Caroto) e al Museo Correr di Venezia (*Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini). (*eg*).

### **Frohner, Adolf**

(Gross-Inzersdorf (Bassa Austria) 1934). Stabilitosi a Vienna nel 1952, dal 1954 al 1958 seguì i corsi dell'acca-

demia di belle arti. A partire dal 1961 partecipò a numerose mostre, in particolare alle biennali d'incisione di Cracovia, Parigi, Biella, Lubiana, Tokyo, Lugano e San Paolo. Dopo un esordio vicino allo stile dei primi cubisti, dal 1960 si orientò verso un genere del tutto diverso: l'estetica dei mucchi di detriti delle superfici rose dalla ruggine, dei materassi sventrati: da queste cianfrusaglie di scarto egli creò in un primo tempo «sculture»; quindi, nel 1963, diede vita a «composizioni materiali» (*Materialbilder*), ispirate al *Combine Painting* di Rauschenberg; crine, brandelli di stoffa, fotografie di stelle dello spettacolo, ritagli di giornale, nonché legno, cemento, fil di ferro vengono a completare le parti dipinte o disegnate, figurative o astratte. Dal 1966 F ha abbandonato queste ricerche, il disegno o la pittura da allora hanno costituito l'elemento dominante, o addirittura esclusivo, delle sue opere. I colori delicati (grigio, rosa, ocra) e i sapienti effetti di bianco e nero determinano un contrasto sorprendente con la volgarità dei temi scelti e la loro rappresentazione. La maggior parte delle incisioni sono dedicate alla donna, che egli rappresenta seduta, accasciata o nell'atto di danzare. Tra i cicli d'incisioni citiamo in particolare il *Balletto volgare* (1967-68), e l'*Incarnazione* (1969). Sull'evoluzione di F è stato considerevole l'influsso di Dubuffet. (*jmu*).

### **Frølich, Lorens**

(Copenaghen 1820-1908). Si formò a Copenaghen presso Eckersberg, a Dresda, a Monaco e a Parigi presso Couture (1852-53); a Parigi soggiornò fino al 1875. Gli si debbono numerose incisioni e illustrazioni eseguite, non senza virtuosismo, in chiave romantica. I suoi libri per bambini ebbero grande successo, in particolare la *Giornata della Signa Lilli* di P. J. Stahl (1862). (*hb*).

### **Froment, Nicolas**

(noto nel Mezzogiorno della Francia dal 1465 Avignone 1483-84). Benché sia stato a lungo ritenuto di origine meridionale, è probabile che, contrariamente alla maggior parte dei pittori della «scuola di Avignone», fosse originario del Nord (Piccardia o Fiandre francesi?) La sua prima opera nota, il *Trittico della resurrezione di Lazzaro* (Firenze, Uffizi), venne eseguita nel 1461 – prima, cioè, che egli fosse nominato nei documenti provenzali – per Francesco Coppini da Prato, legato pontificio nelle Fiandre. Questi



la donò a Cosimo de' Medici, il quale a sua volta la destinò al convento francescano di San Francesco in Bosco nel Mugello, da lui fondato. Lo stile presenta un miscuglio fra tratti fiamminghi e durezza di disegno e di esecuzione, caratteristico della pittura della Francia settentrionale. Stabilitosi in seguito a Uzès, poi ad Avignone, restò l'esponente della scuola provenzale piú legato all'estetica fiamminga, cara a re Renato, di cui divenne pittore ufficiale. Col *Trittico del rovetto ardente* (Aix-en-Provence, Cattedrale), terminato nel 1476 per la chiesa dei Grands Carmes di Aix su incarico di re Renato, restò soggetto all'influsso dei Paesi Bassi nella composizione del polittico, nei tipi e nell'inclinazione per il realismo; ma, malgrado una certa goffaggine nel disegno, egli trasse dall'esperienza provenzale una lezione di monumentalità nella disposizione e nei personaggi, e di energica semplificazione nella fattura. Gli si attribuiscono una *Leggenda di san Mitra* (Aix-en-Provence, Cattedrale) e un piccolo dittico con i ritratti di *Renato d'Angiò e Jeanne de Laval* (Parigi, Louvre). Un'immagine del capo di sant'Anastasio da lui eseguita per l'abbazia delle Tre Fontane presso Roma rende probabile un suo viaggio in Italia. (nr + sr).

### **Fromentin, Eugène**

(Saint-Maurice (La Rochelle) 1820-76). Allievo del paesaggista Cabat, dopo un viaggio in Africa settentrionale si dedicò alle vedute d'Oriente, aderendo al gusto dell'epoca per l'orientalismo. Dipinse scene di caccia arabe (*Caccia al falcone*, 1857: Chantilly, Museo Condé), carovane e fantasie orientali, eseguite con tocchi minuziosi, senza troppa invenzione, ma con grande ricchezza di colore. È ben rappresentato al MO di Parigi (*Sosta di cavalieri arabi*, 1868) e in alcuni musei di provincia (La Rochelle, Reims, specialmente Rouen). (ht).

F è oggi conosciuto e, giustamente, stimato piú come scrittore che come pittore. Fu tra gli iniziatori del romanzo psicologico con *Dominique* (1863), e resta uno dei nomi celebri della critica d'arte del XIX sec. Il suo contributo in questo campo fu notevole: i *Maîtres d'autrefois*, apparsi nel 1876, anno della sua morte, ebbero un immenso successo letterario. Di fatto F si era sempre interessato di critica d'arte, e sin dal 1845, a venticinque anni, aveva redatto un *Salon* per una piccola rivista della sua città natale. I suoi ricordi algerini di *Une Année dans le Sabel*

(1859) contengono, per esempio, un brillante confronto tra Decamps, Delacroix, Marilhat, che sfocia in una definizione dell'orientalismo romantico. Sfortunatamente il suo *Programme de critique* del 1864, che ne rivelava le inquietudini didattiche rispetto alla pittura del suo tempo, restò incompiuto e venne pubblicato solo postumo. *Les Maîtres d'autrefois*, resta dunque il testo essenziale di F come critico d'arte in cui esamina, con tono disincantato e segretamente polemico, alcuni dei grandi maestri nordici del XVII sec.: Rembrandt, Hals, Rubens, Pieter de Hooch, Metsu; va comunque notata un'assenza notevole, quella di Vermeer, che F giudicava infatti, nei suoi appunti, troppo «contrastato», troppo «moderno», tutto a «colore piatto». Il critico d'arte si mescola qui con il pittore: il polemista che, dinanzi alla maniera perfetta dei pittori antichi, deplora la crudezza e la violenza dei moderni (F attacca già, senza nominarli, Manet, i realisti e i futuri impressionisti), si fonde con l'eclettico che vanamente cerca di conciliare Corot e Delacroix, con l'orientalista che popola sempre le sue *Cacce* algerine di monotone nuvole delicate alla Cuyp o alla Wouwerman. L'analisi di F, benché si concentri con eccessiva rigidità sulla contrapposizione tra Fiandre cattoliche e Olanda protestante, tra Rubens e Rembrandt, offre un superbo panorama degli artisti olandesi del XVII sec. (*jf + sr*).

### **Fronius, Hans**

(Sarajevo 1903 - Perchtoldsdorf (Vienna) 1988). Dopo aver studiato dal 1922 al 1928 presso l'accademia di belle arti di Vienna, insegnò per molti anni in varie scuole secondarie della Stiria, stabilendosi infine nel 1965 a Perchtoldsdorf, alla periferia di Vienna. I suoi primi disegni a pennello per *Il processo* di Kafka risalgono al 1927; e le sue dieci incisioni su legno per *La metamorfosi* dello stesso autore sono del 1931. Ensor, e soprattutto Kubin, hanno esercitato grande influsso su F, i cui mezzi preferiti di espressione sono l'acquerellato, il disegno a penna o a matita e la litografia. A questo artista si deve una serie di *Ritratti immaginari* di personalità da lungo tempo scomparse, ma anche di attori contemporanei, panorami urbani e cicli nei quali lascia libero corso all'immaginazione. F ha illustrato numerosi scrittori, in particolare Gogol', Dostoevskij, Julien Green, Villon, Poe, E. T. A. Hoffman. Le sue tele, come *Theodora* (1964: Vienna, Kulturamt),

*Pirano* (1964: Vienna, öG) e il *Grande battello* (1965: oggi a Graz), appartengono anch'esse al genere espressionista. (*jmu*).

### **Fronte Nuovo delle Arti, II**

Il 1° ottobre 1946 Birolli, Cassinari, Guttuso, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Vedova e Viani sottoscrivono a Venezia, con il sostegno critico di Giuseppe Marchiori, il manifesto della Nuova Secessione Artistica Italiana, piú nota come **F N d A**. Nel generale disorientamento caratterizzante il clima postbellico, essi «intendono avvicinare a una prima base di necessità morale le loro singolari affermazioni nel mondo delle immagini, assommandole come atti di vita». L'impegno etico e civile – molti artisti avevano partecipato attivamente alla Resistenza – si coniuga dunque con quello artistico secondo una prassi già seguita prima del conflitto dai protagonisti di Corrente. Al di là della pluralità poetica, la cui «sintesi riconoscibile» è rinviata ottimisticamente «al futuro delle loro opere», il rifiuto della retorica del Novecento e la ricerca di un respiro internazionale costituiscono il comune denominatore di partenza. Le opere oscillano infatti tra la suggestione neocubista maturata principalmente nell'analisi di *Guernica* di Picasso e quella espressionista soprattutto in accezione cromatica. Presentati da Marchiori, con la defezione di Cassinari e l'aggiunta di Turcato, Corpora, Fazzini e Franchina, tengono la prima mostra nel giugno-luglio 1947 alla galleria La Spiga di Milano dove ad illustrare le opere sono chiamati critici come Argan, Venturi, Moravia, Maltese. Pur condividendo la rottura con il passato, Marchiori è fortemente polemico con l'assunzione di un «linguaggio figurativo internazionale ma negato all'universalità. Essi credono di essere europei e non si accorgono di aver tradito le loro origini». La sua conclusione è assai eloquente: citando Engels sulla vitalità di plurime opinioni politiche per la riuscita di un'opera d'arte, egli sembra scongiurare l'imminente pericolo di «un'estetica di partito». Alla Biennale di Venezia del '48, quella degli impressionisti e delle personali di Picasso, Klee e Kokoschka, gli artisti del **F N d A**, pur suscitando profondo interesse, sono già irrimediabilmente divisi. Nello stesso anno a Bologna, con lo pseudonimo di Rodrigo di Castiglia, Togliatti stigmatizza le loro opere come «cose mostruose, errori e scemenze». La fine ufficiale del

gruppo nel 1950 e soprattutto, due anni dopo, l'adesione di Birolli, Corpora, Morlotti, Santomaso, Turcato e Vedova al Gruppo degli Otto patrocinato da Lionello Venturi, sanciscono la definitiva divaricazione tra neorealismo e astrattismo sia pure con compromissioni naturalistiche. A distanza di quarant'anni la vicenda del **F N d A** è stata riproposta alla XLIII Biennale di Venezia del 1988 in una mostra dedicata a Giuseppe Marchiori. (*az*).

### «Frontespizio»

Intorno a **F** si raccolse durante gli anni '30 la cultura cattolica italiana e in particolare quella toscana. Vi convivsero letterati e poeti dell'ermetismo (Bo, Luzi) insieme a sostenitori di un'ideologia regionalista e antiidealista simile a quella del contemporaneo «Selvaggio». Quest'ultima posizione è ben esemplificata negli articoli di P. Bargellini e nella sua esaltazione di Giotto in funzione antimoderna (novembre 1931). Tra i pittori che vi pubblicarono opere o scritti vi furono C. Carrà, G. Manzù, G. Morandi, O. Rosai, A. Tosi, L. Viani. **F** ebbe una posizione critica rispetto alle forze più retrive della cultura che premevano contro l'arte moderna (articolo di P. de Luca dell'aprile 1934) e conservò una sua autonomia verso il fascismo almeno fino al 1938. (*came*).

### *frottage*

Procedimento messo a punto nel 1925 da Max Ernst e consistente nel posare il foglio di carta sulle commessure e le irregolarità di un pavimento e nello strofinarlo (franc. *frotter*) con una matita. L'artista ha in seguito applicato il **f** anche ad altri oggetti. (*sr*).

### **Frueauf, Rueland il Vecchio**

(? 1440 ca. - Passau 1507). È il principale rappresentante della scuola di Salisburgo alla fine del xv sec. Si suppone che si formasse a Passau nella bottega del Maestro del Giudizio universale di Sankt Florian, e che fosse più tardi aiuto di Konrad Laib a Salisburgo. Se ne menziona nel 1475 ca. un'opera giovanile, il *Polittico della Passione* (con dodici *Scene della Passione*, il *Cristo benedicente* e la *Vergine*), dipinto per Ratisbona, caratterizzato dalle sue scene tormentate di appassionata sensibilità (oggi al museo). Nel 1478 è nominato borghese di Salisburgo. Nel 1480 chiede il diritto di borghesia a Passau, ove completa gli affreschi

del municipio. Nel 1484 è chiamato a Salisburgo per discutere di un grande polittico che doveva ornare l'altar maggiore della parrocchiale (oggi chiesa dei francescani), ma non dovette ottenere l'incarico, che venne poi affidato a Michael Pacher. In seguito viaggia nei Paesi Bassi. Nel 1487 esegue dipinti per un altare dedicato a San Guido nella chiesa degli agostiniani di Norimberga. Poco tempo dopo, di nuovo a Salisburgo, lavora a un grande polittico comprendente due ante con quattro *Scene della vita della Vergine* (*Annunciazione, Natività, Adorazione dei magi e Assunzione*, 1490) sul rovescio e quattro *Scene della Passione* (*Orto degli ulivi, Flagellazione Trasporto della croce e Calvario*, 1491: Vienna ÖG) sulla faccia anteriore. Lo stile tardo di F si ispira a quello dei pittori dei Paesi Bassi e in particolare del Maestro di Flémalle. Vi si scoprono pure influssi della Franconia, particolarmente quello di Veit Stoss. A questo periodo risale anche il bel *Ritratto di un giovane chiamato Jobst Seyfried* (ivi). Il *Polittico della Vergine* è considerato l'ultima opera uscita dalla bottega dell'artista, le sue tavole sono disperse in musei di Budapest (*Annunciazione*), Cambridge Mass. (Fogg Museum: *Visitazione*), Herzogenburg (*Presentazione della Vergine al Tempio*), San Floriano (*Morte della Vergine*) e Venezia (Museo Correr: *Natività, Presentazione al Tempio*). (wb).

Il figlio **Rueland il Giovane** (? 1475 ca. - Passau, dopo il 1545) fu anch'egli pittore. Le poche sue opere giunte sino a noi sono state eseguite tra il 1496 e il 1508 e sono tutte conservate nell'abbazia di Klosterneuburg presso Vienna, tranne *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con un donatore presentato dai suoi santi patroni* (1508: Vienna, KM). Nella *Crocifissione* (1496) si colgono nettamente gli elementi essenziali del suo stile: l'iconografia e il repertorio dei tipi presentano stretti rapporti con la pittura salisburghese del xv sec., e soprattutto con l'arte di suo padre, mentre il fondo paesaggistico rivela influssi olandesi. Sono pure conservate a Klosterneuburg quattro tavole appartenenti a un *Polittico della Passione* (*Orto degli ulivi, Arresto di Cristo, Incoronazione di spine, Calvario*), un polittico con scene della *Vita di san Giovanni Battista* (*Predicazione, Battesimo di Cristo, Arresto, Decollazione*); un altro polittico datato 1505 illustra la *Leggenda di san Leopoldo* (*Partenza di san Leopoldo, Caccia al cinghiale, Apparizione del velo, Costruzione di Klosterneuburg*). In quest'ultima opera lo stile di F appare al suo maggior punto di evoluzione. Il

paesaggio, cui si mescolano motivi dei dintorni di Klosterneuburg, predomina, e la figura umana è soltanto accessoria. Con una caratteristica tipica della scuola del Danubio, il paesaggio non è piú soltanto una decorazione entro la quale si collocano le scene, ma assume una magica potenza evocativa. Anche un documento del 1545 menziona il pittore, ma non se ne conosce alcuna opera successiva al 1508. (*ar*).

### **Fruhmann, Johann**

(Weissenstein sulla Drau (Corinzia) 1928 - Lengenfeld (Bassa Austria) 1985). Dal 1943 al 1948 studiò a Graz, ove fu allievo di A. Wikkenburg, e dal 1948 al 1950 all'accademia di belle arti di Vienna, città ove si stabilí. Fu membro dell'Art Club austriaco fino al suo scioglimento, e partecipò a numerose mostre internazionali. Dal 1950 al 1954 dipinse a tocchi leggeri armoniose composizioni geometriche astratte, evolvendo poi verso forme piú particolareggiate e aderendo alla pittura gestuale, che lo rivelò al pubblico nel 1960. La sua opera sembra influenzata dalle composizioni di Tobey e dal pennello impetuoso di Kline. Sotto l'apparente carattere d'improvvisazione, la pittura di F è estremamente accurata e ricca di sfumature delicate. L'artista è rappresentato a Vienna (al Kulturamt, al Museo del xx secolo e all'Albertina), nonché nel museo statunitense di Cincinnati. (*jmu*).

### **Fruhtrunk, Günter**

(Monaco 1923). Studiò inizialmente architettura (1940-41), poi, tra il 1945 e il 1950, fu allievo di William Straube. Nel 1952 frequentò lo studio di Léger e, due anni dopo, si stabilí a Parigi, ove nel 1955 lavorò presso Arp e incontrò i pittori della Gal. Denise-René. Nel 1967 fu nominato docente dell'accademia di Monaco. I primi quadri costruttivisti ricordano la sua attività presso Léger e Arp (*Monumento per Malevič* 1954). Rinunciando al colore squillante, F utilizza allora il cerchio, il cubo, il rettangolo e la croce (*Irraggiamento*, 1959: Bergamo, Gall. Lorenzelli). Nelle opere degli anni '60 prevale l'elemento cromatico; le forme geometriche si riducono a raggi e strisce di colore che, ordinati in senso orizzontale e verticale, generano una *texture* di maggiore luminosità; il colore puro, nella sua successione e gradazione, diviene così fattore essenziale del quadro (*Cantus firmus*, III, 1964-65: conserva-

to a Münster). L'artista vive a Périgny-sur-Yerres e a Monaco; è rappresentato in numerosi musei (Dortmund, Leverkusen, Colonia, Monaco, Münster, Krefeld, Locarno, Marsiglia, Montreal). (*svs*).

### **Fry, Roger Eliot**

(Londra 1866-1934). Studente a Cambridge, compose un saggio su Bellini (1899) e sorprese i contemporanei organizzando nel 1910 a Londra, nelle Grafton Gall., un grande confronto internazionale: *Manet e i post-impressionisti*, che fu ripetuto nel 1912. Fu promotore degli Omega Workshops (1913-19), laboratori nella tradizione delle Arts and Crafts (1861); essi proponevano nuove formule decorative applicate all'arredo e per taluni aspetti prefiguravano nel programma l'impresa tedesca del Bauhaus (1919). Dal 1888 F praticò un tipo di pittura che si accosta a quella di Cézanne, cui si unì poi il ricordo di Friesz (decorazione della sala da pranzo del Borough Polytechnic: frammenti a Londra, Tate Gall.), a Cézanne dedicò un saggio nel 1927. Frequentatore del Bloomsbury Group, animato da Virginia Woolf (biografia di F, Duncan Grant, Clive e Vanessa Bell), molto informato sull'arte antica grazie ai numerosi viaggi in Italia e in Francia, ma aperto altresì a tutte le correnti contemporanee, espose le proprie teorie in *Vision and Design*, edito a Londra nel 1920. I suoi titoli, di conservatore del Metropolitan Museum di New York (1905-10), redattore del «Burlington Magazine» e professore a Oxford (1933), gli conferirono grande autorità, minata peraltro dall'inimicizia di Wyndham Lewis, che gli contrappose sin dal 1913 il Rebel Art Center. La pubblicazione delle *Lettere* da parte di Denys Sutton, nel 1972, ne ha consentito la rivalutazione come critico. La sua raccolta, lasciata al Courtauld Inst. di Londra, comprende una scelta dei suoi quadri e opere importanti di Bonnard, Rouault, Derain, Seurat, Sickert e Duncan Grant. (*abo*).

### **Fu Baoshi**

(Jiangxi 1904 - Nanchino 1965) Frequentò nel 1935 l'accademia imperiale di Tokyo, poi insegnò nell'università centrale di Nanchino. Si tratta di una delle figure più eccezionali della pittura cinese contemporanea; seppe riallacciarsi alla vastità d'ispirazione degli antichi paesaggisti malgrado una fattura estremamente libera e personale.

Copriva le sue carte di numerosi e finí tratti a inchiostro su fondi acquerellati bruni e verdi, creando un'atmosfera di sogno e di nebbia luminosa; altrove, la grandiosità e la nobiltà di atteggiamento dei suoi personaggi, collocati in uno spazio senza decorazione, ricorda ineluttabilmente i personaggi buddisti Tang o persino le figure Han in terracotta dipinta (Parigi, Museo Cernuschi; Praga). (o*l*).

### **Fuchs, Ernst**

(Vienna 1930). Prese le prime lezioni di pittura e scultura a tredici anni, e nel 1945 s'iscrisse all'accademia di belle arti di Vienna, ove dal 1946 al 1950 fu allievo di Gütersloh. In questo periodo F, Brauer, Hausner, Hutter e Lehmden fondarono il gruppo che doveva diventare il «gruppo viennese del realismo fantastico». F viaggiò negli Stati Uniti (1954-56) e soggiornò spesso a Parigi (1950-59). Sin dall'età di sedici anni annotava le sue visioni di città bibliche con una maestria e una veemenza sorprendenti. Sedotto all'inizio dall'arte di Klimt e di Schiele, da quella di Pechstein, Campendonk, Munch, Moore, nonché dai mostri di Picasso, dal 1946 si sforzò di raggiungere la minuziosità dei maestri antichi. Prese a modelli Grünewald, Altdorfer, Dürer, Schongauer, pur restando sensibile all'arte di Leonardo, di Grosz e di Dix, il cui influsso si avverte nelle opere eseguite fino al 1955, particolarmente nel *Cristo davanti a Pilato* (disegno a pennello, 1955-56: coll. dell'artista). Nel 1956 si convertì al cattolicesimo e si dedicò alla pittura religiosa. I tre grandi *Rosari* (1958-61: Vienna, chiesa del Rosario di Hetzendorf-Meidling) che succedettero al *Mosè e il rovelto ardente* (1956-57: Vienna, öG) costituiscono il capolavoro di questa fase. Dal 1961 l'artista è alla ricerca di quanto egli definisce lo «stile scomparso». William Blake, Gustave Moreau, il simbolismo e l'Art Nouveau esercitano grande influenza sulla sua opera, che inoltre si arricchisce di prestiti dall'arte babilonese, ittita e americana antica. A F si debbono cicli d'incisioni come *Sansone* (1960-64), *Esther* (1964-67) e la *Sfinge* (1966-67). (jmu).

### **Fudō myōō**

(trascrizione giapponese del sanscrito *Acalaraja*). Aspetto terribile della divinità Dainichi-Nyorai (sanscrito *Vairocana*) e tema frequente del buddismo esoterico giapponese. Uno dei piú celebri è il F dello Shōren'in di Kyoto, rotolo



verticale dipinto su seta. La morbidezza delle linee che disegnano il corpo, dipinto in azzurro, seduto su una roccia e stagliato contro uno sfondo di fiamme rosse e arancio, è caratteristica, unitamente alla policromia dei costumi in bruno, viola e verde della divinità e dei suoi due assistenti, delle tendenze decorative della pittura dell'XI sec. Il tema venne rinnovato nel XIII sec. da Shinkai, monaco pittore del Daigoji di Kyoto, che conserva uno dei suoi **F** datato 1282, di mirabile disegno morbido e animato a inchiostro nero su carta, sfugge alle regole classiche dell'iconografia. L'epoca Kamakura vide pure la creazione di un nuovo tipo di **F**, detto **F** corrente (Tokyo, coll. Inoue), il cui sfrenato dinamismo è tipico dell'arte dell'epoca. (ol).

### **Füger, Heinrich**

(Heilbronn 1751 - Vienna 1818). Si recò a Vienna nel 1774 e soggiornò poi in Italia per parecchi anni, prima a Roma, poi a Napoli, protetto da vari personaggi dell'aristocrazia austriaca. Una miniatura rappresentante *L'imperatrice Maria Teresa circondata dalla sua famiglia* (Vienna, Albertina) è testimonianza della riconoscenza per i suoi protettori. Dal 1783 **F** risiedette a Vienna; nel 1795 venne nominato direttore dell'accademia, dove svolse un ruolo fondamentale e di cui fece il tempio dell'insegnamento neoclassico e della tradizione. Tuttavia, intorno al 1810, giovani artisti di tendenza romantica, tra cui Overbeck e Pforr, venuti a Vienna dalla Germania, protestarono contro quest'insegnamento tradizionale e abbandonarono l'accademia. Nel 1806 **F** esercitò inoltre le funzioni di direttore della galleria imperiale austriaca; nel 1809, all'avvicinarsi degli eserciti napoleonici, dovette mettere al sicuro le opere a lui affidate; alcuni quadri confiscati per il Musée Napoléon e restituiti nel 1815 dovettero peraltro venir consegnati a Vivant-Denon. **F** fu allora oggetto delle polemiche dei romantici, che gli rimproveravano di aver rinunciato di preferenza a opere medievali, oggi si sa che era Vivant-Denon a preferire la «limpidezza ingenua» della pittura primitiva tedesca alla perfezione del Rinascimento e che non era stato possibile dissuaderlo. L'attività di **F** come miniaturista e pittore di storia si esercitò soprattutto prima del 1800. Durante l'ultimo periodo, il suo stile si depurò notevolmente. Di lui esistono numerosi ritratti, di grande maestria, tra i quali quello a busto della *Baronessa Saurau* (1797: conservato a Graz), quello della

cantante *Theresia Saal*, interprete del ruolo di Eva nella *Creazione* di Haydn, un *Autoritratto* eseguito poco dopo il 1800 e un ritratto della *Baronessa Dupont* del 1813 (tutti e tre a Vienna, öG). **F** fu tra i principali rappresentanti della pittura neoclassica nei paesi germanici. (*g + vk*).

### **Fugger**

Famiglia di celebri mercanti e banchieri originari del villaggio di Graben in Svevia, che sin dal XIV sec. si stabilirono come tessitori e poi come mercanti di tessuti nella vicina città di Augsburg. Uno di essi, **Jacob il Vecchio** (morto nel 1469), diede sviluppo alla ditta, che svolgeva anche commercio di spezie e di sete, estendendone l'attività non soltanto in Germania, ma anche in Italia e nei Paesi Bassi. **Jacob II** (1459-1525); suo figlio minore, detto «il Ricco» (probabilmente fu l'uomo più ricco dei suoi tempi), dovette la sua fortuna allo sfruttamento delle miniere di sale, argento e rame del Tirolo e dell'Ungheria, e svolse un ruolo considerevole nel XVI sec. ad Augsburg e in tutto l'impero, sia nel campo politico-economico che in quello artistico. Banchiere degli Asburgo, prestò forti somme a Massimiliano I per sostenerne le spedizioni militari, e finanziò l'elezione di Carlo V. Fu pure intelligente mecenate, raccogliendo nella sua dimora di Augsburg, il Fuggerhaus, quadri, libri e oggetti artistici. Holbein il Vecchio, Hans Maler, Martin Schaffner e Dürer (il cui *Ritratto* è conservato a Monaco, AP) ne furono i ritrattisti. Umanista e filantropo, Jacob II creò e amministrò ad Augsburg un quartiere destinato ai poveri della città, la Fuggerei (1519). I suoi nipoti **Anton** (1493-1560) e **Rayund** (1489-1535), nonché il figlio di quest'ultimo, **Ulrich** (1526-84), dovevano proseguirne l'azione; ma la famiglia declinò nella seconda parte del XVI sec. (*gb*).

### **Führich, Josef von**

(Kratzau (Boemia) 1800 - Vienna 1876). Lavorò dapprima col padre, modesto pittore di campagna; poi, protetto da mecenati, si recò a Praga per proseguirvi gli studi. Metternich gli fece ottenere una borsa di studio per l'Italia, e dal 1827 al 1829 **F** lavorò a Roma, agli affreschi di Villa Massimo, sotto la direzione di Overbeck nello stesso periodo di Schnorr e di Veit e divenne il più nazareno dei pittori austriaci. Nel 1834 fu nominato conservatore della galleria di pittura dell'accademia di Vienna, dove insegnò

poi dal 1840. La sua arte, profondamente religiosa, è di una naturale semplicità. Il piccolo quadro *Passeggiata della Vergine* (1841: Vienna, öG) rivela un tipo di pietà che rispecchia il carattere intimo e popolare dei suoi soggetti biblici e leggendari. La sua opera più importante resta la decorazione a fresco dell'Alterchenfelder-Kirche a Vienna, iniziata nel 1851. F ebbe successo per le sue serie d'incisioni su legno e ad acquaforte, pubblicate da vari editori tra il 1863 e il 1867: *Ciclo di Natale*, *Ciclo di Pasqua*, *Ciclo della vita di Maria*, «*Libro di Ruth*». (g + vk).

### **Fujiwara**

Denominazione conferita al secondo periodo dell'epoca giapponese di Heian. (sr).

### **Fuji-Yama (Fujisan)**

(il monte Fuji). Celebre vulcano a sud-ovest di Tokyo, frequentemente rappresentato dai pittori giapponesi e in particolare da Hokusai. Alle sue *Trentasei vedute del monte Fuji* (sono in realtà 46, poiché, visto il successo riscosso, ne vennero aggiunte dieci) stampate tra il 1825 e il 1831, e delle quali è nota un'antica tiratura policroma seguita da un'altra in verde e azzurro, succedettero le *Cento Vedute* pubblicate in nero e grigio nel 1835. Di prodigiosa fecondità inventiva nella composizione, contrassegnate dall'influsso della prospettiva occidentale che Hokusai scoperse attraverso incisioni olandesi, costituiscono la prima apparizione del paesaggio nella stampa giapponese. (ob).

### **Fulla, Lúdvít**

(Ružomberok 1902 - Bratislava 1980). Si formò nella scuola d'arti e mestieri di Praga, poi presso F. Kysela. Nel 1929 venne nominato docente nella scuola d'arte di Bratislava, da poco fondata, che si proponeva scopi analoghi a quelli del Bauhaus di Dessau. Il successivo decennio fu per lui un periodo di feconda attività; pubblicò, col pittore M. Galanda, lettere-manifesti (1930, 1932), allo scopo di chiarire al grande pubblico le concezioni pittoriche moderne; nelle sue opere riuscì a fondere in una formula originale le tradizioni, sempre vive, dell'arte popolare del suo paese e le acquisizioni dell'arte moderna, in particolare del *fauvisme* e dell'astrattismo geometrico. Tali influssi si ritrovano, diversamente dosati, nella *Famiglia di Revúca* (1929: conservato a Bratislava), nei *Palloni* (1929: ivi) o

nella serie delle *Madonne*, influenzate dall'arte delle icone (*Madonna*, 1931: Parigi, MNAM). A tali opere succedono le sintesi monumentali che diedero fama all'artista: *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso* (1932: conservato a Praga), e *Canto e lavoro* (1934-35: gran premio all'esposizione internazionale di Parigi nel 1937). **F** predilesse i toni caldi (ocra, gialli e rossi) che conferiscono ai suoi dipinti un accento caldo e terrestre, equilibrando gli elementi intellettuali. Dopo gli anni della guerra, dedicati soprattutto all'incisione e all'illustrazione, **F** si dedica al paesaggio; ma i suoi quadri e le rievocazioni briose dell'eroe popolare Janošík hanno però carattere più decorativo, dando l'impressione di tarsie luminose. (*ok*).

### **Fuller, Isaac**

(? 1606 ca. - Londra 1672). Poco si conosce dei suoi esordi; si sa che lavorò in Francia con François Perrier nel 1635 ca. e ad Oxford nel 1644. Stabilitosi a Londra, affrontò il ritratto con stile inedito ed energico: *Autoritratto* (Oxford, Bodleian Library), il *Poeta John Cleveland* (1644: Ecton, coll. priv.), *Ritratto di ignoto* (1660 ca.: Londra, Tate Gall.), in cui i dettagli sono trattati con decisione. Eseguì anche dipinti storici di grande formato e decorazioni, in particolare il *Giudizio universale* per il soffitto della cappella dell'All Souls College a Oxford. (*jns*).

### **Funchal**

**Museu de Arte Sacra** Il museo di **F** (capitale dell'isola portoghese di Madera) e varie chiese dell'isola possiedono un bell'insieme di dipinti fiamminghi e portoghesi importati nel XV e XVI sec. Il commercio dello zucchero tra **F** e i porti fiamminghi era allora la base di una prospera economia, che facilitava gli scambi con i centri artistici settentrionali. Il trittico della *Deposizione dalla croce*, attribuito a Gérard David (1510 ca.) e la *Vergine della misericordia* di Jan Provost (1515 ca.), provenienti da **F**, si trovano ora a Lisbona (MAA). I quadri conservati a Madera appartengono per la maggior parte alle scuole di Bruges e di Anversa (*San Giacomo minore*, attribuito a Dirk Bouts; la *Vergine col Bambino* di Jan Gossaert, 1525 ca., *Maria Maddalena*, attribuito a Herri Met de Bles, 1525 ca.). Il Maestro di Lourinhá, pittore di formazione fiamminga che lavorò in Portogallo, viene considerato l'autore del polittico dell'altar maggiore della cattedrale di **F** (1515 ca.). (*fg*).

### **Fungai, Bernardino**

(Cristofano di Nicolò da Fungaia, *detto*) (Fungaia (Siena) 1460 - Siena 1516). Fu allievo e collaboratore di Benvenuto di Giovanni, col quale prese parte agli affreschi della tribuna del duomo di Siena nel 1482. Tradizionalista ed eclettico, subì l'influsso di Francesco di Giorgio Martini ma anche della contemporanea pittura fiorentina, in particolare di Cosimo Rosselli (i cui modi sono riecheggianti nelle *Storie della Passione di Cristo*: Siena, Ist. Tommaso Pendola); mentre l'*Incoronazione della Vergine* (Siena, PN), compiuta nel 1501 per la chiesa dei Servi, ne rivela l'interesse per le opere senesi di Pinturicchio. Il suo vasto catalogo comprende tavole d'altare (*Santa Caterina da Siena riceve le stimmate*, 1495-97: Siena, Santuario Cateriniano; *Natività*: Chiusi, San Secondiano *Vergine e Santi*, 1502: Siena, PN), tondi (Coral Gables, Usa) e alcuni cassoni a soggetto profano (Houston Tex., MFA; Leningrado, Ermitage). (sr).

### **Funhof, Hinrik**

(attivo ad Amburgo e a Lüneburg tra il 1475 e il 1485). La sua cultura è fortemente influenzata da quella dei Paesi Bassi, e lo stile delle sue opere consente di supporlo allievo di Dirk Bouts; i rapporti tra le due maniere sono tanto stretti che verosimilmente i quadri della Giustizia nel municipio di Lovanio (oggi a Bruxelles, MRBA), lasciati incompiuti da Bouts, vennero terminati da F. È possibile che il suo apprendistato nella bottega di Bouts sia durato fino alla morte di quest'ultimo; poiché in questa data documenti d'archivio segnalano per la prima volta F ad Amburgo, ove si sostituisce a Hans Bornemann, di cui sposa la vedova Gherburg nella conduzione della bottega. F sembra aver avuto il primo posto tra i pittori della città: è *öldermann* della confraternita di San Tomaso d'Aquino dal 1480 al 1482, e pagamenti distribuiti tra il 1479 e il 1484 gli retribuiscono l'esecuzione di un grande polittico per la chiesa di San Giorgio (oggi scomparso). Tuttavia, il lavoro più importante dell'artista è probabilmente il polittico del duomo, dipinto per la confraternita dell'Incoronazione di Maria, ugualmente scomparso ma conosciuto da un acquerello di J. T. Arends, che consente di giudicare, se non lo stile, almeno il vigoroso impianto dell'opera. F sembra aver lavorato anche per il capitolo della cattedrale di Amburgo e per il convento di Havestehude, ma nulla

resta di questi lavori. Di fatto gli unici dipinti giunti sino a noi, di cui sia confermata l'autenticità, sono le ante del grande polittico della Johanniskirche di Lüneburg (1482-84). Si trattava del rinnovamento di un polittico piú antico; dei sei dipinti eseguiti, solo quattro sono di mano di F. Ciascuna tavola illustrava una scena principale e varie scene secondarie della *Leggenda di san Giorgio, di san Giovanni Battista, di sant'Orsola e di santa Cecilia*. I dipinti, di carattere marcatamente fiammingo, attestano un senso dello spazio ignoto fino ad allora nella Germania settentrionale, e un senso compositivo e cromatico che F aveva ereditato da Bouts, serbano peraltro un'accentuazione molto personale, particolarmente sensibile nell'osservazione dei volti, mirabilmente individualizzati. Queste ante, che fanno parte delle opere piú preziose della pittura medievale a Lüneburg, sembra fossero l'ultimo lavoro di F, il cui nome compare sul registro dei defunti della confraternita di san Joost nella primavera del 1485; l'artista era stato probabilmente vittima di un'epidemia di peste nell'inverno precedente. Viene pure riconosciuto di sua mano il dipinto votivo proveniente dal monastero di Maria Maddalena ad Amburgo, molto danneggiato dalle ridipinture, con la *Vergine nel Tempio*, dalla veste costellata di spighe (1480 ca.: Amburgo, KH), tema iconografico raro. A. Stange cita due opere attribuite al maestro con qualche verosimiglianza: le *Nozze di Cana* (coll. priv.) e la *Moltiplicazione dei pani* (1481 ca.: conservata a Münster). (sd).

### **Funi, Achille**

(Ferrara 1890 - Como 1972). Dopo aver studiato a Brera con Tallone fu tra i primi aderenti al gruppo Nuove Tendenze (1914). Intorno al 1915, vicino a Boccioni, anche se in fase di post-cézannismo, si legò al gruppo futurista partecipando, nel 1919, alla grande mostra al Cova. L'11 gennaio dell'anno seguente firmò con Dudreville, Russolo e Sironi il manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura*, pur risentendo fino al 1921, nelle sue opere, delle scomposizioni futuriste e delle impaginazioni formali del cubismo sintetico. Lavorò con Martini e fu, nel 1923, tra i fondatori del gruppo del Novecento (*Una persona e due età*, 1924: Milano, coll. priv.) in cui portò un indirizzo «neoclassiceggiante» (Sarfatti) poi sviluppato con accenti di monumentalità. Nel 1933, abbandonato due anni prima il No-

vecento, firmò il manifesto di Sironi sulla «pittura murale», arte a cui si dedicò, da questo momento, quasi esclusivamente (triennali di Monza e Milano, 1930-40; Palazzo comunale di Ferrara, 1934-37; San Francesco di Tripoli, 1936-39). (*Ima*).

### **Furini, Francesco**

(Firenze 1603-46). Dopo aver frequentato la bottega del Passignano, il F crebbe nell'ambiente del Bilivert e quindi del Rosselli, lavorando nei loro *ateliers*. Compiuto un viaggio, o anche due, a Roma (1619-21 e 1623-24), e forse uno a Venezia (1629), si fece prete verso il 1633, continuando tuttavia a dipingere nella sua parrocchia di Sant'Ansano in Mugello. Ma la ricca clientela che si era assicurato dipingendo di preferenza tele di soggetto mitologico o biblico, ove dominano il nudo femminile languidamente atteggiato e una bellezza maschile ambigua e inquietante, lo persuase assai presto a ristabilirsi a Firenze. La sua pittura sfumata e azzurrina – della quale fu l'originale ideatore – non partecipa delle ricerche realistiche in cui erano impegnati, sebbene più con diligente applicazione che con ingegno, i pittori toscani contemporanei, ma si mantiene nella sfera di una idealizzazione sofisticata, intrisa di complesso erotismo. Tuttavia la sua maniera ebbe seguaci ed estimatori per tutto il corso del secolo. Ad essa egli giunse attraverso un percorso culturale complesso, anche se scarsamente confortato da documenti e datazioni sicure di opere. Nel primo soggiorno romano sarebbe stato alla scuola del «caravaggesco» Manfredi, allora notevolmente apprezzato anche a Firenze dai Medici. Quest'informazione, fornita dalle fonti ma trascurata dagli studi più recenti, trova invece conferma nei caratteri stilistici del *Crocifisso tra i SS. Maddalena, Bartolomeo e il Battista* (Todiano presso Preci, chiesa di San Bartolomeo), firmato e datato 1623. Rintracciato (1989) nel piccolo centro umbro, il dipinto costituisce il primo termine sicuro dell'attività del F, oltre che la prova delle sue esperienze romane. Tornato a Roma in quello stesso 1623 dopo un probabile rientro fiorentino (nella bottega di Matteo Rosselli), si legò al compatriota Giovanni da San Giovanni, collaborando con questi, verosimilmente, in alcune parti degli affreschi eseguiti (1623) dal Mannozi in palazzo Pallavicini Rospigliosi, e quindi ancora (1623-24) nella decorazione affrescata nella chiesa romana dei Santi

Quattro Coronati (altra impresa di Giovanni da San Giovanni, nei cui riquadri inferiori la critica ritiene di poter individuare la presenza del F). Questa complessa esperienza, coinvolgente la cultura artistica romana di quegli anni, è leggibile nelle prime opere furiniane, tra le quali, insieme al *Cefalo e Aurora* (databile al 1628 ca.: Ponce (Portorico), Museo de Arte) e alla *Morte di Adone* a Budapest, il fondamentale dipinto *La Pittura e la Poesia* (Firenze, Pitti), di poco precedente, datato (1626) e firmato dall'artista. Altri riferimenti cronologici sicuri sono offerti dalla documentata (1634) pala della *Consegna del Rosario a san Domenico* (Empoli, Santo Stefano) – una delle rare commissioni ecclesiastiche del F – e dagli affreschi nella sala degli Argenti di palazzo Pitti (1639-42), nei quali l'artista fiorentino sembra tener conto della pittura di Pietro da Cortona. In opere di questo periodo, inoltre, suggestioni cromatiche strozzesche hanno fatto supporre un secondo viaggio a Venezia, eventualmente nel 1638. (*eb + sr*).

### **Fürstenberg, duchi di**

Produttori di birra sin dal xv sec., i F sono stabiliti a Donaueschingen e a Heiligenberg, presso il lago di Costanza (Svizzera). Il rinnovarsi dell'interesse per il medioevo in seguito al romanticismo, e l'influsso della coll. dei fratelli Boisserée, incitarono il duca Karl-Egon II a raccogliere la sua coll. nel castello di Donaueschingen. Ebbe come consigliere, dal 1836 al 1840, il maresciallo di corte Franz Simon von Pfaffenhofen, grande appassionato e conoscitore. Opere come quelle del Maestro di Messkirch (politico Wildenstein e polittico Falkenstein), della scuola di Cranach, il polittico Möhringer della scuola di Ulm, dipinti di Carlo Maratta ed alcuni olandesi (Vinckboons, Wouwerman) provengono dalla successione delle case ducali Zimmer e Helfenstein. Tale fondo si arricchì notevolmente con l'acquisto della coll. del celebre germanista barone Joseph von Lassberg (1770-1853), che s'interessava specialmente dell'arte della Germania meridionale, donde era originario; la sua raccolta era ospitata nell'antico castello di Meersburg (sul lago di Costanza), nei cui dintorni egli aveva reperito i dipinti del Maestro di Messkirch e di B. Strigel. Nel 1869 il duca Karl-Egon III fece costruire il Karlsbau presso Donaueschingen, per ospitare la coll., che è ancor oggi la più vasta raccolta di primitivi in Germania. Comprende principalmente quattordici dipinti



del Maestro di Messkirch, i dodici pannelli della *Passione* di Hans Holbein il Vecchio, provenienti dalla chiesa dei Santi Ulrico e Afra di Augsburg, un' *Adorazione del Bambino Gesù* cominciata forse da Holbein il Vecchio e terminata da Holbein il Giovane, numerosi dipinti di maestri svizzeri intorno al 1500 (*Polittico di sant'Antonio* del Maestro della Viola), di Cranach e della sua scuola (la *Famiglia del fauno*), un' *Assunzione della Vergine* di Rottenhammer. Nel 1950 il duca Max-Egon acquistava due ante di Grünewald dipinte a *grisaille*: *Sant'Elisabetta* e *Santa Lucia* (oggi ambedue conservate a Karlsruhe), parti del polittico Heller, ordinato a Dürer, e terminato da Grünewald (1509-11). Citiamo pure disegni di Dürer (*Nudo femminile di spalle*), Holbein il Vecchio (*Ritratto di donna*) e un *Autoritratto* di Tobias Stimmer. (*law*).

### **Fürstenberg, Pontus**

(Göteborg 1827-1902). Fu il maggior mecenate svedese del suo tempo; protesse in particolare gli artisti d'ispirazione francese, che negli anni 1870-80 introdussero nel paese la pittura realista all'aperto (Ernst Josephson, Carl Larsson, Karl Nordström). Nella sua dimora di Göteborg raccolse la più importante coll. priv. svedese di opere contemporanee francesi e nordiche, contenente fra l'altro tele di Van Gogh e di Gauguin. Col nome di Gall. F questa coll. fu aperta al pubblico nel 1885 e trasferita, dopo la morte del collezionista, nel museo di Göteborg, di cui costituisce una specifica sezione. (*tp*).

### **Furtenagel, Lucas**

(Augsburg 1505 - ?). Non si hanno notizie su questo pittore, il più importante di una famiglia di artisti tedeschi attivi ad Augsburg nel XVI sec. F lavorava nella cerchia di Burgkmair principalmente ad Augsburg e a Halle, tra il 1542 e il 1546. Tra i rari dipinti a lui attribuiti, il più celebre è il *Ritratto di Hans Burgkmair e di sua moglie Anna*, davanti a uno specchio che riflette loro l'immagine di due teschi (1529: Vienna, KM). (*acs*).

### **Furtmeyr, Berthold**

(segnalato a Ratisbona dal 1470 al 1501). Originario certamente di Ratisbona, è autore di un *Antico Testamento* in due volumi (bibl. dei principi di Öttingen-Wallerstein di Harburg-Donauwörth), il primo dei quali venne ter-

minato nel 1470, il secondo nel 1472, nonché di una tavola di canone del *Messale di Crueger* del 1406, depositato presso l'abbaziale di Sankt Emmeran di Ratisbona (1480 ca.: oggi Monaco, SB). L'artista collaborò inoltre a un *Messale* in cinque volumi, scritto a Salisburgo per l'arcivescovo Bernhard di Rohr, e completato nel 1481 (ivi). Resta profondamente legato alla tradizione della Germania meridionale, ma di contro all'evidente goffaggine che caratterizza la rappresentazione dei personaggi, manifesta in misura sorprendente più di un elemento innovativo. Le sue miniature prendono spesso a modello incisioni; i suoi ultimi lavori, in particolare, si ispirano direttamente alle stampe del Maestro E. S. e di Schongauer. Sfuggendo all'influsso fiammingo, l'artista crea, nella scia dei realisti svevi (Konrad Witz, Maestro del 1445), uno stile che mira a suggerire la profondità, e ciò consente di considerarlo un precursore di Altdorfer. (*mwb*).

### **Füssli (Fuseli), Johann Heinrich**

(Zurigo 1741 - Londra 1825). Dal padre Johann Kaspar, pittore, autore di arma *Histoire des meilleurs peintres en Suisse* e possessore di una coll. di disegni tedeschi e svizzeri, il giovane F venne introdotto nell'ambiente letterario e artistico di Zurigo. Si legò a Bodmer, che gli fece scoprire Shakespeare, Milton, i *Nibelungen* di Wieland, e conobbe Winckelmann e Lavater. La sua carriera artistica ebbe inizio con disegni eseguiti in base alle opere della coll. paterna, illustrò un *Till Eulenspiegel* che ne rivelò il gusto per la caricatura e l'eccesso. Nel 1764 partì per Londra, divenendo amico di Reynolds. Di tale soggiorno serbò due influssi: il primo, di adesione al classicismo, derivante da Winckelmann, di cui tradusse i *Pensieri sull'imitazione* l'altro, derivante dalla cultura letteraria da cui trarrà spunto il romanticismo, acquistato in contatto con opere di poesia, in particolare di Milton. Su consiglio di Reynolds si recò a Roma, nel 1770. Gli affreschi di Michelangelo lo entusiasmarono più dello studio dell'Antichità copiò due profeti della Sistina (*Album romain*: Londra, BM). Vedendo il soffitto della Sistina concepì il progetto di dipingere un ciclo shakespeariano, che più tardi realizzò. A tale periodo romano risalgono sedici quadri ispirati da Shakespeare, oggi scomparsi. Incontrò il pittore danese Abildgaard e lo scultore svedese Sergel; il

suo influsso su questi due artisti ebbe notevole risonanza sullo sviluppo dell'arte neoclassica scandinava. Tornato a Zurigo dipinse *Füssli in conversazione con Bodmer* (1779: Zurigo, KH) ove il suo talento di ritrattista si apparenta a quello di Reynolds. Nel 1779 si recò per la seconda volta a Londra, restandovi fino alla morte. Con l'*Incubo* del 1781 (Detroit, Inst. of Arts; altre versioni: Stafford, coll. del conte di Harrowby, e Francoforte, Museo Goethe) F prima della pubblicazione delle acquaforti di Goya, apre la strada alla dimensione onirica fantastica e visionaria nella pittura del XVIII sec. Dal 1786 al 1800 realizzò due cicli di quadri basati su Shakespeare e Milton. Illustrò, per la Shakespeare Gall. di Boydell, in una serie di nove tele, episodi sublimi e drammatici del *Macbeth*, della *Tempesta* e di *Re Lear*, che annunciano il romanticismo. La Milton Gall. di Londra venne aperta nel 1799 con quaranta sue opere d'ispirazione tragica e pessimista. Malgrado lo scarso successo riscosso dalla manifestazione, F dipinse altri sette quadri nel 1800. Dal 1799 fu nominato professore di pittura presso la Royal Academy, nella quale era stato accolto nel 1790 (*Thor mentre lotta contro il serpente Midgard*: Londra, RA); vi insegnò per oltre vent'anni, pubblicando le sue lezioni sulla pittura. Nel 1814, 1817 e 1820 eseguì quadri del *Canto dei Nibelunghi*, partecipando alle esposizioni dell'accademia. Le ultime opere della sua vita sono soprattutto quadri mitologici d'ispirazione romantica. Il suo influsso su William Blake fu determinante per la formazione del pittore inglese, che ne divenne amico nel 1787. I due artisti rispettano, nei loro disegni, i principî classici della composizione, ma in F gli effetti di chiaroscuro sono più marcati; ambedue condividono lo stesso gusto per il fantastico e l'irreale. I loro eroi sembrano evolvere in un mondo caotico animato dal sogno e si caratterizzano per la violenza dei movimenti e il furore degli slanci. Le fonti d'ispirazione di F risalgono ai poeti antichi, a Dante e ai grandi drammaturghi tedeschi e inglesi. La donna vi svolge un ruolo considerevole: compare sia con i tratti di una maga o di un essere fantastico sia nella forma seducente e sofisticata di un'attrice di teatro. Il genio di F emerge soprattutto in questa immaginazione pittorica di assoluta libertà, cui si rifecero i romantici e, più tardi, i surrealisti. Opere di F si trovano in particolare alla Tate Gall. di Londra, in musei di Basilea Lucerna, Winterthur e soprattutto al KH di Zurigo, che ne conserva

un considerevole complesso di quadri e disegni. Citiamo inoltre il Louvre di Parigi (*Lady Macbeth*, 1783), il Museo Goethe di Francoforte (*Kate impazzita*) e la **gg** di Dresda (*Beatrice, Ero e Ursula*). (er).

### ***fusuma***

Termine giapponese che designa le porte scorrevoli che separano due stanze o una stanza e un corridoio. Tali porte sono costituite da una cornice di legno schermata su ambedue i lati di carta spessa, all'opposto degli *shōji*, che sono fatti di carta traslucida. Generalmente a gruppi di due o di quattro, a partire dall'epoca di Heian (IX-XII sec.) **f** e *shōji* sono spesso, come le pareti o i paraventi, decorati da pitture. (ol).

### **futurismo**

«Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche, le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano, le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta». Sono queste le frasi conclusive del *Manifesto del Futurismo*, pubblicato da Filippo Tommaso Marinetti sul giornale francese «Le Figaro» il 20 febbraio del 1909. Il linguaggio fortemente metaforico del *Manifesto*, retaggio della formazione simbolista di Marinetti, si accompagna ad un'aggressività lessicale e a una perentoria radicalità nelle proposte formulate che annunciano sia la formazione di un'avanguardia «totale», estesa cioè a tutti i campi dell'arte, sia l'avvento di una nuova estetica e di una nuova sensibilità proprie della società moderna. Se il **f** nasce, quindi, come fenomeno letterario, esso ben presto si allarga anche al campo dell'arte figurativa. Il 12 gennaio del 1910, infatti, dopo la prima serata futurista – al Politeama Rossetti di Trieste Marinetti incontra a Milano Umberto Boccioni, Carlo

Carrà e Luigi Russolo. I tre giovani artisti milanesi, che si erano conosciuti nell'ambito dell'accademia e avevano esposto ad alcune mostre collettive, desiderosi di proporre una nuova poetica, a contatto con la coinvolgente personalità di Marinetti, scrivono il *Manifesto della pittura futurista*, datato 11 febbraio 1910 e propagandato con un volantino edito da «Poesia». La voglia di rinnovamento, l'estremismo verbale, il disprezzo per il passato, per i valori costituiti e per la tradizione provocarono violente reazioni tanto che Aroldo Bonzagni e Romolo Romani che avevano firmato il *Manifesto* insieme a Boccioni, Carrà e Russolo, decisero di non partecipare più alle iniziative del gruppo; i loro nomi vennero presto sostituiti da quelli di Giacomo Balla e Gino Severini. Questo primo *Manifesto*, letto da Boccioni l'8 marzo nel corso di una serata futurista al Politeama Chiarella di Torino, risente chiaramente delle istanze poetiche e delle immagini letterarie ispirate da Marinetti, tranne l'importante indicazione e l'apprezzamento per l'arte di Rosso Segantini e Previati, cioè per quella cultura scapigliata e divisionista che, a quella data, influenzava la grande maggioranza dei pittori firmatari e di Boccioni in particolare. Nel secondo *Manifesto della pittura*, definito «tecnico» dagli stessi artisti, sono contenute proposte più specificamente pittoriche. Vengono rifiutate le convenzioni figurative e si proclama la nascita di una nuova sensibilità fondata, innanzi tutto sul dinamismo: «Tutto si muove, tutto scorre, tutto volge rapido»; la dimensione spaziale tradizionale è cancellata: «Lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici si inabissa fino al centro della terra [...] Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre; stanno ferme e si muovono [...] I nostri corpi entrano nei divani su cui sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali a loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano. La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore al centro del quadro». Viene proposto con forza l'uso di un cromatismo violento perché «le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi lo facciamo cantare e urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali». La tecnica pittorica prende a modello il divisionismo nell'uso di colori

puri, accostati a piccoli tocchi, secondo le leggi del «complementarismo congenito». Nonostante le precise indicazioni poetiche del *Manifesto* tecnico, fino alla fine del 1910 la ricerca pittorica dei cinque firmatari non è ancora chiaramente innovativa e sia pure con diverse sperimentazioni, deriva sostanzialmente, dalla cultura post-impressionista.

La metropoli moderna, le periferie, i temi della sommosa, dello scontro, sono motivi che compaiono frequentemente nelle loro opere tra il 1910 e il 1911 – ad esempio nel grande dipinto di Boccioni *La città sale* – e trovano un riscontro nelle tradizioni anarchicheggianti della scapigliatura lombarda e, nel caso di Balla, nel populismo umanitario di Giovanni Cena. Stilisticamente la matrice simbolista ed espressionista – da Previati a Munch – permane, come ha indicato Calvesi, nei dipinti di Boccioni di questi anni accanto a un divisionismo alla Seurat. Per Russolo e Carrà contano ancora le suggestioni del simbolismo e del postimpressionismo lombardo, mentre Severini, stabilitosi nel 1906 a Parigi, accoglie la strutturazione formale dell'immagine propria del *pointillisme*. Balla, a quest'epoca non ancora completamente coinvolto nell'elaborazione della poetica futurista, applica i principî del neoimpressionismo ad un realismo, spesso connotato in senso sociale, attraverso audaci tagli compositivi che denunciano uno spiccato interesse per la fotografia. Per tutto il 1910 si moltiplicano in Italia manifestazioni e serate futuriste: Trieste, Torino, Milano, Napoli sono toccate dalla propaganda marinettiana; l'8 luglio viene lanciato dalla torre dell'orologio di Venezia il manifesto *Contro Venezia passatista*. Nella primavera del 1911 alla Mostra di arte libera al Padiglione Ricordi di Milano furono esposte per la prima volta le opere futuriste di Boccioni, Carrà e Russolo. Le reazioni della critica e del pubblico si rivelarono assai varie; particolarmente inattesa e oltremodo violenta la stroncatura di Ardengo Soffici, aggiornato conoscitore delle contemporanee ricerche di Picasso e di Braque, che dalle pagine fiorentine della «Voce» del 22 giugno definì le tele dei futuristi «sciocche e laide smargiasate di poco scrupolosi messeri, i quali vedendo il mondo torbidamente, senza senso di poesia, con gli occhi del piú pachidermico maialaio d'America, vogliono far credere di vederlo fiorito e fiammeggiante». Dura fu la reazione dei futuristi che si recarono a Firenze al Caffè Giubbe Rosse

dove sapevano di trovare il gruppo dei «vociani». L'incontro si trasformò in una vera e propria rissa alla quale seguì una più pacata discussione. A questo proposito scrive Carrà nella sua autobiografia: «Io rivolgendomi a Soffici gli feci rilevare alcune pecche della sua critica, e ciò fu il pretesto per scambiare le nostre idee sull'arte, idee che avevano molti punti di contatto». Fu così che Soffici un anno più tardi, rivide in un articolo, *Ancora sul Futurismo*, apparso sulla «Voce» dell'11 luglio 1912, le sue valutazioni sul movimento e, anche grazie alla mediazione di Severini, che nei suoi precedenti soggiorni parigini aveva stabilito un rapporto di simpatia con lui, si avviò un progressivo avvicinamento tra i due raggruppamenti. Tra il 1910 e il 1912 Marinetti tenne una serie di conferenze a Londra e a Parigi propagandando l'ideologia futurista, l'antipassatismo, e proponendo – insieme all'esaltazione di nuovi valori quali l'irrazionalismo, il dinamismo, l'azione – la rottura del tradizionale isolamento dell'artista e lo sconfinamento dell'arte nella vita. Sempre nella capitale francese prese contatti con la Gall. Bernheim-Jeune per l'organizzazione di una mostra per la fine del 1911, che venne successivamente rimandata di qualche mese. Contemporaneamente in Italia gli articoli illustrati di Soffici, di Henri de Prureaux, di Roger Allard sul cubismo e le informazioni di prima mano di Severini contribuirono a far conoscere ai futuristi la pittura di Picasso, Braque, Léger e Delaunay, Gleizes e Metzinger.

Boccioni e Carrà, invitati da Severini, si recarono a Parigi nell'autunno del 1911. Racconta Severini: «È impossibile immaginare la loro gioia, la loro speranza e meraviglia, nello scoprire un mondo pittorico di cui non avevano la più lontana idea. Li portai dai miei vicini e poi da Picasso, e poi dappertutto dove si vedeva pittura e pittori moderni. La stessa vita di Parigi li estasiava». Fra il 1911 e il 1912 avviene la definitiva maturazione linguistica della ricerca pittorica futurista. L'incontro con la pittura cubista e la conseguente scomposizione dell'immagine in una diversa profondità strutturale sono bene avvertibili in una serie di dipinti eseguiti dai futuristi tra la fine del 1911 e l'inizio dell'anno successivo. Nelle due versioni del trittico *Stati d'animo* di Boccioni, eseguite nel corso del 1911, è evidente, infatti, il passaggio tra un primo momento, nel quale l'istanza dinamica ed espressionista è suggerita attraverso l'atmosfera divisionista e la ritmica delle pen-

nellate, e un secondo in cui l'adozione della scomposizione cubista diviene funzionale alla resa della «simultaneità degli stati d'animo» e della «simultaneità d'ambiente» che ha come conseguenza «il dislocamento e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli». Il 5 febbraio del 1912 si apre alla Gall. Bernheim-Jeune di Parigi la mostra dei pittori futuristi. Nella prefazione al catalogo è sottolineata la distanza delle ricerche futuriste dalla staticità della visione cubista e viene ulteriormente approfondita la poetica del gruppo. Si ricerca «uno stile del movimento»; si definisce il quadro come «sintesi di ciò che si ricorda e di ciò che si vede» in sintonia col concetto di durata bergsoniano, si propone la scomposizione di ogni oggetto secondo le proprie linee-forza per renderne la sensazione dinamica: «Tutti gli oggetti secondo il trascendentalismo fisico, tendono verso l'infinito mediante le loro linee-forza per ricondurre l'opera d'arte alla vera pittura. Noi interpretiamo la natura dando sulla tela queste linee come i principî o i prolungamenti dei ritmi che gli oggetti imprimono alla nostra sensibilità»; il risultato è «la pittura degli stati d'animo». Subito dopo Parigi, dove la mostra fu variamente recensita ottenendo critiche e consensi, i futuristi esposero a Londra, facendo proseliti tra i giovani artisti, a Berlino, presso la famosa galleria Der Sturm diretta da Herwarth Walden (mentre l'omonima rivista pubblicò il *Manifesto tecnico della pittura futurista*), all'Aja, ad Amsterdam e a Monaco. A questa data gli assunti teorici e il programma figurativo dei futuristi erano, ormai, definiti, per quanto le loro ricerche individuali presentino caratteristiche diverse. Boccioni, infatti, basandosi sul concetto di durata bergsoniano, si interessa soprattutto alla resa sintetica del movimento e della simultaneità, mentre Balla, analogamente alle sperimentazioni fotografiche di Bragaglia, offre una diversa interpretazione del concetto di dinamismo, rappresentando il movimento come una successione spazio-temporale; Severini ricerca gli effetti ritmici dell'immagine attraverso la frammentazione del colore e della forma, di evidente origine neoimpressionista, mentre Carrà, contrariamente a Boccioni e Severini, applica un pacato cromatismo a composizioni di studiato equilibrio architettonico. Infine Russolo aderisce al principio della simultaneità come sintesi mnemonica, ma realizza opere di vago sapore simbolista. L'esordio del movimento



futurista sulla scena internazionale sollecitò la formazione di analoghi raggruppamenti d'avanguardia quali il sincronismo americano, il formismo polacco e il verticismo inglese, e favorì, ad un tempo, le relazioni tra i più significativi movimenti contemporanei: l'Orfismo, Cavaliere azzurro, Cubismo, f russo. Le sottili corrispondenze e le influenze reciproche, in particolare tra il f e il cubismo «eretico» di Delaunay e Leger, diedero luogo a diverse polemiche in merito alla priorità nell'adozione di alcuni concetti quali il principio di «simultaneità» e il rinnovato interesse per la creazione di un nuovo soggetto. D'altra parte, come afferma Crispolti, ciò che viene recepito dei due movimenti in area europea, ad esempio in Germania e in Russia, è proprio la realtà delle loro reciproche influenze nell'utilizzazione congiunta di scomposizione cubista e nelle suggestioni di simultaneità emotiva e dinamismo futurista. Poco tempo dopo le esposizioni nelle diverse capitali europee il gruppo futurista acquista maggior vigore e spirito polemico dall'unione con Papini e Soffici i quali, a loro volta, abbandonata la «Voce», diedero vita a «Lacerba», una rivista esclusivamente artistica e letteraria, che presto divenne l'organo di propaganda dei futuristi. Il 21 febbraio del 1913, futuristi e lacerbiani tennero insieme una serata al Teatro Costanzi di Roma, mentre nel ridotto dello stesso teatro erano esposti, per la prima volta nella capitale, dipinti di Boccioni, Balla, Soffici, Carrà, Russolo e Severini. Nello stesso anno vengono elaborate e approfondite nuove teorie che si esplicano in diversi manifesti e pubblicazioni: *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, *Il teatro di varietà* di Marinetti, *L'arte dei rumori* di Russolo, *La pittura dai suoni rumori e odori* di Carrà, *Le analogie plastiche* di Severini, *Fotodinamica futurista* di Anton Giulio Bragaglia. Nel 1914 ha luogo alla Gall. Sprovieri di Roma l'Esposizione Libera Futurista Internazionale alla quale prendono parte, fra gli altri, Arčipenko, Exter, Rosanova, il belga Smaltzigaug, Depero, Prampolini, Ginna, Francesco Cangiullo, Martini, Rosai, Morandi e Sironi. Scoppia intanto la polemica tra Marinetti e Boccioni, da una parte, e i lacerbiani dall'altra, che terminerà con la definitiva rottura sancita dall'articolo di Palazzeschi, Papini e Soffici su *Futurismo e Marinettismo*. Intorno alla metà degli anni '10 tutta la ricerca artistica dei futuristi mostra una maggiore tendenza all'astrazione formale ed una rinnovata sintesi dinamica.

In questo periodo la produzione pittorica di Boccioni si sviluppa parallelamente al suo interesse per quella plastica; nel 1912 pubblica il *Manifesto tecnico della scultura futurista* dove, tra l'altro, si proclama «l'assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente», e si afferma la necessità di usare tutte le materie. La sintesi dinamica tra soggetto plastico e ambiente è raggiunta in opere quali *Forme uniche della continuità nello spazio* del 1913. Contemporaneamente Balla approda ad una sintesi formale astratta sia in opere come *Mercurio passa davanti al Sole visto da un cannocchiale* (1914) che, soprattutto, nella serie delle *Manifestazioni interventiste* (1915), dove le campiture piatte di colore puro diverranno un vero e proprio modello per le nuove generazioni futuriste. Alla fine del 1914 i futuristi partecipano attivamente alle manifestazioni interventiste e coerentemente, all'entrata in guerra dell'Italia, Marinetti, Sironi, Sant'Elia – che aveva pubblicato nel 1914 il *Manifesto dell'architettura futurista* – Erba e Russolo si arruolano volontari nel battaglione dei ciclisti lombardi. Con la morte di Sant'Elia e di Boccioni, il distacco di Carrà e l'avvicinamento di Balla a Marinetti il centro gravitazionale del f si sposta da Milano a Roma. Il manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo* del 1915, firmato da Balla e Depero sancisce l'abbandono dell'arte come rappresentazione del reale a favore di un'arte che incida materialmente sulla realtà. La tensione verso l'opera d'arte totale e la rottura dei limiti imposti dai tradizionali generi artistici diviene, allo scorcio degli anni '10, il motivo centrale della poetica futurista. Nel già ricordato manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo*, infatti, non solo viene proposta un'arte polimaterica e cinetica con l'elaborazione dei *complessi plastici*, ma si definisce l'intervento artistico in scala ambientale. Mobili, seggiole, divani, cuscini, arazzi, paraventi, fiori fantastici, vestiti, verranno reinventati dai futuristi – in particolare da Balla, Depero e Prampolini attraverso le loro Case d'arte – secondo un acceso cromatismo e un gusto favolista e fantastico che informerà molti protagonisti della seconda generazione futurista. Anche il cinema, la pubblicità e la grafica diventano campi privilegiati di sperimentazione creativa. Questa proiezione immaginativa trova nelle ambientazioni del Bal Tic Tac del 1921 di Balla e nel Cabaret del Diavolo del 1921-22 di Depero, entrambi

a Roma, alcuni tra gli esempi piú significativi. Inoltre la scenografia, con gli allestimenti di Depero, Balla, Prampolini e Pannaggi, diviene un fertile terreno di incontro tra le arti plastiche e la prospettiva di un'opera d'arte totale. Nella pittura e nella scultura la ricerca futurista dalla seconda metà degli anni '10 fino agli anni '30, se da una parte si sviluppa senza soluzione di continuità rispetto agli esordi del movimento – coerenza del resto avvalorata dalla permanente presenza di Balla – dall'altra è distinguibile in due momenti fondamentali. La prima fase, che corre dalla fine degli anni '10 fino al 1927-28, ha come testo teorico basilare il *Manifesto dell'Arte Meccanica* (1922) firmato da Prampolini insieme a Paladini e Pannaggi, dove, tra l'altro, si legge: «Noi futuristi vogliamo che della Macchina si renda lo spirito e non la forma esteriore, creando composizioni che si valgano di qualsiasi mezzo espressivo ed anche di veri elementi meccanici; che questi mezzi espressivi ed elementi meccanici siano coordinati da una legge lirica originale e non da una legge scientifica appresa, che per essenza della macchina si intendano le sue forze, i suoi ritmi e le infinite analogie che la macchina suggerisce».

Iscrivibili alla poetica futurista dell'arte meccanica, oltre naturalmente a quelle dei tre firmatari, sono alcune opere contemporanee di Balla (*Pessimismo e Ottimismo* del 1923, *Numeri innamorati* del 1924-25), del gruppo torinese di Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff e Pozzo, del fiorentino Marasco e di Azari. Indubbi i riscontri con analoghe ricerche europee a questa coeve, comprovati, del resto, dalle numerose illustrazioni di opere postcubiste di Léger, Gleizes, Marcoussis, dei costruttivisti russi come Arčipenko e Ivan Puni, di Theo van Doesburg e di altri artisti del neoplasticismo apparse sulla rivista «Noi» diretta da Prampolini, tra il 1923 e il 1925. D'altra parte *Il Manifesto dell'Arte Meccanica* fu ripubblicato dal «Bulletin de l'Effort Moderne» e molti motivi in esso contenuti risultano affini alle proposizioni espresse nel testo *Après le Cubisme* di Ozenfant e Jeanneret. Verso la fine degli anni '20 si apre una nuova fase del f caratterizzata da una forte impronta idealistica e immaginativa, non priva di episodi figurativi e parasurreali. Il *Manifesto dell'Aeropittura*, firmato da Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato nel 1929, a cui via via aderiranno tutti gli altri futuristi, rappresenta il mo-

mento di convergenza teorica di tutto il movimento verso una nuova sensibilità aerea. Di fatto, però, al di là delle dichiarazioni congiunte, gli esiti pittorici risultano alquanto diversificati. Prampolini e il gruppo torinese trasformeranno il motivo aereo in «idealismo cosmico», Dottori e Benedetta daranno un contenuto lirico al rinnovato paesaggio della visione dall'alto, mentre Ambrosi, Crali e Tato giungeranno ad esiti illustrativi del volo e delle sensazioni visive ad esso connesse, singolarmente vicini alle soluzioni della Pop'Art. Sempre nel corso degli anni '30 gli allestimenti effimeri per mostre ed esposizioni divengono per i futuristi un creativo settore d'intervento attraverso l'impiego del nuovo strumento della plastica murale (cfr. *Manifesto della Plastica Murale* 1934). Al termine del terzo decennio del secolo la vena creativa del movimento, lo slancio utopico e il vitalismo che lo caratterizzava sono in via di esaurimento. La stessa realtà socio-culturale e lo sviluppo tecnologico hanno ormai sopravanzato ogni immaginazione avveniristica. (*fp*).

**Secondo futurismo** Il termine, di recente acquisizione critica, copre un periodo che inizia con la fine della guerra mondiale, verso il 1918 e giunge fin oltre il 1930. Il fenomeno del Secondo futurismo è stato particolarmente studiato in questi ultimi trent'anni, attraverso una serie di esposizioni (a Torino alla Gall. Notizie a partire dal 1957, e alla GAM nel 1962, a Roma con la mostra di Prampolini del 1961 alla GNAM, a Bassano nel 1970 con la retrospettiva di Depero, e successivamente in numerose occasioni). Sotto il nome di «movimento» vengono riuniti fenomeni culturali estremamente complessi nelle vicende dell'arte italiana di questi anni: l'inserirsi, nel tessuto culturale del tardo f di una cultura europea di marca purista e costruttivista, ma non senza riferimenti allo spirito dada di cui Prampolini fu un tramite importante. Di fianco ad alcuni rappresentanti della vecchia guardia futurista (Balla, Marinetti) inizia a lavorare nel primo dopoguerra un folto gruppo di artisti che rappresentano la seconda generazione del movimento, inseritisi nel filone del f in un momento d'arresto rispetto alle ricerche degli anni precedenti. Venuti a mancare due delle personalità dominanti (Boccioni e Sant'Elia), allontanatisi dal gruppo Carrà e Severini, la compattezza dello schieramento iniziale cede ad una trama più complessa di ricerche. I centri stessi si moltiplicano: oltre a Milano, a Roma lavora attorno a Balla un vi-

vace gruppo di artisti: Crali, Dottori, Tato, Prampolini e la compagna di Marinetti, Benedetta. Torino diviene un importante centro; vi lavora un folto gruppo di artisti: Fillia, Alimandi, Oriani, Franco Costa lo scultore Mino Rosso e l'architetto d'origine bulgara Nicolay Diulghe-roff. Sempre a Torino, una serie di importanti esposizioni a partire dal '25 fanno da elemento catalizzatore del movimento, esposizioni che culminano col famoso padiglione dell'Architettura Futurista disegnato da Prampolini per l'esposizione internazionale di Torino del 1928. Dopo il precedente costituito in qualche misura dal manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo*, lanciato ancora nel 1915 da Balla e Depero, le ricerche dei secondi futuristi vengono suddivise, anche se con un margine di elasticità, in due periodi: il primo condizionato dalle ricerche post-cubiste, puriste e costruttiviste che giungevano specialmente dalla Francia e che va dal 1918 al '28 circa. Ne fanno parte artisti come quelli sopracitati, ed altri quali Korompay e Marasco. In un secondo tempo invece l'influenza del surrealismo agí all'interno del movimento come componente per un ricupero dell'immagine in chiave assurda e fantastica: oltre a Prampolini e Depero che ne furono gli interpreti principali, lo rappresentano altri artisti come Munari, Tullio d'Albisola Caviglioni o Farfa. Quello che comunque accomuna i partecipanti del Secondo futurismo nei confronti delle ricerche precedenti, è la ricerca di una ricomposizione della realtà, ricomposizione che andava talora verso rigorose ricostruzioni astratte di origine neoplastica, ma piú sovente nel senso di un ricupero dell'immagine-oggetto che entra a far parte del repertorio del Secondo futurismo. Il mito del moderno e della tecnica, caro ai futuristi della prima generazione, trova la sua concretizzazione nell'oggetto-emblema della «modernità»: la macchina, ma anche l'uomo-robot. Il meccanismo dell'assurdo, la casualità di un universo perfettamente «tecnico» vengono ad affiancarsi – e a sostituirsi spesso – all'elemento apologetico. Le premesse poste da Marinetti, quando nel *Manifesto del Teatro di Varietà* (1913) teorizzava il valore liberatorio e culturale del riso, trovano in questo mondo automatico la loro perfetta espressione. Il *Manifesto dell'Arte Meccanica* è del 1922 (pubblicato nel 1923 da Prampolini, Paladini e Pannaggi in «Noi», II, n. 2): in questi anni Severini, Depero e Sironi agitano nelle loro tele gli uomini-robot tubiformi;

mentre Balla ricostruiva il suo universo luminoso in «paesaggi primaverili», simili a sgargianti giocattoli di materia plastica, e Depero inscenava i suoi «balletti meccanici» (Milano, 1924). Un filone di inquietante *art fantastique* nasceva proprio nel cuore di un universo nato da confortanti certezze tecnologiche. Lo stesso universo produceva però anche l'Aeropittura, di cui veniva lanciato il manifesto nel 1929: prodotto diretto delle teorie marinettiane che agivano ancora specialmente sul gruppo romano il *Manifesto dell'aeropittura futurista* fu firmato da Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Rosso, Somenzi e Tato. L'aeropittura, «espressione dell'idealismo cosmico», voleva essere la glorificazione del massimo simbolo della modernità, l'aeroplano, e, attraverso di esso, un'apoteosi che assumeva toni misticheggianti per glorificare ad un tempo la *Spiritualità dell'aviatore* o quella di personaggi-simbolo del regime (*Il Costruttore*). Su questo percorso, sfiorando sempre più da vicino le nubi di mistiche celebrazioni, Marinetti nel 1930 offriva a Mussolini quanto era rimasto nelle sue mani del f lanciando il *Manifesto dell'Arte Sacra Futurista*, pubblicato da lui e da Fillia in «Oggi e Domani»; mentre nell'ottobre 1932 si teneva nella galleria milanese Pesaro la *Mostra di Aeropittura futurista*, con un testo di Prampolini in catalogo. (*lm + sr*).

### **Fyt, Johannes (Jan)**

(Anversa 1611-61). Dopo Snyder, Daniel Seghers e Bruegel de Velours, **F** è il principale rappresentante fiammingo della pittura di fiori e nature morte nel XVII sec. Meno decorativo e più vario di Snyder, pur impiegando formati meno vasti, e ancor più dedito ad un lirismo propriamente pittorico, esecutore virtuoso nell'uso insieme morbido, saldo e preciso delle velature, dei contrasti abili d'ombra e di luce, dei toni caldi in marrone, illusionista affascinante che ama giocare sugli effetti della materialità e della plasticità scultorea delle cose, scenografo emozionante che ama dispiegare la drammaturgia dei suoi motivi su fondi di cieli annuvolati e vibranti, **F** introduce nei motivi ormai del tutto tradizionali del trofeo di caccia, del mucchio di selvaggina sorvegliato dai cani, dei festoni di fiori e frutta, degli animali da cortile, un'instabilità e una generosità tipicamente barocche, una sorta di pathos vigoroso e poco intellettuale alla Courbet (e qui **F** si al-

lontana assai dal rubensianismo latente di Snyder, che resta sensibile alla lezione dinamica del grande pittore di storia). Con una tale qualità di pittura l'umiltà pressoché monotona dei soggetti risulta elevata fino alla grande arte. Rispetto a Snyder, riveste almeno la stessa importanza di Van Dyck e Jordaens rispetto a Rubens. Inoltre egli si accosta di più, particolarmente per il suo senso del chiaroscuro, per il rifiuto delle tonalità chiare e per il realismo illusionistico, ai maestri olandesi (De Heem, Beyeren, Weenix) ed anticipa molti artisti del XVIII sec. francese, come i grandi pittori di animali Desportes e Oudry, ma soprattutto Chardin (a questo proposito non si insisterà mai troppo su una filiazione diretta Fiandre-Francia attraverso quell'allievo di F che terminò la sua carriera a Parigi: Pieter Boel, alcuni dipinti del quale sono assolutamente «pre-chardiniani»). In un primo tempo allievo ad Anversa, nel 1621-22 ca., di un certo Hans van den Berch, F entrò poi nella bottega di Snyder, cui deve l'essenziale della sua formazione e del suo orientamento artistico, anche se si sviluppa, partendo dai medesimi schemi, in reazione all'opulento e saggio Snyder, verso composizioni sempre chiaramente grafiche e dalle armonie di tinte vivaci, ma chiare. Nel 1629-30 F, con l'appoggio finanziario di Snyder, è accolto tra i maestri, quindi viaggia: lo si trova così a Parigi nel 1633-39 e in seguito in Italia, in particolare a Venezia e a Roma, ove sembra si affiliasse alla Bent (coi soprannomi di Goudvink, Goedhart, Glaucus). Nel 1641 ne è documentata la presenza ad Anversa, e sembra che in seguito egli non lasciasse più la città, dove si sposò tardivamente, nel 1654. Il suo nome viene spesso citato negli archivi di Anversa a causa dei numerosi processi da lui intentati. Celebre e assai apprezzato da vivo, ebbe peraltro pochi allievi diretti, mentre numerosi furono i seguaci ed imitatori. citiamo fra gli altri Jacques de Kerckhoven, Jerom Pickaert e soprattutto Pieter Boel, il più dotato tra i successori di F con David de Coninck; in quest'ordine di idee, un tedesco come Ruthart pittore di cacce, deve a F assai più che a Snyder. Invece, a somiglianza di tanti suoi confratelli fiamminghi, F collaborò spesso con pittori di figure come Erasmus Quellinus (in un dipinto del 1644 a Londra, Wallace Coll.; e in altri esempi ad Anversa e a Berlino-Dahlem), Schut Jordaens, Willeboirts Bosschaerts (dipinti dei 1644 al museo di Dessau e del 1650 a Vienna KM). La sua produzione fu re-

lativamente varia (tra i soggetti favoriti, aquile e cani da caccia, rappresentati sempre con quell'insistito e letterale realismo che gli è proprio, senza dimenticare alcuni vasi di fiori e frutta, un po' piú rari: tre esempi del 1660 nei musei di Wörlitz e di Dessau e nella coll. Buys a Rotterdam), e copiosa: oltre 160 dipinti firmati con date che vanno dal 1641 al 1661 ed almeno altrettanti attribuibili con certezza. Nel corso della sua attività è difficile discernere una precisa evoluzione stilistica, che d'altro canto poco si confà ai pittori specialisti di nature morte e di fiori. F è rappresentato nella maggior parte dei grandi musei del mondo. Tra i suoi capolavori, e tra i quadri piú caratteristici, citeremo il grande *Pasto delle aquile* (conservato ad Anversa), con un vasto ed efficace fondo di paesaggio, l'opulento *Carretto con cani* (Bruxelles, MRBA), il fastoso *Pavone morto* (Rotterdam, BVB), il *Gatto che sorveglia uccelli morti* (Milano, Brera), di un effetto luministico ed intimo alla Chardin, il tumultuoso *Combattimento tra un gallo e un tacchino* (Bruxelles, MRBA), di fattura quasi troppo descrittiva. Ma, accanto a tele di grande effetto, di cui il miglior esempio è *Frutta ed animali* (Vienna, KM), la produzione di F abbonda di deliziose piccole nature morte a motivi semplici: un gatto rannicchiato, un coniglio o uccelli morti, funghi (Bruxelles, MRBA), pochi fiori lasciati su una lastra di pietra, su un caldo fondo marrone scuro, in un chiaroscuro vellutato nel quale è preannunciata tutta la quiete poetica concentrata, tutta la magia realista di Chardin (buoni esempi al MRBA di Bruxelles e al Mauritshuis dell'Aja). Da segnalare ancora una bella rarità, lo studio dei *Due cavalli visti di fronte in un paesaggio* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Piú ancora dell'incisore, assai attento, va celebrato anche il disegnatore, soprattutto noto per la bellissima serie di disegni nervosi a pietra nera e a gesso su carta colorata conservati all'Ermitage di Leningrado (nonché uno studio di *Cane* ad Anversa, d'altronde anch'esso di provenienza russa), di una sbalorditiva tecnica pittorica talvolta responsabile di significative confusioni con Oudry, e che afferma superbamente il talento, tanto libero e indipendente e tanto deciso, di Johannes F. (jf).



## Elenco degli autori e dei collaboratori.

aaa	Aracy Abreu Amaral
aba	Annie Bauduin
abc	Antonio Bonet Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
abu	Andrea Buzzoni
aca	Annie Caubet
acf	Anna Colombi Ferretti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Cloulas
acs	Arlette Calvet-Sérullaz
ad	Anne Distel
ada	Antonietta Dell'Agli
adg	Adriano de Gusmão
aem	Andrea Emiliani
aeps	Alfonso Emilio Pérez Sánchez
ag	Andreina Griseri
agc	Alessandra Gagliano Candela
ago	Annemarie Goers
aj	André Jacquemin
alb	Agnès Angliviel de La Baumelle
am	Arpag Mekhitarian
amm	Anna Maria Mura
amr	Anna Maria Rybko
an	Antonio Natali
anc	Angela Catello
app	Anne Prache-Paillard
aq	Ada Quazza
ar	Artur Rosenauer
as	Antoine Schnapper
asp	Agnès Spycket
av	Auguste Viatte
az	Adachiara Zevi
bc	Bernard Crochet

bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bdr	Barbara Drudi
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent
bt	Bruno Toscano
bz	Bernard Zumthor
came	Carlo Melis
cc	Claire Constans
cdb	Carlo Del Bravo
cdr	Charles Durand-Ruel
cfs	Christine Farese Sperken
cg	Charles Goerg
cge	Clara Gelao
ch	Carol Heitz
chw	Christopher Walter
cmc	Carla Maria Camagni
cmg	Catherine Mombeig Goguel
co	Carla Olivetti
cpe	Claude Pecquet
cpi	Claudio Pizzorusso
cr	Claude Rolley
cre	Claudie Ressort
cv	Carlo Volpe
cvo	Caterina Volpi
da	Dimitre Avramov
db	Dominique Bozo
ddd	Daniela De Dominicis
dg	Danielle Gaborit
dgc	Daniela Gallavotti Cavallero
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
dt	Daniel Ternois
dv	Dora Vallier
ea	Egly Alexandre
eb	Evelina Borea
ec	Enrico Castelnuovo
eg	Elisabeth Gardner
elr	Elena Rama
em	Eric Michaud
en	Enrica Neri
ep	Evelyne Pomey
er	Elisabeth Rossier
erb	Elena Rossetti Brezzi
es	Elisabetta Sambo

fa	François Avril
fc	Françoise Cachin
fd'a	Francesca Flores d'Arcais
ff	Fiorella Frisoni
ffe	Filippo Ferro
fg	Flávio Gonçalves
fh	Françoise Henry
fir	Fiorenza Rangoni
fm	Françoise Maison
frm	Frieder Mellinghoff
fp	Federica Pirani
fv	Françoise Viatte
fzb	Franca Zava Boccazzi
ga	Götz Adriani
gb	Germaine Barnaud
gbe	Gilles Béguin
gbo	Geneviève Bonnefoi
gh	Guy Habasque
gibe	Giordana Benazzi
gl	Geneviève Lacambre
gm	Gunter Metken
gmb	Georges M. Brunel
gp	Giovanni Previtali
gr	Giovanni Romano
grc	Gabriella Repaci-Courtois
gs	Gunhild Schütte
gsa	Giovanna Saponi
gv	Germain Viatte
g + vk	Gustav e Vita Maria Künstler
hah	Hamed Abdallah
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 Jianou
ils	Isabella Lo Salvo
im	Ines Millesimi
in	Ingebourg Neumeister
ivj	Ivan Jirous e Vera Jirousova

jaf	José-Augusto França
jbg	Josette Bottineau-Gory
jbr	Jura Brüscheweiler
jc	Jean Coural
jcl	Jean Clair
jdlap	Joaquín de la Puente
jf	Jacques Foucart
jf j	Jean-François Jarrige
jg	Jacques Gardelles
jgc	Jean-G. Copans
jh	John Hayes
jhm	Jean-Hubert Martin
jho	Jaromir Homolka
jhr	James Henry Rubin
jjl	Jean-Jacques Lévêque
jl	Jean Lacambre
jlac	Jacques Lassaigne
jle	Jules Leroy
jm	Jennifer Montagu
jmu	Johann Muschik
jnc	Jolanda Nigro Covre
jns	John Norman Sunderland
jpc	Jean-Pierre Cuzin
jpm	Jean-Patrice Marandel
jps	Jean-Pierre Samoyault
jr	Jean Rudel
jro	Jean-René Ostiguy
js	Jeanne Sheehy
jt	Jacques Thuillier
jth	Jacques Thirion
jv	Jacques Vilain
jw	Jacques Wilhelm
ka	Katarina Ambrozic
kp	Kruno Prijatelj
law	Lucie Auerbacher-Weil
lb	Luciano Bellosi
lba	Liliana Barroero
lbc	Liesbeth Brandt Corsius
lc	Luce Cayla
lcv	Liana Castelfranchi Vegas
lf	Lucia Faedo
lf s	Lucia Fornari Schianchi
lg	Louis Grodecki
lh	Luigi Hyerace

lm	Laura Malvano
lma	Lucia Masina
lý	Leif ýstby
lv	Luisa Vertova
mas	Marcel-André Stalter
mast	Margaret Alison Stones
mat	Marco Tanzi
mb	Mina Bacci
mbe	Marie Bécet
mbo	Massimo Bonelli
mbr	Manfred Brunner
mcv	Maria Cionini Visani
mdl	Martina De Luca
mdp	Matias Diaz-Padron
mfb	Marie-Françoise Briguet
mfe	Massimo Ferretti
mga	Maximilien Gauthier
mgcm	Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
mgm	Maria Grazia Messina
mha	Madeleine Hallade
mk	Michael Kitson
mlc	Maria Letizia Casanova
mlg	Maria Letizia Gualandi
mni	Mara Nimmo
mo	Marina Onesti
mp	Mario Pepe
mpe	Maria Perosino
mpf	Mimma Pasculli Ferrara
mr	Marco Rosci
mri	Monique Ricour
mrs	Maria Rita Silvestrelli
mrv	Maria Rosaria Valazzi
ms	Maurice Sérullaz
mt	Miriam Tal
mtb	Marie-Thérèse Baudry
mtf	Marie-Thérèse de Forges
mtmf	Marie-Thérèse Mandroux-França
mvc	Maria Vera Cresti
mwb	Michael W. Bauer
nd	Nicole Dacos
nhu	Nicole Hubert
nm	Nelly Munthe
nmi	Nicoletta Mislér
nr	Nicole Reynaud

ns	Nicola Spinosa
ok	Oldřich Kulík
ol	Olivier Lépine
orp	Orietta Rossi Pinelli
pa	Paolo Ambroggio
pb	Paul Bonnard
pdb	Pierre du Bourguet
pfo	Paolo Fossati
pg	Paul Guinard
pge	Pierre Georgel
php	Pierre-Henri Picou
pm	Peter Murray
ppd	Pier Paolo Donati
pr	Pierre Rosenberg
prj	Philippe Roberts-Jones
ps	Pietro Scarpellini
pv	Pierre Vaisse
pva	Poul Vad
pvo	Paul Vogt
rch	Raymond Charmet
rco	Raffaella Corti
rf	Rossella Fabiani
rg	Renzo Grand
rla	Riccardo Lattuada
rlm	Roberto Lamberelli
rm	Robert Mesuret
rn	Riccardo Naldi
rp	René Passeron
rpa	Riccardo Passoni
rr	Renato Roli
rs	Roy Strong
rt	Rossana Torlontano
rvg	Roger van Gindertael
sag	Sophie-Anne Gay
sb	Sylvie Béguin
sbo	Silvia Bordini
sc	Sabine Cotté
scas	Serenella Castri
sd	Suzanne Dagnaud
sde	Sylvie Deswarte
sdn	Sirarpie Der Nersessian
sg	Silvia Ginzburg
sk	Stefan Kosakiewicz
sls	Serge L. Stromberg

so	Solange Ory
spo	Sebastiano Porretta
sr	Segreteria di redazione
sro	Serenella Rolfi
ssk	Salme Sarajas-Korte
svr	Sandra Vasco Rocca
svs	Sven Seiler
sz	Stanislas Zadora
tb	Thérèse Burollet
tc	Thérèse Charpentier
tp	Torsten Palmer
vb	Victor Beyerd
vd	Vojislav Djuric
ve	Vadime Elisseeff
vg	Viviana Gravano
wb	Walther Buchowiecki
wj	Wladyslawa Jaworska
wl	Willy Laureyssens
ws	Werner Schmalenbach
wv	William Vaughan
wz	Walter Zanini
xdes	Xavier de Salas
xm	Xénia Muratova
yt	Yvette Taborin
zf	Zahra Farzanah

## Elenco delle abbreviazioni.

Accademia	Galleria dell'Accademia, Firenze
Accademia	Gallerie dell'Accademia, Venezia
Albertina	Graphische Sammlung Albertina, Vienna
AG	Art Gallery
AM	Art Museum, Museum of Art, Musée d'art, Museu de Arte, Muzeul de arta
AM	Altes Museum, Berlino Est
Ambrosiana	Pinacoteca Ambrosiana, Milano
AP	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
BA	Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
BC	Biblioteca civica, Biblioteca comunale
Berlino-Dahlem	Dahlem Museum, Berlino Ovest
BIFA	Barber Institute of Fine Arts, Birmingham
BL	British Library, Londra
BM	Biblioteca municipale
BM	British Museum, Londra
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 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
Escorial	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)



Fogg Museum	William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge Mass.
GAM	Galleria d'arte moderna
GG	Gemaldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria nazionale
GNAA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNU	Galleria nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KK	Kupferstichkabinett, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Krollöller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
Louvre, ENBA	Ecole nationale des beaux-arts, Parigi
Louvre, MAM	Musée du Louvre, salles du Palais de Tokyo (ex Musée national d'art moderne), Parigi
MA	Museo archeologico
MAA	Museu nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museu nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museo español de arte contemporáneo, Madrid
MAC	Museu 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
MFA	Museum of Fine Arts

MM	Museo municipale
MM	Moderna Museet, Stoccolma
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
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
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 d'industrie, Saint-Etienne
Museo	Musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer
Museo	Museo di storia ed arte, Sondrio
Museo	Museo provinciale d'arte, Trento
Museo	Ulmer Museum, Ulm
MVK	Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Basilea
NCG	Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen
NG	Nationalgalerie, National Gallery, Národní Galerie
NM	Nationalmuseum, National Museum
NMM	National Maritime Museum, Greenwich
NP	Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
NPG	National Portrait Gallery
ÖG	Österreichische Galerie, Vienna
PAC	Padiglione d'arte contemporanea, Milano

PC	Pinacoteca comunale
Petit-Palais	Musée du Petit Palais
Pitti	Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze
PML	Pierpont Morgan Library, New York
PN	Pinacoteca nazionale
PV	Pinacoteca vaticana, Roma
RA	Royal Academy
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Stadtbibliothek
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SG	Staatsgalerie
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
SMFK	Statens Museum for Kunst, Copenhagen
VAM	Victoria and Albert Museum, Londra
WAG	Walters Art Gallery, Baltimora
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.