

# G

## **Gabbiani, Anton Domenico**

(Firenze 1652-1722). Per breve tempo presso il Sustermann e poi discepolo di Vincenzo Dandini. Assistito da previsioni granducali studiò a Firenze, a Roma (presso l'Accademia medicea diretta da Ciro Ferri) e a Venezia con Sebastiano Bombelli. Il risultato fu uno stile eclettico, tra il classicismo romano e il colorismo veneziano. Pittore ufficiale della corte medicea – protetto da Cosimo III e dal Gran Principe Ferdinando – contribuì alla decorazione di palazzo Pitti, del teatro della Pergola e della villa di Poggio a Cajano (*Apoteosi di Cosimo il Vecchio*, 1698), oltre che di molti altri palazzi (Riccardi, Corsini, Acciaiuoli). Lavorò molto anche per la nobiltà e per la chiesa (cupola di San Frediano: *Gloria di santa Maria Maddalena de' Pazzi*). Si distinse per i suoi sfondi di paesaggio, tra i quali notevoli quelli nelle *Storie di Diana* a palazzo Gerini. Lasciò una quantità innumerevole di disegni – ammirati poi dal Mengs – che provano la sua tendenza fondamentale accademica di tradizione fiorentina: in questo senso anche il suo evidente cortonismo di fondo non si limita ad una imitazione superficiale degli effetti più spettacolari. A Roma conobbe anche la pittura del Maratta. Le sue grandi composizioni volgono spesso verso un freddo accademismo, al contrario dei bozzetti, ritratti e paesaggi con figure. Tra i «quadri di stanza» si ricorda qui, per particolare esito qualitativo, il *Cristo comunica san Pietro d'Alcantara alla presenza di santa Teresa*, f. d. 1714 (Schleissheim, SGS). (*eb + sr*).

## **Gabillou, Le**

La grotta del **G** (località della Dordogna, presso Sour-

zac), scoperta nel 1941, si compone di uno stretto corridoio lungo una trentina di metri, sulle cui pareti una successione d'incisioni, ben conservate, rivela uno tra i più importanti santuari paleolitici. La prima parte, all'inizio del corridoio, è decorata dal tema bisonte-cavallo, accompagnato da segni quadrangolari. Questa parte è stata parzialmente distrutta dal cantiere di una cava moderna; conserva soprattutto figurazioni che indicherebbero il termine di un primo santuario: un felino assai bello, dal pelame finemente indicato, precede un personaggio con le corna, dalla testa triangolare e dal corpo inclinato. La testa di un altro felino, di notevole disegno, mostra minacciosi denti canini, questo felino è accompagnato da un bovide e da un cavallino. Tale gruppo viene ripetuto al termine del secondo santuario. Una figura umana, dalla capigliatura irsuta e dagli occhi esorbitanti, è incisa prima della sala in cui un cavallo, dal contorno profondamente tracciato, è stato colorato in rosso. Numerosi cavalli dal collo arcuato, una testa di bovide, un cavallo impennato fronteggiano altri equidi accompagnati da un bue che reca il segno di una ferita. Nella strettoia, un gruppo d'incisioni confuse e profonde rivela qualche linea dorsale di bisonte. Sulla volta bei segni rettangolari del tipo del Périgord accompagnano incisioni di cavalli, tra cui una testa dalla criniera irta, di notevole tracciato. Questo complesso principale si fonda dunque sul tema bisonte-cavallo reiterato più volte. È seguito da un pannello con stambecchi e, sulla parete destra, da un gruppo di strani animali: un quadrupede dal lungo collo e una piccola, stupefatta testa di felino, vista di faccia, si trovano accanto a una lepre dalle lunghe orecchie. Talvolta l'incisione è tanto profonda da costituire un bassorilievo, e l'artista ha abilmente tratto profitto dalle irregolarità della roccia per dare l'illusione del volume. Sulla parete sinistra, la *Donna dall'anorak*, celebre figura dal volto di profilo, è avvolta in un cappuccio che le copre la testa e le spalle. Compare anche, accompagnato da segni di grafia, il tema secondario bue-cavallo. Il corridoio-santuario si conclude con le consuete figurazioni di fondo, in particolare un orso, una figura umana che indossa una maschera cornuta e numerosi cervidi che incorniciano brevi riprese dei temi bisonte-cavallo e bue-cavallo. L'ultimo pannello contiene un cavallo, un felino e un personaggio che rammenta lo stregone della grotta dei Trois-Frères.

Si presenta qui l'associazione uomo-bisonte unita da alcuni tratti a due grandi segni rettangolari.

La grotta del **G** è organizzata come i grandi santuari, in particolare il Diverticolo dei felini a Lascaux, Niaux e Les Combarelles. I temi essenziali vengono ripetuti sulle principali superfici delle sale, accompagnati da segni di tipo costante, benché con varianti. Nelle strettoie, segni di passaggio, stambecchi o cervidi, preannunciano una nuova sequenza, che è conclusa da esseri umani e da felini. In questa grotta è rappresentato, nel suo complesso, lo stile III; essa appare in parte contemporanea di Lascaux e pertanto, secondo Leroi-Gourhan, sarebbe stata realizzata tra il Solutreano e il Magdaleniano medio. (*yt*).

### **gabinetto**

Denominazione conferita a un ambiente ove si conservi una raccolta, pubblica o privata, di quadri, disegni, stampe, medaglie, pietre intagliate, materiali di storia naturale. Un **g** era, in origine, un mobile munito di numerosi cassetti nei quali si conservavano documenti importanti e oggetti preziosi di piccola taglia: medaglie, gemme, gioielli; per estensione, il termine designò in seguito la stanza, generalmente di dimensioni ridotte, ove si custodivano oggetti da collezione. Venne impiegato nel XVII e nel XVIII sec. per indicare tanto la collezione quanto il luogo (stanza o galleria) destinato ad ospitarla. Oggi lo s'impiega ancora in ambedue i significati. In museologia, designa una sala, generalmente piccola, ove siano esposti alcuni pezzi di una raccolta (al Louvre di Parigi i *petits cabinets*). Non sembra che nell'antichità un ambiente specifico venisse riservato alle collezioni. Nella villa romana la «pinacoteca» designa più la raccolta che l'ambiente. Nel medioevo i primi grandi collezionisti come Luigi d'Angiò o Jean de Berry possedevano invece **g** ove raccoglievano oggetti di ogni sorta: pietre preziose, avori, manoscritti. A voler credere al copista fiammingo Guilbert de Metz (prima metà del XVI sec.), un **g** ospitava inoltre strumenti musicali, armi, pietre preziose, pellicce, tessuti e spezie. Raramente vi si trovavano opere d'arte. Tra la fine del XV e l'inizio del XVI sec. i principi italiani si facevano frequentemente costruire uno «studiolo», o «camerette di meditazione» spesso decorato da pitture (studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino, **g** di Isabella d'Este a Mantova). Si cominciò col raccogliervi strumenti musicali, apparecchiati

re scientifiche, medaglie e monete, nonché ogni genere di curiosità e bizzarrie, mescolate a ritratti di filosofi e di contemporanei. Questa concezione del **g** di curiosità venne confermata durante il xvi sec. in tutta Europa, ma soprattutto nei paesi germanici. Uno dei **g** piú celebri, quello di Enrico II a Fontainebleau, conservava oggetti d'interesse etnografico; Rodolfo II, nel castello di Hradčany a Praga, raccoglieva, in mezzo ai quadri di Arcimboldo, anamorfosi dipinte e ogni tipo di «fenomeni» naturali, per esempio feti mostruosi. La maggior parte dei grandi palazzi conteneva allora un **g** d'armature, o *Rustkammer*, uno di oggetti preziosi o *Schatzkammer* (ne serba il ricordo quello della Residenza di Monaco), e uno di oggetti meravigliosi, o *Wunderkammer*. Lo sviluppo del mercato d'arte, la scoperta di pezzi antichi, nonché il gusto per le collezioni di ritratti, condussero ad una trasformazione nella concezione del **g**. Francesco I, che fondò il primo «**g** reale di quadri» nucleo delle collezioni della Corona, li aveva raccolti in cinque camere a volta, riccamente ornate di stucchi, che costituivano l'appartamento dei bagni di Fontainebleau. Nella stessa epoca si diffondeva la moda dei «**g** di ritratti», ad esempio quello approntato da Caterina dei Medici nel suo palazzo di Soissons, in piccoli ambienti dalle pareti interamente coperte di effigi, sovente incastonate nell'arredo ligneo. Nel corso del xvii e del xviii sec. il gusto del collezionismo si diffuse in tutte le classi colte della società; ogni persona di rango era tenuta ad essere un «conoscitore» o un «curioso», e possedeva un proprio «**g** d'amatore». Una stanza dell'appartamento era destinata ad ospitare quadri, copie di pezzi antichi e quei diversi oggetti di scienza fisica o naturale, già segnalati nelle raccolte cinquecentesche, il tutto assemblato in un suggestivo disordine. Per estensione, l'espressione designò pure collezioni piú importanti e specializzate: si parlava del **g** di M. Crozat o di M. Mariette, ma l'autentico **g** d'amatore è il ripostiglio pittorresco di cui si trovano tanti esempi in Francia e piú ancora nei Paesi Bassi, ove la relativa piccolezza delle abitazioni non consentiva d'impiantare, come in Italia, grandi gallerie. La rappresentazione dei **g** d'amatore divenne uno dei temi favoriti della pittura di genere nelle Fiandre, soprattutto ad Anversa. David Téniers, i Francken, Bruegel de Velours, W. van Haecht, Gillis van Tilborch e numerosi altri pittori per tutto il xvii sec. hanno sfruttato il sogget-

to (il Louvre possiede un buon esempio di tali opere, col *Cabinet d'amateur* di Cornelis de Baellieur). Quasi tutti questi **g** d'amatore raffigurano anche gli stessi collezionisti mentre esibiscono le proprie raccolte. Si tratta di sale dalle pareti interamente coperte da quadri, accostati l'uno all'altro a caso, talvolta con qualche calco di antichità; vetrine e tavoli espongono medaglie, libri pietre preziose, tutti gli oggetti che avevano affascinato il xvi sec. e che l'amore per la pittura pone ora in secondo piano. I **g** non bastano piú ad ospitare le collezioni importanti raccolte dagli amatori. Si tratta di gallerie vere e proprie, e il senso del termine evolve, tanto da designare soltanto, quasi sempre, la collezione in se stessa. Anche i pittori facevano spesso collezione di quadri o di copie di opere celebri; cosí i loro studi, che hanno spesso raffigurato nei propri autoritratti, risultano essere dei **g** nel senso tradizionale del termine. Le rappresentazioni di **g** d'amatore costituiscono una fonte importante di notizie circa il gusto e il modo di esporre le opere nel xvii e xviii sec. Nell'Ottocento la nozione di **g** riprende un poco quella del Cinquecento. Gli amatori raccolgono collezioni di stampe o medaglie che sistemano in un **g**; le stesse collezioni pubbliche si organizzarono spesso attorno a un **g** e ne mantengono ancora oggi la denominazione. (*db*).

### **Gachet, Paul**

(Lilla 1828 - Auvers-sur-Oise 1909). Seguí, in parte a Parigi, corsi di medicina; vi aprí poi uno studio medico nel 1859. Sin da giovane frequentò assiduamente gli artisti (Courbet, Bresdin, Bonvin), divenne in seguito un sincero amico degli impressionisti. Nel 1872 acquistò una dimora ad Auvers-sur-Oise, ove ospitò, in particolare, Guillaumin, Pissarro, Cézanne e Van Gogh. Praticava lui stesso la pittura e l'incisione; dal 1891 espose al Salon des indépendants, adottando nel 1905 lo pseudonimo di Van Rysel. Fece uno schizzo a carboncino di Van Gogh sul letto di morte. La maggior parte della sua collezione (in particolare il suo *Ritratto*, l'*Autoritratto* e la *Chiesa di Auvers* eseguiti da Van Gogh nel 1890) è stata donata dai suoi figli al Louvre di Parigi e figura oggi al MO. (*mtf*).

### **Gaddi, Agnolo**

(noto dal 1369; morto a Firenze nel 1396). Figlio di Taddeo; le prime notizie relative alla sua attività sono i paga-



menti (1369) per lavori a Roma nei palazzi vaticani insieme al fratello Giovanni (doc. 1362-85), a Giotto, a Giovanni da Milano e a Vanni da Montepulciano. La testimonianza piú antica della sua attività è la decorazione ad affresco della Cappella Castellani in Santa Croce a Firenze (*Storie della vita di san Nicola, di sant'Antonio, di san Giovanni Battista, di san Giovanni Evangelista*), intrapresa nel 1373 in collaborazione con Gherardo Starnina. Del 1375 è la *Madonna col Bambino e quattro santi* (Parma, GN), ancora orcagnesca; un gruppo di opere databili intorno al 1380 (*Madonna col Bambino*: Firenze, Uffizi; *Quattro Santi*: Pisa, MN, già ai lati dell'*Incoronazione della vergine* oggi a Londra, NG) conclude la sua attività giovanile, sensibilmente influenzata anche dai modi di Giovanni da Milano. Le opere piú mature, condotte talvolta con la collaborazione della bottega e databili tra il 1385 e il 1390 (*Incoronazione della Vergine* e *Madonna con il Bambino e santi*: entrambe a Washington, NG; *Polittico*: Berlino, Bode Museum), e il ciclo di affreschi nel coro di Santa Croce (*Leggenda della Croce* sulle pareti; *Cristo, san Francesco e gli Evangelisti* nella volta), connotate da un vivace senso narrativo, denunciano influssi gotici di fonte settentrionale e la conoscenza degli affreschi bolognesi (da Longhi attribuiti a Dalmasio) della Cappella Bardi in Santa Maria Novella. Le ultime opere documentate, quali la decorazione della cappella del Sacro Cingolo nel duomo di Prato (1392-95: *Storie della vita della vergine e della leggenda della cintura di san Tommaso*), città dove nel 1392 affresca, con Niccolò Gerini e Bertozzo di Bartolomeo, il palazzo di Francesco di Marco Datini, e il polittico di San Miniato al Monte (commissionato nel 1394 e incompiuto per la morte del pittore), sembrano indicare una riflessione sulle opere giottesche. (*lb + sr*).

### **Gaddi, Gaddo di Zanobi**

(fine del sec. XIII - prima metà del sec. XIV). Immatricolato nell'Arte dei medici e degli speciali nel 1327 (pare che anteriormente l'Arte non accettasse pittori) subito dopo Giotto, e forse ancora vivo nel 1333, era padre di Taddeo Gaddi. Le opere che gli attribuisce il Vasari (che lo vuole collaboratore a Roma del Torriti in San Giovanni in Laterano e di Filippo Rusuti in Santa Maria Maggiore) sono diverse tra loro, ma quelle che gli possono con maggiore probabilità essere riferite sono i mosaici con l'*Incoronazio-*

*ne della Vergine* (Firenze, Duomo), la *Strage degli Innocenti*, l'*Ultima Cena*, la *Cattura di Cristo*, il *San Giovanni in carcere*, la *Guarigione del paralitico* e la *Danza di Salomé* (Firenze, Battistero), nel cui «spirito gigantesco e agitato, quasi di “barocco carolingio”» (Longhi), appare un artista che modifica fortemente la «maniera greca» secondo il proprio temperamento «occidentale». Non è accettabile l'ipotesi di F. J. Mather che vorrebbe attribuire a **G** il gruppo di opere convenzionalmente riunito sotto il nome di Maestro di Isacco, in cui la critica riconosce oggi la prima fase dell'attività di Giotto. Ricerche recenti (A. Caleca, 1983) porterebbero tuttavia a dubitare dell'esistenza di **G**, che sarebbe da ritenersi una «creazione» di Vasari: le opere a lui assegnate andrebbero restituite invece a Francesco da Pisa (doc. 1297-1301), la cui attività è documentata nel Battistero fiorentino prima del 1298 e con la quale mostrerebbero affinità stringenti quelle finora attribuite al **G**. (gp + sr).

### **Gaddi, Taddeo**

(Firenze, documentato dal 1330; morto nel 1366). Vasari lo dice figlio del pittore e mosaicista Gaddo di Zanobi; fu, secondo l'attestazione di Cennino Cennini, nella bottega di Giotto per ventiquattro anni, e cioè, dobbiamo supporre, dal 1313 al 1337, anno di morte del maestro. Immatricolato nel 1327 nell'Arte dei medici e degli speciali, è ricordato nel 1347 in testa ad un elenco dei migliori pittori di Firenze. Già nelle opere che possiamo supporre giovanili, come le *Stimmate di san Francesco* (Cambridge Mass., Fogg Museum), il *Cristo morto tra i santi Francesco, Pietro, Paolo, Filippo* (Capesthorpe Hall, Lt.-Col. Sir W. H. Bromley Davenport), la frammentaria *Maestà* nel castello dei conti Guidi a Poppi (che tuttavia la critica non gli riconosce concordemente) **G** sviluppa, dello stile maturo di Giotto, i caratteri di solida carpenteria delle figure e di profonda costruzione dello spazio mediante ricerche di empirica «prospettiva». Durante il secondo e terzo decennio **G** dovette partecipare alle opere collettive della bottega giottesca e la sua collaborazione è stata indicata da alcuni critici sia nel *Polittico Stefaneschi* (Roma, PV) che nell'*Incoronazione di Maria* della Cappella Baroncelli (Firenze, Santa Croce). Quando Giotto si trasferì a Napoli con la sua bottega (1328-33), è probabile che **G** sia rimasto a Firenze, poiché in quel periodo (dopo

il 1328) trovano la migliore collocazione le *Storie di Maria* della Cappella Baroncelli (Firenze, Santa Croce) e le formelle e le lunette con *La Vita di Cristo e di san Francesco* (smembrate tra Berlino-Dalhem; Firenze, Uffizi, Monaco, AP) dove l'artista appare dotato, pur nell'ambito strettamente giottesco, di uno stile inconfondibile. **G** si mostra infatti sensibile all'inquieto spirito di sperimentazione formale dei cosiddetti «giotteschi di fronda» nell'invenzione di complessi e fantasiosi assetti spaziali per le sue storie e perfino nella ricerca di effetti di luce notturna quasi unici nella pittura trecentesca dell'Italia centrale, senza tuttavia raggiungere né la solenne spaziosità di Maso di Banco né le finezze coloristiche e la libertà pittorica del supposto «Stefano». Di Maso costeggiò tuttavia le ricerche di un più largo e solenne impianto spaziale, come si può già constatare nel trittichetto datato al 1334 (Berlino-Dahlem) e in opere coeve quali la *Madonna* (Berna, KM) e l'*Adorazione dei Magi* (Digione, MBA) raggiungendo, in questa direzione, il più alto risultato nello sconfinato paesaggio «a volo d'uccello» contenuto nelle *Storie di Giobbe* (Pisa, Camposanto), forse del 1342. Le numerose altre opere dell'artista ci permettono di constatare come i termini del suo stile siano rimasti, in seguito, sostanzialmente immutati; ricordiamo il polittico pagato nel 1353 (Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas) alla cui ordinazione si riferisce il citato documento del 1347, e la *Madonna*, datata 1355, proveniente dalla chiesa di San Lucchese a Poggibonsi (Firenze, Uffizi). (*gp + sr*).

### **Gael (Gaal), Barend**

(Haarlem 1630 ca. - Amsterdam 1681 ca.). Allievo di Philips Wouwerman, lavorò principalmente a Haarlem dipingendo paesaggi e scene di villaggio; subì l'influsso di Adriaen e Isaac van Ostade in opere come la *Locanda* (Rotterdam, BVB; Leida, SM) o il *Mercato degli uccelli* (ivi). Dipinse anche figure umane in alcuni paesaggi di Hobbe-ma. (*ju*).

### **Gaertner, Eduard**

(Berlino 1801-77). Fu apprendista nel 1814 presso la manifattura di porcellana di Berlino, ove acquisì precisione nel disegno. Nel 1821 lavorò presso Carl Wilhem Gropius. A Parigi, dal 1824 al 1827, studiò pittura di paesaggio nella bottega di Bertin. Successivamente lavorò a Ber-



lino. Dal 1837 al 1839 eseguì opere a Pietroburgo e a Mosca per conto degli zar. È il più notevole esponente di un gruppo di pittori berlinesi d'architettura, che dipingevano vedute urbane con grande fedeltà di disegno, a cui egli unì colori sfumati e una luce viva. Tranne alcuni ritratti, la maggior parte della sua opera è costituita da vedute di Berlino; nella stessa città è conservata la maggior parte dei suoi dipinti (Berlino Est, Märkisches Museum; Berlino Ovest, NG e Charlottenburg, ove è esposto il suo capolavoro, un *Panorama di Berlino*, 1834). Si può anche menzionare la *Veduta di Berlino* (1849), conservata ad Amburgo (KH). (hbs).

### **Gaesbeeck, Adriaen van**

(Leida 1621-22 ca. - 1650). Fu probabilmente allievo di Dou; nel 1644 entrò nella gilda di Leida. Pittore di genere e ritrattista, rivela affinità con Brekelenkam e Abraham de Pape; ma tradisce anche l'influsso di Rembrandt, particolarmente in un *Riposo durante la fuga in Egitto* (1647: già coll. Thoré-Bürger, oggi a Leida, SM). Altri suoi quadri (Amsterdam, Rijksmuseum; Douai) denunciano questo doppio influsso. (jf).

### **Gaeta**

Benché la città oggi faccia parte amministrativamente del Lazio, storicamente e culturalmente appartiene all'area napoletana, della quale fu una sorta di avamposto a nord in virtù della sua posizione geografica e per l'importante fortezza, fondata nell'VIII sec., quando con Fondi e Terracina costituiva la cosiddetta «Campania Taracinensis», dipendente dal ducato di Roma. La sua vicenda artistica si svolse così da un lato in stretta connessione con quella di Fondi e Terracina, e dall'altro nell'attrazione dei due poli di Roma e di Napoli, partecipando inoltre di quella circolazione di cultura «mediterranea» che seguiva le rotte delle comunicazioni commerciali, delle incursioni militari, delle alterne fortune politiche. La testimonianza più antica della cultura pittorica di **G** è il danneggiato *Crocefisso* su tavola, del XII sec. (Fondi, San Pietro), in rapporti con la produzione miniatorica benedettina di Sant'Angelo in Formis e quindi con gli *scriptoria* cassinesi; gli *Exultet* del duomo di **G** (XI-XII sec.), di fattura vivace e popolare, si legano invece alla produzione coeva di Capua, Troja e Benevento. Nel XIII sec. un frammentario *San Nicola* ad

affresco nella chiesa di Santa Lucia documenta, per i suoi agganci con la pittura beneventana, la breve parentesi della dominazione sveva, mentre rapporti con la Toscana sono già evidenti nella tavola della *Madonna della cantina* (Museo diocesano), dovuta a un maestro campano che riecheggia motivi pisani e lucchesi. Più organico e ricco è il panorama che emerge nel secolo successivo, dagli affreschi in San Giovanni a Mare – di un maestro chiaramente informato delle opere napoletane di Cavallini – a quelli dell'Annunziata a Minturno fino alla *Madonna col Bambino* proveniente dal monastero di Sant'Agata (oggi nel Museo diocesano), da mettersi in rapporto con la fioritura della città al tempo di Ladislao di Durazzo, quando **G** era la seconda città del regno di Napoli (Vasari attesta inoltre un soggiorno di Giotto stesso, di ritorno da Napoli, per eseguire le *Storie del Vecchio Testamento*, perdute, nell'Annunziata). Con gli Aragonesi e lo stabilirsi a **G** di Alfonso II (1436-42), e il consolidarsi nella vicina Fondi della signoria dei Caetani, sono sempre più stretti i rapporti con la Spagna: lo attestano gli affreschi – un vero e proprio nodo di cultura mediterranea – in San Biagio a Piedimonte d'Alife e l'attività di Giovanni da **G** e di Angiolillo Arcuccio nel terzo quarto del secolo. Le opere lasciate a Fondi da Antoniazio diffondono la cultura, altrettanto composita, del secondo Quattrocento romano: nello scorcio del secolo l'episodio di maggior rilievo è l'arrivo del veronese Cristoforo Scacco (opere a Nola, Fondi, Monte San Biagio), «vettore» di esperienze crivellesche e mantegnesche.

A Napoli si forma Filippo Criscuolo, primo di una dinastia di pittori nativi di **G** (tra i quali i più noti sono Scipione Pulzone e Sebastiano Conca) che si integreranno pienamente nell'ambiente pittorico dei due capoluoghi: a Napoli, nell'ambito di Andrea da Salerno e di Polidoro, il Criscuolo; a Roma il fortunatissimo Pulzone e, nel Settecento, Sebastiano Conca. Tutti ormai artisti metropolitani, riservano al luogo di origine una breve e saltuaria attività: da Napoli provengono le opere del Criscuolo (che sosta però a **G** nel 1531 per eseguire le *Storie di Maria* nella Grotta d'oro della chiesa dell'Annunziata), insieme a quelle dei «forestieri» Francesco Curia e Teodoro d'Errico, da Roma, alla fine del secolo, quelle di Scipione Pulzone. **G** sembra tuttavia ridursi a rango di colonia delle due capitali nel secolo successivo: la produ-

zione pittorica del Seicento benché di elevata qualità, è dovuta ad artisti esterni (mentre nel secolo precedente Criscuolo e Pulzone avevano rappresentato, nonostante tutto, un momento particolarmente significativo di quell'itinerario dalla provincia al capoluogo e ritorno, peculiare delle aree periferiche). Carlo Saraceni, Giacinto Brandi, Luca Giordano eseguono per la città opere prestigiose che costituiscono tuttavia un fenomeno d'importazione: nel Settecento, Sebastiano Conca, dopo un breve alunnato presso Solimena a Napoli, svolgerà pressoché interamente a Roma la propria attività per tornare nel capoluogo partenopeo nei suoi ultimi anni, quando, nel pontificato di Benedetto XIV, il suo sontuoso barocco – anche se addolcito in termini rococò – cede all'affermarsi dello stile più severo e composto di altri immigrati: il lucchese Batoni, il marchigiano Mancini, il francese Subleyras.

**Museo diocesano** La vicenda pittorica di **G** è sufficientemente rappresentata nel locale Museo diocesano, istituito nel 1956 in locali annessi al duomo e dove si conservano opere provenienti dalle chiese della città o da edifici distrutti. Oltre ad esempi di pittura «locale» (Giovanni da Gaeta) o di illustri «emigrati» (Criscuolo, Pulzone e Conca), sono presenti tavole fiamminghe (*Pietà*, di Quentin Massys) o spagnole (*Cristo portacroce*, di Luis de Morales) e numerosi napoletani del Seicento e del Settecento. (*sr*).

### **Gaeta, Enrico**

(Castellammare di Stabia 1840-87). Lo studio all'Istituto di belle arti di Napoli e più ancora la lezione di Giacinto Gigante, figura-guida indiscussa della scuola di Posillipo, lo accostarono subito alla pittura di paesaggio. In un primo periodo, sotto l'influenza diretta del maestro, si dedicò soprattutto all'acquerello; poi passò alla pittura ad olio scegliendo come tema preferito, conforme alla tradizione napoletana, le bellezze del golfo di Napoli e del paesaggio natio. Dipinse anche interni, monumenti antichi del passato romano (*Il Foro di Pompei*: Napoli, Capodimonte) e boschi (*Bosco*: Napoli, Museo di San Martino), questi ultimi rilevanti per le ricerche relative alla luce. Partecipò a numerose esposizioni in diverse città tra cui Venezia, Torino, Milano e ripetute volte Napoli. (*cfs*).

### **Gäfggen, Wolfgang**

(Amburgo 1936). Dopo studi ad Amburgo e Stoccarda (1957-61), è stato per breve tempo nello studio di Otto Dix, prima di stabilirsi a Parigi. Nel 1967, abbandonando la pittura per il disegno, si dedica allo studio dell'oggetto ordinario, separato e isolato dal suo contesto, talvolta persino incompiuto, reso tramite un'osservazione meticolosa con dettagli abilmente lavorati, che ne sottolineano l'intensità. S'interessa dapprima soprattutto ai tessuti e alle composizioni: mantelli di cuoio, panni sgualciti, tovaglioli posati su cubi (per esempio al MNAM di Parigi, 1972); studia poi materiali come blocchi di pietra incrociati, tavole di legno posate sulla paglia, terra di scavo. (sr).

### **Gagliardi, Pietro**

(Roma 1809 - Frascati 1890). Dopo iniziali studi di architettura si dedica alla pittura frequentando l'Accademia di San Luca. Il maestro a cui guarda con maggiore interesse è Tommaso Minardi. In composizioni di vaste dimensioni e di largo respiro sia ad olio che ad affresco, si afferma subito come uno dei più notevoli rappresentanti della scuola minardiana a Roma. Attivo dal 1847 al '52 nella chiesa di San Girolamo degli Schiavoni, opererà nel '67 in San Paolo fuori le Mura, e negli anni successivi nelle chiese di Sant'Agostino (dove continua l'opera di Raffaello!), del Sacro Cuore, di San Marco, di San Marcello, di Santa Maria in Aquiro, dei Santi Vito e Modesto e in altre chiese romane. Alcuni ritratti e il sipario del Teatro di Viterbo sono considerati le sue opere migliori. La GNAM di Roma conserva i due bozzetti per *Antonio e Cleopatra*, datati 1861, di gusto decisamente romantico. Degli sviluppi dello storicismo purista nella direzione di un quasi onnicomprensivo eclettismo, che ebbe fortuna negli anni di Pio IX, il G è uno degli esponenti più abili. (mvc).

### **Gagneraux, Bénigne**

(Digione 1756 - Firenze 1795). Fu allievo di Devosge a Digione, poi si stabilì a Roma, ove venne inviato nel 1776. Lavorò per il cardinal di Bernis e soprattutto per re Gustavo III di Svezia, per suo fratello il duca Carlo e per il barone Taube suo ministro. A Roma, dove fu in stretto contatto con i pittori «visionari» di provenienza nordica, decorò un ambiente di villa Borghese (*Giove e Antiope*) e

di palazzo Altieri (*Psiche destata da Amore*). Nel 1793 rifugiò a Firenze, dove fu nominato professore all'accademia ed eseguì un *Autoritratto* (Firenze, Uffizi). La sua opera, costituita essenzialmente da composizioni mitologiche o storiche, si caratterizza per l'esecuzione fine e preziosa, in tonalità chiare (il *Genio della pace*, 1794: conservato a Ginevra), e ricorda, nella grafia impeccabile della sua stilizzazione, i cammei antichi e i dipinti sui vasi greci. È rappresentato con numerose opere al MBA di Digione (*Baccanale*, 1795) e al MM di Stoccolma (*Edipo*, 1784; *Papa Pio VI mentre fa visitare il museo Pio-Clementino a Gustavo III di Svezia*, 1785; replica del 1786 al castello di Praga). (sr).

### **Gaignat, Jean**

(Parigi 1697-1768). Figlio di un procuratore al parlamento di Parigi che gli lasciò una solida fortuna, fu assunto tra i segretari del re e nel 1738 divenne ricevitore dei depositi alla *Chambre des requêtes*, mantenendo tale carica fino alla morte. Abitò a Parigi nell'hôtel de la Ferté, in rue de Richelieu, e la ricchezza personale, unita ai proventi della sua carica, gli consentì di divenire uno dei collezionisti più importanti di Parigi. Sembra che cominciasse a raccogliere opere d'arte e libri dal 1739; a questa data la sua collezione comprendeva già due celebri dipinti, oggi al Louvre di Parigi: il *Giovane mendicante* di Murillo e il *Presidente Richardot col figlio* di Van Dyck. Rapidamente aggiunse a questi primi pezzi molte opere acquistate alle aste di Mme de Verrue, del principe di Carignano, del marchese de Lassay, e soprattutto a quelle dei gabinetti di amatori olandesi che furono venduti in gran parte a Parigi tra il 1700 e il 1750 contribuendo alla voga dell'arte olandese in quel periodo. La collezione era pressoché completata nel 1752; per la maggior parte era costituita da opere di scuola olandese, ma più tardi fu integrata da importanti opere francesi, fra cui tre Claude Lorrain (*Porto di mare al tramonto*: Parigi, Louvre) e alcuni quadri italiani. Nel febbraio 1769 fu dispersa da un'asta durata vari giorni. Se ne conoscono oggi una ventina di quadri, conservati in collezioni pubbliche: Caterina II fece acquistare il *Riposo in Egitto* di Murillo, nonché opere di Gerrit Dou e di Ter Borch, al Louvre di Parigi oltre ai pezzi già citati, si trovano la *Famiglia del falagname* di Rembrandt, il *Paesaggio con animali* di Berchem, la *Danza di contadini* di Téniers. Altri dipinti di Gerrit Dou e di Berchem sono conservati



a Karlsruhe e alla Dulwich College Pitture Gallery di Londra. (gb).

### **Gaignères, François Roger de**

(Parigi 1644-1715). Istitutore degli Enfants de France, governatore del principato di Joinville scudiero del duca e di Mlle de Guise, fu tra gli spiriti piú illuminati dell'epoca, e anche collezionista tra i piú originali del xvii sec. La sua collezione non rassomigliava infatti a nessun'altra: si era proposto di costituire un repertorio completo dell'arte della Francia antica, aveva formato disegnatrici, incisori, paleografi, col compito di rilevare piante e di copiare i monumenti archeologici che incontrava nel corso dei suoi numerosi viaggi attraverso la Francia. I contemporanei descrivono il suo appartamento presso l'hôtel de Guise a Parigi e la dimora che si fece in seguito costruire in rue de Sèvres come ambienti riccamente arredati, contenenti quasi 27 000 ritratti dipinti, disegnati o incisi di tutti i personaggi il cui nome sia rimasto nella storia, carte topografiche, planimetrie, stampe rappresentanti battaglie, pompe funebri, tornei, balletti, disegni di monumenti (in particolare delle tombe piú importanti), vetrate, arazzi, raccolte di disegni degli abiti che si erano portati dal regno di san Luigi in poi, carte da gioco. Nel 1711 donò la sua collezione al re; la biblioteca reale accolse dopo la sua morte nel 1716, questi preziosi documenti, tra i quali figurava il *Ritratto di re Giovanni il Buono*, il primo ritratto noto della pittura francese, ora esposto al Louvre. Tali opere sono oggi suddivise tra il Gabinetto delle stampe e il Dipartimento dei manoscritti della BN di Parigi; presentano considerevole interesse dal punto di vista iconografico e sono testimonianza di monumenti in seguito scomparsi. Ebbero certamente influsso determinante su Alexandre Lenoir, direttore del Museo dei monumenti francesi, che durante la Rivoluzione salvò tanti monumenti destinati alla distruzione. Oltre trecento disegni, rubati dalla biblioteca reale nel 1784, si trovano oggi presso la Bodleian Library di Oxford. (gb).

### **Gainsborough, Thomas**

(Sudbury (Suffolk) 1727 - Londra 1788). Figlio di un mercante di tessuti, manifestò assai presto un talento di disegnatore ed uno spiccato interesse per i paesaggi olandesi, visti nel Suffolk e nelle sale di vendita londinesi.

Giunse per la prima volta a Londra nel 1740, e sembra che vi si formasse frequentando gli studi degli artisti, più che seguendo un regolare apprendistato. Ebbe probabilmente lezioni da Hubert Gravelot, professore di disegno alla Saint-Martin's Lane Academy; subì anche l'influsso del socio di Gravelot, Francis Hayman, che insegnava pittura nella stessa accademia. Le sue prime opere possono classificarsi in due categorie: da un lato i paesaggi influenzati dagli olandesi, soprattutto Jacob Ruisdael e Wynants, e arricchiti dallo studio dal vero; dall'altro, i gruppi di piccoli personaggi, di solito coppie, in una cornice naturale, che richiamano le *conversation pieces* inglesi e il rococò francese visto attraverso Gravelot e Hayman. Tali opere sono di grande fascino, ma non prive di una certa acerbità che corrisponde ancora a un gusto 'da amatore'. Tra di esse possono citarsi la *Coppia* (1746 ca.: Parigi, Louvre), *Cornard Wood* (1748: Londra, NG) e *Mr and Mrs Andrews* (1748 ca.: ivi).

Nel 1746 **G** sposò Margaret Burr, che gli diede due figlie; le rappresentò ancora bambine, nel 1750 ca., in tre opere affascinanti, dipinte a mo' di schizzi (Londra, NG e VAM). Tornò a Sudbury (1748 ca.) e si stabilì poco dopo nella vicina Ipswich, dove visse fino alla partenza per Bath. Nel 1755 eseguì il primo incarico importante per il duca di Bedford, due paesaggi che dovevano servire come sopracaminetto: *Contadino con due cavalli* e *Boscaiolo che corteggia una lattaia* (Woburn Abbey). Sono idilli campestri che rammentano Boucher, ma che denotano anche grande sensibilità e un acuto spirito d'osservazione. Eseguì nello stesso periodo ritratti a mezzobusto, in grandezza naturale, di importanti personaggi del Suffolk.

Stabilitosi a Bath nel 1759, entrò in contatto con i circoli eleganti; da allora si diede al ritratto in piedi a grandezza naturale, che da quel momento costituì la sua principale fonte di reddito. Dipinse anche paesaggi per proprio piacere. Benché partisse da disegni dal vero, li componeva secondo la propria fantasia, prendendo a modelli rocce, muschio, pezzi di vetro e rami che portava nel suo studio. Questi paesaggi, ispirati alla vita campestre del tempo, del tutto indipendenti dalla tradizione classica, per tecnica e stile appaiono sotto l'influsso del rococò (*Contadini che vanno al mercato*, 1769 ca.: Englefield Green (Surrey), Royal Holloway College). Lo stile dei ritratti di Bath manifesta un'eleganza e una sicurezza acquisite anche grazie

al contatto coi quadri di Van Dyck che si trovavano nelle dimore dei dintorni. Ancor piú della maggior parte dei pittori inglesi, **G** amava collocare i modelli in un paesaggio; contrariamente al suo rivale Reynolds, però, preferiva l'abito contemporaneo alle vesti classiche, detestava l'allegoria e non ricorreva mai, sembra, ad aiuti per eseguire i panneggi, ritenendo l'abito essenziale per la somiglianza del modello, che d'altronde sapeva rendere con rara maestria. I ritratti del periodo di Bath – magnificamente dipinti, sofisticati nello stile e insieme d'un tono familiare nelle pose – sono il riflesso di una società che nutriva il culto dell'eleganza e delle buone maniere, anche se l'interpretazione un poco disinvolta datane da **G** poteva leggermente scandalizzarla. Lo si nota in particolare nei ritratti di *Lady Alston* (1765 ca.: Parigi, Louvre), della *Contessa Howe* (1765 ca.: Londra, Kenwood), del *Duca e duchessa di Montagu* (1768: coll. del duca di Buccleuch), del famoso *Blue Boy* (il «Signorino Jonathan Buttall», 1770: San Marino Cal., H. E. Huntington Art Gall.).

A partire dal 1761 **G** espose presso la società degli artisti, da poco fondata a Londra; nel 1768, unico artista vivente in provincia invitato nell'occasione, divenne membro fondatore della Royal Academy e inviò due ritratti e un paesaggio alla prima esposizione da essa organizzata nel 1769. Nel 1774 si stabilí a Londra, prendendo in affitto parte della Schomberg House in Pall Mall, ove visse fino alla morte. Lo stile della sua fase londinese prosegue quello di Bath, ma in modo piú ampio, piú grandioso e talora piú cupo (*Mrs Graham*, 1777: Edimburgo, NG; l'oboista *Johann Fischer*, genero dell'artista, 1780: Londra, Buckingham Palace). Poco tempo dopo il trasferimento a Londra, sperimentò l'uso dell'illuminazione artificiale adottato da P. J. de Louthembourg, eseguendo sotto l'influsso di quest'ultimo una serie di piccoli paesaggi su vetro (1783 ca.), che dovevano venir incassati in una scatola e illuminati dal retro mediante una candela. Nel 1781 divenne protetto di Giorgio III e della regina Carolina (i cui ritratti, con quelli dei membri della famiglia reale, sono al castello di Windsor), presso i quali succedette a Ramsay come ritrattista favorito. Dal 1777 venne sostenuto sulla stampa dal reverendo Henry Bate (poi Sir Henry Bate-Dudley). Ma la stampa e il pubblico furono in generale sfavorevolmente impressionati dall'aspetto incompiuto dei suoi ritratti e restarono indifferenti ai paesaggi fino all'ul-

timo periodo della sua vita. Nel 1784 ruppe definitivamente con la Royal Academy, che aveva rifiutato di presentarle le tele sotto una luce atta a rivelarne la brillante esecuzione. Da allora, organizzò alla Schomberg House una mostra annuale del suo lavoro. Tra i ritratti del suo ultimo periodo possono citarsi *Mrs "Perdita" Robinson* (Londra, Wallace Coll.), *Mrs Siddons* (Londra, NG), *Mrs Sheridan* (1783: Washington, NG), *Mr e Mrs Hallett* (la «Passeggiata mattutina», 1785: Londra, NG).

Verso la fine della sua vita, **G** esplorò nuovi campi, come le «scene immaginarie», sorta di pittura di genere che ritraeva uno o più personaggi in una cornice campestre, con titoli come la *Guardiana di porci* (1782: Castle Howard, coll. George Howard) o i *Mietitori* (1787: New York, MMA). Tali scene di vita campestre, realizzate in modo pittoresco, divennero le sue opere più popolari anche per la generazione successiva. Nello stesso periodo **G** si dedicava a un genere nuovo, le marine, assimilò nuovi influssi, come quelli di Murillo, Watteau, Gaspard Dughet (nei suoi paesaggi di montagna) e Snyders. Dal 1772 ebbe un allievo, suo nipote Gainsborough Dupont, l'unico discepolo che gli si conosca e che abbia continuato a dipingere ritratti alla maniera dello zio che però non ebbero alcuna influenza dopo la sua morte mentre i paesaggi, contrariamente a ciò che era avvenuto quando era in vita, incontrarono grande successo.

Di carattere gaio e impulsivo, **G** si rivela nell'epistolario brillante scrittore. Amava la musica e preferiva la compagnia di attori o musicisti a quella dei letterati. Come artista si affidava più alla spontaneità che allo studio o alla riflessione. Le fonti della sua ispirazione erano francesi, fiamminghe e olandesi, più che classiche o italiane; in un periodo in cui il viaggio in Italia era di prammatica per qualsiasi pittore dell'Europa settentrionale, il suo attaccamento all'Inghilterra è significativo. Fu il pittore inglese più vicino all'ideale francese della *sensibilité*. Il miglior omaggio che gli sia mai stato reso resta il quattordicesimo discorso pronunciato dopo la sua morte da Joshua Reynolds, che gli era stato avversario in campo pittorico. (*mk*).

### ***gakizōshi***

(I dannati famelici). Rotoli di pittura giapponese apparentati ai rotoli degli Inferni (*jigokuzōshi*). (*ol*).

## **Galaktionov, Stepan Filippovič**

(San Pietroburgo 1779-1854). È autore di ventidue grandi tavole, basate sui dipinti di Semën Šcedrin, rappresentanti i palazzi imperiali di San Pietroburgo e dei dintorni; gli si devono anche numerose illustrazioni (*Don Chisciotte* di Cervantes, 1831; opera di Puškin e di Krylov, 1815 e 1825). (bl).

## **Galasso**

(attivo a Ferrara e Bologna; morto nel 1473). Il suo nome (Galasso di Matteo Piva) compare nei registri di spese della corte estense dal 1449 al 1451 per affreschi nel palazzo di Belriguardo. È probabile che abbia preso parte alla decorazione dello studio di Belfiore, «delizia» estiva degli Estensi. Nel 1455 è a Bologna: qui esegue un affresco (*Assunzione*, distrutto nell'Ottocento) nella chiesa di Santa Maria del Monte, citato con ammirazione fino a tutto il Settecento. In seguito all'indicazione di Vasari che lo dice seguace di Piero della Francesca a Ferrara, Longhi ha proposto di riferire a **G** il misterioso *Autunno* (ma forse una *Polimnia*) di Berlino-Dahlem e due *Muse* conservate a Budapest, ipotesi revocata in seguito dallo stesso studioso in favore di Angelo Maccagnino. Nonostante l'importanza storica del personaggio, l'assenza di opere certe ne rende a tutt'oggi impossibile la ricostruzione del catalogo. (sr).

## **Galatina (Lecce)**

**Chiesa di Santa Caterina** La chiesa è interamente decorata da un vasto ciclo ad affresco di cui fu committente Maria d'Enghien. Dopo la morte del secondo marito, Ladislao di Durazzo re di Napoli, al ritorno nei suoi feudi, o più presumibilmente qualche anno dopo, nel 1419, in occasione del matrimonio del figlio Giovanni Antonio Orsini del Balzo, diede inizio ai lavori di decorazione della chiesa, terminati probabilmente entro il 1435 (data riportata nell'affresco di *Sant'Antonio* firmato da Franciscus de Arcio).

Il più vasto e importante ciclo pittorico, a noi pervenuto, della Puglia del xv sec. decora, secondo la seguente successione, tutta la navata centrale e buona parte delle quattro navate laterali: nella controfacciata e nella prima campata, l'*Apocalisse* (nelle vele raffigurazioni simboliche); nella seconda campata, la *Genesi* (nelle vele la *Chie-*



sa e i *Sacramenti*); nella terza campata, il *Nuovo Testamento* (nelle vele *Angeli musicanti*); nelle pareti del presbiterio a fianco dell'altare la *Vita* e il *Martirio di santa Caterina* (nelle vele i *Dottori della Chiesa*); nelle navate laterali e nei sottarchi raffigurazioni varie di soggetto sacro (nella navata destra piú esterna la *Vita di Maria* dipinta secondo i testi apocrifi), e singole figure di santi per lo piú come tabelloni votivi. Fanno sempre parte degli affreschi commissionati da Maria d'Enghien i *Volti dei santi francescani* dipinti nei vari sottarchi; testimonia inoltre del coerente programma iconografico della navata centrale l'unità di motivi decorativi presenti nelle modanature, pilastri e costoloni. Ad un preciso piano iniziale si dovettero attenere, dunque, i vari maestri che rivelano, al di là di un'indubbia impronta comune, notevoli differenze stilistiche. Si può ritenere infatti sicura la presenza di tre mani: il Maestro delle vele, il Maestro della Genesi, il Maestro dell'Apocalisse. Al primo sembrano spettare gli affreschi delle vele delle prime tre campate, le due scene superiori della terza campata (parete destra) e gran parte della decorazione del presbiterio. È un artista di notevole livello, sensibile alla cultura gotica internazionale dell'Italia centrale, narratore elegante ma a volte anche caricaturale. La sua cultura complessa trova riscontro negli artisti dell'area umbro-laziale (affinità con *Storie di sant'Antonio Abate* attribuiti a Giovanni di Corraduccio da Foligno in San Francesco a Montefalco). Al Maestro della Genesi, dall'inconsueto repertorio di ghigni deformi, sono attribuibili tutti gli affreschi delle pareti laterali della seconda campata e molte delle scene neotestamentarie della terza campata. È il piú vigoroso e originale dei maestri galatinesi, non toccato dal tardo gotico cortese, ma saldamente giottesco per impianto spaziale e costruzione volumetrica. Al Maestro dell'Apocalisse si deve, pur se accompagnato da aiuti, la decorazione delle pareti della prima campata. Un clima raffinatamente profano sprigionano gli affreschi, probabilmente gli ultimi ad essere eseguiti: le *Storie dell'Apocalisse* sono una delle piú interessanti testimonianze della prassi guerriera dell'epoca, mentre ogni motivo architettonico si trasforma in quinta leggera e fantastica. Vi si avvertono forti caratteri tardogotici, derivati sia dall'area padana (Alberti o il secondo frescante della Sagra di Carpi) che da quella umbro-marchigiana. (*mpf*).

**Galgario, Vittore** → **Ghislandi, Giuseppe**, detto *Fra Galgario* (Vittore)

### **Galichon, Emile**

(Parigi 1829-30 ca. - Cannes 1875). Fondatore della Società francese dell'incisione, pubblicò numerosi studi sugli incisori e sul disegno, apparso soprattutto sulla «Gazette des beaux-arts», che egli acquistò nel 1863. Raccolse un'importante collezione di disegni e stampe antiche. Una prima vendita di incisioni ebbe luogo a Parigi nel febbraio 1864; ma l'asta più importante si tenne dopo la sua morte (maggio 1875); comprendeva 178 disegni (Mantegna, Campagnola, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Rembrandt, Van Dyck, Rubens, Greuze, Watteau, Holbein, Dürer) e oltre 500 stampe (Luca di Leida, Rembrandt, Dürer, Schongauer, Marcantonio Raimondi, Jacopo de' Barbari).

Il figlio **Roger** (morto nel 1918) lasciò al Louvre di Parigi 39 disegni provenienti dalla collezione del padre, tra cui opere di David, Delacroix, Guardi, Prud'hon (*Donna nuda con lira*) e Ingres (*Ritratto d'uomo*, 1812; *Romolo vincitore di Acrone*, l'*Odalisca con la schiava*, 1856).

Suo fratello **Louis** (1829-93) fu, col mercante Clément, il principale acquirente nell'asta del 1875. La sua bellissima collezione di stampe antiche (oltre mille) e di 175 disegni (Dürer, Parmigianino, Prud'hon, Rembrandt, Raffaello, Watteau) andò dispersa dopo la sua morte, nel marzo 1894, a un'asta presso l'hôtel Drouot. (*ju*).

### **Galicyn (Golicyn), Dmitrij Alekseevič**

(1734-1803). Membro di una famiglia russa di uomini di stato, diplomatici e militari, partecipò alla fondazione dell'Ermitage di Leningrado acquistando numerose opere per conto di Caterina II in occasione dei suoi soggiorni di ambasciatore all'Aja e soprattutto a Parigi, ove si legò a Voltaire e Diderot e frequentò il salotto di Mme Geoffrin. La sua collezione personale formò il nucleo del Museo **G** a Mosca, che venne venduto nel 1886 ad Alessandro III; 74 dai suoi dipinti entrarono all'Ermitage (Cima da Conegliano, Rubens, Momper, Guardi); gli altri vennero suddivisi tra i palazzi imperiali e vari musei (109 al museo di Saratov). (*bl*).

### **Galizia, Fede**

(Trento o Milano 1578 - Milano 1630). Compì il suo

primo apprendistato nella bottega del padre, il miniaturista Nunzio Galizia di Trento; la sua prima attività è costituita da ritratti e copie (*Ritratto di Paolo Morigia*: Milano, Ambrosiana: un'iscrizione, oggi scomparsa, conteneva la data e l'età della pittrice). Il carattere lombardo che traspare nel ritratto citato, nell'ambito del Lotto e del Moroni e dalla cultura cremonese, riemerge nell'omogenea produzione di «alzate» con frutta e fiori (New York, già coll. Sperling, Firenze, coll. priv.) che mescolano la minuzia fiamminga alle nitide volumetrie di tradizione italiana. Questi soggetti «di ferma», prevalenti nella produzione della **G** (i rari soggetti religiosi da lei trattati rivelano piuttosto rapporti con la cultura tardo-manierista emiliana), si collocano all'interno della complessa fase iniziale della natura morta come genere autonomo in ambito italiano, tra la fine del XVI e l'inizio del XIII sec. Queste piccole tavole, subito apprezzate dai collezionisti privati dell'Italia settentrionale come attestano gli inventari delle raccolte, rappresentano un'espressione di rilievo di quella fase anche per la precocità della datazione, di cui testimonia l'anno «1602» apposto sull'*Alzata con prugne, pere e una rosa* (già coll. Antholt, Amsterdam). (sr).

### **Gallait, Louis**

(Tournai 1810 - Schaarbeek (Bruxelles) 1887). Ricevette presso le accademie di Tournai (1830) e di Anversa (1832) un insegnamento legato all'estetica davidiana. Si fece conoscere nel 1832 con il *Tributo* (conservato a Gand). Allievo di Ary Scheffer a Parigi (ove soggiornò dal 1834 al 1841), e legato a Paul Delaroche, si dedicò alla pittura romantica di storia, acquistando in tal genere fama internazionale (*Abdicazione di Carlo V*, 1841: Bruxelles, MRBA, in deposito al museo di Tournai; *Ultimo omaggio ai conti di Egmont e di Hornes*, 1851: conservato ad Anversa; la *Peste di Tournai*, 1883: in museo a Tournai). Assai stimato in Francia, fu incaricato di dipingere numerose tele per Versailles: *Baldovino incoronato imperatore di Costantinopoli*, 1847: Sala delle Crociate. Fu anche ritrattista di talento (*Ritratto di Mme Gallait col figlio*, 1848: Bruxelles, MRBA; *Leopoldo II*, 1875: ivi). È rappresentato nella maggior parte dei musei belgi, soprattutto a Tournai. Il MRBA di Bruxelles ne conserva numerosi schizzi e disegni, che vennero esposti a Tournai nel 1971. (mas).

## Galland, Pierre-Victor

(Ginevra 1822 - Parigi 1892). Ancora giovanissimo fu allievo dell'architetto Labrousse, poi del pittore Michel-Martin Drolling. Abile decoratore, lavorò per un palazzo di Costantinopoli (1851) e per la chiesa di Saint-Eustache a Parigi. Le vaste decorazioni che allora intraprese per il ministero delle Finanze e per Saint-Cloud andarono interamente distrutte nel 1871. Sin dal 1854 approntò cartoni di arazzi per i Gobelins. Numerosi privati gli affidarono la decorazione dei propri palazzi (Parigi, Marsiglia, Madrid, Londra, Stoccarda; grandi composizioni per il principe Nariškin a San Pietroburgo e per M. van der Bilt a New York). Protetto dal marchese di Chennevières, venne nominato professore presso l'École nationale des beaux-arts di Parigi e ottenne l'incarico di una delle pitture murali per il Pantheon della stessa città (*Martirio di san Dionigi*). Verso la fine della sua vita lavorò alle decorazioni del municipio di Parigi, completate nel 1891, e ad una serie di arazzi per l'Élysée (Salon des Poèmes) terminata nel 1890. Dotato di grande immaginazione, fu brillante improvvisatore, e seppe unire il ricordo dei decoratori di Fontainebleau a quello dei grandi veneziani e di Boucher. Gradevole disegnatore, crea un mondo nostalgico popolato di giovani donne e di putti; con Baudry e Chaplin, è tra i migliori decoratori dello stile «secondo Impero». Sue opere sono conservate a Parigi (MAD), Digione (Museo Magnin), in musei di Limoges e di Mâcon, nonché in varie coll. priv. (*jpc*).

## Galle, Philipp

(Haarlem 1537 - Anversa 1612). Stabilitosi ad Anversa nel 1557 ca., collaborò con Hieronymus Cock (principalmente tra il 1555 e il 1565). Ebbe relazioni con Christophe Plantin e Hubert Goltzius, e divenne uno dei principali incisori del XVI sec., contribuendo all'affermazione del manierismo italiano. La sua opera è importante; non soltanto incise da composizioni proprie, ma anche da quelle di numerosi artisti italianizzanti, come Heemskerck, Maerten de Vos o Frans Floris.

Presso di lui si formarono i figli **Theodor** (Anversa 1571 - ? 1633), che interpretò anch'egli Floris, e **Cornelis detto il Vecchio** (Anversa 1576-1650). Quest'ultimo, membro della ghilda di Anversa nel 1610, visse a lungo a Roma e incise da Rubens e Van Dyck. **Cornelis il Giovane** (An-

versa 1615-78) e **Cornelis III** (Anversa 1642-?), figlio e nipote del precedente, fecero anch'essi carriera ad Anversa. (*jl*).

### **Gallego, Fernando**

(attivo nella regione di Salamanca dal 1468 al 1507). Fu il piú originale tra i creatori dello stile ispano-fiammingo, accanto a Bermejo; se ne ignorano le date di nascita e di morte, e il luogo di formazione. Gli studi critici hanno tuttavia permesso di ricostruirne la produzione. Nel 1468 lavorava nella cattedrale di Plasencia; nel 1473 dipinse sei retabli (perduti) per la cattedrale di Coria. Tra il 1478 e il 1490 era impegnato nella chiesa di San Lorenzo (Toro) e nella biblioteca dell'università di Salamanca, nonché al retablo di Ciudad Rodrigo. Nel 1495 iniziava il grande retablo della cattedrale di Zamora (oggi smontato nella chiesa di Arcenillas); collaborava nel 1507 alla decorazione della tribuna dell'università di Salamanca e morí probabilmente poco tempo dopo. La sua fama nella «Tierra de Campos» era tanto grande che gli si attribuirono copie o opere fiamminghe antiche. Sarebbe questo il caso della *Vergine con la mosca* nella collegiata di Toro e del trittico conservato a Cadice. Alcuni critici ritengono, in base allo stile dell'artista, che egli abbia compiuto un viaggio nelle Fiandre, mentre secondo altri storici l'influsso fiammingo sarebbe stato mediato da Jorge Inglés. I tipi rammentano quelli di Bouts, ma la secchezza e la forza espressiva del castigliano sono ben lontani dall'atmosfera di sogno del pittore fiammingo. Si può individuare per il senso drammatico e per il modo particolare di drappeggiare le stoffe, anche un certo influsso di Konrad Witz. Permane tuttavia, nel pittore spagnolo, un gusto per i modelli regionali e per il paesaggio della sua provincia. Nelle prime opere tende ad allungare le figure, e spezza duramente le pieghe dei panni, facendo un uso moderato dell'oro. Tali caratteri, unitamente alla ricchezza del colore, si attenuano nel corso degli anni. Nella sua ultima produzione, la tecnica è meno accurata e piú naturalistica.

Prima sua opera sembra il *Retablo di sant'Ildefonso* nella cattedrale di Zamora, solitamente datato al 1466 ca. anche se il rapporto tra questo polittico e le incisioni di Schongauer lo colloca piuttosto al 1480 ca. Il trittico della cattedrale di Salamanca (la *Vergine, san Cristoforo e sant'Andrea*) dov'essere del medesimo periodo. La decora-



zione della volta dell'università di Salamanca, eseguita a olio e a tempera, è particolarmente interessante per i temi, tratti dalla mitologia classica (*Segni dello zodiaco, Ercole*). **G** dedica maggiore attenzione all'aspetto decorativo nel grande retablo della cattedrale di Ciudad Rodrigo, oggi in gran parte al museo dell'università dell'Arizona a Tucson (coll. Kress). Il *Retablo* di San Lorenzo di Toro può esser datato sulla base degli stemmi del donatore Pedro de Castilla, morto nel 1492; il pannello centrale si trova oggi a Madrid (Prado). Il *Retablo di Arcenillas* è opera già tarda, ove alcune debolezze fanno supporre la partecipazione degli allievi di **G**. Il *Retablo di santa Caterina* della cattedrale di Salamanca sarebbe invece opera personale di **G**, come pure le aggiunte apportate al grande polittico di Dello Delli nella stessa cattedrale. Secondo alcuni critici queste sarebbero invece opere di un certo Francisco Gallego, fratello di **G**, menzionato nel 1500 come doratore e autore di un retablo dedicato a santa Caterina. È possibile, peraltro, che si tratti della stessa personalità che si esprime seguendo vari stili. Altre opere sono anch'esse degne d'interesse, come l'*Addolorata* (Madrid Prado), il *Santo Evangelista* (Digione, MBA) e i polittici di Peñaranda, Villaflores e Cantelpino, sparsi in coll. priv.

Tra gli allievi di **G** si distinsero il Maestro di Bartolomé e Pedro Bello. Il primo è autore della *Madonna del latte* (Madrid, Prado); il secondo eseguì alcune tavole del museo diocesano di Salamanca. (*mdp*).

### **Gallén-Kallela, Akseli**

(Pori 1865 - Stoccolma 1931). I suoi esordi furono caratterizzati da una piena adesione al realismo (*Ragazzo con gazza*, 1884: Helsinki, Ateneum; la *Vecchia col gatto*, 1885: Turku, AM); fece parte del cenacolo di *bohémiens* scandinavi cui appartennero Hans Jaeger ed Edvard Munch. Studiò dal 1884 al 1889 a Parigi, nell'Académie Julian e nello studio di Cormon. Dal 1889 si ispirò all'epopea nazionale finnica, il *Kalevala*, e subì la crisi del simbolismo degli anni '90. Nel 1895 soggiornò con Munch a Berlino, ove ambedue vennero considerati i messaggeri di un'arte nuova, e partecipò alla fondazione di «Pan», organo dello Jugendstil. Intorno alla fine del secolo creò opere monumentali di stile sintetico, ispirate al *Kalevala* (la *Madre di Lemminkäinen*, 1896: Helsinki, Ate-

neum; *Joukahainen in agguato*, 1897: Turku, AM). La sua notorietà in Germania fece sí che i giovani artisti di Die Brücke lo sollecitassero ad entrare nel loro gruppo nel 1906; egli accettò, ma l'intransigenza della loro poetica lo allontanò ben presto. Il suo passaggio nel gruppo è tuttavia significativo della comunanza di ideali spirituali tra il simbolismo e l'espressionismo nella sua fase di formazione. E ben rappresentato all'Ateneum di Helsinki. (ssk).

### **gallerie d'arte contemporanea**

Con l'inizio degli anni '60, con la Pop Art e con l'Arte povera, si va modificando il concetto di «oggetto» artistico. L'accezione tradizionale di opera d'arte lascia il posto a diversi modi, non piú univoci, di considerare il fare artistico. Con la Pop Art si arriva alla sacralizzazione dell'oggetto e, inversamente, l'interesse si dirige, in altri casi, non piú verso il prodotto dell'arte ma verso il «fare» artistico in senso concettuale e fisico. In questa trasformazione il ruolo delle gallerie muta e diviene quasi contraddittorio, a tratti essenziale, a tratti pressoché inesistente, giungendo comunque all'abbandono, per quasi vent'anni, di una connotazione di contenitore passivo. In precedenza, per tutti gli anni '50, la galleria era stata il luogo-contenitore dove venivano esposte le opere d'arte, gli «oggetti artistici». Tali opere non intendevano modificare lo spazio espositivo, né farlo divenire in alcun modo attivo. Con l'Informale alcune gallerie acquistano un ruolo propulsore e promozionale. L'esempio piú significativo è la Gall. René-Drouin di Parigi, che segue da vicino tutti gli sviluppi del movimento informale francese organizzando nel 1945 la collettiva *L'Art brut*, divenendo punto d'incontro degli artisti che qui fonderanno nel 1949 la Compagnia dell'Art brut. In seguito, con la Pop'Art si ha la presa di coscienza del fatto che il mondo dell'immagine non è piú esclusivo monopolio dell'arte, ma terreno privilegiato dei *mass media*.

A Londra nel 1953 l'ICA (Institute of Contemporary Art) organizza la mostra *Parallel of Life and Art*, che può definirsi il manifesto programmatico della Pop Art inglese. Proprio lo stesso ICA vede la formazione dell'Independent Group ed è per tutta la prima metà degli anni '50 il centro propulsore del movimento. L'ICA resta però ancora il luogo dove vengono esposti «brandelli di vita». Il suo ruolo attivo si limita solo alla promozione, ma il suo rap-

porto con le opere non può essere piú neutrale, in quanto l'intenzione è già quella di creare una contaminazione tra l'oggetto artistico e l'oggetto banale quotidiano, tra lo spazio esterno della vita e quello «simulato» dell'arte. Conseguenza diretta di questo procedimento è la tendenza a creare «ambienti», cioè delle ricostruzioni del tutto artificiali della realtà esterna. La Whitchapel Gall. di Londra ospita nel 1956 la mostra *This is Tomorrow*, in cui viene offerto ad ogni artista o gruppo partecipante una parte della galleria per farne una ambientazione. La galleria diviene il luogo fisico dell'altra realtà, fotocopiata su quella della vita. Viene potenziato l'aspetto di luogo-contenitore della galleria, ora però attivata dall'opera e con l'opera. Già dalla fine degli anni '50 la New Vision Gall. di Londra ospita numerose mostre di Pop ambientale (*Place*, 1959, con artisti come Rumney, Smith e Danny). Nel 1960 organizza una collettiva in cui gli artisti non portano piú solo le loro opere ma anche del materiale fotografico e documentario per far conoscere l'ambiente in cui hanno operato. Questa funzione documentaria della galleria sarà poi ampliata dalla Land Art e dall'Arte concettuale fino ad arrivare ad una vera e propria crisi dell'attività delle gallerie.

Negli Usa alcune grandi gallerie newyorkesi hanno fatto la storia della Pop Art americana. La Reuben Gall. di New York, che si specializza in opere d'arte deperibili e transitorie, per prima ospitò *environments* e *happenings*; la Green Gall. e la Leo Castelli realizzarono i primi investimenti nel settore acquistando opere Pop ancora prima che vengano riconosciute dalla critica dei circuiti maggiori; la Martha Jackson Gall. ospitò due importanti esposizioni nel 1960 e nel '61, intitolate *New Forms*, *New Media* e *Environments, Situations, Spaces* (con opere di Oldenburg, Kaprow e Dine). Già in questa seconda mostra l'asse del discorso artistico è spostato verso il riuso dello spazio della galleria tramite l'ambientazione e l'avvenimento. All'inizio degli anni '60 la Sidney Jannis Gall. ospita due manifestazioni che sanciscono la consacrazione ufficiale dalla Pop Art a New York, *New Realists* (1962) e *Four Environments by New Realists* (1964). Nella mostra alla Leo Castelli Gall. di New York del 1965 intitolata *F III* Rosenquist realizza quello che è stato definito il piú grande quadro pop esistente: un enorme pannello che mostra la visione in corsa di un bombardiere formata dalla suc-

cessione vista durante il volo. L'opera annulla completamente lo spazio della galleria, sia in senso fisico, per la grandezza dell'opera, sia in senso temporale, perché costringe lo spettatore a subire la visione di una «durata» congelata. La Reuben Gall. ospita per prima esempi di *environments* di Allan Kaprow fin dai primi anni '60. Nel 1959 Kaprow realizza qui il suo primo *happening*, *18 Happenings in 6 Parts*, durante il quale lo spazio della galleria, debitamente allestito, viene gestito secondo rigide indicazioni dell'artista, dal pubblico scelto e invitato preventivamente. Lo *happening*, che ha il suo maggiore sviluppo nella seconda metà degli anni '60, porta due conseguenze diametralmente opposte per lo spazio espositivo. In alcuni casi la galleria diviene il «teatro» degli *happenings*, il luogo fisico dove vengono create le installazioni e in cui si vive l'azione, l'attimo dell'accadimento. In altri casi, molto frequenti negli Usa, ma non rari anche in Italia e Francia, lo *happening* si comincia a svolgere in qualsiasi luogo adatto ad ospitare questo genere di avvenimenti. Lo spazio della galleria non è più il luogo deputato agli «accadimenti artistici». Nel 1960, a New York, Kaprow e Oldenburg realizzano *Coca Cola Cannibal?* nella palestra sotterranea della Judson Memorial Church. Nel 1961 ancora Kaprow, nella Reuben Gall., costruisce uno strettissimo corridoio di legno che conduce in una sorta di palcoscenico con proiezioni, e intitola questo *happening* *A Spring Happening*. Sempre nello stesso anno la Reuben Gall. ospita *The Car Crash* di Dine e *The American Moon* di Withman. Già nel 1962 la Smolin Gall. promuove uno *happening* di Kaprow, *The Courtyard*, che viene però realizzato in un corridoio del Greenwich Hotel. Il ruolo della galleria si va trasformando non tanto nella sua funzione promozionale, quanto nella sua accezione di spazio, che viene a perdere l'esclusiva come luogo dell'arte. Oltre a ciò lo *happening* è solo un avvenimento temporaneo e le strutture stesse delle ambientazioni sono del tutto effimere, costruite solo per l'azione. Il gallerista non possiede più l'oggetto di commercio e scompare così l'interesse economico verso l'opera prodotta. La Reuben Gall. ancora per diversi anni ospita *happenings* in competizione con gli altri spazi urbani che si presentano agli artisti nella loro ricerca di azione nella vita. Così nel 1961 Withman vi realizza *Mouth* (un allestimento che trasforma lo spazio della galleria in un'enorme bacca entro cui vengono realizzati degli inter-

venti una presenza di un pubblico scelto). D'altra parte lo stesso Withman, nel 1963, realizza *Flowers* e *Water*, rispettivamente in un magazzino in Greet Jones Street e a Westwood. Oldenburg, dal canto suo, usa un garage della 2nd Street da lui ribattezzato Ray Gun Manufacturing Company, in cui realizza dal 1962 in poi i vari *Days I, II*, *Nekropolis I, II* e *Voyages I, II*, ecc. Nel 1961 apre The Store, un negozio pieno di finte golosità di gesso. La Green Gall. espone, intorno alla fine del 1962, i suoi cibi in stoffa e plastica imbattiti nella mostra *Gayety* che è replicata a Chicago all'università con la sponsorizzazione della Feigen Gall., che in quell'occasione proietta nelle sue sale il filmato della mostra. La Judson Gall. in quegli stessi anni presenta *events* ed esposizioni di Oldenburg, Dine e del Living Theatre.

In Europa, e in particolare in Francia e in Italia, il panorama espositivo delle gallerie private ha uno sviluppo piuttosto cospicuo proprio negli anni '60 sull'onda del miracolo economico e della protesta politica. Nei primi anni '60 Parigi è in massima parte legata all'attività dei Nouveaux Réalistes, che lavorano per lo più alla Gall. Rive-Droite (è da ricordare la collettiva del 1960 a cui parteciparono artisti francesi e americani) e una Gall. Iris-Clert che già nel 1958 aveva ospitato una personale di Yves Klein intitolata *Vide* in cui l'artista aveva lasciato completamente vuota la galleria e dipinto di azzurro solo i punti di contatto con l'esterno, gli stipiti di porte e finestre. Nel 1960 Arman e Nicoise realizzano *Plein*, riempiendo di rifiuti la stessa galleria. Lo spazio espositivo non contiene più l'opera d'arte, ma è opera in sé, non è più spazio passivo, ma spazio agito. È il primo passo verso l'uscita dall'anonimato della sala d'esposizione che di lì a poco diventa lo spazio aperto e modificato degli «ambienti». In Italia la situazione espositiva dai primi anni '60 vede in Torino, Milano e Roma i centri di maggiore attività e di più stimolante interesse per le nuove forme del fare artistico. Nel 1959 a Milano, Castellani e Manzoni fondano la rivista «Azimuth» con l'omonima galleria che esordisce con la prima collettiva, nel 1960, intitolata *La nuova concezione artistica* dove Manzoni espone i primi «corpi d'aria», gli «achrome» e le «linee». Nello stesso anno «Azimuth» ospita *Consumazioni dell'arte dinamica*, sempre di Manzoni, in cui l'artista lascia delle impronte su uova sode che devono essere consumate in galleria dal



pubblico. Azimuth diviene un punto di riferimento per gli artisti concettuali e porta avanti la sua programmazione ospitando un'arte del tutto indifferente all'ambiente in cui viene presentata e fruibile solo in modo effimero e mentale. La Gall. La Tartaruga di Roma, fondata nel 1954, propone inizialmente artisti della scuola romana e, dopo aver seguito gli sviluppi dell'Informale (è da ricordare la collettiva del 1957 organizzata con la Iris-Clert di Parigi), ospita nel biennio '61-62 nuovi artisti italiani come Manzoni, Castellani, Angeli e Rotella. Nel 1963 spostatasi nella nuova sede in piazza del Popolo, realizza collettive come *13 artisti a Roma* e *9 artisti romani*, in cui compaiono ancora i nuovi artisti della capitale tra cui spiccano i nomi di Kounellis e Giosetta Fioroni. La Gall. Pater di Milano ospita nel 1960 *Miriorama I* (seguita da altre edizioni della stessa manifestazione), in cui le opere realizzate sono spazi agibili, non solo luoghi dello spazio tridimensionale, ma anche luoghi della durata.

Nell'ambito di questa nuova visione dell'opera prodotta, le gallerie italiane diventano elemento di stimolo e mantengono il loro naturale ruolo di spazio di esposizione attivato ora dallo stesso agire degli artisti. La Gall. Apollinaire di Milano, fondata nel 1954, segue inizialmente gli sviluppi dell'Informale francese e ospita nel '57 i primi «monocromi» di Klein. Nel triennio '60-63 stabilisce uno stretto rapporto con i Nouveaux Réalistes francesi ospitando nel 1960 una loro collettiva nel cui catalogo si legge una ormai netta opposizione alla pittura di cavalletto da sostituire con opere più vicine al *ready made* dada e surrealista. Tra il 1963 e il 1964 ospita le personali di Arman e Christo e s'interessa dei primi sviluppi dell'arte «abitabile». Nel 1968 il Prospectus 68 di Düsseldorf, in anticipo sulle altre gallerie, propone, insieme a Stein e Wite Wide, una sezione di arte «abitabile». Nello stesso anno sponsorizza le realizzazioni esterne di Christo a Spoleto, Kassel e Berna. La Gall. Apollinaire è stata un esempio di struttura in evoluzione che ha compreso con lungimiranza la necessità di spostare il proprio ruolo promozionale dall'oggetto artistico al fare artistico, anche fuori dalle sue stesse mura. A Roma, la Gall. La Salita, che inizia la sua attività nel 1957, dopo aver seguito l'Informale si avvicina all'Arte povera ed ambientale. Nei 1959 ospita le personali di Festa, Angeli e Schifano; un anno dopo, la collettiva *Cinque pittori a Roma '60* (in cui Lo Savio espo-

ne i suoi metani, Uncini i cementi, Schifano i monocromi e Festa le superfici rosse). Ancora nei primi anni '60 La Salita diviene anche punto di contatto con i Nouveaux Réalistes francesi di cui ospita diverse personali (Klein, Arman). Dopo il miracolo economico della metà degli anni '50, sull'onda del movimento informale, in Italia erano state aperte numerose gallerie. Già alla metà degli anni '60 e poi, definitivamente, nei primi anni '70, le stesse gallerie devono adattarsi una nuova e mutata realtà artistica che non produce più oggetti in qualche modo commerciabili, ma realizza produzioni temporanee ed effimere. A fianco delle grandi gallerie, altri spazi espositivi dalla vita più breve e meno intensa, vivono ugualmente da vicino questo passaggio dalla promozione in gran parte economica, al coinvolgimento mentale attuato dall'Arte povera e concettuale. La Gall. Selecta ospita nel 1960 la prima personale di Lo Savio; la Gall. Schwarz di Milano realizza diverse esposizioni di Nouveaux Réalistes; nel '62 la Gall. La Promotrice di Torino ospita i primi specchi di Pistoletto.

Nel triennio 1966-69, in Italia, alcune collettive segnano nettamente il passaggio a questa nuova dimensione dello spazio espositivo. Nel '66 a Torino la Gall. Sperone ospita la collettiva *Arte abitabile* (a cui partecipano Pistoletto, Gilardi, Zorio, Boetti e Piacentino), segnando così l'ingresso ufficiale in Italia dell'Environmental Art. Nel '67 la Gall. La Bertesca di Genova presenta la mostra *L'Arte povera* (con opere di Boetti, Pascali, Prini, Kounellis e altri), a cui fa seguito un intenso dibattito sulla nuova realtà artistica italiana. Ancora nel 1968 la Gall. De' Fosscherari realizza un'altra esposizione sull'Arte povera curata da Germano Celant. A Roma, la Gall. La Tartaruga promuove una importante iniziativa di arte «abitabile» che vede diversi artisti (come la Fioroni, Prini, Calzolari e Angeli), musicisti (Bussotti) e scrittori (Parise), modificare e vivere diversi spazi messi a loro disposizione. L'iniziativa, intitolata *Il teatro delle mostre*, propone un riarso attivo dello spazio espositivo. La Tartaruga è in quest'occasione solo promotrice di un'iniziativa non più limitata al solo spazio della galleria. In sostituzione dell'oggetto artistico commerciabile, si iniziano a realizzare cataloghi per lo più documentari delle stesse esposizioni promosse dalle gallerie, creando nuove figure di galleristi-editori. Il tentativo di fondere manifestazioni musicali, letterarie, di

danza e *happening*, come è stato per *Il teatro delle mostre*, sarà il manifesto programmatico di un'altra grande galleria romana, l'Attico. Nel 1967 l'Attico aveva ospitato *Fuoco Immagine Acqua Terra*, una collettiva (Kounellis, Gilardi, Pascali, Pistoletto e Schifano) in cui diversi artisti avevano esposto i loro materiali in perfetta simbiosi con lo spazio espositivo. Dopo aver acquistato una nuova sede (un garage), ospita la *performance* di Kounellis che conduce in galleria dei cavalli vivi (1969). Con gli anni '70 l'Attico si fa promotore di iniziative fuori delle sue stesse mura (un esempio per tutti, le azioni di Mattiacci al Circo Massimo). Un'altra attività realizzata nelle sale della galleria romana sono le proiezioni di film d'artista a volte prodotti dall'Attico stesso (un esempio è *SKMP2* di Patella). Una collettiva di particolare interesse ospitata da questa galleria è *24 ore su 24*, durante la quale diversi artisti realizzano avvenimenti in ogni momento del giorno e della notte alla presenza di un pubblico casuale e non invitato.

Così come era accaduto in America, anche in Italia nascono manifestazioni artistiche all'esterno della galleria e completamente svincolate da ogni circuito espositivo. Da ricordare in proposito il gruppo UFO di Firenze che realizza diverse azioni in giro per la città gonfiando enormi palloni o trasportando grandi tubi di dentifricio. Altri esempi sono i monumenti «impacchettati» da Christo a Roma e in altre parti d'Italia e le azioni povere organizzate da Marcello Ruma ad Amalfi.

Negli Usa l'estrema ricerca da parte degli artisti di spazi alternativi sfocia, negli anni '70, nella nascita della Land Art. La Land Art è l'espressione della profonda necessità dell'arte di dialogare con la realtà naturale, di avere un ruolo in qualche modo attivo nell'ambiente esterno. Lo spazio chiuso delle gallerie ha, come unica alternativa al «disuso», o divenire luogo della documentazione di quanto viene realizzato in spazi per lo più inaccessibili al grande pubblico, o farsi promotore di riprese video e fotografiche di quelle stesse opere all'aperto. In questi anni, di conseguenza, molte gallerie divengono le sale di proiezione di film girati riprendendo opere di Land Art, o si trasformano in sale di esposizione di documentazioni fotografiche di installazioni realizzate all'aperto. Gli Stati Uniti, per la loro naturale conformazione fisica, sono il maggiore teatro delle opere di Land Art e, conseguente-

mente, i maggiori produttori e diffusori di documentazione video sull'argomento in Europa. Michael Heizer nel 1969 realizza *Double Negative* rimuovendo 240 tonnellate di terra nella Virgin River Mesa nel Nevada; nel 1970 Smithson installa un'enorme spirale di sassi nell'acqua del Great Salt Lake nello Utah. Gerry Shum, nel 1969, gira il piú grande film-documentario su opere di Land Art e su tutte le loro fasi di realizzazione, riprendendo il lavoro di artisti come Morris, Andre, Miss, Christo e altri.

Lo spazio della galleria si va sempre piú caratterizzando come luogo della documentazione durante tutti gli anni '70. Un esempio emblematico è l'attività del gruppo inglese Art & Language (a cui appartengono artisti come Robert Barry e Lawrence Weiner), che, con un chiaro intento concettuale, realizzano alla Hayward Gall. esposizioni consistenti in una sola parola scritta su una parete della galleria. La Gall. Sperone di Torino è tra le prime ad ospitare mostre del gruppo inglese in Italia, puntando il proprio interesse verso le nuove esperienze della poesia visiva e dell'arte concettuale e promuovendo una propria attività editoriale. Nel 1971 pubblica *Svolgere la propria pelle*, un libro di Penone composto di sole immagini fotografiche senza alcuna nota scritta. Un anno dopo, sempre a Torino, la Gall. Stein ospita *Mutazioni 5 carte Zoogeografiche*, in cui vengono esposte le foto di cinque mucche con le macchie del manto riproducenti i cinque continenti. Nel 1973 La Salita di Roma realizza il libro di Kounellis *La vista del sangue* contenente cerini accesi. Nel 1971 Sperone ospita *The Eight Investigations* di J. Kosuth, con dodici pendoli e un libro di linguistica. In tutta Europa la poesia visiva e l'arte concettuale invadono gli spazi espositivi privandoli di qualsiasi valenza di contenitore seppure «attivo». Alcune gallerie divengono editori di libri di artisti o accettano di trasformare le proprie pareti in una sorta di «grandi libri» su cui scrivere. Si apre cosí una nuova particolare fase commerciale che le vede promotrici e produttrici del «documento» d'artista, del libro, del film, della fotografia. A Napoli la Modern Art Agency ospita diverse proiezioni (un esempio è il *Programma di films; fig. 1, fig. 2, fig. 3* di Marcel Broodthaers); a Roma l'Attico proietta film, tra cui *Identifications* di Schum (1971) e una videoregistrazione del Festival di musica e danza degli Usa (1973). Nel 1973, a Torino, Sperone promuove la stampa del libro di Anselmo *Leggere*.

Negli anni '70 piccoli teatri indipendenti, fuori dai circuiti maggiori, acquistano grande importanza proprio come spazi alternativi alle gallerie private. Ospitano *performances* e *pièces* realizzate non con un intento narrativo-teatrale, ma piú vicine allo *happening*, all'accadimento. Diverse gallerie continuano la loro attività proprio in direzione di questa ricerca di contatto tra le diverse forme di azione artistica, mentre i teatri indipendenti mantengono un loro ruolo fondamentale.

Negli anni '80 il ruolo della galleria privata non può piú definirsi univoco. Diverse tendenze convivono in uno stesso spazio espositivo, ribadendo a volte la connotazione di «spazio contenitore». L'aspetto commerciale ha avuto, dopo la crisi degli anni '70, un nuovo potenziamento, legandosi così al sempre vivo interesse per le nuove tendenze e per gli artisti emergenti. (vg).

## **Galli, Giacomo → Spadarino**

### **Galliano**

La chiesa di San Vincenzo a Galliano (Como) fu affrescata negli anni immediatamente precedenti la sua consacrazione, celebrata nel 1007 da Ariberto d'Intimiano, allora suddiacono, che vi era ritratto in un riquadro (staccato, si conserva frammentario nell'Ambrosiana a Milano). La decorazione fu eseguita contemporaneamente, nella navata (*Storie di san Cristoforo*, parete destra; *Storie dell'Antico Testamento e di santa Margherita*, parete sinistra) e nell'abside (*Il Salvatore tra Arcangeli ed i Profeti Geremia ed Ezechia*, *Martirio di san Vincenzo*), da almeno tre diversi maestri, fra i quali emerge per la qualità e l'originalità dello stile il pittore dell'abside. Nelle figure, fisicamente incombenti, della *Maiestas Domini* e nella mimica animosa delle *Storie di san Vincenzo* si è riconosciuta, al di là del comune sostrato di cultura bizantina e orientale, una stretta analogia con il linguaggio artistico ottoniano, quale soprattutto si era affermato negli affreschi della scuola di Reichenau e in miniature del tipo del codice eseguito per Egberto arcivescovo di Treviri (Cividale, MA).

Oltre a questo ciclo, di eccezionale rilievo nella storia della pittura romanica come luogo d'incontro delle culture bizantina e ottoniana, la chiesa di San Vincenzo comprende un affresco piú tardo, databile all'incirca all'ultimo decennio del sec. XIII (*Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pie-*



*tro, Paolo ed altri santi*, sulla parete di accesso alla cripta), che pur nell'intonazione bizantina – analogamente a quanto si può riscontrare in tutta la pittura duecentesca lombarda – si distingue per un vivo senso del colore e una plasticità sottolineata da lueggiature avvolgenti. (*bt + sr*).

## Gallari

Famiglia di pittori e scenografi. **Bernardino** (Andorno (Biella) 1707-94) e il fratello **Fabrizio** (Andorno 1709 - Treviglio (Bergamo) 1790) si formarono a Milano. La loro attività si sviluppò soprattutto a Milano e Torino: furono scenografi del teatro Regio di Milano dal 1743 e della Scala dal 1778, e lavorarono per il teatro Regio e il teatro Carignano di Torino. Nel 1772 Bernardino fu chiamato da Federico II a Berlino, dove decorò la chiesa di Santa Edvige e lavorò come scenografo al teatro dell'Opera.

Dal canto suo Fabrizio operò a Parma (1769) Vienna (1770) e Parigi (1777). Collaborò spesso con loro il fratello **Giovanni Antonio** (Andorno 1714 - Milano 1783), capo scenografo al Teatro alla Scala, il cui figlio **Gaspare** (Milano 1761-1823) fu pure scenografo alla Scala, seguendo il gusto neoclassico. I due figli di Fabrizio, **Giovanni** (? 1746 ca. - Treviglio 1818), di cui si conserva un album di scenografie «neogotiche» a Milano (Brera), e **Giuseppino** (Andorno 1752 - Milano 1817), parteciparono anch'essi all'attività di famiglia, proseguendone la tradizione. La personalità dominante sembra quella di Fabrizio, che svolse un importante ruolo nella storia della scenografia, reagendo alla dittatura «prospettivistica» dei Bibbiena e conferendo alle scene un carattere più nettamente pittorico. In parte grazie al suo lavoro e alla sua influenza s'impose, tra il 1750 e il 1770, la «scena-quadro»: scenografia – fondali con inquadratura architettonica in primo piano e paesaggio sullo sfondo – il cui effetto resta spettacolare e l'ispirazione immaginaria, ma in cui si fa luce un nuovo impegno di verosimiglianza storica e stilistica. Le opere di Fabrizio (progetti disegnati di scenografie) sono conservate a Bologna (PN), a Torino (MC e BN), nonché a Varese (Food. Pogliaghi). Bernardino, Fabrizio e Giovanni Antonio, inoltre, eseguirono nel 1738 a Innsbruck le decorazioni per i festeggiamenti agli sposi Carlo III di Borbone e Maria Amalia di Polonia. A Bernardino spettano anche molte decorazioni pittoriche (tra esse: quella della Villa Bettoni a Bogliaco sul Garda, e gli affreschi del salone del castello a Piea d'Asti), che rivelano fonti culturali

soprattutto venete e una disinvoltura tipicamente «barocchetta», senza però mai raggiungere l'ariosa scioltezza dei suoi modelli, tra i quali il Crosato. (sr).

### **Gallimard, Paul-Sébastien**

(Suresnes 1850 - Parigi 1929). Figlio di collezionisti, bibliofilo celebre, amatore di stampe e di quadri, seguì da dilettante corsi di architettura ai Beaux-Arts e lezioni di paesaggio presso Lépine; amico dei Goncourt, di Zola, Daudet, Huysmans, Mirbeau, Carrière e Raffaelli, ammiratore degli impressionisti, figura nell'elenco di sottoscrittori che offrirono al Museo del Lussemburgo l'*Olimpia* di Manet (oggi a Parigi, MO). Possedeva la *Biancheria* di Manet (Merion, Barnes Found.). Tranne alcuni quadri più antichi (Fragonard, la *Sorpresa*: Stoccolma, NM), l'essenziale della sua raccolta consisteva di dipinti francesi del XIX sec.: Corot (*Agar nel deserto*: New York, MMA), Daumier (la *Carrozza di terza classe*: Ottawa, NG), Courbet, Fantin-Latour, Ribot, Cézanne (*Curva della strada*: Washington, coll. David Lloyd Kreeger), Monet, Degas (*Due ballerine in scena*: Londra, Courtauld Inst.; le *Stiratrici e Ballerine che salgono una scala*: Parigi, MO), Renoir (la *Bagnante bionda*: Torino, coll. Agnelli) e infine Puvis de Chavannes e i *nabis*. Fu padre di Gaston Gallimard, fondatore della «N.R.F.». (ad).

### **Galloche, Louis**

(Parigi 1670-1761). Fu allievo di Louis Boullogne il Giovane; nel 1695 vinse il Grand Prix de Rome, senza ottenere però il pensionato. Si recò comunque a Roma a proprie spese, restandovi due anni. Ammesso nel 1703 all'accademia, e accolto nel 1711 con *Ercole e Alceste* (Parigi, Louvre, ENBA), ne divenne rettore nel 1746 e cancelliere nel 1754. Eseguì il quadro di maggio del 1705 (*San Paolo mentre lascia Mileto*: Parigi, Louvre). Espose regolarmente al *salon* dal 1737 al 1751. Si dedicò soprattutto ad incarichi religiosi, in particolare a Parigi per la chiesa di Saint-Martin-des-Champs, in collaborazione con L. de Sylvestre, dal 1706 al 1713 (*Santa Scolastica ottiene un temporale*: Bruxelles, MRBA) e per l'antica chiesa di Saint-Lazare, oggi Sainte-Marguerite (*San Vincenzo de' Paoli in preghiera*); realizzò anche quadri piacevolmente decorativi (*Orlando apprende gli amori tra Angelica e Medoro*, 1773: Caen, MBA). I rari ritratti (*Fontenelle*, 1723: Versailles) di una severa veridicità denotano un reale talento; i paesag-

gi, ispirati agli italiani del xvii sec. e alla tradizione di Poussin, rivelano il suo armonioso senso del colore (due *Paesaggi*, 1737: Fontainebleau; la *Primavera*, 1751: conservato a Varzy; l'*Estate*, 1751: conservato a Montargis). (*pr + sr*).

### **Gambara, Lattanzio**

(Brescia 1530 ca. - 1574). La sua formazione avviene a Cremona, nella bottega di Giulio e Antonio Campi, in un momento di particolare fervore segnato dalla decorazione della chiesa di Santa Margherita, dove è stata tradizionalmente avvertita la sua presenza; mentre la prima opera autonoma dovrebbe essere il piccolo *Polittico di san Rocco* nella collegiata di Monticelli d'Ongina. Dopo il 1550 l'artista si lega all'anziano Romanino a Brescia (con cui collabora alla decorazione di palazzo Lechi) dal quale è influenzato soprattutto nella tavolozza. Alla morte del Romanino **G**, quasi ereditandone il ruolo primario nel panorama pittorico bresciano, affresca una serie imponente di palazzi in città (Averoldi, Cimaschi) e nel territorio (Maggi a Corzano, Calini a Calino). Nel 1566 decora l'abside nella chiesa di Santo Stefano a Vimercate, quindi affresca la facciata di villa Armeni ad Asolo, mentre fra il 1571 e il 1573 compie la sua impresa di maggior respiro affrescando la navata centrale e la controfacciata del duomo di Parma con le *Storie di Cristo*. (*mat*).

### **Gambarini, Giuseppe**

(Bologna 1680-1725). Studiò nell'atelier di Lorenzo Passignelli e poi in quello di Benedetto Gennari. Si dedicò subito alla pittura di affresco, collaborando con il quadraturista Marcantonio Chiarini a Bergamo (casa Supini, 1698) e a Vienna per la decorazione di un soffitto nel palazzo di città di Eugenio di Savoia, opera che non ebbe successo. Tornato a Bologna ed eletto accademico clementino nel 1709, verso il 1710 eseguì due tele mitologiche per i conti Bonaccorsi a Macerata (Bologna, coll. priv.). Fu a Roma (1712-13) con i quadraturisti Aldrovandini e Orlandi (chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio). Ma la sua attività più interessante e valida, posteriore al suo ritorno da Roma, è rappresentata dai quadretti con scene di genere, in cui l'artista rinnova in chiave arcadica la tematica dei *petit-mâtres* del Seicento: «bamboccianti» e altri pittori di genere, conosciuti forse direttamente durante il

soggiorno romano (*Elemosina di suore*: Bologna, coll. priv.; *Scena familiare con filatrice*: Bologna, PN; *Ricamatrici*: Lisbona, MAA). (rr + sr).

### **Gamelin, Jacques**

(Carcassonne 1738-1803). Allievo a Tolosa di Rivalz e a Parigi (1761-65) di Deshays, dal 1765 soggiornò a Roma, ove fu pittore di Clemente XIV e membro dell'Accademia di San Luca (1771). A Tolosa fu socio onorario dell'accademia reale (1774); a Montpellier (1780-83) diresse le scuole della Società di belle arti; a Narbona allestì le feste rivoluzionarie; a Perpignan dipinse le *Battaglie dei Pirenei orientali* (1793: conservate a Narbona e Béziers); infine, a Carcassonne, fu insegnante di disegno alla scuola centrale (1796). Espose al Capitoletto dal 1761. Talvolta goffo, spesso caricaturale, nel contempo interessante ed insolito, riuscì in tutti i generi: pittura religiosa, con le tele dell'abbazia di Fontfroide, di cui espone gli schizzi nel 1783 (in museo a Carcassonne), e con quelle delle chiese di Carcassonne (Saint-Vincent, il *Diluvio*, 1779, e Saint-Michel) e di Narbona; storia antica, con *Abradate* (1793: Bordeaux MBA); bambocciate, come la *Fumeria* (Tolosa, MBA) o il *Bevitore e la sua famiglia* (1789: conservato a Montpellier); scene di genere (1784, 1796, in museo a Carcassonne); battaglie (ivi); ritratti, come quello di *Frion* (1796: conservato a Perpignan), che rammenta l'*Uomo in grigio* di Goya. I disegni sono assai belli: la *Caduta dei giganti* (1781: coll. del barone di Puymaurin) o l'*Incendio del tempio di Vesta* (1787: Tolosa, Museo Paul Dupuy), le *Accademie* (coll. Sarraut e Caujolle) o gli *Scontri di cavalleria* (Parigi, Louvre). Tra le sue incisioni ad aquaforte (oltre 150 pezzi al Museo Paul Dupuy) figurano le lastre della *Nuova raccolta di osteologia* (1779), la cui «fantasmagoria ironica» (Chennevières) precede di vent'anni i *Capricci* di Goya. È particolarmente ben rappresentato a Carcassonne; sue opere figurano anche in musei di Béziers e Montpellier, e al Louvre di Parigi. (rm).

### **Ganassini, Marzio**

(Roma?, notizie dal 1599 al 1620 ca.). Figlio di un pittore, Colantonio, è talvolta indicato anche con il cognome Ossini nei documenti relativi a sue opere certe (*Natività*, 1599-1600: cupola della Madonna dei Monti e affreschi e

pala d'altare nella cappella dei pescatori in Santa Maria della Consolazione, finiti nel 1607). Nel 1606 affresca con *Storie di sant'Agostino* il chiostro della chiesa della Trinità a Viterbo; tra il 1610 e il 1620 è attivo alla decorazione della palazzina Montalto in villa Lante a Bagnaia e nella cappella della Madonna di Loreto all'Aracoeli a Roma. Il suo linguaggio, di matrice fondamentale arpinesca (varie *Battaglie* di piccolo formato e altre opere già attribuite al Cesari sono ora assegnate a lui), appare ad un tempo radicato nella cultura figurativa romana dell'ultimo decennio del Cinquecento, ma rinvigorito da una carica espressiva e da una potenza di rappresentazione che lo distinguono nettamente dai tardomanieristi contemporanei. (*lba*).

## Gand

**Il xv secolo** L'origine e il carattere della scuola di **G** nel xv sec. sono difficili da precisare. Il *Cenacolo* dipinto a fresco nel refettorio del convento della Byloke attesta l'esistenza di botteghe di pittura nel xiv sec. Lo stile di quest'opera, segnato dalle tendenze del gotico internazionale, è peraltro troppo poco caratteristico per consentire di definire il profilo di una scuola. Ai nomi dei pittori fornitici dagli archivi tra la fine del xiv sec. e l'inizio del xv sembra impossibile collegare opere esistenti, come aveva preteso di fare, con singolare entusiasmo patriottico, lo storico Louis Maeterlinck. La presenza stessa di Hubert van Eyck a Gand è tanto mal definita e poco documentata che è impossibile valutarne la portata: se poté dar luogo a uno sviluppo della pittura, può anche testimoniare della povertà della scuola di **G**, che per un'opera importante come l'*Adorazione dell'Agnello mistico* nella chiesa di Saint-Bavon, terminato da Van Eyck nel 1432, avrebbe dovuto ricorrere ad un artista estraneo alla città. Intorno alla metà del secolo, un pittore, anch'egli miniatore, sembra svolgesse un notevole ruolo: l'attività di Daniel de Rijcke è attestata dal 1440 al 1469, ma la sua produzione resta di difficile precisazione, a meno di attribuire a lui la *Crocifissione*, sempre nella chiesa di Saint-Bavon, più spesso considerata opera di Giusto di Gand. Nel campo della miniatura è d'altronde, parimenti arduo discernere una corrente durevole. La città non sembra aver conosciuto atelier di copisti prima che vi si stabilisse David Aubert, e i due grandi artisti della seconda metà



del secolo, Liévin van Lathem (cui si è potuta restituire la produzione un tempo attribuita a Philippe de Mazerolles) e Alexandre Bening, che può essere il Maestro di Maria di Borgogna, sembra abbiano effettivamente lavorato in numerosi centri fuori **G**, tra cui Bruges e Anversa. Giusto di Gand stesso, accolto tra i liberi maestri a **G** nel 1464, era stato ammesso sin dal 1460 anche ad Anversa, e la sua opera precedente la partenza per l'Italia resta ignota. Egli nel 1467 è garante dell'ammissione alla professione di Hugo van der Goes, solo pittore di **G** la cui attività sia ben determinata. Questi s'inserisce nettamente nella tradizione della città, poiché la sua pittura presuppone una meditazione approfondita dell'opera di Jan van Eyck a Bruges: il *Polittico di Monforte* (Berlino-Dahlem) ne è l'esempio più significativo. Ma introduce pure un rinnovamento profondo, per la passione che anima ciascuna delle sue composizioni. Dal 1467 al 1478 ca. lavora a **G**, prima di ritirarsi nel convento di Rouge-Cloître, ove l'avrebbe colto la follia verso il 1481. La sua produzione sembra abbia impresso un influsso decisivo sulla scuola di **G**. Il maestro anonimo detto Maestro del 1499 vi s'ispira espressamente; ma si esita ancora a localizzarlo a **G**, poiché la sua opera principale, il *Dittico di Christian de Hondt* realizzato per l'abbazia di Dunes appunto nel 1499 (e oggi ad Anversa), può suggerire che operasse a Bruges. L'ultimo pittore importante del xv sec. è Gérard Horenbout, maestro dal 1487, morto prima del 1541, probabilmente in Inghilterra. La sua opera di miniatore e di pittore, ricostituita su basi ancora fragili, mostra un abile tecnico, fedele all'eredità dei grandi predecessori e particolarmente di Hugo van der Goes, ma priva di grande personalità. Così, all'opposto della scuola di Bruges, quella di **G** nel xv sec. non presenta né uno sviluppo continuo né una serie di opere di spicco ed è inizialmente poco nota: accanto all'enigma di Giusto di Gand, si pongono ulteriori problemi meno studiati, come quello dell'attività di Daniel de Rijcke. Quest'assenza di continuità, e il frequente esodo degli artisti, possono essere probabilmente attribuiti alla debolezza del mecenatismo locale in contrasto con quello delle ricche città mercantili di Bruges e di Anversa. (*ach*).

**Dal XVI al XX secolo** Durante la prima metà del XVI sec., a **G** come nel resto della Fiandra, coesisteranno due opposte tendenze. La prima, tradizionale, è rappresentata da

Gérard Horenbout, l'altra, di impronta umanistica, è legata alla figura di Pieter Coecke di Aelst, che lavorò pure ad Anversa e Bruxelles. Pittore, scultore e architetto, disegnatore di cartoni per vetrate e di arazzi, viaggiatore curioso, aveva assistito alla battaglia di Tunisi, che rappresentò in una serie di arazzi. Aveva pure visitato Costantinopoli, il che diede luogo all'edizione degli *Usi e costumi dei Turchi*. Grande ammiratore dell'Italia, fu celebre per le sue traduzioni e le sue edizioni in fiammingo e in francese delle opere sull'architettura di Serlio e Vitruvio. Lucas de Heere, pittore, archeologo, poeta e storico, scrisse un'opera biografica sui pittori fiamminghi che è sfortunatamente scomparsa, ma che sembra sia servita di base al *Libro dei pittori* del suo allievo Karel van Mander. Quando nel XVII sec. Anversa divenne il centro artistico dei Paesi Bassi meridionali, molti incarichi di mecenati di **G** vennero offerti a Rubens, Van Dyck e ai loro colleghi di Anversa. L'influsso di Rubens si manifesta anche indirettamente attraverso alcuni suoi allievi di **G**, come Nicolas de Liemaker, detto Roose. D'altra parte alcuni pittori autoctoni, fortemente influenzati da Caravaggio, produssero nello stesso periodo opere d'intonazione drammatica eseguite in base al principio del chiaroscuro: Jan Janssens e Antoon van den Heuvel sono gli artisti più importanti di quest'ultima tendenza. Nel XVIII sec. si può citare il nome di P. van Reysschoot; ma la scuola di pittura di **G**, come la pittura fiamminga in generale, risulta povera. Si rinnova nel XIX sec. con artisti come Félix Devigne, Lieven De Winne, Jean Delvin ed Emile Claus, per prendere all'inizio del XX sec. il primo posto nella vita artistica belga con l'elaborazione dell'espressionismo fiammingo a Laethem Saint-Martin, ove hanno lavorato Valerius De Saedeleer, Albert Servaes, Constant Permeke, Gustave De Smet e Frits van den Berghe. (*wl*).

**Musée des beaux-arts** La fondazione del museo di **G** fu conseguenza dell'occupazione francese del Belgio. Nel 1797 il governo della Repubblica istituì presso l'amministrazione del dipartimento della Schelda una giuria incaricata di raccogliere i libri e i dipinti provenienti dagli istituti religiosi soppressi, allo scopo di costituire il fulcro di una biblioteca e di un museo. La legge del 9 settembre 1798 confermava tali decisioni, assegnando alla nuova istituzione la chiesa sconsecrata di Saint-Pierre. Qui vennero trasportati gli oggetti, prima depositati nell'abbazia

di Baudeloo; il museo del dipartimento della Schelda venne aperto il 15 novembre 1802. Il fondo originario era costituito da un piccolo numero di opere, poiché le collezioni di chiese e conventi da cui provenivano avevano subito pesanti perdite nel corso degli ultimi anni del XVIII sec. in seguito alla soppressione dell'ordine dei gesuiti da parte di Maria Teresa nel 1776 e alla chiusura nel 1783 di un centinaio di istituti religiosi in Belgio da parte di Giuseppe II. Le tele migliori furono inviate a Vienna, le altre disperse in aste pubbliche vanno aggiunte le requisizioni dell'esercito francese nel 1794. Nondimeno la città mantenne un gran numero di opere d'arte. Tra i dipinti principali possono citarsi: *San Francesco che riceve le stigmate* di Rubens, il *Giudizio di Salomone* di Gaspard de Crayer, la *Riconciliazione* e la *Donna adultera* di Jordaens, il *Calvario* di Maerten van Heemskerck. Nel 1805 la chiesa di Saint-Pierre venne restituita al culto, e le collezioni trasferite nell'ex convento degli agostiniani. Al museo furono tolti i dipinti, che vennero resi alle chiese, esso fu impoverito anche dalla vendita di opere giudicate di minor valore. La sua attività restò scarsa fino al 1896 quando la città prese la decisione di costruire un nuovo museo nel parco della Citadelle. Il progetto fu dell'architetto C. van Rijsselberghe. Inaugurato il 9 maggio 1904, il museo era stato sino ad allora incrementato soltanto da opere contemporanee acquistate nei *salons* triennali; assunse poi un'estensione sempre maggiore grazie a donazioni e lasciti (legati di Fernand Scribe, dono di Hulin De Loo) grazie soprattutto all'efficace azione della Società degli amici del museo. Le raccolte si arricchirono di altri Van Dyck (*Giove e Antiope*), Rubens (la *Flagellazione*) e Jordaens (l'*Assunzione*), di due tavole fondamentali di Hieronymus Bosch (*San Girolamo*, *Cristo mentre porta la croce*), di ritratti fiamminghi e olandesi (Horenbout, *Ritratti di Lievin van Pottelsberghe e di sua moglie*; Hals, *Ritratto d'una signora anziana*), di primitivi come Engebrechtsz, Isenbrant, di alcune opere italiane ed inglesi. La scuola francese è rappresentata da Philippe de Champaigne (*Ritratto di Pierre Camus*), Géricault (*Alienato con monomania del furto*), e dalla scuola di Barbizon. L'arte belga del XIX sec. (Evenepoel, lo *Spagnolo a Parigi*) e del XX sec. (Permeke, Rik Wouters, G. De Smet, Van de Woestyne e Van den Berghe) vi occupa un posto di rilievo. (gli).

## Gandhāra

Le testimonianze dell'arte di questa antica provincia dell'India nord-occidentale si limitavano, sino a qualche decina d'anni fa, ai due frammenti di affreschi, molto deteriorati, del Museo Guimet di Parigi: un *Buddha* e una *Incoronazione del Buddha* da parte di due divinità alate che recano la corona, tema frequente nell'iconografia ellenistica. I colori, molto sfumati, non sono forse quelli originali; ma i contorni bordati di nero possono distinguersi tuttora perfettamente. Il resoconto di Hiuan-tsang, pellegrino buddista cinese del VII sec., archeologo ante litteram, ci informa che le pareti dei conventi di tali regioni erano interamente e riccamente decorate da dipinti. L'archeologo francese L. Barthoux ha rilevato, nella relazione agli scavi del complesso di Haddā (1933), che gli stūpa (monumenti buddisti) piú antichi erano rivestiti da una preparazione di calce dipinta in ocra con numerosi Buddha. Talune superfici recavano fino a sette strati sovrapposti di preparazione, ridipinti man mano che si deterioravano. Le campagne di scavi (1966-67) nella regione di Gialābād sembrano giustificare l'intuizione di Foucher: «Non si può dubitare che il repertorio dei pittori fosse esteso e vario almeno quanto quello degli scultori». Gli scavi di Tepe-Shutur presso Haddā hanno rivelato la decorazione monocroma di uno stūpa. Un volto d'uomo coi baffi, dipinto in ocra, rappresentato di tre quarti ma con le spalle viste frontalmente, è uno schizzo di un realismo che in quest'arte non ha equivalenti. «La sicurezza e la rapidità della pennellata fanno a gara col dono di cogliere la vita fremente di un volto» (Mostabani). Questo archeologo sembra accogliere la tesi secondo la quale l'origine dell'arte detta «greco-buddista» dovrebbe ricercarsi nella fonte greco-battriana. È augurabile che nuove scoperte consentano di chiarire il problema, non ancora risolto, dell'aspetto pittorico di quest'arte. Non vanno peraltro dimenticati, oltre agli apporti dell'ellenismo, gli influssi congiunti dell'India, dell'Iran e principalmente dell'arte dei Kušan, conquistatori nomadi provenienti da oriente il cui ruolo in queste zone dell'Asia (attuali Afghanistan e Uzbekistan sovietico) si rivela sempre piú importante grazie ai lavori degli archeologi. (*jff*).

## Gandolfi

**Ubaldo** (San Matteo della Decima 1728 - Ravenna 1781)

e **Gaetano** (San Matteo della Decima 1734 - Bologna 1802). Ubaldo si educò con il Torelli, il Graziani e il Lelli presso l'Accademia Clementina, ricapitolando la grande tradizione bolognese, dai Carracci e dal Reni al Pasinelli, al Creti al Dal Sole. La formazione di Gaetano fu simile a quella del fratello e, naturalmente, non senza la sua suggestione. Il 1760 è una data decisiva: Gaetano, e forse già anche Ubaldo, compiono un anno di studioso soggiorno a Venezia e ricevono la nomina ad accademici clementini, a riconoscimento dei loro già chiari meriti. La feconda operosità contribuisce notevolmente ad estendere la loro fama: Ubaldo manda quadri a Rimini, Ravenna, Reggio, Pietroburgo; Gaetano in Toscana, a Roma, Vercelli, Reggio, Rimini, Napoli, Vienna, Mosca. Nel 1772 Ubaldo è eletto principe dell'Accademia. Chiese e palazzi di Bologna portano ancora l'impronta della sua attività, mentre numerosi dipinti si trovano nelle collezioni private della città, in particolare in quella dei conti Isolani Lupari. Nel 1781 eseguì anche due statue di *Profeti*, tuttora nella chiesa di San Giuliano. Ma assai più abbondante è la produzione di Gaetano, che tra l'altro si distinse nel disegno e nell'incisione. Come pittore ebbe particolari doti di istinto, appensatite in parte dalle concessioni al gusto accademico: il suo percorso si svolse dalle opere giovanili, di modi accademico-classicisti tradizionali, fino ad alcuni esiti di schietto gusto rococò (*Diana e Callisto* e *Trionfo di Venere*: Londra, coll. priv.) o a modesti aggiornamenti sui principî del crescente orientamento neoclassico (*Morte di Socrate* 1782: Bologna, coll. Trenta; *Fondazione dell'ospizio dei trovatelli*, 1788: Pisa, PN; *Comunione degli Apostoli*, 1795: Budrio, San Lorenzo). La suggestione, indubbiamente esercitata sui **G** da pittori veneti come Sebastiano Ricci, il Tiepolo soprattutto, e il Pittoni, fu fondamentale nella costituzione del loro linguaggio espressivo, ma non sempre riuscì a smuovere il sedimento della tradizione locale. I **G** rappresentano comunque il fatto più rimarchevole della pittura bolognese nella seconda metà del Settecento, e sono da considerare gli ultimi grandi disegnatori bolognesi. (rr + sr).

### **Gandolfi, Mauro**

(Bologna 1764-1834). Figlio di Gaetano, dopo l'apprendistato presso il padre si reca precocemente in Francia, forse ancora sedicenne. Di ritorno a Bologna nell'85, si



muove con cautela dentro l'azienda paterna, dichiarando peraltro una lega stilistica piú attenta al modellato e alla resa plastica, e qualche connotazione di ironico distacco dall'ambiente clementino. Dal '96 sembra cessata del tutto la produzione pittorica, in favore dell'acquerello e dell'incisione di traduzione, cui **G** si dedicò con successo notevole, confortato da un lungo soggiorno parigino. Nel 1816 si recò per alcuni mesi nell'America del Nord. (rg).

### **Gandolfino da Roreto**

(attivo in Liguria e in Piemonte tra la fine del xv sec. e il terzo decennio del xvi). La sua formazione, come è stato di recente chiarito (G. Romano, 1985, che gli restituisce l'*Annunciata* in Santa Maria di Portoria a Genova), avvenne con molta probabilità in ambito ligure, in un clima particolarmente attento ai fatti fiamminghi e dominato dalla personalità di Ludovico Brea. Dopo il polittico dell'*Assunzione* (1493: Torino, Gall. Sabauda: già in San Francesco ad Alba), andrebbe collocata la *Madonna in trono* (Asti, Santa Maria Nuova: la datazione al 1496, finora accettata, è oggi messa in dubbio), cui seguono la *Madonna col Bambino* già Wharton (datata 1499) e la *Madonna* (datata 1500: Milano, Santa Maria della Visitazione), nella quale si leggono contatti con l'opera di Zenale: piú chiari nella *Genealogia della Vergine* (1501: Asti, Duomo), nella tavola di uguale soggetto (Torino, MC) e nel polittico in San Pietro a Savigliano (1501 ca.). Una profonda attenzione alla cultura cremonese, in particolare verso Altobello Melone, distingue la sua produzione a partire dal secondo decennio del Cinquecento (*Madonna col Bambino*: Quargnento, San Dalmazzo; *Natività*: Asti, Santa Maria Nuova; *Polittico di Rivarone*: Alessandria, Pinacoteca; e un gruppo di opere per Asti: la *Pala di Oberto Solaro* in duomo, il *Polittico dei Magi* in San Secondo). Nelle ultime opere (*Madonna di Loreto* nell'omonima chiesa di Asti, dopo il 1522) la linea di contorno appare ammorbidita entro piú fuse tonalità cromatiche. (sr).

### **Gangnat, Maurice**

(Parigi 1856-1924). Industriale e collezionista, acquistò in circa un ventennio oltre 150 tele di Renoir, dipinte (tranne qualche eccezione) tra il 1905 e il 1919. Fu infatti tra i rari amici intimi di Renoir nella sua vecchiaia, e spesso soggiornò nella proprietà dell'artista alle Collettes vicino a

Cagnes. L'asta **G**, nel 1925, consacrò la gloria postuma di Renoir. Nello stesso anno il figlio di **G**, Philippe, offrì al Louvre in memoria del padre la celebre *Gabrielle con la rosa* conservando per sé una collezione (presentata presso Durand-Ruel nel 1955) nella quale spiccavano la bella *Maternità* del 1885; il *Ritratto di Maurice Gangnat* (1915); la *Ballerina col tamburo* e *Ballerina con le nacchere* (Londra, NG). La collezione **G** comprendeva pure numerosi Cézanne, tra cui due capolavori, una *Montagne Sainte-Victoire* (Baltimora, AM, coll. Cone) e il *Grande pino a Montbriand*, acquistato, alla citata asta, da A. Pellerin. (*ad*).

### **Ganku**

Viene indicato con il nome di scuola **G** il laboratorio giapponese di pittura specializzato nella rappresentazione di animali, in particolare tigri. Il nome deriva dal suo fondatore, uno dei migliori pittori del genere, quantunque accademico e minuzioso: **G**, pseudonimo di Saeki Ma-saaki (1749-1823). (*ol*).

### **Gao Kegong**

(1248-1310). Discendente da una famiglia dell'Asia centrale, fu il più importante dei pittori Yuan oltre ai Quattro Grandi Maestri. Tra i pochi artisti che accettarono di lavorare per i Mongoli (fu governatore civile di provincia) trascorse la maggior parte della sua vita a Hang-zhu, in una cerchia di letterati. Le opere a lui attribuibili (benché costituite per la maggior parte, sembra, da copie) sono paesaggi conservati al Gu Gong, drammatici e potenti, di grande fermezza grafica malgrado il lavoro di pennello condotto a inchiostro umido. **G K** dipingeva liberamente, secondo l'ispirazione, sfruttando il contrasto tra la vaporosità delle nebbie e la solidità degli alberi e delle rocce. Svolsse un notevole ruolo, trasmettendo ai suoi discepoli e seguaci, tra i quali Fang Zongyi e Guo Bi, lo spirito e lo stile di Mi Fei, che egli traspose nel gusto di Dong Yuan. (*ol*).

### **Gao Kemung**

(977 ca. - ?). Originario dello Shenxi, fu pittore ufficiale dell'Accademia dei Song del Nord di Kaifeng ed eseguì pitture murali nel palazzo imperiale. *Fiumi e colline sotto la neve nuova* (rotolo in lunghezza a inchiostro e colori su seta: New York, coll. Crawford), unica opera forse a lui attribubile, è un buon esempio dell'evoluzione del pae-

saggio nell'epoca dei Song del Nord: l'interesse si concentra sulla struttura del terreno e sull'analisi delle rocce e delle rive, in una rappresentazione su grande scala. (ol).

### **Gao Qibei**

(1672-1734). Di origine manciú, si ricollegò alla scuola di Loudong. Fu apprezzato alla corte di Pechino per i paesaggi di stile tradizionale, tanto da essere promosso ad alte funzioni civili.

**G** è celebre soprattutto per la sua fattura «liberata» o «senza costrizioni» (*yipin*), contrapposta all'accurato eclettismo dei pittori letterati suoi contemporanei. Virtuoso dell'eccentricità accademica, tracciò le linee con l'unghia e dipinse col dito o col taglio della mano. Accanto ai temi di «fiori e uccelli» o di personaggi (*l'Uomo con l'ombrello*: Londra, BM) di grande formato e di effetto esagerato, le sue opere migliori sono paesaggi su fogli d'album; a tocchi irregolari, rilevati da colori leggeri, in uno spirito vicino a quello dell'antica scuola zen (Amsterdam, Museo d'arte asiatica). (ol).

### **Garavoglia (Caravoglia), Bartolomeo**

(Livorno Ferraris ? 1620 ca. - Torino 1691). Nativo del Vercellese, è tradizionalmente detto allievo del Guercino (a lui è attribuito un gruppo di opere, fortemente connotate in senso guercinesco, conservate a Torino Gall. Sabauda); ma studi recenti hanno stabilito che la sua formazione – non del tutto chiarita – avvenne in ambito napoletano. La *Circoncisione* (1645 ca.: Cuneo, Santa Maria) ascrittagli di recente, mostra reminiscenze di Ribera, Melin e Francesco Guarino, oltre che dei dipinti napoletani del Domenichino. La prima data certa nel suo percorso è il 1644, anno dal quale è attivo per la corte sabauda, dove lavorerà intensamente dalla metà del secolo (una commissione ducale è probabilmente *L'apparizione del Bambino a sant'Antonio di Padova*, 1653: Torino, Santa Maria degli Angeli). In dipinti più tardi (*San Paolo assiste al transito della Vergine*: Torino Ist. San Paolo) appare affiatato con i modi di Charles Dauphin e di Jean Miel, a fianco dei quali lavora in Palazzo reale tra il 1660 e il 1663 (*Cerere insegna a Celeo la tecnica dell'innesto*; *Le tre Parche*; *Fuga di Enea da Troia*). Eseguì pale per il duomo di Torino (*Madonna col Bambino e santi*; *Madonna e i SS. Ippolito e Cassiano*) e per le chiese di altre località del ducato sabauda (*Angelo Custode*, 1674: Sommariva Perno, casa parrocchiale: assai prossima alla tela dello stesso soggetto in San

Nicola a Saluzzo). **G** fu anche ritrattista (*Il sindaco Bellezia* 1670: Torino, Palazzo di Città; *Il conte Giuseppe Antonio Perucchio*, 1690: coll. priv.). (sr).

### **Garbari, Tullio**

(Pergine (Trento) 1892 - Parigi 1931). Ha il suo apprendistato a Rovereto, presso le Scuole Reali, dove precisa i suoi interessi per le arti applicate e il disegno, componente fondamentale di tutta la successiva attività, e poi, 1908, all'Accademia d'arte di Venezia. Qui la sua esperienza si definisce, a contatto con l'ambiente che, tramite il critico Barbantini, lo porta ad esporre a Ca' Pesaro, in mezzo a giovani in polemica col naturalismo tradizionale e locale, e attenti alle innovazioni che secessioni simbolismo e altre proposte piú recenti hanno messo in campo. Notevole la mostra del 1910 in cui, accanto anche a Boccioni (presente con 45 opere), espone ventisei opere nelle quali già la sigla decorativa lo allontana da formule di piacevolezza espressiva e lo porta verso una costruzione dei soggetti ampia e semplice. Nuova rassegna tre anni dopo, quando propone opere di tematica trentina, ambienti, architettura e figure. Un esempio di questi anni è significativo fin dal titolo che associa momento naturale e luogo di vita e di storia quotidiana e di lavoro, *Primavera trentina* (coll. priv.). C'è un contatto non solo ideale fra ciò che viene facendo (e con lui qualcuno dei compagni d'avventura per esempio Gino Rossi) e talune proposte d'oltralpe, per esempio il procedere per sintesi di colore e volume, su suggestioni di Maurice Denis, le cui idee sono note in Italia. E già da ora è probabile sia colpito, fra i programmi di lavoro di Denis, dall'accostamento alla pittura religiosa italiana antica, come referente di un'arte di idee e di tensione morale, non solo espressiva o emotiva. È in contatto con letterati e scrittori, scrive lui stesso dense note d'arte sulla «Voce Tridentina», impegnandosi in un'ampia riflessione sul senso dell'arte moderna (a cominciare da un autore che gli è in qualche modo congeniale come Segantini: certe freddezze di toni pittorici che puntano a trasparenza di materia e a diffusione di luce, verso i quali si muoverà fra qualche tempo, gli vengono di lí) e su temi politici. È a Firenze, dove espone nel '14, e dove qualche suggestione gli viene dalle ricerche primitivistiche, di suggestione ingenua e semplificata formalmente, con predominio del segno sull'espansione del colore. Passato a causa della

guerra (cui non partecipa per motivi di salute) a Milano, è vicino a Carrà nel momento di attenzione alle suggestioni di Henri Rousseau: *Gli intellettuali al caffè* (1916: Ginevra, Museo del Petit-Palais) documenta bene questo momento: una scena di vita culturale milanese, con Marinetti e Canudo come protagonisti, e spogliata di ogni intellettualismo secondo una visione «antigratziosa», in cui il massimo risalto è dato dalla intensità serena e diretta dell'episodio, quasi colto di sorpresa. Nel momento in cui Carrà, ormai lontano dal futurismo e alle prese con la figurazione più intensa e tagliata per volumi dei mesi ferraresi, si ripresenta in una mostra, lo vuole accanto a sé, alla milanese Galleria Chini, nel 1917. Per un lungo tratto, da questo momento vive appartato a Pergine, scrivendo versi, studiando testi morali e teologici, con interessi di larga cultura, ma non tralasciando certo il disegno e la pittura, tanto da esporre un paio di volte a Firenze e a Rovereto nel 1922. Accanto ad un'abbondante attenzione etica e religiosa attraverso letture e scritture, in questo lungo periodo di raccoglimento, ma non di assenza da matite e pennelli, decisivo sarà l'interesse per i dipinti «popolari» del santuario di Pine, che funzionano per lui da antidoto a un'arte troppo invischiata negli atteggiamenti di immediata attenzione alle mode e agli intenti del momento. Delibato l'interesse antiformale, con una pittura bidimensionale a figure e impaginazione semplificata, con una tersa luminosità che sdrammatizza l'episodio figurato e lo rende intenso e sorprendente, **G** vede ora la possibilità di un'espressione pittorica legata non alle regole dell'arte ma alla «altra natura della realtà obiettiva», come afferma lui stesso. I temi, la gente i cicli del lavoro la serenità del rapporto con ambiente e natura, e la meccanica pittorica, gli attirano l'attenzione di Gino Severini, Persico, Carlo Belli, mentre le sue idee di pittura si ritrovano fra i più giovani, da Manzú a Birolli.

La rapida scomparsa, a Parigi dove si è recato per un viaggio di approfondimento e di raffronto nel pieno della maturità, interrompe una produzione di grande significato, ben accolta in mostre e manifestazioni internazionali. Fra le opere estreme andranno almeno rammentate *Sibilla di Terlago*, *Il miracolo della mula*, del 1930 e '31 (ambedue a Trento, Museo diocesano), e due esempi di singolare intensità, *Alfa e omega*, e *Cantico dei cantici* (ambedue in coll. priv.). (pfo).



## **Garbel', Aleksandr**

(Riga (Lettonia) 1903 - Parigi 1970). Nel 1923 si stabilisce a Parigi, dove comincia lavorando con Bissière nell'Académie Ranson. Tale apprendistato è di breve durata; nel 1928, Paul Fierens scrive la prefazione della sua prima personale presso Fabre e Benezit a Parigi; poi le gall. Jeanne-Castel, Mouradian e Vallotton ne espongono le tele fino al 1939. P. Courthion, presentandone la mostra alla Gall. du Siècle (1948), lo rende noto a un più vasto pubblico. Più recentemente la Gall. Kriegel, i Framond e Sapiro gli hanno dedicato importanti retrospettive a Parigi, nel 1964, 1970 e 1974. Respingendo un'«arte ibrida, prodotto di miscuglio, d'interpenetrazione tra arti diverse», **G** si è attenuto sempre ad un linguaggio strettamente pittorico: il dispiegarsi dei colori, i giochi cromatici e l'equilibrio delle chiazze luminose strutturano spazi dai confini spesso malcerti (le *Grandi Nuvole*, 1964; *Pomeriggio sulla spiaggia*, 1968). Attratto dal movimento dei gruppi umani, serba solo l'apparenza di questi personaggi, che, divenuti pretesto, vengono trasmutati in variazioni ritmiche. Lo stesso impegno d'organizzazione coerente dello spazio si riscontra a quasi un ventennio di distanza, come testimoniano l'*Attesa* (1949) e *Personaggi sulla banchina* (1967). **G** ha esercitato un certo influsso su diversi giovani artisti. (*em*).

## **Garbieri, Lorenzo**

(Bologna? 1580-1654). Fin dagli esordi (1600-1602 ca.: Bologna, Oratorio di San Colombano; 1604-1605: San Michele in Bosco; Milano, Teatini) manifesta un forte temperamento accentuando con netti contrasti luminosi il robusto e drammatico linguaggio del suo maestro Ludovico Carracci. Qualche eco caravaggesca e lombarda si individua nelle *Storie di san Carlo Borromeo* (dopo il 1611: Bologna, San Paolo). La vena patetica del pittore, addolcita nelle *Storie della Vergine* per la chiesa modenese di San Bartolomeo (1613-14), dove affiorano riflessi della coeva pittura parmense (Lanfranco e Badalocchio), riemerge negli ultimi esiti della sua attività, precocemente interrotta (1618-26: Mantova, San Maurizio), dove il vigore plastico e la cupa ambientazione appaiono in sintonia con l'illustrazione, particolarmente efferata, del *Martirio di santa Felicità*. Tra i primi seguaci di Ludovico, forse proprio nel **G** la dipendenza di scuola viene

vissuta con particolare intensità come un'etica dell'espressione. (ff).

### **Garcia, Pedro**

(xv sec.). Originario di Benabarre nella provincia di Huesca, si stabilì nel 1456 a Barcellona, dove, dopo la morte di Martorell, ne diresse la bottega per cinque anni. A quest'epoca datano il *Retablo di santa Clara e santa Caterina* (Barcellona, Cattedrale) e il *Retablo dei santi Quirico e Giullitta* (Barcellona, Museo diocesano). Si trasferì poi a Lérida e firmò la *Madonna col Bambino* proveniente da Bellcair (Barcellona, MAC) cui possono venir collegati tre pannelli dedicati alla *Vergine e san Vincenzo Ferrer* (Barcellona MAC; Parigi, MAD) e il *Retablo di san Giovanni Battista* (Barcellona, MAC) proveniente da San Juan del Mercado di Lérida. Tra i suoi collaboratori figura Pedro Espalargues, autore del *Retablo di Enving* (New York, Hispanic Society). Dal 1481 al 1496, **G** trasferì la sua bottega a Barbastro e lavorò per numerose chiese dell'alta Aragona. Le sue opere si apparentano a quelle di Huguet nel periodo aragonese, di cui danno una versione provinciale e arcaicizzante. (mbe).

### **Gardelle**

Orafi, pittori e incisori francesi stabilitisi a Ginevra in seguito alla Riforma. Oltre a **Daniel** (Ginevra 1679-1753), miniaturista, **Elie** (Ginevra 1688-1748), miniaturista e cesellatore **Jacques-André** (Ginevra 1725-?), miniaturista che avrebbe dipinto a sedici anni il *Ritratto di Fénelon* della coll. Bruderlin-Bonus a Basilea va segnalato **Robert II** (Ginevra 1682-1766), ritrattista notevole e fecondo e soprattutto miniaturista, che lavorò a Kassel e Berlino, e poi a Parigi presso Largillière. I suoi ritratti (*M. Luc Morin-Marchinville*, 1720: conservato a Ginevra), i disegni e le incisioni si trovano in collezioni pubbliche e private ginevrine. L'ultimo esponente della famiglia fu **Théodore** (Ginevra 1722 - Londra 1761), miniaturista. (bz).

### **Gardner, Daniel**

(Kendal 1750 - Londra 1805). Allievo di Romney, seguì l'insegnamento della Royal Academy, dove nel 1771 espose un ritratto d'uomo. La sua notorietà è legata ai pastelli nei quali richiamava l'ultima maniera di Reynolds, di cui fu forse assistente. Dipinse anche a olio, associando ad una ricerca di grazia una fattura alquanto aspra. La Tate Gall. di Londra conserva il *Ritratto della moglie e dei figli*

di John Moore, arcivescovo di Canterbury (1783-1805) e un Ritratto di signora. (jns).

### **Garelli, Tomaso**

(Bologna, documentato dal 1450 al 1492). Testimonia bene la situazione a Bologna fra gli ultimi bagliori del gotico internazionale e la decisiva saldatura con Ferrara. **G** riconnette un polo di attenzioni fiorentine (in qualche momento può sembrare un Giovanni di Francesco inselvatichito e corsivo) a quello padovano di Squarcione. Quest'ultima impronta, mediata anche attraverso Marco Zoppo, ma originalmente attenta a Donatello, emerge nei santi del Museo di Santo Stefano a Bologna e nel taccuino degli Uffizi di Firenze già assegnato a Giovanni da Piamonte (Longhi). Se questo piccolo nucleo (ricostituito da Bellosi) appartiene al **G** come fanno pensare le rispondenze morfologiche e culturali, si isola come un momento di eccezione. (mfe).

### **Garemyn (Gaeremyn), Jan Antoon**

(Bruges 1712-99). Studiò all'Accademia di Bruges e fu allievo di J. Roons subì l'influsso di M. de Visch e gli successe nel 1765 come direttore dell'accademia, conservando la carica fino al 1775. La sua pittura fu influenzata dallo stile del XVIII sec. francese. La quasi totalità della sua opera è conservata nella sua città natale: la *Creazione del canale di Gand, Paesaggi*; il *Clistere* (palazzo Gruuthuse); sei *Scene del Vecchio Testamento* (1760-61: chiesa di Sant'Anna); dieci *Scene della Passione* (1775-77: chiesa di Notre-Dame); l'*Istituzione dell'ordine della Trinità* (1777-82: chiesa di Saint-Gilles). Fornì pure modelli per apparati festivi e per arredi (*Pulpito per la chiesa di Notre-Dame*, 1764). (jv).

### **Gargas**

La grotta di **G** ad Aventignan (Alti Pirenei) era conosciuta nel XIX sec. per la sua eccezionale ricchezza paleontologica, a partire dal 1907 l'abate Breuil effettuò i rilievi delle opere parietali. È costituita da un largo corridoio irregolare che sfocia in una vasta sala illuminata dalla luce del giorno. Sul fondo, un passaggio dà oggi accesso a una seconda grotta, anch'essa decorata, ma indipendente. Pongono un enigma archeologico le celebri impronte di mani (150 di numero) che compaiono sin dall'ingresso.

Contornate a rosso o nero, le impronte negative di mani piccole, cui mancano alcune dita, sono segni incomprensibili. L'abate Breuil vi scorse un rito di mutilazione delle falangi; secondo Leroi-Gourhan, le mani dovevano essere applicate col dorso contro la parete di roccia con le dita ripiegate nel momento in cui veniva polverizzata la pittura. Le impronte negative di mani, tra cui quella di un bambino piccolo, proseguono nella grande sala, accompagnate da fregi d'impronte e di sole dita. Decorano il vasto corridoio segni rossi e neri, bastoncelli e serie di punteggiature di fronte all'ingresso e di grossi punti rossi sul soffitto. In un cunicolo, a destra, un gruppo successivo alla decorazione complessiva della grotta rappresenta bisonti e un cavallo dello stile IV. Nella grande sala una linea di bastoncelli rossi separa le impronte di mani mediante linee sinuose tracciate col dito sull'argilla molle, ne emerge qualche figura di animale nello stile II. In un recesso, bovini, cavalli e un mammut sono tracciati nell'argilla; dato l'andamento convenzionale e arcaico, appartengono alla stessa epoca. Il complesso piú importante è inciso su una cascata stalagmitica e sulle pareti di un cunicolo sul fondo della sala grande. Qui cavalli buoi, cervi, bisonti, mammut sono tracciati in uno stile vicino a quello delle lamine decorate trovate al livello gravettiano. Le figure del soffitto e della parte sinistra di tale stalagmite sono già piú evolute e preannunciano lo stile III. A **G** si sono dunque succedute varie fasi di produzione. Secondo Leroi-Gourhan, le incisioni del recesso e della cascata stalagmitica e una parte dei meandri possono attribuirsi al Gravettiano. La parte sinistra del cunicolo finale sarebbe stata ornata tra il Gravettiano e il Magdaleniano; e gli animali del cunicolo d'ingresso sarebbero stati aggiunti durante il Magdaleniano medio. Si tratterebbe dunque di uno dei santuari piú antichi, la cui realizzazione può risalire a ca. 20 000 anni a. C. (*yt*).

### **Gargiulo, Domenico, detto Micco Spadaro**

(Napoli 1609 o 1610 - 1675). È, insieme a Salvator Rosa, il maggior paesista del Seicento napoletano e l'iniziatore di una splendida tradizione locale conclusasi solo agli inizi dell'Ottocento. Formatosi presso Aniello Falcone – nella cui bottega, allora frequentata anche da Andrea de Lione e da Salvator Rosa, entrò verso il 1628 – diede una personalissima versione dei modi di Paul Bril (lunette con pae-

saggi nell'atrio di Santa Maria Regina Coeli) e del Callot, di cui dovette conoscere a Napoli numerose stampe, insieme a quelle di Stefano della Bella, giungendo a una «ripresa» del paesaggio liricamente intensa. Nei tondi con *Scene di genere* (Napoli, già coll. Fondi), firmati e datati 1636 oltre alla vicinanza con i primi dipinti del Rosa si può scorgere la conoscenza dai bamboccianti romani: ipotizzabile, quindi, un viaggio romano verso la metà del quarto decennio, possibile occasione di vedere anche le decorazioni paesistiche di Filippo Napoletano e Paul Bril a palazzo Pallavicini Rospigliosi, e quelle di Agostino Tassi al Quirinale. Si specializzò soprattutto nella narrazione di cronache e storie del suo tempo e della sua città, e in questo genere i risultati migliori sono rappresentati dalla *Rivolta di Masaniello* e dalla *Peste del 1656* (oggi a Napoli, Museo di San Martino), dove si agita una gran folla di piccole figure mdagate con spirito di acuta verità. Sempre nelle sue tele compare un gusto per l'indagine della natura basata sulla ripresa fedele del paesaggio e risolta prospetticamente per mezzo di giochi di luce e d'atmosfera. Queste sue qualità di attento ricercatore si trovano anche negli affreschi eseguiti, dal '38 al '46, nel coro dei conversi, nella loggia e nelle stanze del priore della certosa di San Martino. Tra il 1635 e il '47, **G** intervenne spesso con figure nelle vedute urbane e nei dipinti di architetture del bergamasco Viviano Codazzi, allora attivo a Napoli. Verso la fine del quarto decennio ha inizio un rapporto reciproco con il pittore tedesco J. H. Schönfeld, giunto in quegli anni nella città partenopea. Nei paesaggi con cui **G** affrescò l'appartamento del priore nella certosa di San Martino (1642-47), è riscontrabile un accostamento alla pittura di paesaggio franco-romana (Dughet) e nordica (Swanevelt). Nella fase più tarda della sua attività le tonalità cromatiche divennero, anche per l'influsso di Luca Giordano, più calde, con risultati di luce dorata e di composizioni ricche di fremiti formali da precorrere il paesaggismo settecentesco di un Marco Ricci. Fu anche pittore di quadri sacri (*Ultima cena*, 1641: Napoli, Santa Maria della Sapienza), ma con risultati minori, riallacciandosi ai modi di Massimo Stanzione, del Cavallino e del naturalismo napoletano degli anni '30 e '40. Sue opere si trovano a Napoli (Capodimonte e Museo di San Martino) e Sorrento (Museo Correale). (*ns + sr*).



### **Garnier, Etienne-Barthélemy**

(Parigi 1759-1849). I suoi maestri, Durameau Doyen e Vien, lo indirizzarono al classicismo. Nel 1788 vinse il primo Prix de Rome, superando Girodet. Dal 1793, quando tornò dall'Italia, al 1846, espose al *salon* soggetti mitologici e storici; *Il dolore della famiglia di Priamo* (conservato ad Angoulême, versione ridotta a Mâcon) ebbe grande successo al *salon* del 1800. La freddezza studiata di opere come *l'Incontro tra il duca e la duchessa d'Angoulême*, dipinto per la città di Chartres nel 1827 (e ivi conservato), cede il passo a un'ispirazione più vivace nella grande *Entrata di Napoleone e di Maria Luisa alle Tuileries*, presentata due volte al *salon*: allo stato di abbozzo nel 1810, e finita nel 1847 (Versailles). Sono sue anche alcune decorazioni, tra cui *Ercole ottiene da Diana la cerva dalle corna d'oro* nella sala greca arcaica del Louvre a Parigi. (fm).

### **Garnier, François**

(Parigi 1600 ca. - prima del 1658). Suocero di Louise Moillon (aveva sposato nel 1620 la vedova di Nicolas Moillon), fu maestro di tutta una generazione di pittori di nature morte, generalmente protestanti e risiedenti a Parigi, sia nella Cité, sia nel quartiere di Saint-Germain. Le sue rare nature morte firmate (in particolare una del 1637, l'altra al Louvre di Parigi, *Frutti su un tavolo*, del 1644) sono composte in uno stile gracile, un po' maldestro, ma non privo di fascino. (pr).

### **Garofalo**

(Benvenuto Tisi, detto il) (Garofalo o Ferrara 1476 ca. - Ferrara 1559). Secondo Vasari compì i primi studi con il ferrarese Domenico Panetti e nella sua prima attività fu influenzato dai più anziani Boccaccio Boccaccino, a Ferrara fin dal 1499, e da Lorenzo Costa (*Madonna con Bambino e i santi Sebastiano e Margherita e due donatori*: già Valcesura, oggi presso l'Arcivescovado di Ferrara). Allo scorcio del primo decennio, dopo gli affreschi di palazzo Costabili a Ferrara, memori negli ornati a festoni e nei sottinsù dei modelli mantegneschi, si colloca probabilmente il viaggio a Venezia, dove egli assimila le novità del suo «amico» Giorgione, come afferma Vasari (*Adorazione dei pastori*: Ferrara, PN; *Adorazione dei Magi*: Berlino, NG), segnando a Ferrara una svolta in senso veneziano che coinvolge negli stessi anni anche l'Ortolano e il Mazzolino. I

modi della cultura ferrarese di fine Quattrocento, fra Costa e Boccaccino, ancora presenti dopo la conversione giorgionesca, si avvertiranno tanto meno, quanto piú maturerà l'adesione prima al classicismo veneziano, poi a quello romano raffaellesco, che si rivela al **G** nel corso di un soggiorno a Roma da datare nella prima metà del secondo decennio. Questo percorso, che costituisce un tratto fondamentale nella vicenda del pittore, è rispecchiato dalle opere nella ravvicinata sequenza che dal *Nettuno e Minerva* del 1512 (Dresda, GG) porta alla *Adorazione del Bambino* (Ferrara, PN) e alla *Pala di Argenta* (ivi), entrambe del 1513, fino alla *Pala Suxena* (ivi), dell'anno successivo. Nel 1517 **G** si stabilisce a Ferrara, divenendo, fino al 1540 ca., il piú fecondo pittore della città, attivo sia per grandi pale d'altare sia per quadretti di devozione (numerosi *Sacre Famiglie* nel paesaggio) sia per soggetti profani e decorazioni di palazzi. Queste opere, dalla *Strage degli Innocenti* (1519: Ferrara, PN), all'affresco con la *Cattura di Cristo* (1524: Ferrara, San Francesco), all'*Invenzione della Croce* (1536: Ferrara, PN), riempiono i decenni successivi, addirittura fin oltre la metà del secolo, cedendo talvolta al rischio della ripetitività ma rivelando anche nuovi interessi in direzione di Giulio Romano e di Girolamo da Carpi. Con **G**, come con Dosso, la pittura ferrarese rompe decisamente i confini della tradizione locale stabilendo fecondi rapporti con le maggiori scuole contemporanee. (sr).

### **Gartner, Georg il Vecchio**

(? - ? 1640). Citato a piú riprese negli archivi di Norimberga, partecipò nel 1613 al rinnovamento della decorazione murale del salone municipale. Imitò Dürer a tal punto che alcune sue opere, nel XIX sec., vennero attribuite al maestro.

Ebbe un figlio, **Georg il Giovane** (? - ? 1654), anch'egli imitatore di Dürer. (acs).

### **Garzi, Luigi**

(Pistoia 1638 - Roma 1721). Allievo a Roma di Andrea Sacchi e attratto poi nell'orbita di Maratta, assicura la continuità, ormai nell'avanzato Seicento, del filone classicista nelle sue varie radici e nei suoi diversi sviluppi già nella prima metà del secolo (da Poussin al conterraneo Gemignani, da Sacchi ai francesi Bourdon e Le Sueur) in dipinti quali *Ognissanti* (prima del 1674: Santa Caterina a Magna-

napoli), *Storie di San Filippo Benizi* (1671: convento di San Marcello), *San Silvestro battezza Costantino* (1675 ca.: Santa Croce in Gerusalemme). Fu reggente della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (1680) e principe dell'Accademia di San Luca (1682). Nel suo ultimo ventennio evolve con sostanziale coerenza verso esiti di «classicismo arcadico» (cappella di San Francesco a San Silvestro in Capite, 1695-97; le volte affrescate in Santa Caterina a Formello a Napoli e a Roma, quelle di Santa Caterina a Magnanapoli, 1713 ca., e delle Stimmate di san Francesco, 1721). (*amr + sr*).

### **Gasiorowski, Gérard**

(Parigi 1930). Dopo esordi bruscamente interrotti, riprese l'attività pittorica solo nel 1964, lavorando con l'aiuto di documenti fotografici entro un'ottica realistica, non priva peraltro di un certo romanticismo. Il suo itinerario è stato progressivamente caratterizzato da una ricerca nostalgica e angosciata sul fenomeno della pittura, che sottolinea la difficoltà dell'essere pittore oggi. Così nella serie dei quadri *pompier*, nelle allusioni in *pastiche* ad opere antiche, in *Albertine scomparsa* (1971-72: serie di quadretti all'antica, che rammentano i dagherrotipi, traccia privilegiata di un passato). Vengono poi le «croste», le «impotenze» e le «regressioni» (1972: Parigi, MNAM), in cui, partendo dal tema della guerra, **G** simboleggia lo stato di degenerazione e di caos nel quale si trova oggi la pittura. (*bp*).

### **Gaspari**

Famiglia di pittori di prospettive, decoratori e scenografi, comprendente **Francesco Antonio** (Venezia 1670-1730) e i suoi due figli **Gian Paolo** (Venezia 1714 - Monaco 1775) e **Pietro** (Venezia 1720-85). Questi ultimi furono attivi soprattutto a Monaco di Baviera, dove lavorarono per il teatro dell'Opera. Gian Paolo, giuntovi nel 1752, Vi rimase fino alla morte. Il Gabinetto delle stampe di Monaco conserva buona parte dei suoi disegni scenografici, di gusto barocco. Pietro, il più celebre, tornò a Venezia verso il 1760. Fu eletto membro dell'accademia nel 1782; il pezzo realizzato per l'occasione, una *Prospettiva di palazzo* (Venezia, Accademia), rivela il classicismo eclettico della sua maniera. Nel 1771 Pietro aveva pubblicato una serie di quattordici incisioni (vedute architettoniche di fantasia) dedicate al principe elettore di Baviera. (*sr*).

## **Gassel, Lucas**

(Helmond, prima del 1500 - Bruxelles 1570 ca.). Van Mander lo cita come buon paesaggista, aggiungendo però che la sua produzione fu esigua. Gli si attribuiscono infatti una ventina di dipinti; sette di questi recano un monogramma e alcuni sono datati tra il 1538 e il 1550; due disegni datati 1560 e 1568 sono conservati al Gabinetto delle stampe di Berlino. Nella rappresentazione della natura, **G** si differenzia nettamente da Patinir e da Bles, per maggior realismo e per una visione più sintetica. Acquisì probabilmente dalla pittura veneta questa visione più ampia e l'uso di legare gli elementi del paesaggio entro un ritmo continuo. Una delle sue caratteristiche è l'importanza conferita al disegno e alla nettezza dei contorni, il che non gl'impedisce di ricorrere alle sottigliezze dei giochi di luce. I tarchiati personaggi di **G** hanno atteggiamenti e movimenti da marionette e non si integrano nel paesaggio. Nella *Miniera di rame* (1544: Bruxelles, MRBA), un gruppo di cupi alberi in primo piano serve da quinta. **G** eseguì con realismo anche scene pittoresche che rappresentano le varie fasi dell'estrazione del rame nella regione di Liegi, ove le miniere venivano sfruttate a cielo aperto. Il grande *Paesaggio con Giuda e Tamar* (1548: Vienna, KM) si accosta maggiormente allo stile di Herri Met de Bles; fitto di particolari è privo della spontaneità e della freschezza del paesaggio di Bruxelles. Un altro *Paesaggio con scene evangeliche* (anch'esso a Bruxelles, MRBA) è curiosamente carico di elementi pittoreschi. La flora è composta da dracene, alberi rari che crescevano nelle isole Canarie, allora colonizzate da cittadini di Anversa. Questo particolare e la presenza di un panorama della stessa città sullo sfondo del dipinto, indicherebbe che questo fu commissionato da un cittadino di Anversa. (*wl*).

## **Gassner (Gasner), Jean-Nicolas**

(Francoforte sul Meno 1637 - ?). Formatosi nell'ambiente di Matthäus Merian e di Antoine Mirou, sotto l'influsso dell'arte di Elsheimer e di Van Coninxloo, sembra soggiornasse a Strasburgo tra il 1650 e il 1680. Vi trovò l'appoggio di collezionisti: J. F. Spoor, E. Brakkenhoffer e Rathsamhausen; qui sono rimaste numerose opere di sua mano, in particolare nel museo cittadino (importante serie di *Paesaggi*, le *Quattro stagioni*, i *Dodici mesi*). **G** ha pure operato per le corti di Copenhagen, Dresda e Kassel. I

suoi paesaggi, unico genere da lui praticato, raffigurano spesso le stagioni, in un'atmosfera malinconica tinta d'umanesimo e di romanticismo. (*vb*).

### **Gastini, Marco**

(Torino 1938). Si forma nella sua città negli anni di maggior presa dell'arte povera, con aperti interessi verso una certa visione astratta ed intellettuale (che gli vengono da coetanei dediti al concettuale). Fin dagli inizi, con segni elementari tracciati su grandi superfici bianche o con macchie di antimonio disposte a caso nell'ambiente, misura la sensibilità e il calore dei materiali; poi accentuerà l'uso del legno, della pietra e del vetro, accanto a colori e a materie più tradizionali, come tangibilità dell'oggetto pittorico e come memoria dell'uso precedente dei materiali, prelevati come testimonianze o suggestioni di altre attività. Un metodo di lavoro, fra pittura e scultura, fra stesura dei colori ed invadenza dei materiali, che gli attira un largo interesse internazionale. (*pfo*).

### **Gasulla, La**

Il complesso di caverne dipinte della gola di **L G** (località spagnola in provincia di Castellón, presso Ares del Mestre) venne scoperto nel 1930; l'arte rupestre della zona, di eccezionale ricchezza, appartiene a quella del Levante spagnolo. Tra i siti più importanti, la Cueva Religia è un rifugio rupestre orientato a sud-est, composto da sei nicchie dipinte. Nella prima, un arciere fugge, trapassato da frecce, sotto gli occhi di alcuni capridi. La seconda nicchia è ornata da una scena di caccia ove cacciatori con pantaloni frangiati e la testa piumata accorrono in soccorso di uno di loro, inseguito da un toro trapassato da frecce; sopra, un arciere scocca un tiro contro uno stambecco che s'impenna con un movimento straordinariamente descritto; mentre altri cacciatori seguono le tracce minuziosamente rappresentate, della selvaggina. Soggetti del medesimo genere ornano le altre nicchie. La terza, piuttosto rovinata, contiene inoltre una scena di guerra, ove un uomo ornato di piume e frange crolla al suolo colpito da frecce. Nella quarta nicchia, i quadri si moltiplicano: si tratta qui piuttosto della giustapposizione di aneddoti senza mutuo rapporto; ricompaiono i guerrieri coi pantaloni a sbuffo, gli arcieri filiformi e le scene di caccia. La quinta nicchia è ornata dalla celebre *Caccia al cinghiale*, in



cui è stata resa in modo mirabile la corsa degli arcieri; numerosi animali uccisi giacciono circondati dai cacciatori; piú lontano una curiosa scena, detta «dell'esecuzione», mostra un uomo che cade trapassato da frecce dinanzi a un gruppo di guerrieri gesticolanti.

La vicina Cingle de la Mola Remigia contiene nove nicchie con pitture; una figura antropomorfa, uomo-toro, è trapassata da una lunga zagaglia, mentre alcuni guerrieri eseguono una danza.

Il rifugio di Dogues è ornato dalle consuete scene e dal celebre *Combattimento degli arcieri*. Il complesso è trattato in rosso nello stile caratteristico di questa regione. Il disegno tende ad una certa stilizzazione, che favorisce l'espressione del movimento rapido. In quest'arte aneddotica sono rappresentate figure di piccola taglia, raggruppate in scene separate tra loro da un vasto spazio. (*yt*).

### **Gatteaux, Jacques-Edouard**

(Parigi 1788-1881). Allievo del padre, anch'egli incisore di medaglie, Grand Prix de Rome nel 1809, membro dell'Institut nel 1845, è noto soprattutto per la sua bellissima collezione di quadri, stampe e disegni. Amico intimo di Ingres, ne possedeva alcune opere (tra cui gli studi per le vetrate di Dreux, per l'*Apoteosi di Omero* e per il suo ritratto). Tuttavia, la parte piú importante della collezione era costituita da opere antiche. Sfortunatamente il suo appartamento fu incendiato durante la Comune, il 23 maggio 1871. Le considerevoli distruzioni – una raccolta di manoscritti orientali, una di disegni di Michelangelo, disegni di Raffaello, Poussin, Dürer, Ingres – suscitarono all'epoca l'impressione di una perdita di carattere nazionale. Le collezioni di **G** dovevano, infatti entrare al Louvre. Si salvò per caso un certo numero di opere e nel 1881 **G** fece lascito al Louvre del *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Memling e di una collezione di circa 155 disegni, in particolare di Dürer, Michelangelo, Primaticcio. La biblioteca dell'Ecole nationale des beaux-arts di Parigi fruì anch'essa di una bella raccolta di disegni (oltre 900), libri e piú di 8000 stampe. Il Gabinetto delle stampe della BN di Parigi e il museo di Montauban beneficiarono anch'essi della straordinaria generosità di questo collezionista. (*ad*).

### **Gatti, Bernardino, detto il Sojaro**

(Pavia o Cremona 1496 ca. - Cremona 1576). La tradizione che ne fa un allievo del Correggio risale al 1584. È menzionato per la prima volta a Pavia nel 1519, poi a Cremona nel 1522, come artista già noto. In seguito i suoi interessi, caratteristici dell'area fra Cremona e Mantova, si volgono al Pordenone e più in generale ai modi introdottivi da Giulio Romano: vedi ad esempio la *Crocifissione* (1543-47: Parma, Palazzo Comunale). A Parma, alla fine del 1559 proseguì la decorazione dell'abside e della volta della Steccata, lasciata incompiuta dall'Anselmi (morto 1554-56), che venne terminata solo nel 1572 (cupola). Operò anche a Piacenza (affreschi di Santa Maria di Campagna) e a Cremona (affresco del refettorio di San Pietro al Po, 1552, e *Assunzione della Vergine*, incompiuta, per il duomo). (fv).

### **Gatti, Saturnino**

(L'Aquila o San Vittorino degli Abruzzi 1463 - L'Aquila? 1518). La sua formazione pittorica va verosimilmente collocata nella cultura figurativa umbra intorno al 1480, nell'ambito peruginesco e in rapporto anche col Verrocchio; fu attivo in varie località dell'Abruzzo, in Campania (Collemaggio presso Amalfi) e in Calabria, dove rappresentò il tramite per la diffusione dai modi verrocchieschi. Nel 1494 riceve il compenso per affreschi (perduti) in Santa Maria della Plebe a Norcia. Delle sue opere citate da documenti o attribuite sopravvivono gli affreschi in San Panfilo in Tornimparte (L'Aquila), terminati nel 1494 (*Storie della Passione, Resurrezione e Paradiso*), cui è forse coeva la tavola del *Beato Vincenzo dell'Aquila* (L'Aquila, convento di San Giuliano), la *Madonna del Rosario* (1509-11: L'Aquila, MN), la *Madonna di Loreto* (New York, PML); la *Madonna in trono con il Bambino e due angeli* (L'Aquila, MN; già nella cappella del Palazzo del Comune). Gli sono stati attribuiti di recente alcuni affreschi in Santa Maria Assunta ad Assergi. (sr).

### **Gauermann, Friedrich**

(Miesenbach (Bassa Austria) 1807 - Vienna 1882). Lavorò in un primo tempo col padre Jacob, pittore dell'arciduca Giovanni; in seguito proseguì gli studi presso l'accademia di Vienna (1824-27), e continuò a prepararsi da autodidatta durante viaggi nelle Alpi austriache, ispiran-

dosi agli olandesi nei paesaggi e nei dipinti di animali. Nel 1836 venne nominato membro dell'accademia. I paesaggi rimangono tra le sue opere migliori (vita contadina e scene di caccia). Tra di essi, il *Paesaggio presso Miesbach* (1830: Vienna, öG) e *Aia a Scheuchenstein* (1835: ivi), si distinguono per l'estrema semplicità. **G** ha realizzato un gran numero di disegni acquerellati, acquerelli e schizzi a olio preparatori per i suoi dipinti: studi assai vivi, drammatizzati da qualche tocco di rosso o di azzurro (numerosi esempi all'Albertina di Vienna e al Gabinetto delle stampe dell'Accademia di Vienna). **G** è rappresentato in quasi tutti i grandi musei austriaci, in Germania, in Svizzera (Winterthur, coll. Oskar Reinhard), e a Londra (VAM). (*g + vk*).

### **Gauffier, Louis**

(Poitiers 1762 - Livorno 1801). Allievo di Taraval, nel 1784, condivise il Grand Prix de Rome con J.-G. Drouais ottenendo il premio ex equo per la sua *Cananea ai piedi di Cristo* (Parigi, Louvre, ENBA). Pensionato dal 1784 dell'Accademia di Francia a Roma, tornato a Parigi fu accolto all'accademia nel 1789, ma l'anno successivo tornò in Italia, non allontanandosene più. Stabilitosi a Firenze fino alla morte della moglie, la pittrice Pauline Chatillon, fu non soltanto pittore di storia di gusto neoclassico (*Generosità delle matrone romane*, 1790: conservato a Poitiers; *Cornelia, madre dei Gracchi, sollecitata ad offrire alla patria i suoi gioielli*, 1792: Fontainebleau; *Abramo e i tre angeli*, 1793: ivi), ma anche eccellente paesaggista (*Veduta di Vallombrosa*, 1799: Parigi, Museo Marmottan) e ritrattista, collocando di solito i ritratti su uno sfondo di paesaggio (ritratti di *Lady Holland* (Montpellier, Museo Fabre), del *Pittore con la sua famiglia* (Firenze, Uffizi), del Dottor Penrose (1798: Minneapolis, Inst. of Arts); serie di schizzi di ritratti e paesaggi a Montpellier e di abbozzi di ritratti a Versailles). In tali generi seppe conciliare l'eleganza e la finezza della tradizione del XVIII sec. con la fredda veridicità imposta dai nuovi orientamenti della pittura. (*pr*).

### **Gauguin, Paul**

(Parigi 1848 - Atuona (Isole Marchesi) 1903). Nacque subito prima delle giornate rivoluzionarie del giugno 1848. Il padre, oscuro giornalista liberale, si recò in esilio dopo

il colpo di stato del 1851 e morì a Panama, mentre la sua famiglia raggiunse Lima in Perù. La madre, figlia di una convinta saintsimoniana, Flora Tristán, era di nobile origine peruviana. Improntato sin dall'infanzia dal carattere messianico e fantastico dell'ambiente familiare, **G** serbò ricordi del suo soggiorno presso lo zio di Lima Don Pío de Tristán y Mostoso. Tornato a Orléans nel 1855, nel periodo della scuola coltivò sogni d'evasione, per poi arruolarsi dal 1865 al 1871 come pilota nella marina mercantile, navigando dall'America del Sud alla Scandinavia. Spinto dal tutore G. Arosa, iniziò nel 1871 una brillante carriera presso l'agente di cambio Bertin. Nel 1873 sposò una danese, Mette Gad.

L'esempio di Arosa, collezionista attento di pittura, e l'amicizia di Pissarro incoraggiarono **G** ad acquistare, soprattutto tra il 1879 e il 1882, quadri impressionisti (Jongkind, Manet (*Veduta olandese*, pastello: Filadelfia, AM), Pissarro, Guillaumin, Cézanne, Renoir, Degas, Mary Cassatt), e poi a dipingere e scolpire da dilettante: modellato e intaglio diretto presso lo scultore Bouillot, quadri vicini al gusto di Bonvin e di Lépine (la *Senna dal ponte di Jena*, 1875: Parigi, MO); nel 1876 presenta una tela al *salon* ufficiale. Presto influenzato da Pissarro, espone con gli impressionisti dal 1879 al 1886, raccogliendo nel 1881 l'approvazione entusiastica di Huysman per un solido e realistico *Nudo* (Copenaghen, NCG). Tali successi incoraggianti, e una crisi finanziaria, lo indussero nel 1883 ad abbandonare gli affari per dedicarsi interamente alla pittura. Per due anni, da Rouen a Copenaghen, cercò un illusorio equilibrio che si risolse, col ritorno a Parigi nel giugno 1885, nel naufragio della sua vita familiare e nella miseria. Nel 1886 presenta all'ottava mostra impressionista 19 tele in cui la sua originalità inizia ad affermarsi nelle inquietanti armonie dei paesaggi.

Tornato a Parigi dopo un soggiorno estivo a Pont-Aven, dove aveva incontrato E. Bernard e Ch. Laval, **G** realizza presso Chaplet ceramiche dalle semplificazioni interessanti, e incontra Van Gogh. Il viaggio del 1887 in Martinica, insieme a Laval, gli rivela il valore simbolico dei colori, rafforzando gli influssi concomitanti di Cézanne e di Degas.

Al suo ritorno, e durante il secondo soggiorno a Pont-Aven nel 1888, applica il suo genio e la sua autorità alle varie ricerche intraprese nello stesso periodo da Anquetin

e Bernard, per influsso di Puvis de Chavannes e sull'esempio delle stampe giapponesi. Questo è un momento decisivo per **G**, che a quarant'anni elabora uno stile originale integrando il *cloisonnisme* e il simbolismo dei suoi amici nella propria esperienza del colore. La «semplicità rustica e superstiziosa» della *Visione dopo il sermone* (1888: Edimburgo, NG), o l'armonia scarlatta della *Festa Gloannec* (Orléans, MBA) attestano da allora, la priorità data al colore.

Il simbolismo, diffuso da Aurier, diede nuova forza alle sue pretese di redenzione, portandolo a condividere con Van Gogh le utopie falansteriane, presto deluse dal loro drammatico incontro ad Arles, tra l'ottobre e il dicembre 1888. Al di là dei rispettivi, opposti temperamenti, **G** si afferma, come dimostra la sua veduta «composta» degli *Alyscamps* (Parigi, MO), come pittore soprattutto classico, teso all'equilibrio e all'armonia. A Parigi realizza numerose ceramiche dalle curiose decorazioni antropomorfe ed esegue per influsso di Bernard una serie di 11 litografie.

Una personale organizzata dal suo mercante, Theo van Gogh, presso Boussod e Valadon nel novembre 1888, poi la partecipazione alle collettive del Cercle Volpini durante l'esposizione universale, e a quelle dei Venti a Bruxelles, malgrado l'indifferenza e i sarcasmi, rivelarono il posto di **G** all'interno del gruppo artificialmente denominato «scuola di Pont-Aven». Un'intatta vitalità, l'assenza di E. Bernard l'approvazione di allievi più modesti rafforzarono la libertà e la fiducia manifestate da **G** nelle opere dipinte a Pont-Aven, e poi al Pouldu nel 1889 e 1890. Con una certa disinvoltura assimila ormai le lezioni di Cézanne (*Ritratto di Marie Derrien*: Chicago, Art Inst.) o dell'arte primitiva, conosciuta sin dall'infanzia e ritrovata nell'arte bretone (*Cristo giallo*: Buffalo, AG), unendo un misticismo sempre più egocentrico (*Cristo nell'orto degli Olivi*: oggi a Palm Beach) al gusto dell'esotico (*Nirvana*: Hartford, Wadsworth Atheneum). **G** s'interessa a tutte le tecniche, ritrovando nel legno scolpito la forza dei bassorilievi primitivi (*Siate innamorati e sarete felici*: Boston, MFA; *Siate misteriosi*: Parigi, MO). Tornato a Parigi, diviene artista ricercato delle riunioni letterarie del caffè Voltaire. In questo periodo dipinge una grande tela simbolica dalle inquietanti risonanze sensuali, la *Perdita della verginità* (Norfolk, Chrysler Museum) e, sostenuto dai suoi amici, prepara il suo primo esilio a Tahiti.



Il relativo successo di una vendita di quadri, il 23 febbraio 1891, gli consentì d'imbarcarsi il 4 aprile, dopo aver ricevuto, in un banchetto tra amici, l'omaggio dei simbolisti. La sua unica acquaforte, incisa prima di partire, è un ritratto di Mallarmé. Abbagliato dalla bellezza degli indigeni e dei paesaggi polinesiani, a Tahiti ritrovò di colpo gli ampi ritmi classici dei bassorilievi egizi (*Te Matete*: Basilea, KM), la tenera spiritualità dei primitivi italiani (*La orana Maria*: New York, MMA) e il colore piatto e contornato delle stampe giapponesi (*Pastorali tahitiane*: Mosca, Museo Puškin), che egli utilizzava con suprema libertà plastica e cromatica (*Siesta*, 1891-92?: coll. Annenberg). Esaltando i lussureggianti colori tropicali, conferì spesso alla loro tenebrosa incandescenza la simbologia misteriosa dei miti pagani (*La Luna e la Terra*: New York, MOMA) e terrori superstiziosi e sensuali (*Lo spirito dei morti veglia*: Buffalo, AG). Di giorno in giorno l'artista consegnava impressioni e documenti in numerosi resoconti illustrati: l'*Antico culto mahori* e *Noa Noa*, che, riveduto da Charles Morite, fu pubblicato sulla «Revue blanche» nel 1897.

Nuovamente privo di risorse economiche, G tornò in Francia dal 1893 al 1895; depresso dall'isolamento, coltiva con ostentazione e disprezzo un esotismo ormai artificiale; espone presso Durand-Ruel, ottenendo un successo motivato quasi esclusivamente dalla curiosità che la sua opera suscita presso il pubblico. Le tele che dipinse allora sono un richiamo aggressivo e nostalgico alla sua esperienza tahitiana e ai misfatti della civiltà (*Aita tamari Vahina Judith*: coll. priv.; *Mahana no Atua*: Chicago, Art Inst.). Tornò al Pouldu e a Pont-Aven, ove, ferito in una rissa, fu costretto all'immobilità. Realizzò allora un sorprendente complesso d'incisioni su legno in cui espresse il terrore silenzioso dei culti tahitiani, con una tecnica contrastata e precisa, che rinnova le xilografie primitive.

Liquidato in alcune vendite quanto aveva nello studio, G torna a Tahiti nel marzo 1895. Solitario, indebitato, ammalato, depresso, attraversa al suo ritorno una crisi terribile, aggravata dalla morte della figlia Aline. Le inquietudini sul destino umano e un accresciuto bisogno di solidità plastica e di ritmi classici caratterizzano più che mai la sua arte (*Nevermore*, 1897: Londra, Courtauld Inst.; *Maternità*, 1896 ca.: coll. priv.). Prima del mancato suicidio del febbraio 1898, eseguì una vasta composizione, *Donde veniamo? dove siamo? dove andiamo?* (1897: Bo-

ston, MFA), testamento pittorico ove «ogni fretteolosità scompare e la vita sorge» nella ricchezza della materia. Dal 1898 sistematicamente sostenuto da Vollard e poi da alcuni fedeli estimatori come Fayet, **G** ritrovò un certo agio materiale, costantemente compromesso dalla lotta procedurale contro le autorità civili e religiose dell'isola. Espresse il suo spirito messianico di perseguitato aggressivo in due organi di stampa, le «Guêpes» (vespe) e il «Sourire», «giornale serio» illustrato da incisioni su legno, e nei legni incisi che ornavano la sua capanna, «la Casa della gioia» (Parigi, MO; e coll. priv.). Dipinti nel 1899, i *Seni dai fiori rossi* (New York, MMA) e le *Tre Tahitiiane* (Edimburgo, NG) attestano ancora il fascino segreto e strano dei suoi ampi volumi. Stabilitosi nel 1901 ad Atuona nell'isola di Hiva Oa (Marchesi), **G**, sempre piú debole, accentuò con tocchi vibranti la profonda raffinatezza dai suoi accordi verdi, viola e rosa (*E l'oro dei loro corpi*, 1901: Parigi, MO; *L'Appello*, 1902: Cleveland AM; *Cavalieri sulla spiaggia*, 1902: Parigi, coll. Niarchos). Durante i suoi ultimi anni scrisse molto: lettere agli amici, lo studio sull'*Esprit moderne et le catholicisme* e *Avant et après*, importante meditazione aneddótica e romanzata sulla sua vita e la sua opera. Morì ad Atuona l'8 maggio 1903. Divulgata dalle mostre organizzate dopo la sua morte, la sua influenza non tardò ad estendersi al di là della cerchia degli artisti che gli erano stati accanto a Pont-Aven, o dei *nabis*, che all'Académie Ranson ne avevano ricevuto il messaggio tramite Sérusier. Le opere di Willumsen in Danimarca, Munch in Norvegia, Modersohn Becker in Germania, Hodler in Svizzera Noëll in Spagna, e del Picasso dei primi anni annunciano le riprese ancor piú significative dei *fauves* e dei cubisti francesi come Derain, Dufy e La Fresnaye, o di espressionisti tedeschi come Jawlensky, Mueller, Pechstein o Kirchner. **G** è rappresentato in molti dei principali musei. Il MO di Parigi conserva un bel complesso del maestro. Un Museo Gauguin è stato inaugurato a Tahiti nel 1965; contiene numerosi documenti sulla vita e l'opera dell'artista. (gv).

### **Gauguin, Paul-René**

(Copenaghen 1911-76). Nipote di Paul Gauguin, si formò in Francia e in Spagna nel corso degli anni '30, eseguendo alcune incisioni a colori su legno caratterizzate dall'effetto decorativo e dalla raffinatezza del colore; trasse spesso i

soggetti dal mondo animale (*Libellule*, 1948; la *Formica e la cavalletta*). Gli si debbono pure scenografie per il teatro, illustrazioni di libri e, a partire dal 1960 ca., *collages* composti da legni e vari metalli. (*lò*).

### **Gaul, Winfried**

(Düsseldorf 19~8). Dapprima studiò scultura; poi, dal 1950 al 1953, fu allievo di Baumeister a Stoccarda. Sino ad oggi si distinguono due fasi nel suo lavoro: nella prima, dal 1950 al 1960, è alla ricerca di sensazioni puramente ottiche sfruttando le risorse del colore. Dal 1961 questi giochi di colore si trasformano in «meditazioni» monocrome. L'artista crea allora, con l'aiuto di segnali, una sorta di araldica della grande città. Il pannello segnaletico appare ormai una sintesi tra Pop Art e Hard Edge, ove la forma pura si trova investita di una funzione. Liberati così i valori estetici, l'arte è tornata a far parte della vita pubblica («segnali» posti a mo' di statue nel 1964 in piazza Lützow a Berlino). (*hm*).

### **Gaulli, Giovanni Battista, detto il Baciccio**

(Genova 1639 - Roma 1709). Compì il suo tirocinio, secondo le fonti, presso Luciano Borzone, ma per ragioni cronologiche più probabilmente presso uno dei figli del Borzone, Carlo oppure Giovanni Battista. Di questo periodo genovese non si conoscono opere: ma indubbiamente fu determinante, per la sua formazione, la conoscenza delle opere lasciate nella città da Rubens e Van Dyck. La notizia del biografo Ratti, secondo il quale **G** eseguì copie dagli affreschi di Perin del Vaga nel palazzo del principe Andrea Doria, andrebbe letta come giovanile momento di riflessione su un prestigioso testo di ascendenza raffaellisca. Trasferitosi a Roma nel 1653 o nel 1657, con l'aiuto dell'ambasciatore genovese venne accolto nella bottega di un pittore francese, identificato (Engass, 1964) con Guillaume Courtois detto il Borgognone. Decisivo per la sua formazione e per il suo successo l'incontro con Gian Lorenzo Bernini, avvenuto probabilmente negli ultimi anni di quel decennio. Intorno alla metà degli anni '60 ottenne il primo incarico di un certo rilievo, l'esecuzione della pala d'altare per una delle cappelle laterali nella chiesa di San Rocco a Ripetta, la *Madonna col Bambino tra i santi Rocco ed Antonio Abate*. Il dipinto rivela la cultura di base del **G** nella tavolozza di colori caldi che risaltano su

un fondo scuro, caratteristiche di origine genovese. L'attenzione ai diversi esiti cui in quel periodo era giunta la pittura a Roma è testimoniata dalle opere successive, la *Pietà* eseguita nel 1667 per i Chigi (ora Roma, coll. Incisa della Rocchetta), una meditazione sull'arte di Annibale Carracci, e la grande tela – *Diana ed Endimione* – completata l'anno seguente (ora Roma, palazzo Chigi) per il cardinale Flavio Chigi. Anche in questo caso, lo studio delle opere di Annibale nella Galleria Farnese offre lo spunto per la rielaborazione di elementi anche emiliani, e dell'eletta classicità delle opere romane di Guido Reni; lo sfumato dolce della figura di Endimione appare dichiaratamente correggesco. All'inizio degli anni '70 **G** dipinge per la cappella di papa Clemente X Alfieri l'affresco con la *Trinità in gloria* nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, la cui composizione simmetrica e sobria richiama la pittura di Andrea Sacchi. Il maggiore impegno di questi anni è quello per gli affreschi con le *Virtù*, che i Pamphili gli richiesero nel 1666 per la loro chiesa di Sant'Agnese in piazza Navona, terminati dal **G** nel 1672. L'esecuzione di questi affreschi offrì al pittore lo spunto per un viaggio a Parma, probabilmente nella primavera del 1669, allo scopo di studiare dal vivo gli affreschi di Correggio nella cupola del duomo. Negli affreschi per Sant'Agnese, alle suggestioni parmensi si sposano ricordi di Rubens, in un pieno parallelismo con la scultura di Gian Lorenzo Bernini. Fra 1668 e 1672 il Gaulli adempì ad altri incarichi: la pala d'altare con *San Giovanni Battista* (Roma, San Nicola da Tolentino), l'*Estasi di san Luis Beltràn* (Roma Santa Maria sopra Minerva) databile all'inizio del settimo decennio, il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Roma, Accademia di San Luca). Verso la fine di questo periodo egli eseguì, inoltre, il tondo centrale con la *Gloria di santa Marta e le quattro Virtù* che lo circondano nella volta della chiesa di Santa Marta al Collegio Romano. Agli anni compresi fra il 1672 ed il 1685 appartiene un importante gruppo di opere, prima tra tutte la decorazione a fresco della chiesa del Gesù a Roma, che nell'agosto del 1672 gli venne commissionata dal padre generale Gian Paolo Oliva, pare per il decisivo intervento del Bernini. Nella cupola **G** rappresentò la Gloria dello Spirito Santo, apice della decorazione «barocca» a Roma; nei peducci – dove vennero cancellati gli affreschi di Giovanni de' Vecchi – dipinse gli *Evangelisti*, i *Dottori della Chiesa latina*, i *Legislatori* e i

*Capi d'Israele*. Nel 1679 era ultimato il *Trionfo del Nome di Gesù* nella volta della navata, l'intero complesso venne compiuto entro la metà degli anni '80. Eliminato ogni supporto di quadratura, **G** ottiene un grandioso effetto d'illusionismo luminoso profondamente diverso, per concezione e soluzioni pittoriche, da ogni altro pur illustre precedente, da Lanfranco a Pietro da Cortona «sfondando» l'architettura della chiesa, il cui spazio viene invaso dalle figure angeliche, realizzate anche con l'aiuto dello stucco (qui intervenne lo scultore berniniano Ercole Antonio Raggi).

In quegli anni **G** vide crescere considerevolmente il proprio prestigio: già membro dell'Accademia di San Luca dal 1669, ne divenne principe nel 1674. Al 1675 risalgono due straordinari capolavori, l'*Adorazione dei pastori* (Fermo, chiesa di Santa Maria del Carmine) e la *Madonna col Bambino e sant'Anna* per la Cappella Alteri in San Francesco a Ripa, la stessa per la quale Bernini eseguì la statua della beata Lodovica Albertoni; al 1676 la *Morte di san Francesco Saverio* (Roma, San'Andrea al Quirinale). Negli stessi anni, altri dipinti di superba qualità come il *Cristo e la Samaritana* (Roma, Gall. Spada) e l'*Angelo Custode* (Genova, coll. priv.) affrontano con veemente originalità il tema della composizione di figure nel paesaggio con un risultato di inedita, cosmica fusione. Nel 1693 il pittore, ormai al vertice della sua fama tornava a Genova per gli affreschi del salone del Palazzo ducale, dei quali aveva preparato i disegni già dal 1686 su richiesta del senato genovese; ma la cifra da lui pretesa fu ritenuta troppo elevata e l'opera non venne realizzata. Per l'ultimo periodo dell'attività del **G**, il termine «barocco» appare inadeguato, se è usato per definire un polo dialettico e non comunicante con le altre istanze proposte dal secolo; in realtà negli ultimi decenni del Seicento il fenomeno di maggior rilievo a Roma s'identifica con un vigoroso sincretismo, caratteristico di un luogo di cultura ricco, come nessun altro, dell'immenso patrimonio di esperienze costruito nel secolo. Sia nelle più impegnative tra le composizioni (*Giuseppe racconta i sogni*, *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*, 1687 ca.: Ajaccio, Museo Fesch; *Continenza di Scipione*, 1687: Genova, palazzo Doria; *Contesa di Achille e di Agamennone*, 1693: conservato a Beauvais *Predica del Battista*: Parigi, Louvre; *Venere e Adone*: Burghley House), sia nei ritratti (*Il cardinale di Bouillon*, 1670 ca.:



Versailles, *Clemente IX*: Roma, GN, Palazzo Barberini, *Il Cardinale Leopoldo de' Medici*. Firenze, Uffizi) **G** appartiene, al piú alto livello, a questo particolare clima, in cui l'intensificarsi della sensibilità «barocca» fino ad esiti inarrivabili di espressività e di fusione spaziale, non esclude tuttavia l'aspirazione intellettuale a una misura ordinatrice che è difficile definire altrimenti che classica (*Apo-teosi dell'Ordine Franciscano*, 1707: Roma, chiesa dei Santi Apostoli). (*agc + sr*).

### **Gautier, Théophile**

(Tarbes 1811 - Neuilly-sur-Seine 1872). Grazie al tirocinio pittorico presso lo studio Rioult, **G** poté formarsi un gusto per l'osservazione che alimentò la sua capacità di descrizione letteraria lodata da Sainte-Beuve. Questa mania descrittiva, non di rado di una compiacenza esasperante, giudicata piuttosto duramente da Delacroix (che riguardo all'uomo fu però piú caloroso e indulgente), rivela, a parte le «corrispondenze» immaginative e poetiche che piacevano a Baudelaire, anche pertinenti notazioni tecniche. La critica di **G**, fondata su informazioni vaste ma non sicure, non impone una vera e propria riflessione estetica che recuperi in un approfondimento concettuale delle categorie del gusto e del bello la dispersione di una sensibilità pur intensa e vibrante; solo l'idea che ogni artista sia un «microcosmo» con leggi proprie e caratteristiche soggettive che racchiudono il segreto di uno stile, impone al critico uno sforzo ininterrotto di comprensione e simpatia intelligente, che viene prima di ogni giudizio dottrinario. I servizi di **G** erano abbondantemente diffusi sui giornali («La Presse» di E. de Girardin, «L'Artiste», «Le Moniteur») dedicati all'immediata attualità, teatrale, musicale o pittorica (dipinti murali di Delacroix in Palais-Bourbon e nel municipio di Parigi distrutti dall'incendio del 1871). Baudelaire seppe rendere omaggio alle lunghe pagine chiaroveggenti (tra le primissime) dedicate all'arte fantastica di Goya nel *Voyage en Espagne* (1843) scritto nel 1840 dopo l'apertura del museo spagnolo di Luigi Filippo. I fratelli Goncourt riconobbero il proprio debito verso questo attento cultore del XVIII sec., che assai prima che il lascito La Caze entrasse al Louvre, difendeva l'arte di Watteau, di Fragonard e di Boucher. Piú che *Les Beaux-Arts en Europe* (1856) o *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture* (1864) l'opuscolo composto per *Paris-Guide*

in occasione dell'esposizione universale del 1867, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, con una geniale introduzione di Victor Hugo, può oggi darci l'impressione più favorevole della critica d'arte di G. (pb).

### **Gavarni, Sulpice-Guillaume, detto Hippolyte Chevallier**

(Parigi 1804-66). Fu tra i più brillanti collaboratori dei giornali illustrati con litografie, in voga nel XIX sec., e lasciò una copiosa opera (oltre 8000 pezzi): lavorò per «La Mode», cui lo chiamò a collaborare Emile de Girardin «L'Artiste», «La Caricature», «Le Charivari» che ne pubblicò *Fourberies de femmes en matière de sentiment*, 1837, e *Les étudiants et les lorettes* 1841. Nel 1847 pubblicò scene di vita londinese sull'«Illustration». Estraneo alla caricatura politica, raffigurò la società del suo tempo. Nel contempo mondano e ricercato, e amico delle classi modeste, si trasformò in moralista umoristico. Con il suo tratto elegante rappresenta la figura femminile; diviene lo storico delle tenutarie e delle donnine allegre. Senza averne il genio si accostò molto al suo amico Daumier che a sua volta ne subì l'influsso. Dall'Inghilterra (1847-51), ove si legò a Guys, e dai suoi viaggi attraverso la Francia, in particolare nei Pirenei, riportò acquerelli precisi e sensibili (Parigi, Louvre), oggi dimenticati. (bt).

### **Gay, Nikolaj Nikolaevič**

(presso Voronež 1831 - governatorato di Černigov, 1894). Discende da un operaio dei Gobelins stabilitosi in Russia nel 1758, si formò all'accademia di Pietroburgo, che gli assegnò il suo Prix de Rome. Ammiratore di Renan e amico di Tolstoj, trattò soggetti religiosi interpretandoli come drammi psicologici spinti spesso fino al realismo ad oltranza e all'isteria (*Gesú davanti a Pilato*, 1890: Mosca, Gall. Tret'jakov; il *Pentimento di Giuda*, 1892: ivi; la *Crocifissione*, 1892: ivi). Più apprezzabili i suoi ritratti di contemporanei (il *Rivoluzionario Herzen*, 1867: ivi; il *Poeta Nekrasov*, 1872: Leningrado, Museo russo; *Tolstoj in camicia russa*, 1884: Mosca, Gall. Tret'jakov). (bl).

### **«Gazette des beaux-arts»**

È la più antica tra le riviste d'arte attualmente pubblicate in Francia; esce regolarmente ogni mese dal 1859 anno in cui fu fondata da Charles Blanc e Edouard Houssaye. Tra

i suoi direttori molti sono stati amatori d'arte o mecenati: oltre al citato Houssaye (1859-63), Eugène Galichon (1863-74), Maurice Cottier, Edouard André, Ephrussi, Roger Marx, Théodore Reinach (1905-28), Georges Wildenstein (1929-1963), Daniel Wildenstein (dal 1963). Assieme a quest'ultimo fanno parte del comitato direttivo J. Pope-Hennessy, F. Zeri, J. Rewald, F. Souchal. La rivista è internazionale, sia perché viene edita a Parigi e a New York sia per la scelta dei collaboratori. Tra questi si ricordano, nel corso del tempo, Thoré-Burger, Champfleury, i Goncourt, Burty, Renan, Louis Courajod, Pierre de Nolhac, Wilhelm Bode, André Michel, Marcel Proust, Montesquiou, André Gide, Louis Dimier, Emile Mâle, Salomon Reinach, Seymour de Ricci, Friedländer, Grautoff, Louis Hourticq, Panofsky, Charles Picard, Paul Jamot, Berenson, esperti internazionali e artisti come Blanche e Signac. Gli articoli pubblicati, d'indiscutibile carattere scientifico, sono accessibili a tutti e abbondantemente illustrati in bianco e nero. I testi sono chiariti da note, con precisi riferimenti bibliografici. In origine i lettori della **G** corrispondevano a un pubblico francese di amatori colti; oggi la consultano storici dell'arte, insegnanti e studenti. Dal 1955 una cronaca d'arte, in 40-50 pp. in carattere minore, tiene al corrente il pubblico sull'attività artistica internazionale. Viene anche regolarmente pubblicata una rubrica dedicata alle principali acquisizioni dei musei di tutti i paesi. Un repertorio centennale consente di ritrovare tutti gli articoli comparsi sulla **G** e costituisce in tal modo una sorta di bibliografia dello stato della ricerca in campo artistico. Frequenti negli ultimi anni articoli dedicati a Gauguin, Clouet, La Fosse, la coll. Crozat Poussin, la musica e la pittura, la critica d'arte, il gusto della borghesia parigina nel XVI e XVII sec., il Salon des refusés, i *salons* della caricatura, ma non mancano – naturalmente saggi nell'arte medievale e moderna di taglio filologico. (sr).

### **Geddes, Andrew**

(Edimburgo 1783 - Londra 1844). Dopo studi classici a Edimburgo giunse a Londra nel 1807 per studiare alla Royal Academy School, ove incontrò Wilkie. Tornato a Edimburgo nel 1810, iniziò la sua carriera come ritrattista; di nuovo a Londra nel 1814, scelse la capitale inglese come principale residenza, senza per questo abbandonare

definitivamente il paese natale, dove tornò spesso. Gran viaggiatore, visitò la Francia, la Germania e l'Italia (1814 e 1828-31) e studiò i maestri antichi, in particolare i veneti. Nel 1832 fu accolto come associato della Royal Academy. Fu ritrattista di talento, notevole per il senso del colore e la sensibilità del tratto (*George Sanders*, 1816: Edimburgo, NG). Nelle sue opere deve molto a Rembrandt, come nel ritratto della *Madre dell'artista* (1822. ivi). Incisore di qualità, **G** fece rivivere, con Wilkie, l'arte dell'incisione in Scozia; eseguì copie da quadri antichi, paesaggi, ritratti. (*mri*).

### **Geel, Jacob van**

(? 1584-85 ca. - Dordrecht, dopo il 1638). Paesaggista menzionato per la prima volta nel 1615 a Middelburg, vi risiedette fino al 1625; nel 1626 era a Delft, e faceva parte nel 1633 della ghilda di Dordrecht, dove lavorava ancora nel 1638. Il suo paesaggio piú antico, datato 1615 (Detroit, Inst. of Arts), riprende la tradizione bruegeliana dei paesaggisti fiamminghi della fine del XVI sec., e soprattutto di Gillis van Coninxloo. Piú tardi, probabilmente per influsso di Seghers, i suoi paesaggi acquistano un tono fantastico: **G** dispone rocce bizzarre e alberi dilaniati, tormentati, carichi di strani licheni, nei suoi *Paesaggi boschivi* o nelle *Vedute di montagne* (1625: Monaco, ex coll. J. Bohler; 1634: conservato a Lierre; 1635). Accentua ulteriormente queste forme inquietanti e questi effetti contrastati di luce nel *Grande gruppo d'alberi* (1637 ca.: Amsterdam, Rijksmuseum) e negli ultimi paesaggi (1637: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), che mostrano indubitabilmente l'influsso di Elsheimer. Questi caratteri ritornano nell'opera di altri artisti, in particolare Keirinckx e G. d'Hondecoeter. (*php*).

### **Geertgen tot Sint Jans**

(attivo nella seconda metà del XV sec.). La testimonianza di Van Mander (1604) costituisce la parte essenziale di quanto sappiamo sull'artista, nato a Leida e scomparso a ventotto anni. Formatosi a Haarlem presso Aelbert van Ouwater, visse come ospite nel convento dei Cavalieri di San Giovanni della città. Non si sono potute determinare le date esatte della sua attività, ma esse sono certamente successive al 1460 e precedenti il 1495. La sua opera piú importante era un grande trittico, destinato alla cappella

del convento che l'ospitava, di cui solo un'anta è stata risparmiata dalle distruzioni connesse alle guerre di religione del XVI sec. (Vienna, KM), consentendo la ricostruzione del suo corpus. Sulla faccia interna è rappresentato il *Compianto sul Cristo morto*, una composizione rigorosa, la cui staticità è accentuata da un modellato angoloso che dà alle figure umane l'aspetto di sculture in legno, conferisce all'insieme un'austera solennità. La scena principale si svolge in un paesaggio macchiato da rari alberi con il fogliame reso geometricamente secondo linee curve, quasi concentriche. Nel verso, una singolare composizione illustra la *Storia delle reliquie di san Giovanni Battista*: dietro la sua tomba alcuni uomini, che altri non sono che i Cavalieri di San Giovanni, si impadroniscono delle sue reliquie. Ciascuno di essi è certamente un ritratto e l'insieme costituisce il primo ritratto collettivo conosciuto nella pittura olandese, anello iniziale di una ricca e varia catena. Il dipinto più vicino a quest'anta è una *Resurrezione di Lazzaro* (Parigi, Louvre), che riprende alcuni elementi della *Resurrezione di Lazzaro* di Ouwater (Berlino-Dahlem), collocando però la scena all'aperto, in un vasto paesaggio disseminato di alberi e di specchi d'acqua. Un trittico con l'*Adorazione dei Magi* (Praga, NG), sfortunatamente mutilato, è anch'esso vicino a queste due opere, ma rivela un'arte meno consumata, di più fresca ispirazione. Lo sfondo è pittorescamente animato dall'agitazione del corteo dei re magi. Sulle ante, i donatori sono presentati da santi guerrieri: una variante del san Bavone si trova in una piccola tavola dell'Ermitage di Leningrado. Quattro altre piccole tavole costituiscono insieme con le opere già ricordate, il meglio del catalogo dell'artista. L'*Adorazione dei Magi* (Cleveland AM) riprende il tema di Praga accentuandone il tono drammatico: l'attenzione viene tutta indirizzata sui volti dei personaggi, di una severa resa plastica, che ne esprime con forte intensità i sentimenti. Il *San Giovanni Battista nel deserto* (Berlino-Dahlem) è un capolavoro sorprendente: la rustica figura del santo perduto nella meditazione – pur con la sua rude espressività – sembra annunciare la *Malinconia* di Dürer. Attorno a lui si distende un paesaggio lussureggiante, il più bello dipinto da G, ancora nella tradizione di Van Eyck per la percezione meticolosa del terreno erboso e degli alberi. I vasti campi verdi sono interrotti da brevi superfici d'acqua trattate come specchi preziosi. Il *Cristo doloroso* (Utrecht,



Museo arcivescovile) ci appare in un tagliente modellato che esprime ammirevolmente la gravità del tema. Una tavola che costituisce un piccolo altare portatile (Milano, Ambrosiana) rappresenta la *Vergine con il Bambino*, in una composizione vicina ai modelli di Bouts; infine nella *Natività* di Londra (NG) una delle prime interpretazioni notturne del tema, il Bambino disteso nella mangiatoia è la fonte luminosa dell'insieme. È stata spesso notata l'affinità di queste opere con l'arte di Van der Goes. Certo vi si possono scorgere tratti comuni, ma **G** non esprime mai un sentimento tanto drammaticamente inquieto: un sentimento sereno e quasi estatico anima ogni sua opera anche quando è intensamente permeata di passione. Altri dipinti sono stati attribuiti al pittore: due *Adorazioni dei Magi* (Amsterdam Rijksmuseum; Winterthur, coll. Oskar Reinhart) rivelano modi più corsivi e incerti che nel medesimo soggetto di Praga. La *Famiglia di sant'Anna* (Amsterdam, Rijksmuseum) ci appare come un'insolita adunata familiare in una chiesa gotica. La *Vergine con il Bambino* (Berlino-Dahlem) sviluppa su scala monumentale la piccola tavola dell'Ambrosiana, senza serbarne l'ingenua freschezza. Assai più lontani dallo stile delle opere principali sono poi un *Albero di Jesse* (Amsterdam, Rijksmuseum), già attribuito a Mostaert, e una curiosa rappresentazione della *Madonna dell'Apocalisse* (Rotterdam BVB) racchiusa entro una gloria di angeli musici, quasi emergenti dal buio per effetto di un lampo improvviso. (*ach*).

### **Geest, Cornelis van der**

(1577-1638). Patrizio di Anversa arricchitosi nel commercio di stoffe di lusso, umanista e letterato, s'interessò d'arte. Perspicace, attratto dalle nuove tendenze, fu tra i primi a scoprire il genio di Rubens di ritorno dall'Italia, che, grazie al suo appoggio, ricevette uno dei primi incarichi importanti: il grande trittico dell'*Erezione della Croce* per l'altar maggiore di St. Walburg ad Anversa. Amante sia della pittura contemporanea che di quella antica, ai suoi tempi poco apprezzata (possedeva un'opera di Van Eyck oggi scomparsa), la sua collezione rifletteva l'indipendenza dei suoi gusti, essa ci è nota da un quadro di Van der Haecht, conservatore della sua galleria, che la rappresenta nel momento in cui si recarono a visitarla gli arciduchi Alberto e Isabella, il 23 agosto 1615; vi si riconoscono, tra gli altri personaggi, Rubens Van Dyck e il re di Polonia Venceslao Sigismondo, che vi andò in realtà solo nove anni dopo (il

dipinto si trova oggi in una coll. priv. americana). Molte opere provenienti dalla galleria sono oggi disperse in raccolte pubbliche: il suo *Ritratto*, di Van Dyck (Londra, NG), la *Battaglia delle amazzoni* di Rubens (Monaco, AP), il *Cacciatore e i suoi cani* di Wildens (Dresda, GG). (gh).

### **Geest, Wybrand Symonsz de**

(Leeuwarden 1592 - dopo il 1660). Visse prima ad Anversa, poi a Utrecht, dove nel 1613 fu allievo di Bloemaert. Dal 1614 al 1618 viaggiò nelle Fiandre, in Francia e in Italia; è citato a Roma. Se ne conserva una *Maddalena* (1620: Barcellona, coll. priv.), copia di un capolavoro di Caravaggio. Nel 1622 sposò la sorella di Saskia van Uylenburg, divenendo così cognato di Rembrandt, che tuttavia lo influenzerà solo in minima misura. Dipinse soprattutto maestosi ritratti ufficiali che mostrano, con qualche rigidità provinciale, la conoscenza dell'arte di Van Dyck, come quelli della famiglia dei Nassau (*Guglielmo Federico*, 1632: Amsterdam, Rijksmuseum; *Enrico Casimiro*, 1632: ivi; *Ernesto Casimiro*, 1633: ivi), o il *Ritratto d'uomo* (1659: Lilla, MBA) e il quadro che gli corrisponde, *Ritratto di donna* (1659: Amsterdam, Rijksmuseum). Lo stile dei suoi quadri di storia rammenta spesso quello di Honthorst. (jv).

### **Geffroy, Gustave**

(Parigi 1855-1926). Amico intimo di Clemenceau e di Monet, grazie a quest'ultimo conobbe gli impressionisti, e fu tra i primi difensori e studiosi dell'impressionismo. Raccolse in particolare i propri articoli critici in otto volumi dal titolo *La Vie artistique* (Paris 1892-1903; *l'Histoire de l'Impressionnisme* comparve nel 1894). Gli si devono anche dodici volumi sui musei d'Europa, studi dedicati a *Gustave Moreau* (1900), *Daumier* (1901), *Rubens* (1902), *Constantin Guys* (1904), *Sisley* (1923), *Méryon* (1926) e *Claude Monet, sa vie, son œuvre* (1922), che, quantunque ineguale, resta l'opera sua più importante. Cézanne, che egli sostenne prima di conoscerlo personalmente, ne fece il ritratto nel 1895. Come direttore del laboratorio dei Gobelins compì un grande sforzo per rinnovare il repertorio dei modelli. Per realizzarli con l'esattezza che i pittori desideravano, introdusse nella tintura i nuovi ingredienti sintetici; ma l'esperimento diede risultati contraddittori. (sr).

## **Geiger, Rupprecht**

(Monaco 1908). Deve al padre, il pittore Willi Geiger, l'interesse per la pittura. In seguito alle impressioni ricevute durante un viaggio in Spagna e in Marocco, intraprese lo studio dell'architettura a Monaco dal 1924 al 1932 (in particolare presso E. Pfeiffer). Nel 1929 visitò Parigi e l'Italia, e dal 1933 al 1939 esercitò la professione di architetto. Nell'esercito tedesco dal 1939 al 1945, riprese da autodidatta gli studi di pittura fino al 1949, anno in cui entrò in relazione col gruppo buddhista Zen 49. Dal 1949 al 1962, **G** fu insieme architetto e pittore; dal 1965 insegnò presso la Kunstakademie di Düsseldorf. I suoi dipinti sono composizioni di colori piatti; nei primi, 1950 ca., il colore si concentra o si disperde su grandi superfici. Nel corso degli anni successivi, la composizione di superfici monocrome si fa più rara, e ciò conferisce accento più dinamico alle variazioni cromatiche. A partire dal 1965 ca., nelle pitture e nelle serigrafie **G** si limita all'uso di due colori, concentrati o diffusi, in modo antitetico. Soprattutto, grazie ai suoi dischi colorati (leggere ellissi disposte su un fondo che muta gradatamente colore), l'artista ottiene un'intensa impressione di spazio cosmico. La sua opera è presente in molti musei tedeschi (Berlino, Essen, Kassel, Monaco, Stoccarda, Wuppertal). (*frm*).

## **Gelder, Aert (Arent) de**

(Dordrecht 1645-1727). Passò anzitutto, nel 1660 ca., nella bottega di Hoogstraten, che non sembra aver lasciato su di lui alcuna impronta, e fu tra gli ultimi allievi di Rembrandt ad Amsterdam attorno al 1661-63. Fu tra coloro che meglio seppero cogliere lo spirito e la tecnica degli ultimi anni del maestro, conservandoli in pieno XVIII sec., contro la pittura fine e aristocratica in voga nella seconda metà del secolo. Tornato in seguito a Dordrecht, conobbe Houbraeken che probabilmente apprese da **G** varie indicazioni sulla pittura di Rembrandt. L'opera di **G** si suddivide essenzialmente in dipinti religiosi e ritratti; ma ovunque vi si afferma la medesima tecnica ampia e ricca imitata da Rembrandt – colore caldo a base di rossi e ori ramati, fattura libera, impasto di luci – tecnica peraltro propria di **G** per le iridescenze cromatiche di rosa e malva pallidi, il chiaroscuro delicatissimo e una sorta di fremente levità e tenerezza sentimentale che preannunciano il XVIII sec. giungendo a ri-

chiamare l'opera di Fragonard. Dal 1671 **G** è in piena maturità stilistica come mostra il grande *Ecce homo* (Dresda, GG), ispirato da una famosa incisione di Rembrandt (1655). Al 1685 risalgono vari suoi quadri, tra cui alcuni capolavori, come l'*Autoritratto* (Francoforte, SKI), *Ester e Mardocheo* (conservato a Budapest), *Ester* (Monaco, AP), l'evocazione quasi romantica, nel suo irrequieto mistero, di *Ernst van Beveren* (Amsterdam, Rijksmuseum), in un sontuoso abito ricamato d'oro, al modo in cui Rembrandt amava vestire i suoi modelli o se stesso. Una delle parti più belle della sua opera è costituita dalla commovente serie della *Passione* in ventidue quadri, venti dei quali, secondo Houbraken, compiuti nel 1715, che il pittore serbò presso di sé fino alla morte (dieci si trovano ora a Monaco, AP, e due al Rijksmuseum di Amsterdam). Da questa data, **G** cessò praticamente di dipingere, ad eccezione dell'imponente *Ritratto della famiglia del dott. Boerhave* (1722: Amsterdam, Rijksmuseum). Nel XVIII e XIX sec. i quadri di **G** vennero spesso ritenuti opere di Rembrandt, come il famoso «Rembrandt di Pecq», l'*Abramo e i tre angeli* (Rotterdam, BVB; proveniente da una coll. priv. dei dintorni di Parigi), oggetto, intorno al 1890, di una vera e propria polemica. (*jf*).

### **Gelder, Hendrik Enno van**

(Amsterdam 1876 - L'Aja 1960). Laureato in giurisprudenza (1899), fu archivista ad Alkmaar dal 1900 al 1906; poi, dal 1906 al 1922, archivista municipale all'Aja. Il Gemeentemuseum dell'Aja, di cui fu nominato direttore nel 1912, gli deve il proprio ampliamento e sviluppo, e la sua nuova organizzazione, che servì poi di esempio a molti altri musei. Nel 1918 **G** fondò nella stessa città il servizio municipale degli affari culturali e scientifici, di cui assunse la direzione fino al 1941. Redattore di «Oud-Holland» dal 1912 alla morte, e della cronaca artistica di «Die Haghe» dal 1911 al 1920, scrisse numerosissimi articoli in queste pubblicazioni e per «Elsevier's Maandschrift», «De Kroniek», «De Gids», *Encyclopaedia Britannica*. Tra le sue opere principali citiamo: *Jan Steen* (1927), *Rembrandt* (1948), *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* (Storia dell'arte nei Paesi Bassi: 1954-55), nonché monografie su W. C. Heda, W. Kalf, J. Israels, M. Maris. (*hbf*).

## **Geldorp, Gortzius**

(Lovanio 1553 - Colonia 1616 ca.). Allievo di Frans I Francken ad Anversa, poi di Frans I Pourbus verso il 1570, **G** si recò a Colonia nel 1579 al seguito del duca di Terranova, e vi si stabilì. A parte alcuni quadri biblici o allegorici (*Salomone e la regina di Saba*, 1602: Colonia WRM), dall'elegante manierismo influenzato da Hans von Aachen, **G** ha lasciato numerosissimi ritratti vicini per stile a Mierevelt: *Hortensia* (1596), *Lucretia del Prado* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Johann von Broick* (1604), *Egbert Fabritius* (1601: Colonia, WRM). (*ju*).

**Gellée, Claude → Lorrain, Claude Gellée, detto le**

## **Gelli, Giovanni Battista**

(Firenze 1498-1563). Le sue *Venti vite d'artisti*, edite soltanto nel 1896, costituiscono senza dubbio l'inizio di un più vasto progetto rimasto incompiuto, esse hanno in comune con Vasari e l'Anonimo Magliabechiano una fonte sino ad oggi non identificata e denominata «K» dalla critica. Benché non sempre affidabili dal punto di vista conoscitivo, le *Vite* sono di notevole interesse per la concezione dell'arte che le ispira espressa sinteticamente dall'autore nelle due *Conferenze sui sonetti di Petrarca* (Firenze 1549). Animato da un forte spirito di parte, **G** considera la propria città la culla di un'arte nuova, sorta con Cimabue e soprattutto con Giotto dalla lunga «decadenza» medievale, che cerca di spiegare con una sua teoria dei flussi e riflussi naturali della storia, per i tempi piuttosto originale. La sua tesi d'altra parte collima con quella di Vasari, cui peraltro non sembra che egli si sia ispirato, quando addita in Michelangelo il punto culminante dell'arte moderna e il superamento dell'antichità classica. (*grc*).

## **Genelli, Buonaventura**

(Berlino 1798 - Weimar 1868). Figlio e nipote di pittori, discendeva da una famiglia romana; allievo dell'accademia di Berlino dal 1814 al 1819, fu pittore di storia e incisore. Il classicismo berlinese è alla base dello stile del suo disegno, che elaborò a Roma dal 1822 al 1832, subendo l'influsso di Carstens. **G** visse a Lipsia dal 1832 al 1836, poi a Monaco fino al 1859 e infine a Weimar, ove insegnò all'accademia. Oltre ad alcuni dipinti a olio, quasi tutti



conservati presso la Schackgalerie di Monaco, eseguì affreschi ispirati a temi mitologici, come il *Ratto d'Europa* (1859: Monaco, ivi). È noto anche come illustratore di Dante e di Omero. (*hbs*).

### **Generalič Ivan**

(Hlebiné 1914). Di origine contadina, ha praticato la pittura fin dall'infanzia. A sedici anni venne notato da Hegedušić che gl'impartì i rudimenti della tecnica pittorica. **G** divenne il rappresentante della pittura *naïve* in Jugoslavia e l'animatore della scuola di Hlebiné. I suoi soggetti sono tratti dalla vita contadina: le nozze, la morte, l'inverno al villaggio, il gallo sul tetto, il cervo nella foresta. La sua tecnica pittorica ha origine in un procedimento di pittura popolare su vetro. Il suo stile si espresse nei primi tempi in un linguaggio *naïf* e narrativo, e in seguito presenta accenti che richiamano Bruegel e Rousseau; si accostò poi talvolta ai surrealisti, con una visione assai personale. La sua pittura possiede il fascino delle miniature, la moralità del racconto epico e la seduzione del colore puro. La sua fama ha superato da tempo i confini del suo paese. **G** è ben rappresentato a Zagabria, nella galleria dell'arte *naïve* (*Liocorno*, 1961; *Gallo crocifisso*, 1964). (*ka*).

### **genere, pittura di**

Il termine 'pittura di genere' applicato alle scene di vita quotidiana è relativamente recente: come ha mostrato W. Stechow (1975-76), lo si trova per la prima volta sul finire del Settecento in un testo di Quatremère de Quincy (1791), dove si accenna al «genere propriamente detto, vale a dire a quello delle scene borghesi». Fu utilizzato dapprima in Francia, ma rapidamente, nei primi decenni dell'Ottocento in tutt'Europa. Nell'edizione stampata dei *Niederländische Briefe* (1834) lo Schnaase intitolò una lettera *Über Genremalerei* riferendosi a quei quadri seicenteschi olandesi che nel testo (1830) definiva di «Gesellschaftsmalerei» (pittura della società). In questo senso tale termine è venuto ad indicare una sorta di categoria pittorica che rappresenta scene ispirate al vero e al costume contemporaneo. Tali tematiche cominciarono ad avere successo nel XVI sec. in contrapposizione alle tematiche colte e complesse della pittura di storia. Dagli scrittori d'arte del XVII sec., tali composizioni vennero classificate tra i generi minori, come il paesaggio e la natura morta e

scarsamente apprezzate: soggetti «bassi», scrive Roger de Piles a proposito di Brouwer; «semplici e senza bellezza», «rappresentati con una maniera poco nobile», dice Félibien parlando dei Le Nain. All'epoca di Diderot la pittura di **g**, estremamente fiorente, non ha ancora una denominazione distintiva. L'autore dei *Salons* denuncia d'altronde tale confusione: «Vengono chiamati pittori di genere, indistintamente, sia coloro che si occupano unicamente di fiori, frutti, animali, boschi, foreste, montagne, sia coloro che traggono le proprie scene dalla vita comune e domestica». Soltanto nel XIX sec. come si è visto il termine assumerà il proprio senso attuale, e venne Utilizzato per designare i grandi successi al *salon* (panciuti canonici di Tony Robert-Fleury, spazzacamini e sguatterini di Chocarne-Moreau), ma anche le opere di coloro che del *salon* non riescono a forzare l'ingresso, gli impressionisti. Così, il critico del «Siècle» scrive il 5 aprile 1877, a proposito della loro terza collettiva: «Alcuni paesaggi, alcuni piccoli quadri di genere, pieni di freschezza, d'intelligenza e di luce, danno davvero l'impressione della natura, a livelli artistici incontestabili». (Tra i quadri esposti, *Le Moulin de la Galette* e *l'Altalena* di Renoir, la *Gare Saint-Lazare* di Monet, *Ballerine* e *Donne che si lavano* di Degas, i *Segatori d'assi* di Sisley). La pittura di **g** non ha, dunque uno stile e una storia propria. Possiamo al massimo identificarne aspetti di secolo in secolo, e all'interno delle grandi correnti della storia della pittura in generale. Ma siamo noi che isoliamo, in ciascuna epoca e in ogni paese, certe rappresentazioni che chiamiamo 'di genere' utilizzando un termine che i contemporanei non avrebbero certo usato e distinguendo artificialmente certi aspetti e certe tematiche. Per Max J. Friedländer, la pittura di **g** comprende le opere che non sono «caratterizzate, esaltate o consacrate dal sapere, dal pensiero o dalla fede». Ma, in ogni epoca, il sapere, il pensiero o la fede, e dunque la cultura e il costume, hanno determinato l'atteggiamento e l'umore degli artisti, hanno suscitato il loro interesse e quello degli amatori per certi tipi di soggetti, contrassegnando così profondamente la pittura di **g** e conferendole la sua diversità.

**Antichità** Quando si affronti cronologicamente la storia della pittura di **g**, che, ripetiamo, è una costruzione del tutto moderna che di fatto proietta nel passato la sua terminologia e le sue classificazioni, si constata l'impossibi-

lità di escluderne le rappresentazioni a contenuto allegorico o religioso. Non si possono infatti scartare senz'altro le meravigliose rappresentazioni della vita quotidiana che ci presentano le tombe dell'antico Egitto: il lavoro nei campi, l'attività degli artigiani, le scene di caccia e pesca hanno, è vero, evidentemente un senso sacro; nondimeno, traducono il gusto dell'artista per gli spettacoli familiari, la cui immagine deve accompagnare il defunto di là dalla morte. Così pure nell'arte cretese, e più tardi in quella etrusca, le motivazioni simboliche o rituali di alcune composizioni (paesaggi con figure, banchetti, giochi atletici) sembrano cancellarsi dinanzi all'unico impegno di rendere il fascino della natura e le saporose realtà dell'esistenza. In Grecia, i «soggetti di genere» compaiono fin dal VII sec. a. C. nella ceramica (venditori al mercato, cacciatori che inseguono una lepre, scene di banchetti, palestre, ginecei).

La pittura romana e il mosaico serbano in seguito un riflesso di quella che fu la pittura ellenistica: feste campestri, suonatori ambulanti cerimonie nuziali (dove gli dèi talvolta si mescolano agli uomini). Vi si trova pure, come nella decorazione plastica, un certo numero di rappresentazioni «quotidiane»: la bottega del tintore e quella del macellaio, una donna alla finestra, bambini mentre giocano.

### **Medioevo**

□ *Italia* Tutto ciò scompare col trionfo del cristianesimo e dell'arte cristiana. Gli imperatori bizantini impongono soggetti storici o sacri, poi la reazione anti-iconoclastica favorisce un ritorno allo stile ieratico dei secoli precedenti (ma l'ignoto maestro dell'abside di San Clemente a Roma popola il mosaico cristologico di scenette quotidiane: donne e uomini al lavoro, rappresentazioni di caccia e di pesca). Toccherà ai pittori toscani riportare sulla terra le visioni celesti della tradizione bizantina: Giotto, dipingendo all'Arena di Padova l'*Apparizione dell'angelo a sant'Anna* o le *Nozze di Cana*, attualizza il soggetto con il dettaglio della camera dalle cortine ben tirate, o il gesto di un servitore che assaggia il vino. *Sul verso* della *Maestà* di Siena, Duccio rappresenta scene del Nuovo Testamento con una sensibilità più immediata per l'eleganza dei ritmi e la naturalezza degli atteggiamenti: i personaggi delle *Nozze di Cana*, che si affaccendano in primo piano, conferiscono a questa parte della composizione la vivacità d'una scena vissuta. Se i senesi s'impegnano più dei fio-

rentini nelle modulazioni grafiche, talvolta deliberatamente irrealistiche, è tuttavia a uno di loro, Ambrogio Lorenzetti, che si deve l'opera piú monumentale della pittura profana medievale, le *Allegorie del Buongoverno* e del Malgoverno, dipinte tra il 1337 e il 1339 nel Palazzo pubblico. Anche qui, la portata morale e politica del soggetto non riesce ad abolire il fascino delle molteplici scene di genere che compongono questa magistrale rievocazione di vita rurale e urbana, con i mietitori e i trebbiatori, i muratori sui loro ponteggi e i bottegai affaccendati, la caccia al falcone, il sentiero dei mulattieri, il girotondo delle belle senesi sulla piazza. Sono ancora i Senesi che, fin dalla metà del XIII sec., prendono a dipingere, sui loro registri fiscali (le «tavolette di Biccherna»), l'immagine dell'esattore seduto dietro il banco. In seguito, il cancelliere e il contribuente verranno a completare la scena: è soprattutto l'iconografia della *Vocazione di san Matteo*, che costituirà, fino al XVI sec. e oltre, il pretesto per numerose composizioni nelle quali il tema evangelico diviene per il pittore, italiano o fiammingo, semplice «pretesto» per rappresentare una bottega di cambiavalute. Analogamente, nel XIV sec., l'*Annunciazione*, la *Nascita di san Giovanni Battista*, il *Festino di Erode* sono spesso vere e proprie scene di interni fiorentini. Nel XV sec. questa tendenza si dispiegherà nelle serene rievocazioni di un Ghirlandaio e nelle rappresentazioni pittoresche, e ormai puramente profane, di feste, cacce, banchetti, a decorazione dei «cassoni». A Venezia l'influsso durevole dell'arte bizantina distoglie la maggior parte dei pittori, fino a Carpaccio, da qualsiasi interesse per il reale aneddótico. La diffusione del gotico internazionale impone la dominante dello «stile» sui particolarismi sui dettagli dal vero, sull'osservazione personale, il cui gusto è peraltro assai vivo in Lombardia (*Tacuina Sanitatis*) fin dal XIV sec.

□ *Europa settentrionale* In Francia e nelle Fiandre, a consentirci d'immaginare quale fosse la pittura profana prima del XV sec. sono essenzialmente le miniature. Essa compare d'altronde nei libri di pietà e serba un carattere, se non religioso, quanto meno simbolico: i miniatori, come gli scultori delle cattedrali, sanno esprimere la vivacità e la diversità dei «lavori dei mesi», precludendo alle raffinate descrizioni di vita contemporanea concepite dai fratelli Limbourg per i fogli del *Libro d'ore* (*Très Riches Heures*) del duca di Berry. All'inizio del XV sec., come in Italia

cent'anni prima, gli episodi del Nuovo Testamento hanno come cornice interni «moderni», con mobili ben lucidi, finestre scompartite a piombi, mensole provviste di rami luccicanti: basti qui rammentare la *Nascita di san Giovanni Battista* nel *Libro d'ore di Torino*, l'*Annunciazione* di Van Eyck sul polittico di Gand e soprattutto quella del polittico di Mérode de Campin con l'anta che presenta san Giuseppe nella sua bottega, assorbito nella confezione di una trappola per topi. Poi, in uno di questi interni facoltosi e tranquilli, gli Arnolfini prendono il posto della Vergine: al di là del ritratto, è il quadro di genere che nasce con questo dipinto, assicurando subito ai Paesi Bassi una preminenza che non perderanno più. Altre opere di Van Eyck oggi perdute (un *Bagno di donna*, una *Dama che fa toeletta*) hanno certo contribuito a determinare questo nuovo orientamento.

**xvi secolo** Lo sviluppo giungerà a compimento nel xvi sec. con l'interpretazione sempre più «laicizzata» dei temi sacri, in seguito sotto il sembiante dell'intento moralizzatore e della preoccupazione simbolica, che progressivamente si dissolvono: l'illustrazione dei proverbi, dei Cinque Sensi, delle Stagioni, dei Vizi e delle Virtù crea un repertorio che verrà sfruttato per lungo tempo e che susciterà varianti deliberatamente spogliate di qualsiasi allusione intellettuale o spirituale. Il *Sant'Eligio* di Petrus Christus ispira a Quentin Metsys il *Cambiavalute e sua moglie*, mentre il suo discepolo Marinus van Reymerswaele spinge il tema fino alla caricatura per stigmatizzare l'esosità degli usurai e di altri ricettatori, e Jan van Hemessen si rifà alla *Vocazione di san Matteo*. Pieter Aertsen insiste sui preparativi del pranzo quando dipinge *Gesù presso Marta e Maria* e sulle bancarelle colme di vivande nei suoi *Mercati di legumi*. Suo nipote Joachim Beuckelaer tratta soggetti analoghi, ma le sue *Cuoche* hanno appena la pretesa d'incarnare la diligente sorella di Lazzaro. Annunciato da Hieronymus Bosch, le cui satire feroci e le cui visioni d'incubo brulicano di elementi «veri», Pieter Bruegel è il grande interprete della vita contadina, dei suoi lavori e divertimenti. Fuori di Fiandra, e nelle Fiandre stesse ad Anversa, la corrente manierista, come un tempo il gotico internazionale, comporta un disinteresse per le scene di g. Soltanto a Venezia Jacopo Bassano con le sue scene pastorali, il Veronese con i suoi festini sontuosi, Bonifacio de' Pitati con le sue rappresentazioni più intime della vita pa-



trizia continuano a ricercare nella realtà la fonte d'ispirazione. In Francia, i pittori della scuola di Fontainebleau ne rifuggono anch'essi per aderire alle raffinatezze formali, all'eleganza dei ritmi: le «dame al bagno» sono celebrazioni della bellezza femminile e pertanto, in qualche misura, «quadri sacri»!

### **xvii secolo**

*Roma e il caravaggismo* La rivoluzione caravaggesca costituisce una fase essenziale nella storia della pittura di **g**, che per la prima volta acquisisce in Europa, settentrionale e meridionale, certi caratteri generali per quanto concerne la tecnica, l'impaginazione, la scelta dei soggetti e delle atmosfere di luce.

A Roma, fin dall'inizio del Seicento e fino agli anni '30, fiamminghi come Abraham Janssens e Rombouts, olandesi come Ter Brugghen, Baburen, Honthorst, e infine francesi come Valentin, Régnier, Tournier, probabilmente Georges de la Tour, scoprono attraverso la mediazione di Manfredi la «pittura naturale» di Caravaggio e il luminismo. Dopo di lui, la *Vocazione di san Matteo*, la *Negazione di san Pietro*, il *Figliol prodigo* divengono scene di corpo di guardia e di bagordi, direttamente ispirate dai tumultuosi giri notturni per le bettole romane ove fraternizzano tutte le colonie di artisti stranieri. Vi si beve, vi si gioca a carte, vi si fa musica, ed ecco trovati soggetti nuovi. Una variante «in minore» del caravaggismo è offerta dai bamboccianti, provenienti dall'Olanda (P. van Laer), dalle Fiandre (Miel), dalla Francia (Bourdon), che s'incontrano con gli italiani (Cerquozzi) nello sviluppo di una pittura di **g** popolare e pittoresca.

□ *Francia* Tornati in patria, i pittori elaborano un proprio registro personale, formano una nuova generazione di artisti, presto sottoposti a loro volta ad altri influssi. Così i pittori fiamminghi stabilitesi a Parigi presso Saint-Germain-des-Prés improntano la maniera di un Antoine Le Nain, mentre suo fratello Louis conferisce le proprie lettere di nobiltà ai soggetti di **g** paesano, la cui dignità e umanità profonda sono di spirito prettamente classico. Mathieu Le Nain, Tassel, Michelin manifestano rigore e interiorità minori. A Roma, Georges de la Tour ha visto probabilmente le opere di Honthorst durante un soggiorno nei Paesi Bassi; e tuttavia, confrontando la *Negazione di san Pietro*, i *Giocatori di carte* o i *Giocatori di dadi* la *Rissa di musicisti* con le tele contemporanee su soggetti

analoghi, si riconosce immediatamente in lui il piú originale tra tutti i maestri toccati dal caravaggismo. Come lo stesso Caravaggio, egli sa associare pittura di **g** e soggetti religiosi, al punto che il *Neonato* può interpretarsi come scena quotidiana o come opera sacra.

□ *Fiandre* Le Fiandre del Seicento sono interamente dominate da Rubens. Se egli interviene nell'evoluzione della pittura di **g**, non è con la sua *Kermesse* o col *Girotondo di contadini*, ma con la potenza smagliante di tutta la sua opera. Brouwer dipinge agl'inizi scene paesane che dimostrano quanto amasse Bruegel il Vecchio. Un soggiorno a Haarlem presso Frans Hals gli fa poi acquisire una fattura piú ricca e flessibile; tornato ad Anversa nel 1631, Vi aggiunge le sottigliezze poetiche della luce che l'opera rubensiana gli suggerisce: i suoi interni di taverne, i suoi bevitori e musicisti sfruttano le risorse disponibili in una ricca gamma di materie e di colori, per rendere ora il quieto benessere, ora la gaiezza volgare, ora l'ironia, ora l'amarezza. Jordaens non è venuto in Italia, ma non ignora il caravaggismo, le cui conquiste corrispondono al suo gusto per l'espressione, la concretezza della realtà, che aveva sviluppato anzitutto in contatto con l'opera di Aertsen. A partire dal 1630 ca., egli pure subirà l'ascendente di Rubens. Il *Concerto di famiglia*, *Il re beve* nelle loro diverse versioni, si animano di tutto il brio che il vento barocco integra alla truculenza fiamminga. Il realismo meno aggressivo di Téniers, il suo gusto per i piaceri raffinati delle persone di mondo e dei principi collezionisti costituiscono una variazione in minore talvolta gradevole, e che conobbe il maggior successo. Nella scia di questi pittori, numerosi piccoli maestri dipingono *kermesses*, scene agresti o militari, prolungando il **g** fino al XVIII sec.

□ *Olanda* Il ruolo di Rubens in Fiandra ha l'equivalente in Olanda con la pittura di Rembrandt, benché la sua opera abbia meno fortemente toccato il «genere» rispetto agli altri campi della pittura e delle arti grafiche. Ma la pittura di **g**, rispondendo al realismo olandese e ai gusti della clientela, essenzialmente borghese, dei Paesi Bassi, trova nell'Olanda del secolo d'oro uno sviluppo privilegiato. Con la prima generazione dei caravaggisti di Utrecht, l'eco dell'esperienza romana serba una franca e diretta eloquenza. I «notturni» di Honthorst, la potenza grave di Baburen, gli episodi biblici trattati da Ter Brugghen alla maniera di quelli di Caravaggio, i suoi «concerti» derivan-

ti da Manfredi hanno forza sufficiente a far nascere multiple varianti: P. Codde, J. Duck, i Palamedes dipingono in piccolo formato, e in una gamma raffinata di toni, scene che illustrano la vita mondana o militare, la gaiezza delle mescite, il fascino dei «momenti musicali». Frans Hals, in altro modo, si riallaccia ai caravaggisti per la vigoria gioviale dei suoi tipi popolari, che appartengono alla pittura di **g** perché, al di là del ritratto, rievocano uno stile di vita, un ambiente sociale, un'epoca. Poi Rembrandt insegna a Gerrit Don, a Van Ostade, a Wilhelm Kalf un trattamento piú sottile del chiaroscuro, una sensibilità maggiore al mistero dell'atmosfera e delle ombre. La *Lettura della Bibbia* di Gerrit Dou deve pressoché tutto al ritratto della madre di Rembrandt, dal quale quest'artista riprende inoltre uno schema compositivo caratteristico nel *Droghiere del Villaggio* o nella *Donna idropica*. Dopo di lui si apre la grande epoca della pittura olandese di **g**: Ter Borch, con una tavolozza raffinata, ci dà un'immagine pacificata, armoniosa, dei corpi di guardia e dei riposi del guerriero. Sweerts rende, con modalità poetica, la gaiezza dei bamboccianti all'italiana e la serenità domestica delle case olandesi. Metsu, aperto a tutte le influenze, si accosta talvolta a Ter Borch, talvolta a Gerrit Don, poi a Vermeer. Jan Steen dipinge composizioni vivaci, brulicanti di personaggi oppure intime e tranquille, nascondendo talvolta intenti moralizzanti o allusioni erotiche. Attorno a Vermeer si delinea un'altra corrente, con Pieter de Hooch, P. E. Janssens, Jacob Vrel: quella della vita silenziosa, del mondo circonciso nel quale si rinchiudono l'innamorata per legger la sua lettera, il geografo per sondare i segreti dell'universo, la ricamatrice per manipolare i suoi fuselli. Qui, per la magia della luce, per la ricchezza del tocco iridato, l'oggetto piú umile assume l'importanza e lo splendore d'un tesoro. Infine due tendenze si affermano alla fine del secolo: quella dei «conservatori» (Mieris, Van der Werff), mediante la quale la tradizione si prolungherà fino al Settecento, e quella degli «indipendenti», che raccoglie artisti assai diversi come Nicolaes Berchem o i Weenix, la cui originalità e fantasia fanno talvolta presentire i capricci del rocò.

□ *Spagna* In Spagna, il caravaggismo trova un terreno doppiamente pronto a causa dei tentativi «tenebrosi» di Navarrete (El Mudo) e della moda dei temi picareschi, impo-

sta da tutta una letteratura assai diffusa fin dal XII sec.; Ribera, che visita Roma nel 1613 o 1614 prima di stabilirsi a Napoli, con il *Cieco e la sua guida* offre l'immagine degli eroi del celebre *Lazarillo de Tormes*, cui pure s'ispira Herrera il Vecchio. Questi contribuisce, con Pacheco, a fare di Siviglia un centro artistico fiorente, ove si formeranno Zurbarán, Murillo, Velázquez. La *Vecchia che frigge le uova*, il *Portatore d'acqua*, la *Colazione* mettono in scena il popolino di Siviglia, della quale si disse che era allora la vera capitale dell'Europa picaresca. E le *Donne alla finestra* di Murillo non sono forse la pura e semplice illustrazione della *Celestina*? Ma il *Giovane mendicante* al Louvre, i bambini che mangiano frutta, giocano a dadi o contano i loro soldi tradiscono soltanto la compassione del pittore per la loro misera esistenza.

#### **Fine del XVII secolo**

□ *Italia* I prolungamenti del caravaggismo sono piú brevi in Italia che nel resto d'Europa per quanto riguarda la pittura di **g**, soffocata dal movimento accademico e dalla grande pittura barocca. A Bologna, G. M. Crespi, alla fine del XVII sec., evita peraltro l'idealismo per accostarsi alla realtà quotidiana (*Donna con la pulce*, *Famiglia di contadini*). In Lombardia, dopo le trasposizioni frenetiche che Magnasco fa subire ai soggetti di genere, popolati di soldatucci, di perdigiorno e di monaci allucinati, Ceruti è l'unico interprete della vita contadina e mendica alla metà del XVIII sec. I veneziani invece si compiacciono di rappresentare le delizie di una passeggiata sulla piazzetta, i piaceri del carnevale, la gradevolezza di una visita al parlatorio delle monache o al Ridotto. Tra Roma e Napoli, esprime una spietata osservazione della realtà la pittura di Gaspare Traversi (*La rissa*, *Il ferito*, *La lezione di musica*), che traduce in scene di **g** anche le storie sacre di Lazzaro e di Epulone. Ma, per Guardi, il riverbero delle *silhouettes*, la punteggiatura delle maschere e dei tricorni sulla tela contano piú della «testimonianza» sociale. Il vero pittore di **g** dell'epoca è Pietro Longhi, allievo d'altronde di Crespi. Egli non si stanca di descrivere in tutti i dettagli i minimi eventi che intessono i giorni, ancora dorati, dei veneziani.

#### **XVIII secolo**

□ *Francia* Se si escludono le sue prime letture a soggetto rustico, l'arte di Longhi, lo spirito dei suoi disegni e delle sue piccole composizioni amabili e mondane molto devo-

no di fatto ai pittori francesi: Watteau, Pater, Lancret, di cui egli conobbe l'opera attraverso incisioni. Quanto a Watteau, egli si riallaccia alle Fiandre, per la sua formazione a Valenciennes e per gli artisti che frequenta ai suoi inizi a Parigi. Ne serba il senso dell'osservazione, il gusto degli studi disegnati ripresi dal vero. Sulle prime s'interessa della vita dei campi, di quella del teatro, di chi esibisce marmotte ammaestrate, poi degli innamorati in abito di raso, che presto fa evolvere in un universo di sogno. Le *Feste galanti*, *l'Imbarco per Citera* non potevano, a quei tempi, passare per pitture di **g**, ma ai nostri occhi discoprono, nell'irrealtà delle loro trasposizioni, un aspetto del XVIII sec. che nessun altro pittore avrebbe saputo rendere con la medesima «sincerità». E con la sua ultima opera, *l'Insegna di Gersaint*, Watteau ben dimostra di essere il piú sottile tra i «testimoni» del proprio tempo. In seguito, gli eleganti raduni di un da Iroy o di un Carle van Loo, le giardiniere infiocchettate di Boucher fanno di artificio di gusto del grazioso piú che del vero. Successivamente, nella scia del Reggente, collezionisti cominciano ad interessarsi di pittura olandese, di Gerrit Don, Metsu, Mieris. È l'ora del genio di Chardin. Passando dalla natura morta alle scene d'interni, egli intensifica semplicemente il sentimento d'intimità che si sprigiona dalle prime tele. I suoi personaggi non vi aggiungono né aneddoto né esagitazione. S'integrano con naturalezza nell'ambiente descritto. E il pittore rende col medesimo amore, e la medesima probità, il gesto della madre e la curva d'un vaso, il sapore tattile di un frutto e la tenerezza di un'ombra di sorriso. I suoi modelli non «posano», non hanno nulla da dire al «pubblico». Ma il pubblico gli assicura un costante successo al *salon*. Nel 1761 Chardin espone il *Benedicite* mentre Greuze, di lui piú giovane di un quarto di secolo, presenta *La promessa sposa di paese*: il «discorso» dopo il silenzio. Diderot che ama molto Chardin, esalta ancor piú il «pittore della virtù» che riconosce in Greuze. Ogni dettaglio, ogni volto lo colpisce, perché vi scopre un intento del pittore. In verità si avverte che tutto è calcolato, inserito per agganciare la sensibilità del pubblico; così pure nella *Maledizione paterna* o nel *Paralitico*. E non è alla *Lattaia* che si deve chiedere una testimonianza veridica sui contadini del tempo. Chardin domina, nel suo secolo e anche oltre, tutta la storia della pittura di **g** in Francia. Ed avrà imitatori – Jeurat, Lépicié – mentre Greuze fi-



nirà dimenticato. Ma la vita degli umili non è l'unico campo della pittura di **g**: i piaceri della Corte, i balli in costume della festa, le feste all'aperto sono interpretati con grazia da Ollivier, Saint-Aubin, Moreau il Giovane, che sa pure sostare dinanzi al volto di un bimbo addormentato, mentre Fragonard «sistema» un poco la realtà, ben consapevole che lo spettatore non resterà ingannato.

□ *Inghilterra* Occorre attendere il XVIII sec. per poter parlare di pittura di **g** in Inghilterra. Gli impulsi provengono dal continente, ma determinano reazioni in tutto e per tutto inglesi. Pure assai presto, il romanticismo orienta gli artisti verso la poesia della vita in contatto con la natura. I ritratti collettivi dei Paesi Bassi e le *Feste galanti* di Watteau suscitano i *conversation pieces*, che avviano il ritratto verso il genere; Hogarth oscilla tra i soggetti teatrali e la satira, ma gli dobbiamo la *Venditrice di gamberetti*. Gainsborough frequenta Gravelot (stabilitosi a Londra dal 1732 al 1745) e si volge alle scene bucoliche (*Boscaioli e lattai*, *Contadini che vanno al mercato*). Scopre l'opera di Murillo presso i collezionisti inglesi, e dipinge i *Piccoli mendicanti*.

□ *Spagna* Resta vivo il gusto del «popolare», del «plebeo». I *majos* e le *majas* sono spesso i modelli di pittori come Camaron, Maella, Carnicero, mentre Paret s'interessa di più alla borghesia agiata di Madrid (la *Puerta del sol*, il *Negoziò di antichità*). Goya eclissa tutti: la storia e l'aneddoto, il ricordo divertito e l'incubo, le fioraie e i pazzi ci calano nella Spagna che egli ha conosciuta, nella sua epoca quale egli l'ha vissuta, tra pace e guerra, tra momenti di gioia e d'angoscia, tra il brusio della Corte e i gemiti dei condannati.

**XIX secolo** In Francia la Rivoluzione orienta gli spiriti verso le celebrazioni patriottiche, e gli artisti verso soggetti che esaltino le virtù antiche, poi le campagne napoleoniche. Boilly, Demarne, Granet testimoniano tuttavia che non tutta la Francia è sui campi di battaglia. Si prende la diligenza, si mandano i bambini a scuola, si prega nei monasteri, si balla nei villaggi. Géricault trova i propri soggetti intorno a sé, ma sfuma quanto hanno di «quotidiano» (la *Corse dei cavalli berberi*). Il «quotidiano» non basta neppure a Delacroix. Egli deve aggiungere l'esotismo del Marocco alle scene d'interni, il volo della Libertà sulle barricate alle scene di strada. Daumier non cessa di guardarsi intorno, ma vede soprattutto l'ingiusti-

zia, la miseria, il cinismo; e lo dice. Alla metà del secolo, di reazione in reazione – al classicismo di David, al romanticismo e alle sue rievocazioni medievali – i pittori e gli scrittori tornano alla realtà. Qui Millet trova la sua strada, nella cornice limitata degli orizzonti paesani, ma con un'intuizione delle atmosfere che conferisce alle sue tele un'intensità singolare. In tutta Europa i maestri minori (in Francia Bonvin, Ribot, il virtuosistico Meissonier e molti altri) illustrano questo gusto borghese dei soggetti rustici, ove conta soprattutto l'aneddoto, che trionfa in Germania e nell'Europa centrale con la voga del Biedermeier, e che troverà numerosi adepti nell'Inghilterra vittoriana. L'atteggiamento di Courbet non è la contemplazione, ma la lotta, contro le autorità del *salon* e contro il governo, contro le forme e contro i colori. Le sue opere hanno la forza della sua convinzione e ostinazione, e pertanto superano la pittura di **g**.

**L'impressionismo** Si potrebbe ritenere che anche l'impressionismo la superi, o se ne tenga discosto. Infatti l'ambiente romantico non ha forse ormai, per il pittore, più importanza in se stesso della presenza di chi passeggia all'ombra delle Tuileries, o dei canottieri sotto un pergolato? In realtà Manet, Renoir, Monet hanno davvero «visto» a questo modo i fatti e i gesti dei contemporanei, e ce li hanno voluti mostrare quali li han visti, scegliendo l'ora, la luce, l'impaginazione che loro consentisse di rendere con maggiore esattezza quanto avevano sentito. Niente allegoria, niente strizzatine d'occhio, niente dimostrazioni, ma solo la rievocazione delle giornate estive ad Argenteuil, delle serate vivaci al caffè, delle incursioni familiari tra le quinte dell'Opera. Quanto a Cézanne, egli pensa senza dubbio di più alla tela, alla superficie dipinta, costruita intorno ai *Giocatori di carte*. Van Gogh ha copiato alcuni soggetti da Millet, ma per integrarli nel proprio universo personale, ove sa che lo spettatore non lo seguirà, mentre Lautrec, con mezzi del tutto diversi, mostra «atmosfere», personaggi che sarebbe piaciuto conoscere. Le eleganti donnine in veletta e gli «occhi cerchiati» di Béraurd si limitano a divertirci. Ma la Francia fine secolo vi si riconosceva con migliore consapevolezza. L'intimismo di Vuillard aggiunge un capitolo avvincente alla storia della pittura di **g**, che conoscerà in seguito metamorfosi inquietanti. Il «soggetto», quale che sia, perde importanza lasciando il pittore libero nei suoi giochi: ed egli

gioca talvolta, come Matisse, col colore, per mostrare una stanza che si apre su un porto; oppure col segno e con l'oggetto, come Picasso, per mostrarci il suo studio. (*mgcm + sr*).

### **Genga, Girolamo**

(Urbino 1476 ca. - 1551). Poco si conosce a proposito della sua prima formazione, che si svolse ad Urbino nella corte dei Montefeltro. Nel 1494 giunge ad Urbino Luca Signorelli, presenza determinante per **G** che da allora ne diverrà allievo e collaboratore (lavorò con il maestro a Loreto, Cortona, Monteoliveto Maggiore, Siena e Orvieto ma è difficile distinguere tra le varie mani). Agli ultimi anni del Quattrocento risalgono i primi interventi di **G**, in collaborazione con Signorelli, negli affreschi di palazzo Petrucci a Siena, lavori che proseguiranno fino al 1510 ca. e di cui non rimangono che i due frammenti con il *Riscatto dei prigionieri* e la *Fuga di Enea da Troia* (oggi a Siena, PN). Dal 1504 è comunque documentata la sua attività urbinata; a questa data infatti la duchessa Elisabetta Gonzaga gli commissiona, insieme a Timoteo Viti, la decorazione della cappella di San Martino del duomo (opera perduta). Nel 1508 è incaricato di allestire gli apparati celebrativi per le esequie del duca Guidobaldo e nel 1509 quelli per le nozze di Francesco Maria I Della Rovere con Eleonora Gonzaga. A questo periodo giovanile risale la *Madonna della Misericordia* (Peterborough, coll. Douglas Proby) in cui sono ancora sensibili gli influssi del Signorelli accanto a quelli del Perugino (presso il quale fu a bottega forse dal 1502 al 1504). Tra il 1510 e il 1520 si collocano tutte le opere più importanti del **G**. Il decennio si apre con la *Trasfigurazione* (1510: Siena, Museo dell'Opera del Duomo) per la copertura dell'organo del duomo di Siena, dal 1513 al 1518 l'artista segue Francesco Maria I in esilio a Cesena, ove esegue il suo capolavoro: la pala d'altare con la *Disputa dell'Immacolata Concezione* per Sant'Agostino (1516-18; smembrata e suddivisa: la pala centrale a Milano, Brera; l'*Annunciazione* in situ; due delle *Storie di sant'Agostino* a Bergamo, Carrara, e Columbia, AM). Stilisticamente affine alla pala di Cesena è anche l'incompiuta *Sacra Famiglia* (Nantes, MBA). Dal 1518 **G** collabora con Timoteo Viti agli affreschi in San Francesco a Forlì (opera distrutta); e forse anche alla *Disputa sul Peccato Originale* (Berlino, Bode Museum). Per

Roma, infine, sono le due ultime opere dell'artista: la *Resurrezione* in Santa Caterina in via Giulia e il *Matrimonio mistico di santa Caterina* della GN di palazzo Barberini, forse commissionata dalla stessa chiesa di Santa Caterina; entrambe datate 1520 e 1523. Dal 1523 **G** lavora come architetto alla Villa imperiale di Pesaro tralasciando l'attività pittorica se non come direttore dei lavori di decorazione della stessa villa, in gran parte eseguiti da aiuti (affresco raffigurante *Francesco Maria Della Rovere e le sue truppe*). (sr).

### **Genji monogatari**

(Il romanzo di Genji). Uno dei capolavori della letteratura femminile giapponese, scritto attorno al 1006 e illustrato nella prima metà del sec. da gruppi di pittori anonimi su incarico di nobili della corte di Heian. Restano soltanto quattro *makimono* contenenti diciannove scene intercalate tra brani di testo in calligrafia corsiva (Tokyo, musei Tokugawa e Gotō). (ol).

### **Gennari, Benedetto**

(Cento 1633 - Bologna 1715). Nipote di Guercino (la madre, Lucia Barbieri, era sorella del maestro), soprattutto nei primi anni svolse la propria attività in stretta simbiosi con il fratello **Cesare** (Cento 1637 - Bologna 1688) e nell'ambito della bottega guercinesca, dove era attiva pressoché tutta la famiglia (Bartolomeo Gennari, Cento 1594 - Bologna 1661; Lorenzo Gennari, Cento 1595 - Bologna 1665-72; Benedetto Zalone, Cento 1595-1644; Ercole Gennari Cento 1597 - Bologna 1658; Paolo Antonio Barbieri, Cento 1603 - Bologna 1649). Il fatto che le sue prime opere siano in gran parte copie da dipinti dello zio (ad esempio *Il martirio di santa Caterina*: Cento, Pinacoteca) e la scarsità di quelle firmate o documentate rendono spesso ardua la distinzione tra la sua personalità e quella di Cesare; anche perché i reciproci scambi stilistici sono incrementati da frequenti collaborazioni (*San Leopardo che innalza il crocefisso*, 1667-68: Osimo, Battistero della Cattedrale, e soprattutto nel ciclo per la certosa di Ville-neuve-les-Avignons, oggi nel locale museo dove Cesare e Benedetto eseguirono insieme la *Natività*, mentre firmarono rispettivamente l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi*). Tuttavia, pur all'interno del comune codice guercinesco, lo stile di Cesare appare più robusto e diretto; più

elegante e talvolta estenuato quello di Benedetto, che a differenza del fratello conobbe una considerevole fortuna europea. Dal 1672 al 1674 è a Parigi (*Ritratto della duchessa di Bouillon*, 1673: Londra, NPG), poi a Londra (1674-88), dove esegue, tra l'altro, due cicli di tele per due cappelle del palazzo di San Giacomo (oggi disperse tra vari musei e collezioni: l'*Annunciazione*, 1675, è nella coll. della Cassa di Risparmio di Cento. La *Sacra Famiglia*, 1685, ad Ajaccio, Museo Fesch; una seconda *Annunciazione*, 1686, a Sarasota, Ringling Museum of Art), insieme a vari dipinti di soggetto mitologico (*Apollo e Dafne*, *Andromeda*: coll. priv.; *Danae*: Hampton Court) e ritratti. Dal 1689 al 1690 fu di nuovo in Francia, al seguito degli Stuart in esilio. (sr).

### **Genoels, Abraham**

(Anversa 1640-1723). Allievo di Nicolas Fierlants e di Jacob Backereel, lavorò a Parigi con Gilbert de Sève e Le Brun e venne ammesso all'accademia nel 1665. Soggiornò poi molti anni a Roma, tornando ad Anversa definitivamente nel 1682. La sua opera incisa comprende oltre cento acquaforti: soggetti di genere e composizioni di paesaggio, assai classiche, nello stile di Poussin. Un dipinto che riprende una delle sue incisioni, il *Paesaggio* del Museo Fabre di Montpellier, può essergli assegnato (il).

### **Genova**

Genova conserva ampie testimonianze della sua fioritura artistica in epoca romanica, ma si limitano al campo dell'architettura e della scultura; se si eccettuano le miniature degli *Annales Januenses* (Parigi, BN) e altri codici prevalentemente liturgici e d'importazione, ora dispersi tra varie sedi, nulla è rimasto a indicarci il livello qualitativo e le tendenze culturali della produzione pittorica e occorre arrivare fino al 1292 per incontrare la prima opera certa di un pittore attivo nella città: in quell'anno Manfredino da Pistoia firma e data gli affreschi frammentari già in San Michele al promontorio e ora nel Museo di Sant'Agostino; questo buon seguace di Cimabue apre dunque la storia della pittura a **G** e costituisce il primo indizio di una singolare situazione che continuerà a ripetersi nei secoli a venire. **G** ospita molto di rado una vera scuola autoctona; per lo più i pittori che vi agiscono sono immigrati da regioni vicine (Lombardia e Toscana in



primo luogo), quando non arrivano da altre regioni europee seguendo itinerari ricalcati su quelli dei trasporti commerciali.

Oltre dieci anni dopo Manfredino da Pistoia un pittore bizantino, direttamente legato alla rinascita paleologa, affresca in duomo un *Giudizio universale* e altre figure di santi; la qualità di questi affreschi è ottima, ma essi segnano un passo indietro nel generale rinnovamento della pittura italiana intorno al 1300, e hanno un seguito nelle *Storie di san Giovanni* affrescate in Sant'Andrea da un modesto divulgatore (ora nel Museo di Sant'Agostino).

Arte rinnovata e arte tradizionale si alternano per tutto il Trecento con una serie di alti e bassi qualitativi difficilmente spiegabili se non attraverso la scarsa omogeneità della committenza. Nel corso del terzo decennio lavora per la chiesa della Consolazione (*Crocefisso*, ora a palazzo Spinola) e per Santa Maria di Castello (*Madonna e santi*) un nobile pittore formatosi tra Assisi, Cortona e Arezzo sui modelli di Pietro Lorenzetti giovane, nel 1346 Bartolomeo Pellerano da Camogli firma la *Madonna dell'umiltà* già in San Marco di Genova e ora a Palermo (GN): il modello di questo capolavoro fu verosimilmente quello lasciato da Simone Martini ad Avignone.

Per la seconda metà del secolo il leader della situazione è Barnaba da Modena (attivo a Genova dal 1361 al 1383), un caso tipico di compromesso tra gli accenti moderni della cultura emiliana e il gusto tradizionale di alcuni committenti (*Madonna dei Servi*, polittico di San Bartolomeo del Fossato a Sampierdarena, *Madonna di Ventimiglia* e *Giudizio finale* ad affresco in Sant'Agostino).

Dal 1385 al 1417 è attivo a Genova Nicolò da Voltri che risulta assai vicino a Barnaba nella *Madonna di San Rocco*, ma adatta il suo linguaggio a formule senesi nel *Polittico dell'Annunciazione* (1401: Roma, PV, proveniente da Santa Maria delle Vigne), lo stimolo gli viene dalla presenza in Liguria di Taddeo di Bartolo (1393-97 ca.) di cui si può ricordare il *Battesimo* di Triora (Porto Maurizio). Accanto ai senesi sono attivi in gran numero anche i pisani, documentati, oltre che dalle carte di archivio, dalla lunetta di Francesco di Oberto all'Accademia Ligustica, dalla *Madonna* di Giovanni di Pietro a Santa Fede e infine, già avanti nel secolo successivo, dal grande trittico di Turino Vanni in San Bartolomeo degli Armeni (1415). Negli anni successivi ai pisani si sostituiscono milanesi e

pavesi favoriti dal fatto che Genova, nel 1421, si è posta sotto il protettorato dei Visconti. Nella prima metà del Quattrocento la scuola lombarda è ancora un feudo tardogotico e ne abbiamo una conferma nel *San Giorgio* di Luchino da Milano per il palazzo di San Giorgio (1444). Di minor significato altre presenze lombarde a Genova e in Liguria, spesso legate a nomi senza opere e a opere di qualità modesta o malamente conservate: Leonardo Vidolenghi da Pavia, i due Francesco da Pavia, Giovanni Montorfano, Cristoforo de Mottis, ecc. Il rapporto con la cultura milanese assume ben altra importanza quando a Genova approda il caposcuola Vincenzo Foppa. Compare per la prima volta nel 1461, chiamato a decorare la cappella del Battista in duomo; ritorna nel 1471 per riprendere i lavori in duomo (tutto è andato purtroppo perduto) e ritorna ancora in Liguria nel nono decennio del secolo, incaricato di eseguire due pale di importanza per i Fornari (ora nella pinacoteca di Savona) e per Giuliano della Rovere, futuro Giulio II (ora in Santa Maria di Castello, sempre a Savona). Non si può dire che il Foppa crei in Liguria una vera scuola, ma certo il suo influsso si avverte chiaramente in Luca Baudo, attivo fino al 1510 (*Presentazione al tempio* di Le Mans, *Natività* di Savona e di Genova, *Trittico* di Pontedassio, ecc.).

Accanto a questa presenza lombarda la pittura a Genova, e in Liguria, conosce una seconda direzione culturale che, per quanto modellata su esempi nordici, possiamo considerare la linea più propriamente locale. Il suo capolavoro di apertura (una *Crocefissione* alla pinacoteca di Savona) è ancora dovuto a un lombardo, Donato de' Bardi di Pavia (attivo dal 1426 e già morto nel 1451), ma presenta caratteri stilistici così peculiari da costituire un problema quasi insolubile. Il modello iconografico fu forse fornito da qualche affresco lombardo del Trecento, ma la sottigliezza delle gamme cromatiche e il timbro dei colori sono di radice nordica franco-fiamminga, identificabile nelle opere del Maestro di Flémalle, alias Robert Campin, presente nel Sud della Francia intorno al 1428. Solo di recente il *corpus* di Donato è stato convincentemente ampliato (F. Zeri, 1976). La sua esperienza non va però perduta e, appena sorpassata la metà del secolo, vediamo che i suoi stessi problemi sono ripresi dal bellissimo anonimo noto col nome provvisorio di Zanetto Bugatto. La presenza in **G** di questa personalità ancora misteriosa è provata dalla

stretta affinità riconoscibile tra l'affresco con l'*Incoronazione della Vergine* in Santa Maria di Castello e i modi rivelati dal gruppo di tavole riunito intorno alla *Madonna* della coll. Cagnola alla Gazzada (Varese), e dalla sostanziale derivazione da Zanetto Bugatto del gruppo di dipinti uniti plausibilmente sotto il nome di Nicolò Corso (attivo in Liguria dal 1469 al 1503); se ne veda il trittico diviso tra Philadelphia e l'Accademia Ligustica di Genova.

Se un giorno si potrà documentare l'antica collocazione in Liguria delle opere del cosiddetto Bugatto, si giustificherà meglio lo stesso vertiginoso passaggio di Carlo Braccesco dal Polittico arcaizzante di Montegrazie presso Imperia (1478) alla *Annunciazione* del Louvre di Parigi, che è di provenienza ligure (e che una parte della critica riferisce ad un maestro diverso e anonimo). Nell'ultimo ventennio del Quattrocento la figura del Braccesco domina tutto il panorama della pittura ligure e ne identifichiamo i riflessi nelle opere del Barbagelata (attivo dal 1484 al 1504), nel polittico dell'abbazia di Borzone e, fuori dei confini liguri, ancora nella misteriosa *Annunciazione* datata 1524 della Gall. Sabauda di Torino.

Non deve stupire il costante ricorso a riferimenti culturali extraitaliani per chiarire le vicende artistiche della città di **G**; in **G** stessa erano attivi pittori nordici e le famiglie locali, spesso in contatto con l'Europa del Nord per scambi commerciali, non mancavano di riportare in patria opere di Van Eyck, Van der Weyden, ecc. Resta oggi, come documento isolato, ma inequivocabile, l'*Annunciazione* di Giusto d'Alemagna in Santa Maria di Castello, con tutta la decorazione del loggiato verso il mare (1451). Per la seconda metà del secolo qualche notizia di area francese poteva essere portata a Genova dal Brea, anche se non giunse mai in Liguria niente di paragonabile al trittico di Cimiez.

Ancora a Santa Maria di Castello incontriamo un altro protagonista del secondo Quattrocento genovese, Giovanni Mazone (attivo dal 1453 al 1500), che, con Giacomo Serfoglio, determina un atteggiamento del gusto pittorico locale ancora diverso rispetto a Foppa e a Donato de' Bardi. La sua grande ancona dell'*Annunciata* è un esempio emblematico del gusto sovraccarico e plateale caro all'ala conservatrice della committenza locale; eppure intorno al 1453 (primo documento genovese riguardante il Mazone) il nostro pittore doveva avere importato qualche novità di

spicco da Padova, dove frequentò sicuramente il gruppo degli squarcioneschi. Il *Polittico dell'Annunziata* a Pontremoli è ancora più esplicito nel suo squarcionismo e potrebbe essere quindi di Mazzone giovane; l'attribuzione al Serfoglio, che ha a suo favore le affinità di stile con il polittico di quest'ultimo a Nostra Signora del Monte, si scontra però con una difficoltà di tipo documentario: Serfoglio è documentato a Genova solo dal 1494 al 1502. Sul finire del Quattrocento e per i primi cinque lustri del secolo successivo la pittura genovese sopravvive di rendita sulle conquiste precedenti e, con la morte di Carlo Braccesco e Nicolò Corso, nessuno è più in grado di agire come stimolo rinnovatore del linguaggio locale. I prestigiosi arrivi nordici non hanno una reale forza trascinante, coinvolti anch'essi in una crisi che non è solo formale: trittico di Metsys (?) in San Lorenzo alla Costa presso Santa Margherita Ligure (1499), *Trittico di san Gerolamo* alla Cervare (ora in parte a palazzo Bianco) di Gérard David; tre opere di Joos van Cleve a San Donato (*Trittico dei Magi*), a San Luca d'Albaro (*Adorazione dei Magi*: ora a Dresda) e in Santa Maria della Pace (*Pietà*: ora al Louvre di Parigi).

Il quadro più importante di questo periodo è sicuramente la pala per il Lomellini inviata da Filippino Lippi nel 1503 e passata da San Teodoro a palazzo Bianco, ma anch'essa non sembra lasciare grandi tracce nei nuovi maestri genovesi. Lorenzo Fusolo, subentrato nella bottega del Barbagelata (1508), non si discosta molto dai modelli di Luca Baudo (polittico del castello di Gabiano, già in Santa Maria di Carignano a Genova); nel 1511 il figlio di Lorenzo Fusolo, Bernardino, rileva la bottega dello stesso Luca Baudo e termina, nel 1518, il polittico di Nostra Signora del Monte commissionato al padre. Più che ai genovesi Antonio Semino e Teramo Piaggio la *leadership* pittorica di questi anni tocca al pavese Pier Francesco Sacchi presente in più di una chiesa genovese con opere di cultura eclettica, anche se prevalentemente lombarda: *Tre santi eremiti* in San Sebastiano (ora a palazzo Bianco, datato 1513); *Quattro dottori della chiesa* in San Giovanni di Pré (ora al Louvre di Parigi, datato 1516); *Salita al Calvario* in Santa Marta (ora agli SM di Berlino, datata 1514), ecc. Nella tarda *Deposizione* di Monte Oliveto a Multedo (1521) il Sacchi si arrende alle novità del manierismo approdate ultimamente a G.

L'arrivo di una pala di Giulio Romano per Santo Stefano non è che la prima avvisaglia di come **G** muterà radicalmente volto nel corso del Cinquecento diventando uno dei centri maggiori del manierismo italiano e internazionale. Il primo focolaio di diffusione è il palazzo di Andrea Doria, fiduciario locale di Carlo V, dove lavorano Girolamo da Treviso (1528-29), Perin del Vaga (1527-36), Pordenone (1532) e Beccafumi (1536-37). Pur con diversa provenienza tutti questi maestri sono toccati profondamente dall'esperienza della nuova maniera romana, in particolare Perino che è uno dei veri promotori della «maniera moderna» e sa condurla ancora oltre i limiti segnati da Raffaello. Restano in palazzo Doria alcuni affreschi autografi e un'ampia serie di esempi della bottega su disegni del maestro; i genovesi ne furono come conquistati e accettarono i modi di Perino anche nella pittura religiosa: l'esempio massimo è la *Pala Basadonne* per la chiesa della Consolazione ora nella coll. Kress (1534). Quando Perino lascia **G**, non si trova un vero erede della sua lezione, basta però attendere qualche anno per veder rifiorire la scuola pittorica genovese con due maestri di ottimo livello: Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco (1509-69) e Luca Cambiaso (1527-85). Ambedue sono di educazione romana, ma leggermente divergente: il Bergamasco è più fedele alla tradizione raffaellesca, risalendo fino ai primi cicli della Farnesina, mentre il Cambiaso si lascia affascinare piuttosto dal michelangiolismo ironico di Tibaldi. Insieme o indipendentemente l'uno dall'altro, accanto ad altri romanisti locali come i Semino e i Peroli, i nostri due protagonisti rivestono di una sterminata serie di affreschi con storie classiche e cronache familiari i nuovi palazzi della Strada Nuova, una recente apertura urbanistica della città curata dall'architetto Galeazzo Alessi. Cambiaso inizia con gli affreschi del palazzo di Antonio Doria all'Acquasola e prosegue con quelli in palazzo Lercari Parodi in Strada Nuova, in quello Pallavicini Pessagno a Santa Caterina, ecc., non gli mancano inoltre numerose commissioni religiose tra le quali spicca la decorazione interna di San Matteo, chiesa dei Doria, condotta accanto al Bergamasco. Quest'ultimo si fa notare soprattutto con la bellissima decorazione della villa Pallavicini alle Peschiere e nel palazzo, ancora per Tobia Pallavicini, in Strada Nuova.

Il Bergamasco abbandona **G** per la Spagna nel 1567 e, nel 1583, lo segue anche il Cambiaso. Il nuovo astro della pit-



tura è un allievo di Andrea Semino, Bernardo Castello (1557-1629) che s'impone con la decorazione di villa Lomellini a Multedo (1589), del palazzo di Giulio Spinola in Strada Nuova (1592), di villa Imperiali e di palazzo Centurione a Sampierdarena; la sua fortuna resisterà per oltre trent'anni fino alla tarda decorazione di palazzo Saluzzo ad Albaro (1624). Sono numerose anche le sue pale, destinate alle chiese più importanti della città, le pale minori toccano a un suo allievo, Simone Barabino, e a un allievo del Cambiaso, il Tavarone (anche lui prolifico decoratore di palazzi).

Il passaggio dalla tarda tradizione manierista alle nuove aperture naturalistiche del Seicento avviene a **G** per graduale succedersi di generazioni e per lento aggiornamento attraverso arrivi dall'esterno di pittori e di opere d'arte significative. I primi segni del nuovo corso pittorico sono riconoscibili in dipinti toscani giunti a **G** spesso accompagnati dai loro autori (Aurelio Lomi si stabilisce a **G** nel 1597, il Sorri vi era già nel 1595, il Roncalli arriva nel 1600, Agostino Tassi e Ventura Salimbeni fanno una comparsa nel 1610, il Passignano nel 1619); a questi fatti si unisce l'attività genovese del Paggi rientrato in patria dalla Toscana nel 1599. Prima ancora, nel 1593, era giunta in duomo una grandiosa *Crocifissione* del Barocci. Un poco più tarde sono le importazioni della Lombardia: Giulio Cesare Procaccini è a Genova nel 1618, come protetto dei Doria, e lavora all'Assunta di Carignano e all'Annunziata al Vastato, ma già nel 1615 il pittore genovese Luciano Borzone aveva compiuto un viaggio di esplorazione a Milano; non vanno dimenticate le opere di Panfilo Nuvolone a Finale e del Morazzone a Sestri Ponente.

Altra opera determinante nell'ambiente genovese fu la grande *Circoncisione* di Rubens per il Gesù, già in loco agli inizi del 1605, seguita circa quindici anni dopo, dal *Miracolo di sant'Ignazio* per la stessa chiesa. Accanto a Rubens e più tardi, a Van Dyck (presente per lunghi periodi tra il 1621 e il 1627) è attiva a **G** una colonia di fiamminghi specializzati in operine minori, con soggetti di genere, nature morte e animali che fornirà temi e stimoli precisi alla scuola genovese (Cornelio e Luca de Wael, Jan Roos, Goffredo Waals, Vincenzo Malò, ecc.). Integrano il panorama del primo quarto del secolo gli arrivi caravaggeschi che comprendono la *Natività della Vergine* inviata dal Bor-

gianni per il Santuario di Savona, la *Crocefissione* per il Gesù di Vouet, l'*Annunciazione* di Gentileschi per San Siro, i passaggi genovesi di Ottavio Leoni, del Cavarozzi, del Caravaggio in persona nel 1605 (ma senza lasciare tracce) e infine di Velázquez (nel 1629 e nel 1649, anche in questo caso senza immediate conseguenze). I pittori locali accolgono con circospezione, almeno ai primi del secolo, le novità piú radicali e sembrano trovarsi meglio con i colleghi lombardi e toscani. Giovanni Andrea Ansaldo (1584-1638) arricchisce e varia con sottile intellettualismo i modelli del Cerano e del Procaccini pur mostrando attenzione per i nuovi atteggiamenti realistici che vede maturare intorno a sé (*Pala dei tre Magi* in Santa Fede; *Allegoria* per Palazzo ducale, ca. 1630-32). Lo Strozzi (1581-1644), allievo del toscano Sorri, segue i modelli del Procaccini e registra la sua gamma cromatica sugli esempi opulenti di Rubens: della sua opera maggiore, affreschi in San Domenico (1620-23), non restano che pochi frammenti e il bozzetto dell'Accademia Ligustica, ma conserviamo moltissimi dipinti per i collezionisti privati. Accanto all'Ansaldo va ricordato Gioacchino Assereto (1600-49) per quanto sia di quasi una generazione piú giovane. Allievo del Borzone e dell'Ansaldo stesso si mostra assai vicino al secondo maestro nella palla della Parrocchiale di Recco (1626) che è il suo primo capolavoro; negli anni successivi l'Assereto svolge a un livello di qualità indiscutibile le premesse lombardeggianti della generazione che lo ha preceduto (numerosi i dipinti per privati; affreschi nell'Annunziata al Vastato, 1640 ca., e in palazzo Airolì Negrone a conclusione dai lavori lasciati interrotti dal cortonesco G. M. Bottalla, 1644).

Su posizioni di piú moderno naturalismo si pongono alcuni pittori coetanei dell'Assereto, e anche di poco piú anziani, che compiono precocemente (già nel corso del secondo decennio) un viaggio di aggiornamento a Roma: in primo luogo vanno ricordati Giovanni Battista Carlone (1592-1677) e Domenico Fiasella (1589-1669), seguiti da Giovanni Andrea De Ferrari (1598-1669), Orazio de Ferrari (1606-57) e Luca Saltarello (1610 - dopo il 1638). Giovanni Battista Carlone interviene nella decorazione di San Siro e dell'Annunziata del Vastato e lascia i suoi capolavori su tela in San Giacomo alla Marina e in San Clemente. Con lui nasce la grande tradizione decorativa genovese che sopravvivrà fino alle soglie dell'Ottocento. Su

un livello un po' inferiore si pone il Fiasella attivo al Vastato, nel palazzo di Giacomo Lomellini e soprattutto a Sarzana, sua città di origine. Giovanni Andrea De Ferrari, uno dei grandi maestri del Seicento italiano, esordisce con le piccole storie di Maria, alla maniera dello Strozzi nel convento di San Giuseppe (1619), ma si mostra ben presto naturalista di altissima commozione nelle numerose pale per Santa Fede per il Vastato, per il Carmine, Santo Stefano, i Servi, San Siro, Sant'Ambrogio, ecc. Suo fratello Orazio, più legato agli eleganti modelli di Van Dyck, si fa notare per le sue tele in San Giacomo alla Marina, mentre Luca Saltarello, figura parallela a Giovan Andrea De Ferrari, si conosce solo per la precoce e bellissima pala con un *Miracolo di san Benedetto* in Santo Stefano (1632). In una posizione un poco isolata si trova un altro grande pittore genovese, Giovanni Benedetto Castiglione, attivo per lo più a Roma, in contatto col giovane Poussin e con il gruppo dei neoveneziani, e poi a Mantova. La sua *Natività* in San Luca (1645) e le poche altre cose sue destinate ai luoghi pubblici di G, sono esenti dalle vecchie remore compositive e devozionali che sopravvivono a lungo anche nei genovesi migliori.

Nell'ambiente degli animalisti, dei ritrattisti e delle varie specialità della pittura di genere si distinguono Sinibaldo Scorza (1589-1631), Anton Maria Vassallo (noto a partire dal 1637), Antonio Travi (1608-65) e Giovanni Battista Carbone (1614-83).

Sulla linea del miglior naturalismo si pone ancora il raro Silvestro Chiesa (1623-57) con la *Pala del beato Gioacchino Piccolomini* (ora palazzo Bianco), ma già i suoi quasi coetanei Valerio Castello (1624-59), Domenico Piola (1627-1703) e Bartolomeo Biscaino (1632-57), aprono un nuovo capitolo della pittura genovese, assai meno impegnato in direzione realistica (e per una singolare forma di ritorno alle origini i modelli sono nuovamente quelli di G. C. Procaccini rielaborati in una sorprendente direzione prerococò). La decimazione dei maestri genovesi compiuta dalla peste sul finire del sesto decennio del secolo tronca le carriere assai promettenti del Biscaino e soprattutto di Valerio Castello (affreschi in palazzo Bulbi, in Santa Marta e altrove), ma la nuova pittura, estrosa e decorativa, sopravvive per tutta la seconda metà del secolo ad opera del Piola e, con prestigio ancora superiore, di Gregorio De Ferrari (1647-1726), parallelo pittorico di alcuni

scultori berniniani attivi a G, quali il Puget e Daniele Solaro. Piola e De Ferrari lavorano a fianco a fianco in palazzo Centurione Cambiaso e in palazzo Rosso (nel decennio dal 1679 al 1689) e presto si unisce a loro, proprio in quegli stessi palazzi, un altro protagonista della decorazione genovese, Bartolomeo Guidobono (1654-1706).

Assai meno glorioso è il proseguimento della tradizione genovese nel campo del ritratto con Giovanni Andrea delle Piane detto il Mulinaretto (1660-1745), nella natura morta con Giovanni Agostino Cassana (1658-1720), nel paesaggio con Antonio Maria Tavella (1668-1738) e nel quadro di genere, dove il solo Magnasco (1667-1749) riesce a emergere veramente, per contatti estranei alla scuola genovese (il Magnasco torna in patria solo al termine della sua carriera, nel 1735). Nell'avvicinarsi delle generazioni l'unica personalità che riesca ancora ad elaborare un discorso pregevolmente personale è Lorenzo De Ferrari (1680-1744), di educazione in parte romana e non indifferente ai contatti con Marcantonio Franceschini, accanto al quale lavora a palazzo Pallavicini, e con Sebastiano Galeotti, che vede al lavoro in palazzo Spinola di Pellicceria (i suoi capolavori sono il Salotto delle Metamorfosi nel palazzo di Giovanni Carlo Doria e la galleria di palazzo Carrega Cataldi). Gli arrivi di maestri estranei alla scuola genovese si moltiplicano nel corso del Settecento e, accanto a quelli già segnalati, si ricordano ancora il Solimena, chiamato a G nel 1708 per la decorazione di Palazzo ducale, e Gian Domenico Tiepolo, consultato nel 1783 per lavori nello stesso palazzo. La fondazione dell'Accademia Ligustica nel 1751 non riesce a rianimare la scuola genovese ormai languente, in parallelo al dissesto finanziario delle famiglie locali. In realtà il fatto più importante nel campo della pittura genovese è la riedizione a cura del Ratti delle *Vite dei Pittori* del Soprani (1768-69) e l'uscita della *Istruzione di quanto può vedersi di bello in Genova*, compilata ancora dal Ratti (1766; nuova edizione del 1781).

Il piano regolatore della città, curato nel 1818 da Carlo Barabino, impone alla capitale ligure uno stile neoclassico assolutamente estraneo alla sua tradizione e distrugge in più punti il tessuto dei vecchi quartieri; la dispersione delle opere pittoriche fu enorme, ma fortunatamente ne terrà conto l'Alizeri nelle sue guide genovesi del 1846-47 e del 1875. (*gr*).

L'ambiente artistico genovese nella prima metà dell'Ottocento appare dominato dall'Accademia Ligustica di belle arti, nel cui insegnamento convivono esperienze neoclassiche e romantiche, tradizione e aggiornamento. Dei pittori nati intorno alla metà dell'ultimo decennio del Settecento, alcuni rivelano una cultura neoclassica che cede gradualmente a suggestioni romantiche, come Matteo Picasso (1794-1879) e Rosa Bacigalupi Carrea (1794 ca. - 1854). Altri, come Giovanni Fontana (1795-1845) e Giovanni Battista Monti (1794-1823), individuano nella successiva formazione romana la chiave per nuove ricerche. La generazione seguente determinerà fra 1830 e 1840 una svolta in senso romantico, che prenderà corpo nell'esposizione organizzata nel 1836 nelle sale dell'Accademia Ligustica, nella quale due dipinti delineano le tendenze della pittura romantica in Liguria. *Il Conte di Carmagnola condannato a morte dal Senato di Venezia si congeda dalla famiglia* (già Genova, coll. M. Carena) di Giuseppe Isola impersona la tendenza allo storicismo ricostruttivo, *Paolo e Francesca scoperti da Gianciotto* (Savona, Municipio) di Giuseppe Frascheri ne offre una versione maggiormente interiorizzata. Il linguaggio romantico, venato di eclettismo, nel quale istanze tradizionaliste si combinano con l'apertura alle esperienze fiorentine del Bezzuoli e romane del Camuccini e del Coghetti, interpreta le esigenze di una società che, dopo l'annessione dell'antica repubblica al regno di Sardegna nel 1815, pare ripiegarsi su se stessa a ricordare i fasti passati, auspici anche esponenti della classe dirigente, come il marchese Marcello Durazzo, segretario dell'Accademia. Di quest'ambiente è chiara espressione Giuseppe Isola (1808-93), autore della *Congiura dei Fieschi*, esposto nel 1835, considerato il primo quadro storico-romantico della pittura ligure. Una fresca attenzione al quotidiano e alla vita contemporanea rivelano *Lo studio del pittore* (Genova, Palazzo della Provincia) e alcuni ritratti, come l'*Autoritratto* del 1863 (Genova, Accademia Ligustica). Su posizioni di maggiore apertura sia nei confronti della pittura di Ingres che delle ricerche del romanticismo europeo sembra porsi Giuseppe Frascheri (1809-86: *Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca*, 1846: Genova, GAM), che dopo la metà del secolo, in opere quali *La partenza di Pia de' Tolomei dalla casa paterna* (Savona, Municipio) riflette le esperienze compiute con i viaggi in Francia e in Inghilterra. Analogo, moderato interesse per la pittura europea si



può leggere nell'opera di Federico Peschiera (1814-54). Fra 1850 e 1860, a una linea che scioglie le ricerche romantiche in direzione maggiormente verista, rappresentata da artisti come Francesco Gandolfi (1824-73) e, per certi versi, lo stesso Frascheri, si affianca presso l'Accademia quella espressa per la maggior parte da allievi di Isola, i quali tendono a riproporre in varia maniera lo storicismo di ricostruzione. Questo filone accademizzante che domina la cultura ufficiale ha la sua maggior espressione in Nicolò Barabino (1823-91). Negli stessi anni si forma una generazione di pittori che sulla traccia delle opere in Italia di Corot – il quale aveva soggiornato a Genova nel 1834 senza echi apparenti –, della scuola di Barbizon e del paesaggismo di Alexandre Calame innoverà profondamente il campo della pittura di paesaggio. Uno dei promotori del rinnovamento sarà Tammar Luxor (1825-99), già nel 1849 fra i fondatori della Società promotrice per le belle arti, il quale costituisce l'anello di congiunzione fra concezione romantica e nuove istanze «realistiche» ed otterrà nel 1874 l'istituzione, presso l'Accademia, della scuola di paesaggio. Lo studio del Calame e l'incontro decisivo con Fontanesi, venuto a dipingere in Liguria nel 1856, lo conducono a un impianto di veduta, nutrito di notazioni naturalistiche e tonali, come nella tela *Dante presso l'Entella* (1862-63: Genova, GAM). Intorno al 1860 ha inizio il suo sodalizio con Ernesto Rayper (1804-73) e con Alfredo D'Andrade (1839-1915), che svolgerà la sua attività anche nel campo della conservazione e del restauro dei monumenti, cui si aggiungeranno Serafino De Avenda'Accademia (1861) e, più tardi, Alberto Issel (1848-1926). Il cenacolo generato a Rivara dall'incontro tra questi artisti – che vi si recarono durante l'estate a dipingere dal vero – e quelli piemontesi e lombardi, che vi convenirono, recandosi anche a Volpiano da Fontanesi, prese il nome di scuola di Rivara. I pittori formati dal Luxoro vennero designati con il nome di Scuola Grigia, dalla loro preferenza per i colori tenui, per le mezze tinte e per lo studio tonale. Tra loro, notevole interesse riveste la figura di E. Rayper, per il quale la conoscenza della scuola di Barbizon di Corot, di Daubigny, forse di Courbet, il soggiorno ginevrino presso il Calame, i contatti con i Macchiaioli, l'incontro con Fontanesi, diventano elementi di un linguaggio che pare assorbire la luce, conferendo nuova vitalità all'immagine nella ricerca tonale.

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, Genova non rimane estranea alle vicende culturali italiane. Dal 1890 vi soggiorna Plinio Nomellini (1866-1943), che funge da catalizzatore per la diffusione del linguaggio divisionista. L'anno successivo è documentata la presenza alla Promotrice di Pellizza da Volpedo. Nel 1898 espone a Genova Gaetano Previati, il quale nel 1902 presenta in San Donato la *Via Crucis*. Entro il 1891 Nomellini dipinge *Piazza Caricamento* (Roma, coll. priv.), un quadro nel quale le istanze sociali si combinano con l'attenzione alla nuova tecnica divisionista, che viene sviluppata nella contemporanea *Marina Ligure* (Firenze, coll. priv.). Egli raduna nella sua casa un cenacolo di pittori, scrittori e poeti locali, detto «gruppo di Albaro», nel quale s'incontrano la sua varia cultura e le energie creative di Olivari, De Albertis, Saccheri, Grosso, Bulbi, Roccatagliata Ceccardi, A. S. Novaro, Vassallo, Vernazza, Arbocò. Dal 1896 Nomellini si orienta progressivamente verso la ricerca simbolista e dal 1901 collabora con la «Riviera Ligure», la rivista rinnovata per impulso di Mario Novaro. Nomellini lascia Genova nel 1902, ma vi ritornerà a più riprese, mentre l'esperienza divisionista diviene una partenza quasi obbligata per gli artisti che vi lavorano al principio del Novecento, anche per i più originali ed inquieti, primo fra tutti Rubaldo Merello (1872-1922). Tali vicende convivono tra il primo e il secondo decennio del Novecento con presenze ed esperienze innovative e conservatrici, quasi tutte testimoniare da opere in collezioni private. Da un lato, la comparsa nel 1907 alla Promotrice di Leonardo Dudreville e l'attività già nel 1910 di pittori che condurranno ai limiti estremi la lezione divisionista e simbolista. È il caso di Giuseppe Cominetti (1882-1930), il quale scava all'interno del divisionismo, costruendo un linguaggio che dopo il trasferimento a Parigi negli anni 1911-14 sembra aderire al mito modernistico di Boccioni; così come Cornelio Geranzani (1880-1955) e Sexto Canegallo (1892-1966). L'uno espone nel 1910 a Roma con Balla, l'altro, anch'egli esponente del simbolismo «scientifico», organizzerà la sua opera in cicli percorsi mossi da centri irradianti o che individuano ritmi ondulanti, in un procedere affine alla fotodinamica di A. Bragaglia. Dall'altro lato si assiste all'istituirsi di un legame assai stretto fra ricerca artistica e ricerca esistenziale nelle vicende di alcuni pittori, per i quali la percezione di una modernità lontana diviene

scavo psicologico: Dario Bardinero (1868-1908), Eugenio Olivari (1882-1917), Dante Mosè Conte (1885-1919), Arnaldo Castrovillari (1886-1919). La matrice divisionista si vena di sfumature psicologiche, di una spiritualità permeata d'inquietudine, maturando la svolta simbolista nell'opera di Domenico Guerello (1891-1931). Un percorso analogo sembra caratterizzare l'esperienza di Alberto Helios Gagliardo (1893-1987), nella quale la base divisionista si carica di componenti simboliche, anche in opere pervase dall'idea sociale. Anche fra il secondo e il quarto decennio del secolo convivono istanze diverse. Nel 1913 era nata a Genova la Pro cultura artistica, un'associazione fra pittori, scultori e letterati con intenti innovatori. Alcuni dipinti eseguiti intorno al 1922 da Emanuele Rambaldi (1903-68) rivelano nei tocchi di radice *fauve* un ripensamento futurista, ma dal 1924 le sue opere denotano un'ascendenza metafisica, insieme con quella solida plasticità «novecentesca», la cui eco viene portata a Chiavari, dove Rambaldi si stabilisce, da Funi e Salietti. In questi anni comincia a farsi conoscere anche Oscar Saccorotti (1898-1986), che svolge la sua ricerca in maniera autonoma. Nel 1930 si costituisce a Genova il Gruppo Artisti Genovesi Sintesi, che ha fra i suoi promotori il pittore Alf Gaudenzi (1908-80) e il ceramista Tullio Mazzotti (1899-1971). È la stagione del secondo futurismo, nella quale riveste notevole importanza la cittadina di Albisola centro della produzione ceramica, che vedrà la presenza di Fillia, Diulgheroff, Farfa e dello stesso Marinetti. Dopo la guerra, la ricerca delle nuove generazioni si è rivolta anche alle esperienze internazionali dell'Informale. (*agc*).

**Galleria civica di palazzo Rosso** Il palazzo fu fatto costruire negli anni tra il 1671 e il 1677 dalla famiglia Brignole Sale che ne affidò l'esecuzione a Matteo Lagomaggiore, immediatamente successiva alla costruzione fu la decorazione ad affresco che costituisce uno dei complessi decorativi più organici e meglio conservati del tardo Seicento a G. Nelle sale del primo piano nobile fu subito ospitata la collezione dei Brignole Sale, riunita in anni precedenti, ma ben presto tali ambienti non furono più sufficienti a contenere le opere di nuovo acquisto e si ha notizia di riordini e ampliamenti della galleria verso la metà del Settecento e poco prima del 1846. Nel 1876 la duchessa Maria de Ferrari Galliera, nata Brignole Sale

donò il palazzo e le collezioni ivi conservate al comune di **G** per «accrescere il decoro e l'utile dei suoi abitanti e la sua fama presso i forestieri». Nel corso dell'ultima guerra il palazzo e le opere della galleria subirono gravi danni, ma la campagna di restauri intrapresa nel 1953 e portata a termine nel 1960 ha potuto restituire all'intero complesso museale il suo grande prestigio. I curatori di quest'ultimo radicale intervento, Caterina Marcenaro e Franco Albini, sono riusciti a riportare il palazzo alla sua forma originaria, ovunque questo era ancora possibile, dotando però i vari ambienti delle strutture espositive necessarie a un museo moderno. Le collezioni di pittura sono state esposte con criteri cronologici e filologici nel corpo maggiore del palazzo, mentre nella dipendenza sud sono state ospitate le collezioni d'arti minori (stoffe, ceramiche, monete, sculture minori); nell'ampio ammezzato si trovano le collezioni di disegni e stampe. La ricca quadreria occupa tutto il piano nobile e si segnala per una superba serie di dipinti veneziani: Paris Bordone, Tintoretto, Tiziano e Veronese (con una bellissima *Giuditta*); seguono i bolognesi del Seicento: Guercino, Reni e anche Procaccini; infine vengono i pittori legati alla cultura romana: Mattia Preti, Andrea Sacchi (con un raro dipinto di tema mitologico) e il Caravaggio (con il famoso *Ecce Homo* per il concorso Massimi). Ovviamente la scuola genovese è documentata con particolare ricchezza a partire dai maestri del Cinquecento (Semino, Cambiaso, Tavarone), attraverso il miglior Seicento locale (Assereto, De Ferrari Strozzi Fiasella), fino a Valerio Castello, ai Piola, ai Guidobono. La visita al secondo piano nobile è di particolare interesse soprattutto per la decorazione ad affresco delle sale delle stagioni (Gregorio De Ferrari e Domenico Piola) e per alcuni splendidi ritratti di Van Dyck.

**Galleria civica di palazzo Bianco** Il palazzo Bianco di via Garibaldi fu eretto alla fine del Cinquecento per i Grimaldi, demolendo la chiesa di San Francesco di Castelletto, ma l'aspetto attuale è quello che assunse dal 1711 sotto i radicali rifacimenti di Prospero Viano. Nel 1884 il palazzo fu donato al comune di **G** da Maria Brignole Sale duchessa di Galliera perché fosse destinato a pubblica galleria d'arte. Il comune arricchì le raccolte già esistenti con altre di sua proprietà e nel 1892, in occasione di una grande mostra di arte antica, tutti questi capolavori furono finalmente resi accessibili al pubblico. Riordini parziali

della galleria si resero necessari nel 1906 e nel 1932, poi le distruzioni dell'ultima guerra costrinsero il museo a chiudere i battenti (1940). Solo nel 1949 è stato possibile attuare la ricostruzione delle parti lese del palazzo e si è quindi proceduto al riordino delle collezioni conclusosi nel 1950. Alla riapertura di palazzo Bianco la galleria presentò un volto radicalmente diverso da quello noto fino ad allora ai genovesi: le collezioni si erano arricchite di alcune opere importanti dell'Accademia Ligustica e degli Ospedali Civili ed erano state rese meglio godibili nella spoglia e moderna soluzione museale scelta dalla direttrice Caterina Marcenaro, dall'architetto Franco Albini e da altri esperti (l'attenzione dello spettatore risulta focalizzata sulle opere d'arte e non sull'arredo del palazzo e sono state abolite tutte le cornici non di epoca). Nel 1970 è stato attuato un nuovo limitato riordino che ha eliminato del tutto le sculture dalle sale della galleria ed ha così consentito l'ingresso di altre quaranta opere fino a quel momento nascoste nei depositi. La doppia origine comunale e nobiliare delle collezioni di palazzo Bianco si riflette nel diverso carattere dei due grandi gruppi di dipinti che occupano le sale della galleria. Il comune ha depositato le opere provenienti dalle chiese genovesi distrutte o soppresse e vanno ricordati in particolar modo il trittico di Barnaba da Modena, le tavole del Maestro di San Giovanni Evangelista il trittico di San Gerolamo alla Cervara di Gérard David, i quadri di Luca Baudo, di Giovanni Mazzone, dei Brea, del Sacchi e, fuori della scuola ligure, la importante pala di Filippino Lippi già nella chiesa di San Teodoro. Le antiche collezioni dei Galliera si caratterizzano invece per l'ampia scelta di maestri stranieri, dalla piccola *Madonna* di Gérard David, al ritrattino di Corneille de Lyon, alla bella serie di maestri nordici del Seicento: Steen, Teniers, Van Goyen, Ruysdael e ovviamente Rubens (con un eccezionale *Venere e Marte*) e Van Dyck (quattro ritratti e alcune opere sacre tra cui eccelle il *Cristo della moneta*). Una segnalazione speciale meritano i tre dipinti dello Zurbarán acquistati dai Galliera a Parigi: *Sant'Eufemia*, *Sant'Orsola* e il *Viatico di san Bonaventura*. Di provenienza eterogenea è il folto gruppo di dipinti del Seicento locale, con prevalenza di quelli appartenenti all'Accademia Ligustica: numerose tele dello Strozzi di eccellente qualità, una ricca rappresentanza del Magnasco, capolavori di Assereto, Fiasella, dei De Ferrari, di Silve-



stro Chiesa, Valerio Castello, Bartolomeo Guidobono, Castiglione, dei Piola e dei *petits maîtres* come Scorza, Travi, Vassallo, ecc.

**Galleria nazionale di palazzo Spinola** Il palazzo Spinola di Pellicceria si trova nel vecchio quartiere degli Spinola, intorno alla chiesa di San Luca; la fondazione dell'edificio spetta però ai Grimaldi che ricorsero a un architetto di gusto ancora alessiano come risulta dall'incisione di Rubens per il volume sui palazzi di Genova. Nel XVIII sec., dopo il passaggio agli Spinola, fu attuata una radicale ristrutturazione che determinò l'aspetto attuale del palazzo: furono ad esempio conservati i due saloni con gli affreschi di Lazzaro Tavarone, a cui si aggiunsero però la galleria degli specchi con affreschi di Lorenzo De Ferrari e la sala del Banchetto degli dèi decorata da Sebastiano Galeotti. Già nella seconda metà del Settecento le sale del palazzo ospitavano una ricca galleria di dipinti tra i quali le fonti segnalano, come particolarmente preziosi, l'*Ecce Homo* di Antonello da Messina, una *Madonna* di Joos van Cleve e una bella raccolta di opere del Seicento. Nel 1958 il palazzo e le raccolte d'arte sono state donate allo stato italiano dagli eredi degli Spinola perché costituiscano il primo nucleo di una Galleria Nazionale della Liguria; l'antico patrimonio ha pertanto mantenuto la sua tradizionale sistemazione, ma ad esso vengono temporaneamente accostate opere di nuovo reperimento in Liguria e di recente restauro che si avvicendano a rotazione di anno in anno. Così come sono state conservate, le collezioni di palazzo Spinola documentano con molta esattezza l'evolversi del gusto genovese per l'arte: dal momento in cui si amava in particolar modo la fedeltà al vero di tradizione nordica (Antonello da Messina, Joos van Cleve, due ritratti dello Scorel), alla grande stagione pittorica del tardo Cinquecento e del Seicento locale, nutrito dalle presenze di Rubens e di Van Dyck (quest'ultimo rappresentato da quattro tele con gli *Evangelisti* e due ritratti). Sono ampiamente documentati i maestri genovesi (Cambiaso, Bernardo e Valerio Castello, Strozzi, Biscaino, Castiglione, i De Ferrari, i Piola), ma non mancano esempi pregevoli di altre scuole, tra i bolognesi ricordiamo Reni, Tiarini, Calvaert, Franceschini, per i romani basti citare il Maratta e per i napoletani ci limiteremo a Luca Giordano e al Ribera. Estranei alle collezioni Spinola, ma degni di essere ricordati, sono i due grandi episodi biblici del Solimena,

provenienti da villa Durazzo, le due tele del Preti, di recente acquisto e il bellissimo *Crocefisso* del Maestro di Santa Maria di Castello in deposito dalla chiesa della Consolazione.

**Galleria di Palazzo reale** Palazzo reale in via Balbi fu eretto, a partire dal 1650, ad opera di Pier Francesco Cantone e Giovanni Angelo Falcone per la famiglia Balbi, ma subito dopo il passaggio ai Durazzo (1679) subí una serie di rimaneggiamenti, conclusisi nel 1705 con l'intervento di Carlo Fontana, che ne determinarono il grandioso aspetto attuale. Rimaneggiamenti e restauri di minor conto si ebbero nel 1842 e nel 1914, dopo il passaggio in proprietà ai Savoia, che lo cedettero al demanio dello stato nel 1922. Il palazzo è famoso per le lussuose sale e le gallerie affrescate da Valerio Castello, Domenico Parodi, Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna, Lorenzo De Ferrari, Giovanni Andrea e Giovanni Battista Carbone, ma conserva anche, quale arredo delle sale stesse una pregevole raccolta di dipinti di varia provenienza. Forse le opere piú famose sono due tavole con storie della vita di sant'Agnese e santa Caterina attribuite a un anonimo del tardo Quattrocento nei Paesi Bassi, ma sono notevoli anche i dipinti del Seicento genovese (Strozzi, Castiglione, Vassallo, Giovanni Andrea De Ferrari, Giovanni Battista Carbone, Castiglione, Assereto, ecc.), due grandi tele di Luca Giordano, un ritratto femminile di Tintoretto un *Ragazzo che soffia su tizzone* discusso tra El Greco e Jacopo Bassano e un bellissimo ritratto a figura intera di Van Dyck. Collegate ai riadattamenti interni del primo Settecento sono alcune tele del Pittoni, del Monti, del De Mura e del Beaumont.

**Quadreria dell'Accademia Ligustica** Nell'anno 1751 fu fondata a Genova l'Accademia Ligustica delle belle arti, ma solo nel 1831 essa trovò una sede definitiva nel palazzo che ancora attualmente occupa in piazza De Ferrari. Per la costruzione della nuova sede fu abbattuta la vecchia chiesa di San Domenico e l'Accademia poté impossessarsi delle opere d'arte ivi conservate: una lunetta con *Madonna e santi* di Francesco d'Oberto, una *Deposizione* di Antonio Semino, uno stendardo del Rosario di Pellegro Piola e frammenti della decorazione ad affresco dovuta a Domenico Piola e allo Strozzi. Questo gruppo di opere venne ad integrare il piccolo nucleo già posseduto dall'Accademia per doni o acquisti precedenti e non fu che uno

dei tanti arricchimenti che costellano la storia della quadreria dell'Accademia per tutto il XIX sec. Per lo più si trattò di doni o di depositi da chiese soppresse (in questo modo pervennero gli affreschi di Manfredino da Pistoia da San Michele, ora al Museo Civico di Sant'Agostino), ma in due casi particolari si ricorse direttamente all'acquisto: per il grande polittico di Gavi dovuto a Manfredino Bosilio e per il polittico di Quinto eseguito da Perin del Vaga. Per tutto l'Ottocento si susseguirono anche i doni personali di opere da parte degli artisti che insegnavano all'Accademia: Barabino, Isola, Gandolfi, ecc.

Il museo dell'Accademia è stato riaperto al pubblico nel 1980. Parte dei dipinti dell'Accademia sono ora esposti a palazzo Bianco, ma la quadreria è ancora ricca di opere notevoli: i bellissimoi quattro santi del raro Nicolò Corso ad esempio, i due cartoni di Perin del Vaga, alcuni dipinti del Cambiaso che documentano le varie fasi della sua evoluzione stilistica e una considerevole antologia del Seicento ligure: Bernardo Castello, Paggi, Strozzi (presame anche con il bozzetto per l'affresco già in San Domenico), Ansaldo, Fiasella, i De Ferrari, Assereto, Valerio Castello, G. B. Carlone, Castiglione, Travi, Piola, Guidobono, ecc. Per il Settecento vale la pena di ricordare almeno l'autoritratto di Giacinto Banchemo, molto vicino al Bottoni, mentre per l'Ottocento è degno di nota il bel gruppo di paesaggi del Rayper donati dall'autore stesso.

**Museo degli Ospedali civili** La nuova sede degli Ospedali civili di Genova, a San Martino ospita nel suo palazzo dell'amministrazione gran parte delle vecchie raccolte dell'Ospedale di Pammatone, aperte al pubblico nel 1931 e fortunatamente salvate al momento delle distruzioni belliche che annientarono i vecchi edifici dell'Ospedale, parte delle collezioni sono inoltre esposte, quale arredo sacro, nelle chiese di San Francesco all'Ospedale, di Santa Caterina in Portoria e di San Gerolamo a Quarto. L'ultimo riordino, precedente alla riapertura del museo nella nuova sede, è del 1960. Le collezioni, molto eterogenee, si sono ammassate nelle sale del vecchio Ospedale di Pammatone attraverso i lasciti dei benefattori e non è sempre facile riconoscere l'origine dei vari pezzi, se non appartengono a lasciti recenti (Sauli, Peirano, ecc.). Prevengono gli oggetti di arte minore, in specie le ceramiche locali e i vasi di farmacia, ma non mancano alcuni pregevoli dipinti antichi (il più noto, un trittico frammentario

di Jan Provost, è ora esposto a palazzo Bianco). Meritano di essere ricordati almeno gli otto dipinti su tavola attribuiti a Nicolò da Voltri e il *San Colombano* attribuito a Taddeo di Bartolo; le restanti opere sono prevalentemente di scuola genovese del XVI e XVII sec., a volte di livello qualitativo molto sostenuto.

**Galleria civica d'arte moderna** Il nucleo principale delle raccolte civiche di arte moderna è costituito dal ricco lascito del principe Oddone di Savoia a cui si sono aggiunti gli acquisti del comune a partire dal 1850. Tutti questi dipinti furono ordinati nel 1927 da Orlando Grosso nelle sale settecentesche della villa Serra a Nervi. Il carattere particolare del lascito e degli acquisti antichi hanno fatto di queste raccolte una antologia molto completa della pittura ligure ottocentesca e del primo Novecento, solo gli acquisti degli ultimi decenni hanno allargato il panorama delle scuole e dei maestri illustrati. Nelle sale, ordinate con criteri prevalentemente cronologici, prevalgono ancora i figuristi dell'Ottocento romantico: Isola, Gandolfi, Bertelli, Nicolò Barabino (con la famosa *Morte di Carlo Emanuele I*), Luxoro, Varni, Peschiera, Frascheri; accanto sono ugualmente ben rappresentati i paesisti: Rayper, De Avendano, Issel Raggio, D'Andrade. Una particolare segnalazione meritano le sedici opere del divisionista Rubaldo Merello, protagonista dell'ultimo Ottocento genovese. Completano le raccolte alcuni esempi isolati di altre scuole romantiche dell'Italia settentrionale. (*gr*).

**Museo civico di Sant'Agostino** È allestito negli ambienti dell'ex convento di Sant'Agostino sorto a partire dal XIV secolo intorno alla chiesa omonima, fondata dai frati agostiniani dopo la metà del XIII secolo, e abbandonato sul finire del XVIII, in seguito alle soppressioni decretate dalla Repubblica cisalpina. Adibito nell'Ottocento ad uso militare, il complesso venne in parte restaurato fra 1926 e 1930 da Orlando Grosso, che sullo scorcio degli anni '30 allestì il museo architettonico lapideo nella chiesa e al pianterreno del chiostro triangolare. Dopo la guerra, arricchitesi le collezioni architettoniche e scultoree del comune di Genova, Caterina Marcenaro affidò fin dal 1962 il progetto di utilizzazione dei chiostri come loro sede a Franco Albini, che due anni dopo si associò a Franca Helg. I lavori cominciati nel 1976 condussero al restauro del chiostro quadrato settecentesco e al suo allestimento, sotto la direzione di Franca Helg. Il museo venne inaugu-

rato nel 1984, il chiostro triangolare fu aperto al pubblico l'anno successivo. Oltre ad una serie di notevoli testimonianze scultoree – basti ricordare i resti del monumento funebre di Margherita di Brabante, opera di Giovanni Pisano –, il museo conserva anche dipinti, provenienti per la maggior parte da chiese o edifici distrutti. Si va da opere eseguite sullo scorcio del Duecento, o sui primi del Trecento, come gli affreschi staccati raffiguranti san Michele Arcangelo e il convito di Betania, firmati da Manfredino da Pistoia nel 1292, a quelli con storie dell'infanzia di san Giovanni Battista provenienti dalle carceri di Sant'Andrea e opera di un maestro anonimo, a quelli posteriori di più d'un secolo che raffigurano storie di Maria e di Cristo, a quelli di Luca Cambiaso, di Lazzaro Tavarone (e aiuti), di Domenico Piola, di Giovanni Battista Carlone. (agc).

### **Genovés, Juan**

(Valencia 1930). Formatosi alla scuola di belle arti di Valencia, attraversò una fase informale e «materica». Nel 1961 tornò alla realtà, divenendo uno dei capofila della Nuova Figurazione spagnola. Si accostò prima all'espressionismo, partecipando alla fondazione del gruppo neofigurativo Hondo. Dal 1961 al 1963 il suo linguaggio si fece più oggettivo e, per influsso della Pop Art, **G** inserì nei suoi quadri elementi della vita quotidiana (abiti incollati sulla tela, oggetti reali). Raggiunse nel 1964-65 ca. il compimento del suo stile, molto suggestionato dall'arte cinematografica a cui deve l'impiego di alcuni procedimenti narrativi come immagini successive, che rappresentano varie fasi di una stessa azione, nonché carrellate o piani ravvicinati e che collocano le sue opere nell'ambito della *Crónica de la Realidad* valenciana. Ricorrenti nell'opera di **G** sono i temi di denuncia: folle che corrono su grige piane desolate, mitragliate da un aereo, personaggi perseguitati, massacri. Alla fine degli anni '60, **G** impiega contrasti cromatici più vivi, i suoi soggetti divengono più aneddotici, e i suoi grandi personaggi in piedi, su fondo neutro, assumono maggiore importanza. *A Test of Violence* (1969), film di Stuart Cooper interamente costruito su quadri di **G**, è una successione di sequenze che descrivono l'oppressione e la violenza nel mondo attuale. L'opera del pittore è presente a New York (Guggenheim Museum e MOMA), Cuenca (Museo d'arte astratta), Parigi (MNAM),



Barcellona (MAM) e Bruxelles (MRBA). Attualmente vive a Madrid. (*abc*).

### **Genovesino**

(Luigi Miradori, *detto*) (Genova 1600-10 - Cremona 1654-57). Si trasferì in Lombardia nel quarto decennio e dal 1642 fu attivo in particolare a Cremona, nelle cui chiese restano diversi suoi dipinti (*San Giovanni Damasceno con la Vergine*, 1648; *Storie di san Rocco*, 1645-46; *Riposo in Egitto: Sant'Imerio*). Le sue opere presumibilmente iniziali come la *Deposizione* e il *Sacrificio idolatra* (Parma, GN) e la *Sacra Famiglia* di Piacenza denotano una formazione fra Lombardia (i due Crespi, Morazzone, Tanzio, Cairo) e Genova (Strozzi, Assereto, Castiglione), da cui deduce il colorismo ricco e succoso. Nella *Natività di Maria* (1642: conservata a Cremona), nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1647: Cremona, Municipio), nel *Miracolo di san Bernardo* a Soresina egli dimostra la capacità di portare anche su grandi formati una realtà di cronaca affine ai «piccoli maestri» caravaggeschi romani – in penetrante parallelo, appunto, con i bamboccianti – e agli spagnoli, partendo da una probabile conoscenza di Agostino Tassi, di Filippo Napoletano e di Elsheimer, a cui è particolarmente vicino in quattro *Storie di Ercole* (Senago (Milano), coll. priv.). Fu grande ritrattista; e alcuni aspetti della sua intensa pittura lo avvicinano agli spagnoli contemporanei, per esempio ad Antonio del Castillo per la vena narrativa e romanzesca, e allo Zurbarán per verità materica e cromatica. Bellissimi ritratti spagnoleschi (già attribuiti al Rizi e allo Zurbarán) sono il *Giovinetto* (già coll. Cook a Richmond) e il *Frate* (New York, Hispanic Society). Caratteristica dell'interpretazione miradoriana del tema religioso è il suo svuotamento e la sua conversione in soggetto di genere, il tono smitizzante e talora grottesco, una durata narrativa di sapore romanzesco, una tendenza a circostanziare che sa unire notazioni moresche di ascendenza manieristica e fermezza luminosa individuante di radice caravaggesca. (*mr + sr*).

### **Gensler**

Dei tre fratelli **G**, il più importante fu il paesaggista **Johann Jakob** (Amburgo 1808-45). Dal 1824 al 1826 eseguì studi dal vero presso Wilhelm Tischbein a Eurtin (*Malvarosa*, 1827: Amburgo, KH); dal 1828 al 1830 dise-

gnò nudi presso Cornelius, scoprì le scene popolari di genere e si unì ai realisti Hess e Bürkel, ma il carattere diretto e realistico dei suoi eccellenti studi di figure popolari risulta edulcorato nelle ultime composizioni (*Contrabbandiere tirolese*, 1831: ivi). Le prime prove di paesaggio da lui eseguite sulle rive del lago di Starnberg con l'amburghese H. Kauffmann sono panorami di grande precisione nella rappresentazione dello spazio, con una ricerca del dettaglio accentuata da un tratto duro ed esatto (*Pöching; Paesaggi dell'Alte Baviera*: ivi). Dopo un soggiorno a Vienna, torna in patria nel 1831 e comincia a dipingere in riva all'Elba vaste distese luminose di sabbia, acqua e cielo, con una visione preimpressionista. Alle vedute di lontani attentamente descritti, sostituisce soggetti più ravvicinati fino a giungere a un'interpretazione pittorica immediata degli effetti di luce (*Steinwall*, 1839: ivi). Dopo il 1840 i fenomeni atmosferici e luminosi divennero il soggetto principale delle sue tele (*Sole velato*, 1840: ivi; *Spiaggia presso Blankenese*, 1842: ivi). Nelle scene dei villaggi di pescatori prevalgono invece gli studi naturalistici (*Blankeneserin*, 1837: ivi).

I primi quadri di **Johann Martin** (Amburgo 1811-81), fratello di Johann Jakob e pittore di architetture, sono di genere aneddotico, come il *Viaggiatore che chiede asilo* (1851: ivi), e si riallacciano alla scuola romantica di Düsseldorf, dove l'artista aveva studiato per un anno, nel 1836.

**Johann Günther** (Amburgo 1803-84), fratello dei due precedenti, fu ritrattista dal semplice realismo, nella tradizione della scuola di Rembrandt e di Van der Helst. I suoi primi ritratti i *Genitori*, il pittore *Speckter*, il *Gruppo dei membri dell'Unione artistica di Amburgo* (1840: ivi) sono più convincenti, per la loro semplicità, dei quadri successivi, il cui accademismo è frutto di un soggiorno italiano nel 1844.

La maggior parte delle opere dei fratelli **G** è conservata nella Kunsthalle di Amburgo. (*hm*).

## **Gentile da Fabriano**

(Gentile di Niccolò di Giovanni) (Fabriano 1370 ca. - Roma 1427). È ignota la sua data di nascita, ma la maggior parte degli studiosi la colloca verso il 1370 o poco dopo. La sua formazione, in mancanza di documenti, è stata oggetto di ipotesi contrastanti; anche la cronologia

delle sue prime opere è soggetta a discussioni e le proposte, non del tutto condivisibili, di K. Christiansen (1982) tendono a sottovalutare l'importanza dell'ambiente marchigiano a vantaggio delle esperienze veneziane e lombarde, oltre che la precocità del ruolo di **G** nella creazione del linguaggio «internazionale». Ma è certo che le sue prime opere note provengono dal luogo natale, Fabriano: e tuttavia esse appaiono così pervase di elementi nordici e soprattutto lombardi da far supporre che **G** si fosse recato già verso la fine del sec. XIV in Lombardia, o che almeno fosse a conoscenza della miniatura lombarda. La sua opera più antica, *La Madonna tra i santi Nicola e Caterina* eseguita per San Nicolò a Fabriano, 1390-95; oggi a Berlino-Dahlem –, concepita come una sacra conversazione in un giardino privato, dove fra gli alberi fioriscono angeli musicanti, ne ricorda per molti aspetti certe invenzioni, specie nel garbo aristocratico della santa; nella *Madonna col Bambino* (New York, MMA) è sensibile la vicinanza ai modi di Michelino da Besozzo. A questo momento dovrebbe risalire anche la *Madonna col Bambino* di Perugia (GN: proveniente dal convento di San Domenico), probabile elemento di polittico. Nel 1408 un documento registra la presenza di Gentile a Venezia, per dipingere un'ancona oggi perduta; nel 1409 esegue l'importante affresco per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo ducale, affresco oggi perduto, ma che dovette avere grande importanza per la formazione di pittori veneti – Jacopo Bellini soprattutto – e dello stesso Pisanello, il quale collaborò a quest'opera. Intorno al 1410 risale probabilmente il polittico già nella chiesa dei Minori di Valle Romita in Val di Sasso presso Fabriano (oggi a Milano, Brera). Al centro l'*Incoronazione di Maria*, sospesa sul fondo oro, acquista un significato araldico e prezioso nei ritmi lineari fluidissimi dei manti. Nei pannelli laterali (*I santi Gerolamo, Francesco, Maddalena e Domenico*) il lusso carico e calmo del fondo oro sembra trasmettersi alle quattro figure dei santi, scelti tra signori melliflui, teologi melanconici e sante aristocratiche, addobbati di vesti preziose, che ondeggiavano mollemente su prati trapunti di fiori, con una gamma di tinte dense e arditamente accostate. Anche le quattro scene del registro superiore (*San Giovanni nel deserto; Supplizio di san Pietro martire; San Tommaso d'Aquino; Stimate di san Francesco*), nel recinto di muretti e di orti, rivestono un significato intimo di un realismo raffi-

nato per le ombre portate e i raggi obliqui di luce. In modo non dissimile è interpretata la preziosa tavoletta del *San Francesco stigmatizzato* (ora Fond. Magnani Rocca, Corte di Mamiano, Parma): la luce bagna il fianco del monte, punteggia gli alberi, getta la sagoma d'ombra nitidissima del santo sul terreno con ardito effetto luminoso. Il dipinto faceva parte di una targa processionale che sull'altro lato presentava l'*Incoronazione della Vergine* (Malibu, J. Paul Getty Museum), di datazione assai discussa, oscillante dal 1405 al 1420 (oggi l'opinione prevalente la colloca subito dopo il polittico di Valle Romita). Tra il 1414 e il 1419 **G** è a Brescia per dipingere su richiesta di Pandolfo Malatesta una cappella nell'antico Broletto (sono stati di recente scoperti nel sottotetto alcuni frammenti del ciclo). A questo periodo gli studiosi fanno per lo più risalire la *Madonna* di Pisa e quella di Washington (NG), entrambe di un lusso strepitoso di tessuti, broccati, bordi d'oro dipinti con tecnica squisita. Dopo una sosta a Fabriano nel 1420, **G** raggiunge Firenze in quello stesso anno e nel 1423 esegue per Palla Strozzi la famosa *Adorazione dei Magi* (Firenze, Uffizi), firmata e datata. È probabile che l'intenzione del committente, l'uomo più ricco della Firenze d'allora, fosse di produrre la pala d'altare più favolosa che mai i fiorentini avessero visto; e **G** vi profuse infatti tutte le sue esperienze di squisito addobbatore e il suo più appassionato naturalismo. La rappresentazione non è scalata in profondità, ma in obliquo e in verticale. Il primo piano e il piano di fondo non sono collegati fra loro se non nel tema continuo dell'interminabile cavalcata che parte dal monte ove appare la stella e termina ai piedi della Vergine, come un omaggio feudale e cavalleresco. Non corteo religioso dunque, ma festosa cavalcata profana, con personaggi ed episodi di torneo di caccia cortese: falconi, ghepardi, levrieri, scimmie, e inoltre cortigiani, staffieri, cacciatori tutta un'umanità brulicante e un po' *fanée*; gli ori a sbalzo dei finimenti – che denotano un preciso contatto con l'arte orafa: del resto, **G** aveva avuto in precedenza rapporti di collaborazione con Ghiberti – splendono con le stoffe a broccato d'oro dei personaggi in primo piano. Lo spettacolo multiforme della realtà viene indagato fino alle estreme sottigliezze dell'epidermide con una tecnica raffinata di lievi pennellate che sovente raggiunge un risultato di vero e proprio puntinismo, in un'atmosfera crepuscolare e

notturna. L'effetto luministico domina anche nelle incantevoli scene della predella (una delle quali, la *Presentazione al Tempio*, è a Parigi, Louvre): il paesaggio della *Fuga in Egitto*, l'ardito effetto di luce notturna della *Natività*. Né bisogna dimenticare la trovata eccentrica e squisita dei pilastri del polittico che si trasformano in gremite spalliere di fiori di una verità così acuta da rappresentare veramente una prima interpretazione di «natura morta», la cui ispirazione prima risale probabilmente alle pagine dei manoscritti lombardi. A Firenze nel 1425 **G** firma e data un'altra importante tavola, il *Polittico Quaratesi* per San Nicolò Soprarno, ora diviso tra le coll. reali inglesi (*Madonna e Angeli*), gli Uffizi di Firenze (*I santi Nicola, Maddalena, Giovanni Battista e Giorgio*), la pv di Roma (predella con *Storie di san Nicola*) e la NG di Washington (il quinto elemento della predella). La *Madonna in trono* ha una diversa monumentalità, quasi un riflesso della nuova forma fiorentina che si scorge anche nella stupenda *Madonna tra i santi Lorenzo e Giuliano* (Malibu, J. Paul Getty Museum). Ma questi accenni formali restano marginali: ciò che conta, nel *Polittico Quaratesi*, è la squisita tappezzeria del fondo, la favolosa dalmatica ricamata di san Nicola e la profana eleganza del san Giorgio, e soprattutto le stupende descrizioni d'ambiente della predella che già Vasari riteneva fra le cose più belle di **G**.

Dopo la *Madonna in trono* (1425 ca.) nel duomo d'Orvieto – il solo affresco sopravvissuto di **G** –, perdute le opere eseguite a Roma tra il 1425 e il 1426, perduti nel restauro borrominiano della basilica gli affreschi (*Storie del Battista e Profeti*) in San Giovanni in Laterano, finiti da Pisanello dopo la sua morte, nulla ci rimane dell'ultima attività del pittore, salvo la danneggiatissima *Madonna* (Velletri, Museo capitolare) proveniente dalla chiesa romana dei Santi Cosma e Damiano ed eseguita nello stesso anno di morte di **G**, nel 1427. Si chiudeva con la sua morte una vicenda artistica di rilievo europeo, fra le più alte dello stile gotico internazionale, accostabile per certi aspetti all'arte dei Limbourg ed alle esperienze di luce dei Van Eyck. Viaggiatore infaticabile, sperimentatore appassionato delle differenti tradizioni pittoriche ch'egli conobbe nei maggiori centri italiani e che seppe genialmente assimilare, **G** resta l'araldo di quella società aristocratica e colta, di quella civiltà squisita e decadente che caratterizza «l'autunno del medioevo». Fino alla fine del suo per-



corso incentrò le proprie ricerche sul suo mondo crepuscolare e non per spirito retrogrado, ma per cosciente scelta artistica. Certamente l'universo a lui congeniale non poteva lasciare traccia significativa a Firenze, che già risentiva degli effetti innovatori dell'arte di Masaccio. Non si può tuttavia sottovalutare la grande ammirazione di cui **G** fu oggetto nell'ambiente fiorentino. Un secolo più tardi Michelangelo, secondo la testimonianza di Vasari, «parlando di Gentile usava dire che nel dipingere aveva avuto la mano simile al nome». L'influenza maggiore di **G** si ebbe nell'Italia del Nord, dove la pittura di Pisanello, di Jacopo Bellini e di Giambono non si potrebbero spiegare senza il suo precedente. (*lcv + sr*).

### **Gentileschi, Artemisia**

(Roma 1593 - Napoli 1652 o 1653). Figlia di Orazio Gentileschi, di cui fu allieva e presso il quale dovette cominciare a dipingere verso il 1609-10. Firmò nel 1619 una *Susanna* (castello di Pommersfeld, coll. Schonborn), dipinta in collaborazione con il padre. Da lui ereditò un profondo interesse per il caravaggismo, prediligendo peraltro illuminazioni più violente, una marcata tensione emotiva delle situazioni psicologiche, una stesura pittorica più cruda, ma senza effetti di resa minuziosa. Fu a Firenze forse già dal 1612, cioè subito dopo il processo per stupro contro il pittore A. Tassi, presentata dal padre alla granduchessa Cristina di Lorena con una lettera del luglio 1612; e vi risulta comunque presente dal 1614 al 1620, divenendo la principale divulgatrice dei principi naturalistici e operando con successo per numerosi collezionisti, tra i quali i Medici. Il tema di Giuditta attrasse spesso l'artista: la *Decollazione di Oloferne* (Firenze, Uffizi) come altri esempi a Napoli (Capodimonte), Firenze (Pitti), Detroit (Inst. of Arts), di rara ferocia nell'interpretazione del soggetto e potentemente costruita a giochi d'ombra e di luce, è caratteristica di questa fase. Si possono avvertire anche, in questo momento, analogie con il naturalismo «accomodato» di un Guerrieri o di un Gramatica ed accostamenti tipologici al Baglione. Per «durata» sentimentale e per il gusto di preziosa rappresentazione di stoffe e costumi, **G** sembra muoversi in parallelo con le tendenze toscane di un Cristofano Allori o di un Bilivert, mentre, dal canto suo, suggestiona rapidamente e nettamente, con il suo nuovo luminismo, i pittori fiorentini più o meno coe-

tanei. Può darsi che Artemisia abbia dipinto in varie epoche le sue tele piú vicine ad Orazio; ma è probabile che il suo momento piú «gentileschiano» si ponga tra la fine del periodo fiorentino e il nuovo rapporto stabilito con il padre a Roma e forse anche a Genova. Né manca, tra Firenze e Roma, qualche accostamento all'idealismo bolognese di Reni e Domenichino. Dopo un soggiorno a Roma (documentato negli anni 1662, 1625 e 1626) e probabilmente a Venezia (1627), si stabilí a Napoli (ca. 1628-30 - 1652) fino al termine della sua vita, tranne un viaggio a Londra nel 1638-40. Partecipò non poco, anche per influsso del Ribera, già rivolto agli esempi vandyckiani, alla crisi di trasformazione che allora investiva la pittura napoletana; e le sue composizioni esitano tra un persistente caravaggismo (*Natività di san Giovanni*: Madrid, Prado) e un'accentuazione classicizzante anche sull'esempio del già celebre Vouet (*Annunciazione*, 1630: Napoli, Capodimonte *Ester e Assuero*: New York, MMA). A Napoli, **G** guardò comunque anche alla tradizione naturalistica locale di radice battistelliana. E d'altra parte fu ammirata e imitata dai maggiori pittori della città, Stanzione, Finoglia, Guarino, Francesco Fracanzano e anche dal Cavallino: per il virtuosismo luministico, la raffinata sericità della sua tavolozza, il suo amore della bella materia. Grande fu quindi il successo di **G** a Napoli, documentato anche dalle fonti successo inerente anche ad una sua notevolissima attività ritrattistica oggi perduta (unica eccezione, ma del 1622 a Roma, il *Ritratto di Condottiero* ora nelle collezioni comunali di Bologna). Anche a Londra **G** ritrasse membri della famiglia reale e della nobiltà. (*grc + sr*).

### **Gentileschi, Orazio**

(Pisa 1563 - Londra 1639). Figlio dell'orafo fiorentino Giovanni Battista Lomi e fratello minore di Aurelio Lomi - con il quale apprese presumibilmente i primi rudimenti di pittura assunse il cognome **G** da uno zio materno che ricopriva la carica di capitano delle guardie di Castel Sant'Angelo a Roma, presso il quale si trasferí tra il 1576 e il 1578. Non si hanno notizie precise circa i suoi esordi nell'arte, che il Baglione colloca nel pontificato di Sisto V: **G** avrebbe partecipato, secondo il biografo, alla decorazione della biblioteca Sistina (1588-89), a fianco quindi di pittori di diversa estrazione e cultura, ma tutti «assimilati» dallo stile imposto dagli imprenditori Cesare Nebbia

e Giovanni Guerra. Alcuni tra di essi si ritroveranno, di lì a qualche tempo (1593 ca.), ad affrescare le *Storie della Vergine* nella navata centrale di Santa Maria Maggiore, dove spetta al **G** la spenta e danneggiata *Circoncisione*. Fu questa la prima commissione di rilievo in un'attività il cui avvio, lento e in apparenza faticoso, venne accompagnato da più modesti incarichi come medaglista, cui seguirono nel 1596 la pala della *Conversione di san Paolo* per l'abbazia benedettina di San Paolo fuori le mura (perduta, nota da un'incisione di G. Maggi e J. Callot), e nel 1597-99 gli affreschi e le tele (*Sant'Orsola*, *Crocifissione di san Pietro*) per un altro luogo benedettino, l'abbazia di Farfa. In tutte queste opere **G**, benché in età ormai matura, non esibisce una sua propria individualità pittorica, anche se non è difficile cogliere nel suo stile qualche riflesso della cultura dei «controriformati» toscani (particolarmente importante risultò, per l'evoluzione successiva del suo percorso, la sobria e meditata, oltre che stilisticamente controllatissima, pittura religiosa di Santi di Tito). Tanto più sorprendenti appaiono quindi i quattro *Angeli musicanti* che **G** affrescò a metà circa del 1599 nella cupola della chiesa romana della Madonna dei Monti, in un ciclo, come i precedenti – e come quello del transetto di San Giovanni in Laterano, dove in quello stesso 1599 esegue un *San Taddeo* – condotto a termine in pochi mesi da un'équipe di manieristi. Perduta la decorazione della calotta absidale di San Nicola in Carcere (1599, completamente ridipinta nel secolo scorso), le quattro figure angeliche della Madonna dai Monti, spregiudicatamente disposte a cavalcioni delle nubi, con le membra tornite da una luce limpida e già inconfondibilmente «gentileschiana» e le capigliature scomposte da un vento inteso come reale, stabiliscono la risoluta adesione del pittore al nuovo naturalismo caravaggesco. I suoi rapporti personali con Caravaggio furono tuttavia discontinui e talvolta tesi, come risulta dagli atti del processo Baglione (1603); peraltro, anche stilisticamente **G** mantenne una sua propria autonomia. Del Merisi egli guardava soprattutto i dipinti «chiari», in un'ottica persistentemente toscana, più insista nelle opere raggruppate entro il primo lustro del Seicento (le due versioni del *San Francesco sorretto da un angelo*: Roma, GNAA, e Madrid, Prado; il *Battesimo di Cristo*: Santa Maria della Pace; la *Circoncisione*: oggi ad Ancona, la *Madonna in gloria*: Torino MC). In questo primo mo-

mento della sua nuova (e definitiva) maniera l'impianto spaziale di arcaica e meditata semplicità esalta il nitore delle immagini, rischiarate da una luce argentea: retaggio, forse, della tradizione bronzinesca, ma che indubbiamente poté manifestarsi solo nel varco aperto dalla visione caravaggesca.

La declinazione gentileschiana del naturalismo così come appare fin da questi dipinti ebbe conseguenze di portata rilevante soprattutto per gli olandesi e in generale per gli artisti nordici. Ne vennero comprese ed assimilate la «lentezza di posa», la tattile consistenza dei panni, preziosamente rabescati nel gusto toscano o spogli e tuttavia lenticolarmente indagati come il saio del *San Francesco*: dove ombre, anfratti di pieghe e spessore materico sarebbero stati inconcepibili senza l'antecedente caravaggesco. Tra il 1600 e il 1610 **G** dovette entrare in rapporto con Adam Elsheimer, allora presente a Roma e insieme a lui membro dell'Accademia di San Luca (nel 1605 **G** venne anche ricevuto tra i Virtuosi del Pantheon): l'influsso del pittore nordico è infatti assai evidente nei fondi paesistici e nella fitta tessitura dell'impasto dei piccoli dipinti su rame (*Cristo appare a san Francesco*: Roma, coll. Incisa; *Madonna col Bambino*: Stanford, coll. Exeter; e soprattutto *San Cristoforo*: Berlino-Dahlem), nei quali talvolta replicò le composizioni maggiori (come il grande *David* su tela della Gall. Spada di Roma, noto anche nella versione su rame di Berlino). Tra il 1606 e il 1612 vanno scalati alcuni quadri d'altare (*San Michele Arcangelo* dell'omonima chiesa di Farnese, presso Viterbo, e *Stimate di san Francesco* per San Silvestro in Capite a Roma) e una serie di dipinti da stanza come le varie versioni della *Giuditta* (Roma, PV; Hartford; Oslo) e la *Giovane donna con violino* (Detroit, Inst. of Arts).

A differenza di altri pittori di orientamento naturalista, **G** praticò con successo anche l'affresco, facendo ricorso – come nel Casino delle Muse (1611-12) in palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma, allora villa del cardinale Scipione Borghese – a un abilissimo uso dello scorcio. Sono andati perduti i contemporanei fregi della sala del Concistoro nel palazzo del Quirinale cui lavorò insieme ad Agostino Tassi.

La violenza perpetrata dal Tassi sulla quindicenne figlia di **G**, Artemisia, e il successivo processo (1612) furono probabilmente il movente per la lunga parentesi nelle Marche

(1613-19 ca.) dove **G** aveva già inviato alcune opere (oltre la *Circoncisione* per il Gesù di Ancona, la *Maddalena* per l'omonima chiesa di Fano) e dove la sua presenza fu determinante per il rustico ma poetico «provinciale» Giovanni Francesco Guerrieri. Nella Cappella della Passione del duomo di Fabriano (1616 ca.) **G** eseguì un'intensa *Crocifissione*, la più drammatica tra le sue opere di soggetto religioso, prossima, nei contrasti di tonalità cupe e argentee, a certi esiti reniani; ed affrescò l'*Orazione nell'orto*, la *Cattura di Cristo*, la *Coronazione di spine*, il cui geometrico nitore appare quasi una rimeditazione di testi figurativi quattrocenteschi. Oltre alla straordinaria *Madonna che porge il Bambino a santa Francesca Romana* (Urbino, GN, già in casa Rosei), al *San Carlo in adorazione della Croce* (Fabriano, San Benedetto) e alla *Madonna del Rosario* (Fabriano, Santa Lucia), risale a questo momento la sofisticata *Incoronazione dei santi Cecilia e Valeriano* (Milano, Brera), opera tra le più caravaggesche del pittore, al pari della più antica *Suonatrice di liuto* (1612 ca.: Washington, NG) e delle due versioni della *Coronazione di spine* (1611-12: Genova, coll. priv., e Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum).

L'uso del chiaroscuro ottenuto con ombre trasparenti traduce in toni elegiaci e distaccati la drammaticità anche formale di Caravaggio (cui la *Suonatrice* è stata attribuita e cui vengono riferiti, in alternativa a **G**, altri dipinti tuttora in discussione).

Dal 1621 al 1623 **G** è a Genova, poi (1624-25) a Parigi presso Maria dei Medici e infine, dal 1626, a Londra, chiamato da Carlo I, dove opera fino alla morte (1639) per il re e il duca di Buckingham. Quest'ultimo ventennio della sua attività si caratterizza per una nutrita serie di opere, più volte replicate, di elevatissima tenuta formale e di estrema raffinatezza cromatica, quali l'*Annunciazione* (Torino, Gall. Sabauda) inviata nel 1623 a Carlo Emanuele I di Savoia, le varie redazioni della *Maddalena penitente* (New York, coll. priv., e Vienna, KM), del *Riposo durante la fuga in Egitto* (Vienna, KM Parigi, Louvre; Birmingham, AG; e Malibu, J. Paul Getty Museum), del *Ritrovamento di Mosè* (Madrid, Prado; e Howard Castle), di *Loth e le figlie* (Berlino-Dahlem Ottawa, NG; e altre). Qui la vena «aristocratica» della pittura gentileschiana si risolve in una serie d'immagini preziose che sembrano recuperare insieme le cerebrali eleganze del primo manierismo fiorentino



e il sontuoso colorismo di Veronese, dando origine nello stesso tempo – anche forse per l’influsso di Van Dyck – ad un altissimo corrispettivo «nordico» del classicismo romano. Ma vi resta evidente la costante fedeltà alla poetica caravaggesca, nell’accento di verità naturale che continua ad informare fino all’ultimo anche le piú idealizzate figurazioni. Le opere eseguite a Parigi (la *Diana cacciatrice*: Nantes, MBA; la *Felicità pubblica trionfante*: Parigi, Louvre) non furono senza conseguenze per la contemporanea pittura francese: basti citare, a livelli diversi e con esiti differenti, i nomi di Vouet Le Nain, La Hyre, Ph. de Champaigne. Il caravaggismo «chiaro» gentileschiano dovette essere attivo anche – in modi e per vie ancora non ben definibili – per alcuni aspetti tra i piú alti del naturalismo nordico: Terbruggen, ad esempio, fino al grande Vermeer. (*lba*).

### **Gentilini, Franco**

(Faenza 1909 - Roma 1981). Formatosi nell’ambiente bolognese, nel ’28 fu a Parigi per vedere gli impressionisti e nel 1929 si trasferì a Roma ove frequentò la terza soletta del Caffè Aragno. Il critico letterario Enrico Falqui gli mostrò i disegni di Scipione. La sua prima personale, alla Galleria di Roma, fu elogiata dal critico Waldemar George. Nel ’35 è invitato alla II Quadriennale romana e nel ’36 partecipa alla XX Biennale veneziana, dove sarà invitato nel 1938. Una sua personale di venti opere è esposta alla III Quadriennale di Roma nel 1939. Nel ’47 vince il Premio dell’Art Glub di Roma e si reca nuovamente a Parigi. L’editore De Luca gli pubblica nel 1949 la prima monografia con testi di Ferruccio Ulivi e Renato Giani. Prima personale a Parigi nel 1950, e nel ’52 alla Gall. del Naviglio di Milano, con presentazione di Leonardo Sinigalli. Continua nei decenni seguenti l’ampia e duratura fortuna di un pittore che d’altra parte non sembra aver mai assunto un ruolo dominante o particolarmente incisivo nelle vicende dell’arte contemporanea. Lo troviamo fin verso il ’40 comprimario nell’ambito della pittura tonale di scuola romana. Nel quinto decennio dipinge scene di vita popolare e paesaggi di periferia in modi di radice espressionistica (Daumier, Van Gogh Ensor, Chagall). Poco dopo il secondo soggiorno parigino, **G** viene elaborando con sottigliezza e coerenza la sua maniera piú nota, continuamente e sensibilmente variata tra suggestioni me-

tafisiche, geometrie una Klee, letture picassiane, aspirazioni primitivistiche, aperture surreali, soluzioni di radice cubista. I risultati sono talora intensi e fascinatori, ma troppo spesso come siglati in una formula di maniera messa a punto una volta per tutte nell'ambito di un'iconografia ripetitiva di figure stilizzate, schematici fondali di cattedrali per lo piú romaniche, nature morte accortamente impaginate sul piano della tela. (sr).

### **Geoffrin, Marie-Thérèse**

(nata Rodet) (Parigi 1699-1777). Il suo salotto parigino in rue Saint-Honoré fu, soprattutto a partire dal 1749, luogo d'incontro dei personaggi piú interessanti del suo tempo: Marmontel, Grimm, Diderot, d'Alembert, artisti come Soufflot, Bouchardon, Boucher, Van Loo, Hubert Robert. Nessuna personalità straniera importante di passaggio a Parigi mancava di far visita a Mme G, ella era legata a Stanislo Poniatowski, futuro re di Polonia, cui donò una marina di Vernet, ed era in corrispondenza con Caterina II. Nella sua casa si discuteva delle opere d'arte che gli uní o gli altri portavano, dando cosí agli artisti la possibilità di far conoscere le proprie produzioni piú recenti; molti di loro furono da lei materialmente ed efficacemente aiutati. Cominciò, attorno al 1750, a collezionare tele di pittori francesi contemporanei: possedeva circa 70 quadri di grande qualità, una trentina dei quali si possono oggi identificare. Si ritrovano cosí all'Ermitage di Lenigrado due opere di C. van Loo, la *Conversazione spagnola* (1754) e la *Lettura spagnola* (1761); a Versailles la *Famiglia de Souches* di Drouais; a Compiègne la *Pastora delle Alpi* di Joseph Vernet. Mme G ordinò a Hubert Robert numerose opere che figurano oggi nelle coll. David-Weil e Veil-Picart a Parigi (*Veduta di Caprarola*, *la Sera*, *il Mattino*, *i Cigni dell'abbazia di Saint-Antoine*), e scene private in cui compare lei stessa (*L'artista dona il suo quadro a Mme Geoffrin*, *la Colazione di Mme Geoffrin*, *Mme Geoffrin visita i giardini dell'abbazia di Saint-Antoine*, *Mme Geoffrin fa colazione con le monache dell'abbazia di Saint-Antoine*). Infine sembra che ella prediligesse i ritratti di bambini e fanciulle (Greuze, *la Semplicità*: Londra, coll. priv.). (gb).

### **geografia artistica**

L'espressione non indica un metodo consolidato né tanto meno un settore disciplinare della storia dell'arte (o della

geografia). Si tratta piuttosto di un orientamento, diffuso nella ricerca storico-artistica di questo secolo e reperibile nell'opera di studiosi di varia metodologia, tendente a considerare di particolare importanza nella storia dell'arte le relazioni spaziali.

In generale, la prospettiva dell'indagine coincide dunque con una storia di relazioni di breve o lunga traiettoria; di breve o lunga durata; di continuità ma anche di intermitenza di impulsi; di confini costanti o, al contrario, mobili, di grandi eventi ma anche di accadimenti minori e di breve raggio. A una simile prospettiva si può collegare la messa a punto di quadri sistematici risultanti da rilevamenti capillari delle presenze in un'area data e in riferimento ad una successione temporale determinata; ma alla condizione di non identificare la geografia artistica con l'ordinamento topografico dei materiali. Inventari, cataloghi territoriali, catasti atlanti possono costituire uno dei punti di riferimento per una ricerca sostanzialmente diversa che tende a privilegiare nella componente spaziale lo studio degli impulsi, dei fattori umani di cambiamento e in genere le qualità squisitamente dinamiche, anziché gli assetti della topografia artistica.

Una parentela si potrebbe dunque scorgere con il definitivo superamento, nella geografia, della fase descrittiva e deterministica, cioè con la geografia culturale nel senso della *Kulturlandschaft* che si diffuse in Germania negli anni '20; o almeno un parallelo dello stadio evolutivo rappresentato da quei metodi, se si considera che la geografia culturale è stata intesa come la fase conclusiva di un metodo «che cerca una spiegazione storica per la geografia delle ripartizioni umane» (P. Claval). Si può anche richiamare per la sua chiarezza l'osservazione di Maximilien Sorre (1953), secondo cui «da una parte, qualunque sia il fenomeno considerato esso si iscrive in una serie temporale, è il risultato di una lunga evoluzione e si spiega attraverso una serie di stadi anteriori [...]. Ma nello stesso tempo questo fenomeno si presenta in un contesto spaziale e ha con il suo ambiente molteplici rapporti, che vanno dalla semplice giustapposizione fino alle concatenazioni causali. Non lo si può concepire al di fuori dell'equilibrio stabilito in questo complesso a cui è legato in modo indissolubile».

Com'è noto, all'origine e alle vicende della geografia culturale è possibile collegare, anche per comuni discendenze

di scuola, aspetti della nuova storiografia francese. L. Febvre era, come Sorre, allievo di P. Vidal de la Blache, massimo esponente della geografia umana antideterminista e sostenitore di quella «scienza dei luoghi» che ispirò la realizzazione di famose monografie regionali sia in Germania che in Francia. Il progressivo crescere, nelle discipline storiche, dell'interesse per l'approccio geografico è segnato in profondità da *La Terre et l'évolution humaine* (1922) di Febvre e da *Les caractères de l'histoire rurale française* (1931) di Marc Bloc, oltre che, a partire dal 1929, dalla prima serie delle «Annales». D'ora in avanti, ai «luoghi» nella loro concretezza, non importa se in micro- o in macroscale, si guarderà come a realtà complesse, portatrici di tracce profonde che riconducono ad azioni umane, a «creazioni» dell'uomo nel rapporto con il suo ambiente. E per quanto attiene alla storia dell'arte è da sottolineare che l'interesse per i luoghi così concepiti non era in fondo che una delle teste di ponte in una vastissima offensiva che, su fronti assai diversi – aperti ad Amburgo come a Londra, a Parigi come, grazie al contributo degli immigrati europei, a Princeton, Harvard, New York – era allora sferrata contro metodi «wölffliniani» di astratta analisi stilistica, sorretta dalla convinzione di un'autonoma vicenda delle forme. Ma fu anche alla luce del nuovo interesse per i luoghi che la storia dell'arte cominciò a contrarre debiti con la storia della mentalità, per esempio attraverso la demografia e lo studio delle società locali e dei gruppi; con aspetti dell'economia, puntando in particolare su dinamismi e sinergie creati dallo scambio dei prodotti e dai trasferimenti di mano d'opera; ed anche con l'urbanistica, per l'attenzione prestata alle trasformazioni degli assetti territoriali e ai fattori di cambiamento. Se si può parlare di geografia artistica è perché un simile concerto di interessi fa risaltare un fattore di specificità nei fenomeni sociali, politici o religiosi, considerati in rapporto con quelli artistici, nel momento in cui li prende in esame nella singolarità (perché spesso è tale) delle situazioni spaziali. E per questa via che concetti propri della geografia sono diventati insieme con un lessico tipicamente geografico, una presenza se non comune, certo sempre più frequente nella storia dell'arte. La ricerca ha identificato un suo «campo»: la regione artistica, o area culturale, concetto spesso ambiguo, erede della vecchia *Kunstlandschaft*, regolarmente difforme dal distretto politico o

amministrativo; dialetticamente distribuita in centri e periferia, città e contado, talvolta area metropolitana con una sua demografia artistica, che è possibile individuare e persino censire nelle parrocchie, nei rioni popolati da pittori, orafi scalpellini, nelle gilde, nelle botteghe; talvolta segnata da crocevia a funzionamento misto economico, politico, religioso, culturale –, come fiere, santuari, sedi di matrimoni regali, incoronazioni, entrate trionfali, esequie illustri, concili e concistori; comunicante per piccola o grande circolazione con altre regioni artistiche confinanti o lontane, attraverso le agili vie di valle o gli impervi, ma in realtà espugnabilissimi, passi montani, o per fiumi e mari negli scali e sulle rotte ordinari, percorsa da principi, ufficiali, o da religiosi – curiali, liturgisti, abati, santuomini, predicatori –, spesso in contatto con il mondo dell'arte e capaci di influenzarlo; vitalizzate, anche a lunga distanza, attraverso le vie del commercio e della finanza, da mercanti e banchieri che comprano all'estero capolavori e li spediscono in patria. Naturalmente un così notevole ampliamento dei punti di vista non garantisce di per sé l'innalzamento del tono degli studi, né può delegittimare gli studi che se ne sono astenuti.

Come nella rinnovata storiografia, così anche nella storia dell'arte simpatizzante con la geografia procedimenti deduttivi e induttivi non si escludono a vicenda: i rilevamenti vanno di seguito a ipotesi teoriche ma generano nuovi modelli che a loro volta schiudono altri spazi operativi. Sono i risultati conseguiti da ricerche così concepite che indicano la strada alle catalogazioni sistematiche dei patrimoni territoriali e non viceversa. Se è lecito un confronto fuori della cultura della pace, contrariamente a quanto avveniva nelle spedizioni militari o nelle guerre di conquista, in cui studiosi e specialisti si accodavano all'avanzata dell'esercito per compiere esplorazioni scientifiche nelle terre conquistate, nel campo della storia dell'arte le campagne di catalogazione promosse da organismi ufficiali sono venute di seguito alle risultanze della ricerca e all'affinamento dei metodi, che spesso erano tutt'uno con la scoperta di nuovi territori della storia dell'arte.

Sarebbe incongruo incollare sui grandi testi del Lanzi e del Cavalcaselle l'etichetta della geografia artistica; ma non è dubbio che proprio da loro prende avvio in Italia quell'attenzione ai reticoli e alle varianti regionali, al periferico al



minore, destinata a svilupparsi con risultati spesso di grande rilievo. La coincidenza con l'evoluzione della ricerca geografica sembra delinarsi nel quadro europeo almeno a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso. Che la nuova fortuna occorsa ai paesaggi regionali e in particolare a quelli meno frequentati dagli studi riguardi anche la storia dell'arte è dimostrato da opere importanti come quella di J. R. Rahn sui monumenti medievali del Canton Ticino (1893), o di Ch. Diehl sull'arte bizantina nell'Italia meridionale (1894) o, ormai nel nostro secolo, dal celebre *L'art dans l'Italie méridionale* di Emile Bertaux (1904). Capolavoro del genere «regionale» è *La pittura e la miniatura nella Lombardia* di Pietro Toesca (1912), dove il modulo locale è preso in considerazione in una lunghissima sequenza temporale («dai piú antichi monumenti alla metà del Quattrocento») nel corso della quale il linguaggio figurativo in continua trasformazione, verificato in una ricca messe di reperti e misurato nel contesto europeo, imprime una indelebile caratterizzazione alla civiltà lombarda.

Contemporaneamente ed entro il 1930 vengono varate grandi opere dedicate all'arte nelle singole nazioni europee: dalla monumentale *Storia* di Adolfo Venturi (1901-36), che affronta insieme pittura, scultura e architettura, eppure riesce a penetrare nelle scuole locali italiane con una profondità inusitata in opere di cosí ampio respiro, alle ricche serie di volumi di Raimond van Marie sulle scuole della pittura italiana (1923-38), di Max Friedländer sulla pittura nei Paesi Bassi (1924-37), di Chandler Rathfon Post sulla pittura spagnola (1930-41). Non solo l'ordinamento geografico dei materiali è ora assai piú evidente ma anche la tendenza a non schematizzare nei confini amministrativi le componenti regionali e locali e a far risaltare i contatti di piccola o grande scala riconducibili a fattori politici o culturali. Tale era, per esempio, il taglio del capitolo intitolato *La geografia dell'arte dei Paesi Bassi* che introduceva la precedente ricerca di M. Friedländer (*Van Eyck bis Bruegel*, 1916). Le individualità regionali e nazionali diventano in questo periodo sempre piú spesso l'obiettivo di ricerche originali, come quelle di L. H. Labande sulla Provenza o del Sampere y Miquel sulla Catalogna o, da noi, del Feliciangeli sulle Marche e del Bandi di Vesme sul Piemonte e si apre un primo scenario di grandi esposizioni dedicate alle antiche «scuole». Qui il primato spetta probabilmente alla mostra su *L'ancienne*

*peinture néerlandaise* tenuta a Bruges ancora nel 1867, seguita da altra analoga nel 1902 e da quella dedicata a *Les primitifs français* (Parigi, 1904); e si noti che omologhe mostre di soggetto italiano sono numerose proprio in quello stesso decennio (Siena, Macerata, Perugia, ecc.). Negli stessi anni nascono, non fosse altro a dimostrare un vasto orientamento che trova diversi modi di esplicarsi, le prime iniziative nazionali di catalogazione sistematica dei luoghi d'arte: in Austria la *Österreichische Kunstgeographie* (I, 1907) che si avvale della direzione di studiosi come H. Tietze e, poi, D. Frey; in Italia il *Catalogo delle cose d'arte e di antichità* (I, 1911), inaugurato come meglio non si poteva da Aosta del Toesca, e l'*Elenco degli edifici monumentali*, diviso per province (I, 1911, dedicato ad Alessandria) e provvisto di un'avvertenza di Corrado Ricci toccante per spirito odepórico: «Per ciascuna Provincia si farà un fascicolo a parte tascabile, con pagine bianche di riscontro a quelle stampate: fascicolo che ognuno potrà aver seco quando visiti i luoghi indicati, e agevolmente postillare [...]»; nel decennio successivo, in Svizzera, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz* (I, 1927).

Questa gran mole di lavoro, qui soltanto esemplificata, dimostra nel suo insieme come tra la fine del secolo scorso e il 1930 si possa cogliere il passaggio – per usare termini presi in prestito dalla letteratura geografica – da un vago disegno di *Erdkunde* artistica alla prima realizzazione di un *Tableau géographique* e infine allo stadio, più complesso, di una *Kulturlandschaft*: ma ciò senza forzare la situazione fino a configurare un vero e proprio parallelismo, soprattutto perché, come abbiamo già rilevato, sarebbe eccessivo isolare una geografia artistica come metodo dai lineamenti riconoscibili e in un certo senso autonomi. Non è privo di significato che la geografia artistica come strumento della ricerca o come concetto da approfondire si trovi in anni molto più recenti soprattutto in studi di lingua tedesca (ad esempio: H. Keller, 1960; R. Haussherr, 1969; A. Knoepfli, 1972); e che una delle rare iniziative ufficiali interamente dedicata al nostro argomento sia stata quella organizzata a Lugano, ormai nel 1983, dall'Association Suisse des Historiens d'Art, mentre in Italia è a partire dagli anni '60 che si può registrare, in ricerche di taglio territoriale o regionale più che in riflessioni metodologiche, il passaggio ad esperienze più decisamente mirate di geografia culturale.

Nel frattempo la *new geography* si era fatta strada con nuovi sistemi di indagine influenzati dalle tecnologie avanzate, orientati verso una geografia quantitativa mutuata almeno in parte nei metodi, dalla biologia e dall'economia. Distinzioni come quella tra una geografia *idiografica* e una geografia *nomotetica*, concetti come quello del «luogo centrale», metodiche come la teoria generale dei sistemi, il metodo gravitazionale e l'analisi fattoriale sembrano tutt'altro che inapplicabili ai materiali della storia dell'arte e al loro distribuirsi nello spazio. Potrebbero dunque giovare alla nostra ricerca, alla condizione di non farci peccare di ciò che è stato ironicamente definito feticismo spaziale.

Una convincente geografia artistica non somiglia affatto ad altre applicazioni della geografia alla storia dell'arte, esattamente come la nuova geografia non somiglia affatto alla vecchia. Prendiamo una recente definizione della geografia tradizionale: «Una specie di storia naturale della differenziazione regionale della crosta terrestre, tendente a stabilire l'inventario dei paesaggi di cui descrive i caratteri e ricostruisce la genesi, proprio come la sistematica cerca, in botanica e in zoologia, di identificare i generi, di denominarli e classificarli» (P. Claval). Dobbiamo riconoscere che un simile giudizio calza anche per analoghi comportamenti della storia dell'arte, quando si esauriscono nella composizione di mappe regionali e infraregionali, che schematizzano situazioni spesso ben altrimenti complesse, permeabili e dinamiche, e nella tendenza a identificare il progresso degli studi con l'aumento della demografia artistica (nuovi Maestri = nuovi generi da classificare). Già mezzo secolo fa un critico italiano, A. Graziani, condannava gli eccessi di classificazione e di definizione di «quelle scuole, dalle cui mura, in ogni occasione, le influenze vengono fatte uscire con tanto di marca della gabella di città». E del resto il primo passo era stato fatto molto tempo prima dal Lanzi. Quando il grande storico avvertiva che la sua opera aveva «per oggetto la storia delle scuole pittoriche, non degli stati» coglieva innanzitutto la scarsa corrispondenza degli assetti territoriali a lui contemporanei con la geografia delle «scuole pittoriche» che egli tentava di ricostruire, ma intuiva che l'insediarsi e l'espandersi dei modi figurativi cui è possibile riconoscere una certa omogeneità non trovano quasi mai la loro delimitazione spaziale nei confini politici o nelle distrettuazioni amministrative.

La geografia della pittura italiana non sarebbe oggi intesa nella sua reale capillarità senza le intuizioni e le scoperte di R. Longhi, alla cui scuola si era formato anche il Graziani, e senza il contributo di studiosi attenti al suo insegnamento, come G. Previtali, F. Zeri, M. Ladotte, F. Bologna, E. Castelnuovo, G. Romano. Ed anche Longhi aveva sempre rifiutato la riduzione di una geografia storico-artistica a tutto campo, che occorre verificare in ogni luogo dell'indagine, a mera parcellizzazione topografica: riduzione, cioè, di insiemi di linee in movimento a «figure» di punti. Infatti, l'importanza della scoperta longhiana di aree e «scuole» dimenticate (i bolognesi e gli umbri del Trecento, i «minori» quattrocenteschi tra Marche, Umbria e Toscana, i comprimari spagnoli della Maniera italiana ecc.) sta meno nell'avvistamento del singolo segmento inedito che nella possibilità di «inserirlo», infondendo nuova vita all'intero circuito.

L'obiettivo principale resta dunque la ricognizione di uno spazio geografico e storico che possibilmente non si irretisca in equivoche caratterizzazioni regionalistiche a esponente genetico e che, nello stesso tempo, proceda per analisi non tanto a caccia di *corpora* di artisti né di singoli inediti da scremare, quanto piuttosto alla ricerca di linee di tendenza, di «movimenti» complessivi che spesso, se bene indagati arricchiscono il concetto di stile e rettificano l'individualità delle connotazioni. L'intento non è certo quello di perdere di vista l'arte in quanto tale né di compromettere la sua «purezza» ma di provare che, al contrario, i suoi intrinseci valori possono essere esaltati se spostiamo per un po' l'obiettivo verso lo spazio in cui si è svolto il complicato processo che la riguarda, o meglio il suo concreto divenire. In questa ottica, lo storico dell'arte non si mette in viaggio per inseguire, ovunque si trovino, tutti i «numeri» reperibili dell'artista amato, ma piuttosto per tentare con una lenta avanzata la conoscenza sistematica del territorio e scoprire a poco a poco, in ogni direzione di marcia, la virtuale totalità e la veridica varietà delle presenze. Quanto al modo di procedere, esso non può invece che prevedere obiettivi parziali, intesi come contributi ad un risultato di più ampio e, quasi, pieno significato: in prima istanza una serie di carte ragionate dei traffici e dei dinamismi di area, riferite non a mobilità entro vasti e quasi indefiniti ambiti geografici o geostilistici ma, piuttosto, a movimenti registrati in campi deli-

mitati, che naturalmente non vuol dire impermeabili ai fatti che si svolgono nei grandi spazi e nei tempi lunghi.

I vantaggi che possono essere conseguiti con un accostamento non semplificato della storia dell'arte alla geografia coincidono alla lettera con quelli ricercati dalla nuova geografia ove questa sia definita come «una nuova chiave di lettura, che consente di ordinare in modo nuovo e senza dubbio piú efficace un materiale empirico noto generando situazioni teoriche che si potranno poi confrontare con situazioni reali e nuove» (B. Racine e C. Raffestin). Abbiamo già avuto occasione di ricordare che nel dibattito recente sulla geografia l'intento di rinnovare profondamente i metodi ha fatto emergere anche proposte di identificazione di veri e propri modelli formali e, per dir cosí, di leggi spaziali nella diffusione dei fenomeni culturali; ma una visione cosí rigida non ha finora trovato applicazione nella storia dell'arte. Il suo avvicinarsi alla nuova geografia continua piuttosto a porsi come obiettivo principale quello di «rintracciare una storia dinamica e conflittuale dei rapporti spaziali» (E. Castelnuovo).

Di questa «storia dinamica» il fenomeno di gran lunga piú interessante, anche per le dirette implicazioni metodologiche, è la migrazione e trasformazione degli stili. Se lo sottoponiamo a un esame «geografico», il paesaggio culturale, il contesto sociale e il linguaggio figurativo con le sue specificità si presteranno assai meglio ad una lettura concatenata, che illumina l'attività artistica e può giovare anche all'interpretazione dello stile.

Tra i fattori della circolazione degli stili, sia che si tratti di circolazione di lungo che di breve raggio, sono piú spesso riconoscibili quelli che attengono alle attività economiche e finanziarie. Si può facilmente osservare come, in genere, ai movimenti determinati da queste attività corrispondano gli itinerari degli artisti e come, ad esempio, le mappe del commercio coincidano con quelle della produzione artistica. Cosí, è verosimile che nella prima metà del Quattrocento l'itinerario verso la Toscana dai pittori di educazione tardogotica dell'Italia centro-orientale, che avranno in tal modo occasione di conoscere fatti capitali del *novus ordo*, non rispondesse sempre alla logica del viaggio di istruzione ma ricalcasse piuttosto i percorsi ben noti per le «piazze» abbondanti di merci e di valuta: per esempio quella «via del cuoio» che da Ancona, attraverso Foligno e Perugia, conduceva fino a Firenze e a



Pisa. Su simili itinerari si instradarono Arcangelo di Cola da Camerino, Bartolomeo di Tommaso da Foligno e, prima di loro, forse lo stesso Gentile da Fabriano. L'evidente conoscenza da parte di Donato de' Bardi di aspetti della cultura fiamminga precocemente diffusi nel Sud della Francia è stata collegata con i prolungati rapporti di carattere economico tra la Provenza e la Liguria occidentale, che forniva alla regione confinante conciatori, carpentieri, fabbri e orafi. Più in generale, è noto che in ogni epoca le emigrazioni stagionali di pastori e di allevatori dalle zone interne dell'Appennino o dalle valli alpine, per svolgere un secondo lavoro nelle aree metropolitane o nelle pianure di regioni confinanti o vicine, favorirono di regola l'afflusso di opere d'arte e di artisti. Inoltre non è raro che sia il commercio ad aprire le vie all'arte: Valencia e la Catalogna importarono su larga scala tessuti dalle Fiandre e accolsero tessitori di quella regione già nel secolo XIV, aprendo in un certo senso una via alle fortune iberiche dell'arte fiamminga del Quattrocento.

Si può parlare di grande circolazione quando i caratteri e i tipi propri di una cultura figurativa ovvero lo stile di uno o più maestri, lungi dal fissarsi in un'area circoscritta o dal diffondersi solo per contiguità geografica, acquistano un singolare potere di emissione superando ostacoli politici, linguistici e naturali e propagandosi in una dimensione quasi continentale. L'appellativo «internazionale» con cui viene correntemente definito lo stile della tarda pittura gotica può essere speso per molte altre situazioni. Avviene infatti che in punti assai distanti d'Europa, non importa se appartenenti a regioni bagnate dal Mare del Nord o affacciate sul Mediterraneo, vediamo svilupparsi nel Quattrocento stili così affini – per esempio nell'impregnazione solare delle figure o delle cose e nella nitidezza anche spaziale dei racconti – da suggerire l'esistenza di una specie di ecumene artistica, nelle cui terre senza confini una particolare sensibilità alla luce e alla forma ha trovato condizioni favorevoli ad una rapida trasmissione. In quel secolo è frequente il caso di grandi personalità appartenenti a scuole regionali o nazionali, ma di composizione culturale europea, come il fiammingo Rogier van der Weyden, il catalano Jaime Huguet, il francese Jean Fouquet e il lombardo Zanetto Bugatto. Talvolta si ha l'impressione come di un grande *atelier* occidentale, da cui siano usciti artisti dotati di comuni ca-

ratteri. È già stata notata l'affinità del lombardo Ambrogio Bergognone con i francesi e in special modo i provenzali che interpretarono modificandoli profondamente i modelli fiamminghi (L. Castelfranco Vegas), e in effetti la sua arte ha importanti tratti in comune con quella di un Nicolas Dipre o più ancora di un Josse Lieferinxe, un franco-fiammingo di cultura provenzale che del resto aveva per socio un piemontese.

Si tratta di un fenomeno, tutt'altro che isolato che si iscrive, come è noto, in un bacino linguistico mediterraneo, le cui capitali costiere sono Valencia, Barcellona, Avignone, Genova Napoli, Palermo. Collegato per vie politiche ed economiche con le Fiandre, questo bacino, essenzialmente ispano-franco-italiano, capace di influenzare in profondità anche i retroterra, è specialmente all'epoca di Alfonso il Magnanimo e di Ferdinando I, teatro di migrazioni di grandi artisti e di spostamenti di opere di prima importanza. Quadri di Jan van Eyck, Dierick Bouts, Hieronymus Bosch arrivano molto presto in Spagna. Ad occidente della penisola iberica, già nel 1428 Van Eyck era a Lisbona per dipingere il ritratto di Isabella, figlia di Giovanni I, ma dopo il matrimonio di Isabella con il duca di Borgogna e con il crescere della presenza finanziaria e commerciale portoghese a Bruges e ad Anversa la pittura fiamminga diventerà di casa in Portogallo fino a gran parte del secolo XVI. D'altra parte, poiché gli aragonesi re di Napoli mandavano i loro pittori preferiti ad istruirsi a Bruges, Barcellona può contare già poco dopo il 1430 su un artista «eyckiano» come Luis Dalmau, formatosi in Fiandra. Contemporaneamente lo scambio Valencia-Napoli è assicurato da Jacomart, opere di Van Eyck non tarderanno a giungere a Napoli.

La «Flemish vogue on the east coast», come la definisce il Post alludendo alla Catalogna, è un fenomeno, assai più complesso di una moda che interessa anche l'Italia sia in fasce mediterranee sia in zone interne. Le comunicazioni stabilite attraverso i lunghi itinerari della mercatura e della finanza spiegano come un Adorno di Genova, mercante a Bruges, abbia potuto ottenere quadri da Van Eyck, che del resto dipinse anche per altri influenti genovesi, come Giovan Battista Lomellini e Michele Giustiniani. I Villa, piemontesi di Chieri, esercitarono per generazioni attività bancaria in numerosi centri delle Fiandre e verso il 1435-40 acquistarono due trittici di Rogier van

der Weyden che spedirono in patria. Grazie a queste e ad altre analoghe relazioni di lunga durata, a Mondovì, ma soprattutto a Chieri piú ancora che a Torino, giungono dalle Fiandre pale d'altare, retabli lignei, codici miniati eoreficerie. Le propensioni per la pittura fiamminga della regione ligure-piemontese si sviluppano lungo due percorsi, uno continentale attraverso la Provenza, la Savoia e la Borgogna, l'altro marittimo verso Barcellona e verso Valencia: da qui giunge ad Acqui un importante trittico di Bartolomé Bermejo, ma già pittori provenienti da Barcellona avevano trovato buona accoglienza in Piemonte, come quell'Antoine de Lonhy, testimoniato dai documenti come residente ad Avigliana e attivo a Torino, ora riconosciuto anche nelle opere (studi di F. Avril, G. Romano, Ch. Sterling).

La capacità espansiva del modello fiammingo di cui si è qui data un'esemplificazione limitata all'Italia di Nord-Ovest, è un fenomeno di eccezionali proporzioni che sul suo cammino dà luogo a un ricco repertorio linguistico fatto di imitazioni, derivazioni, interpretazioni, varianti, scambi: dalla Borgogna alla Provenza alla Catalogna al Portogallo, da Napoli alla Sicilia e alla Sardegna, da Chieri a Genova, da Ferrara a Venezia, da Firenze a Urbino. Si tratta di un'irradiazione che, per la vastità e il rilievo delle conseguenze, dirette o mediate, non teme certo il confronto con quella che nel secolo successivo, questa volta partendo dal Sud dell'Europa, diffuse quasi in ogni sua parte, dalla Spagna ai Paesi Bassi, da Fontainebleau a Praga le forme del Rinascimento italiano, e piú precisamente sia i prototipi del primo Cinquecento sia le loro piú tarde elaborazioni.

È evidente che al riconoscimento di inoppugnabili, strette somiglianze di posizioni stilistiche in aree diverse e lontane non deve sempre seguire la ricerca di linee di comunicazione o di fattori spaziali di collegamento. Spesso è semplicemente l'appartenenza alla periferia, che del resto è pur sempre un concetto geografico, ad innescare una reattività agli stili metropolitani che può portare a risultati singolarmente vicini. Le formule dei «romanisti» di Bruxelles o di Anversa coincidono in larga misura con quelle di pittori dell'Italia centro-meridionale che non hanno contatti con loro ma semplicemente interpretano da punti di vista simmetrici lo stesso repertorio di modelli. Le culture periferiche offrono numerosi esempi di simi-

li assonanze. Per citarne almeno uno, si comprende perfettamente come un Benedetto Bandiera, il cui campo di attività, tra Cinque e Seicento, è limitato all'Umbria, sia stato scambiato con Lavinia Fontana, bolognese, e potrebbe esserlo ancor più motivatamente con esponenti stranieri di «province» italianizzanti, sul tipo, per esempio, di un Dirck de Quade van Ravensteyn, attivo a Praga negli stessi anni.

Nell'età moderna, il fenomeno della diffusione spaziale degli stili ha ormai assunto dimensioni imponenti e ha dato origine ad effetti di adattamento, interpretazione e scambio senza precedenti. L'enorme sviluppo del collezionismo e del mercato, con il trasferimento di interesse raccolte soprattutto dai maggiori centri artistici italiani verso il Nord d'Europa, il perfezionamento tecnico dell'incisione, ormai in grado di offrire un equivalente grafico dello stile dei grandi maestri, la nascita dai musei e delle accademie sono soltanto alcune delle cause del grandioso ampliamento ed infittimento della rete di comunicazione delle culture figurative. Questa rete non ha cessato di ricalcare le vie delle attività economiche ma dispone anche di percorsi propri, attraverso i quali si muovono gli artisti per i loro tirocini o in cerca di lavoro e di nuove esperienze. Fra tutti gli itinerari, il viaggio a Roma diviene in modo particolare nel Cinquecento e nel Seicento una irrinunciabile consuetudine soprattutto per i pittori francesi, lorenesi, fiamminghi, olandesi e spagnoli, il cui stile spesso continuerà a rivelare i debiti contratti negli anni romani anche quando, dopo il ritorno in patria, essi finiranno per reinserirsi nelle tradizioni nazionali, come avvenne con diverse accentuazioni, per esempio, a Vouet, Honthorst, Ter Brugghen, Maino.

Solo i lorenesi – provenienti da un paese che era una testa di ponte della Controriforma – sono ben seimila a Roma secondo un calcolo riferito al 1627. Ma studi recenti hanno dimostrato che non fu soltanto Roma ad accogliere tanti stranieri e che questi, anche a causa delle difficoltà di essere impiegati in un ambiente certo prodigo di commissioni ma saturo di presenze artistiche, trovarono sbocco nell'offerta, anch'essa spesso notevole, che veniva dalla provincia; così come le numerose botteghe di pittori fiamminghi documentate a Napoli tra Cinque e Seicento diffusero i loro prodotti anche nella periferia del Viceregno. A questo decentramento dell'offerta si deve la presenza di

opere soprattutto francesi e fiamminghe nei territori dello Stato della Chiesa, come le pale d'altare di H. de Clerck e di F. van de Kastele a Todi, Orte e Collevicchio, o di J. Lhomme a Norcia o, alzando il tiro, quella, capitale, del Rubens a Fermo; e di opere di pittori fiamminghi come Dirk Hendricksz in centri minori dell'Abruzzo, della Basilicata o della Calabria. Ma piú in generale la presenza straniera in Italia nel Seicento è un fenomeno imponente, (esaminato di recente, soprattutto per Roma, da A. Brejon de Lavergnée).

Ci si può domandare se tanti pittori che si mettono in viaggio conservino, una volta stabilitisi in Italia per periodi spesso anche lunghi, tratti chiaramente riconoscibili della cultura d'origine. La risposta non può naturalmente essere univoca. Quarant'anni di soggiorno quasi ininterrotto a Roma non hanno impedito a Poussin di restare essenzialmente un pittore francese; lo stesso non si può dire, ad esempio, per Guy François, che è spesso confuso con Saraceni, o per Mellin, la cui maniera ha provocato scambi di attribuzione con affini pittori italiani. Ma occorre subito aggiungere che, da una parte, Mellin risente particolarmente dell'influenza di Lanfranco e che, dall'altra, Saraceni è presentato dal Baglione come un francofilo che «voleva andar sempre vestito alla Francese, benché egli non fosse mai stato in Francia, né sapesse dire una parola di quel linguaggio». Nei maggiori tra i paesisti neerlandesi cosiddetti italianizzanti – per la verità sensibili anche all'esempio del grande «Deutsch-Römer» proto-seicentesco Elsheimer –, come Poelenburgh e Breenbergh, lo stile è un capolavoro di equilibrio tra ottica nordica e motivi romani della rovina antica o del paesaggio: dove la prima fa da freno, con il suo sguardo attento a valori oggettivi della luce e dello spazio, ad elaborazioni puramente mentali e a tentazioni di pittoresco. Questa Roma senza grandezza e questa campagna romana tanto attraente ma senza respiro cosmico, così diversa da quella di Poussin e di Claude, proponeva un'immagine del paese tanto sognato del Sud, consonante con la percezione figurativa tradizionale dei Paesi Bassi e adatta alla mentalità pragmatica e positiva diffusa tra i suoi abitanti.

Scambi, mediazioni e veri e propri compromessi tra culture o, meglio, sensibilità anche geograficamente distanti non sono certo rari e anzi assumono aspetti decisamente sconcertanti quando, per esempio dopo l'apertura dei



mercati verso l'Estremo Oriente grazie soprattutto all'intraprendenza della Compagnia delle Indie, i rapporti acquistano una dimensione intercontinentale. Come ha sottolineato H. Honour, si giunge così fino alle sorprendenti formule miste dei tessitori cinesi che nel Settecento, per rispondere meglio ad esigenze caratteristiche del gusto e del mercato occidentali di quegli anni, si basano su modelli indiani a loro volta derivati da archetipi inglesi che interpretavano «all'europea» le forme orientali.

Gli impulsi che, anche a lunga distanza; si trasmettono al mondo dell'arte, agendo sui tipi sulle immagini, sugli stili, possono naturalmente rivelare un'origine diversa da quella economica o, in altri casi, un concorso non sempre facilmente separabile di cause agenti.

L'apparire all'inizio del Cinquecento di motivi iconografici molto rari, come composizioni simboliche o episodi del tutto insoliti dei vangeli o delle vite dei santi, si registra spesso in aree di notevole ampiezza e talvolta anzi, ad esempio quando è in relazione con la fortuna di forme del francescanesimo riformato, in una circolazione di raggio mediterraneo, con approdi a Napoli e in Italia centrale, in Lombardia in Piemonte, in Catalogna. In questo caso dunque, come in molti altri simili, le origini del collegamento fra centri diversi e distanti non vanno ricercate negli impulsi determinati dall'aprirsi di vie del commercio o della finanza, ma in quelli suscitati da modi del pensiero e del sentimento religioso in luoghi e sedi di congregazioni o famiglie religiose, che talvolta giungono a costituire un circuito culturale interregionale altrimenti immotivato. Talvolta importanti vicende religiose o politico-religiose imprimono una svolta nelle tradizioni figurative di centri investiti di particolari responsabilità, per esempio quando la Chiesa scegliendoli come sedi di concili li promuove a crocevia cosmopoliti verso cui convergono i più vari interessi, compresi quelli degli artisti. Basilea durante il concilio (1439-40) in cui fu deposto Eugenio IV ed eletto con il nome di Felice V il duca di Savoia Amedeo VIII, signore di uno stato sub- e transalpino, fu luogo di incontro di artisti di varia origine, tra i quali era Konrad Witz, attratti dall'atmosfera internazionale, provvida di nuove informazioni e suggestioni in un momento cruciale dell'evoluzione dei linguaggi figurativi.

Nella seconda metà del Cinquecento gli altari subirono un brusco cambiamento a Trento, dopo che la città – allora

popolata solo da ottomila abitanti – aveva ospitato per vent’anni il concilio. Infatti l’afflusso continuo di prelati anche di gran rango da Roma e in genere di mistici e predicatori della penisola stabilì forme di comunicazione tra la metropoli pontificia e quella remota periferia subalpina che in passato, almeno con tale intensità, non avevano avuto ragione di essere. Una conseguenza fu il rapido decadere del tipo dei retabli e dei dossali intagliati e policromi legati alla cultura gotica della Germania meridionale, la cui tradizione si era fino ad allora mantenuta viva e che fu soppiantato dal tipo pittorico romano della pala d’altare. In questo caso l’irradiazione dalla lontana capitale del cattolicesimo si verificò in una speciale congiuntura, quella conciliare, che certo fu anche un evento demografico e geografico.

È qui da avvertire che la considerazione di questi e altri fenomeni di diffusione di espressioni della cultura e della mentalità non è motivata dalla convinzione che gli stili ne siano sempre in qualche modo partecipi. Una simile motivazione richiederebbe indubbiamente verifiche analitiche di singole personalità, situazioni e circostanze. Non trova invece difficoltà ad emergere una geografia di determinati impulsi culturali che concorra ad illuminare aspetti e momenti spesso di grande rilievo per la storia dell’arte, come l’evento o il personaggio cui è legata l’origine di opere in luoghi diversi, la presenza, la ripetizione o la ricorrenza di questo o quel soggetto, di questa o quella immagine, l’appartenenza di un’opera a un’area di produzione e ad un circuito di fruizione.

Indagare sulla genesi di questi e altri caratteri in determinate situazioni spazio-temporali, ripercorrerne le vie d’espansione e di migrazione, individuare i punti di successo e di resistenza può portarci ad esiti di geografia *a part entière* cui anche la storia dell’arte, come storia non irrelata di un’attività umana, ha il diritto-dovere di tendere.

È comunque da sottolineare che la geografia artistica non delimita il suo obiettivo puntando su presenze o situazioni insolite se non addirittura eccezionali. Non è, insomma, soltanto *idiografica* ma anche *nomotetica*. Con almeno pari interesse considera infatti quello che potremmo chiamare il «funzionamento ordinario» dell’attività artistica, che d’altra parte può essere inteso nei suoi caratteri specifici solo se è sottoposto ad una ricognizione così analitica

da avvicinarsi alla conoscenza, in un'area data, della totalità delle testimonianze superstiti. Ciò può consentire di acquisire nuovi punti di vista e soprattutto un senso delle proporzioni e delle valutazioni sostanzialmente dissimile da giudizi fondati su altri metodi.

La ricognizione sistematica dei territori e una particolare attenzione ai dati, in senso lato, geografici introducono nella ricerca una componente squisitamente quantitativa. Questa non serve certo semplicemente ad aggiungere o a moltiplicare i fenomeni, ma può aiutarci ad attribuire correttamente norma e deroga, stereotipo e singolarità, vita ordinaria e avvenimento. Qualche presenza perderà probabilmente di fascino, qualche altra forse ne acquisterà. (*bt*).

### **geometrica, ceramica**

In quasi tutta la Grecia, a partire dal x sec. a. C. e fino alla fine dell'VIII sec., si trovano vasi decorati in stili tra loro assai simili. Il repertorio figurativo, nel quale le rappresentazioni figurate, inesistenti all'inizio, restano comunque rare, ha fatto conferire loro la denominazione di «geometrici». (*cr*).

### **Georgia**

I Georgiani, che occupavano quasi tutta la Transcaucasia a partire dal v sec., intrattennero relazioni ininterrotte con l'impero bizantino tramite il monastero di Iviron (monte Athos) e altri impianti religiosi intorno a Costantinopoli; pertanto l'influsso bizantino è assai sensibile nei dipinti georgiani, malgrado le particolarità locali, soprattutto nella scelta dei soggetti, da cui dipendono numerose immagini di santi cavalieri – molto rare nei dipinti bizantini – e storie di santi locali.

**Chiese rupestri** La configurazione montagnosa del paese determina, in epoca assai antica, la costruzione di dimore sotterranee; e durante il periodo cristiano la costruzione di chiese scavate nella roccia. Così, nel v sec., san Davide di Garedža e i suoi discepoli scavarono un monastero in Kachetja. La chiesa piú antica è quella di Davide di Garedža, i cui dipinti possono datarsi al VII sec. Una visione teofanica orna l'abside. *Cristo* è in trono entro una grande mandorla, al di sopra della quale sono rappresentate in medaglione le figure allegoriche del Sole e della Luna. Piú in basso, accanto al Cristo compaiono tetramorfi dalle ali coperte di occhi, ruote fiammeggianti e due

grandi arcangeli che tengono la lancia e il globo. Pitture del IX e del XIII sec. ornano le pareti di altre cappelle rupestri. Vi si scorgono, tra altri soggetti, il gruppo della *Deisis*, l'*Ascensione*, la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Ospitalità di Abramo*, angeli che cingono il trono dell'Etimasia, simbolo della Trinità, e altri prosternati in adorazione ai lati del Santo Volto, numerosi ritratti di santi e scene della vita di san Davide di Garedža. Alla fine del XII sec. venne scavata nella roccia a Vardzija una vera e propria città rupestre, con sale da banchetto, centinaia di camere e cappelle. In una di esse, la *Vergine in trono col Bambino tra due arcangeli* occupa il catino dell'abside; sotto sono rappresentati i santi vescovi di profilo, in atto di officiare, e sulla parete di sinistra si vede il ritratto del re Georgij III (1156-82) accompagnato dalla figlia Tamara, che doveva succedergli sul trono. Ambedue portano il costume imperiale bizantino e sono in piedi dinanzi alla Vergine in trono col Bambino; un angelo è in volo verso la Vergine.

**Monumenti** Le grandi chiese in pietra hanno, naturalmente, una decorazione piú sontuosa. La chiesa di Dsromi, fondata nel VII sec., ha serbato una parte dei mosaici dell'abside, rappresentanti *Cristo in piedi tra due angeli che l'adorano* e frammenti della figura di *San Pietro*. Un'altra decorazione a mosaico orna l'abside della grande chiesa di Gelat, fondata dal re Davide IV detto il Costruttore (1089-1125); eseguita da mosaicisti venuti da Costantinopoli, rappresenta la *Vergine in trono col Bambino*, tra gli arcangeli Michele e Gabriele in costume imperiale. Numerosi grandi complessi si collocano tra la fine dell'XI e la metà del XIII sec. e appartengono al grande periodo della storia medievale della **G**. Nella cattedrale di Ateni, la figura della *Vergine in piedi col Bambino tra due arcangeli* occupa l'abside; attenzione particolare viene dedicata agli episodi apocrifi della *Vita della Vergine* e alle scene dell'*Infanzia di Cristo*. La grande composizione del *Giudizio universale* si dispiega sulle pareti ovest e si distingue per diversi tratti dalla formula iconografica bizantina. Nella parte riservata al paradiso, *Enoch Elia* e *San Giovanni Evangelista* sono in piedi rappresentati frontalmente, sotto la *Vergine in trono*. Numerosi profeti, tra cui *Abacuc* ed *Ezechiele*, sono anch'essi rappresentati frontalmente sotto i cori degli eletti, che si dirigono verso il Cristo. I santi raffigurati nella zona inferiore delle altre pareti hanno volti austeri, e talvolta espressioni leggermente malinconiche.

che. La stilizzazione lineare, non ancora «manieristica», come si scorge nelle opere della seconda metà del XII sec., è piú accentuata che nei dipinti dell'XI sec. Le composizioni restano sobrie, con un piccolo numero di personaggi. I dipinti della chiesa di Iprari hanno carattere piú provinciale. Le figure non possiedono piú l'eleganza di quelle di Ateni, la composizione è piú debole. Nella rappresentazione, ad esempio, dei santi cavalieri *Giorgio* e *Teodoro*, il mantello sollevato dal vento non contribuisce a trasmettere il senso del movimento. Nel modellato dei volti il pittore si serve di risalti di luce a larghe permellate, procedimento caratteristico della seconda metà del XII sec. Nella chiesa dei Santi Ciriaco e Giuliana la figura di *San Teodoro* a cavallo è sensibilmente identica a quella della chiesa di Iprari, ma nel disegno dei volti e dei drappeggi la stilizzazione lineare non viene quasi impiegata. I personaggi hanno un'aria rustica, tratti marcati, piuttosto grevi, ed è osservabile una certa pesantezza nelle forme, che non danno d'altro canto l'impressione del volume. Numerose composizioni illustrano episodi della *Vita* e del *Martirio di santa Giuliana*. La chiesa di Nakipari presenta una variante interessante nella composizione della *deisis* raffigurata nell'abside: i serafini si trovano ai lati del trono, tra la figura imponente di Cristo in trono al centro e la Vergine e Giovanni Battista in piedi; numerosi angeli circondano la mandorla di Cristo. Scene evangeliche e numerosi episodi della *Vita di san Giorgio* decorano le volte e le pareti. Nella scena in cui il santo subisce il supplizio della ruota, il pittore ha disegnato con cura le vesti sontuose di Diocleziano; e lo stesso carnefice porta una tunica coperta di motivi ornamentali. Lo stile dei dipinti della chiesa di Ah-tala, databile al XII sec., è piú elegante, e una ricerca di bellezza si nota anche nella chiesa di Qindsvisi, decorata intorno al 1200. Nella scena delle *Pie donne al sepolcro*, l'angelo indica la tomba con un movimento pieno di grazia, e la dolcezza malinconica del suo volto ricompare su quelli dei giovani santi, come san Giorgio. Come in molte altre chiese georgiane, i ritratti dei sovrani sono presentati nell'atto di pregare dinanzi a Cristo. *Georgij III*, nel costume degli imperatori bizantini, è seguito dalla figlia *Tamara*, che aveva associato al trono sin dal 1178; la terza figura, molto rovinata, era probabilmente quella del figlio di Tamara, il futuro re Georgij Lacha. L'arte dell'epoca dei Paleologi ebbe scarsa risonanza in G, tranne che a



Calendžicha, fondata da Vamek Dadiani (1384-1396) e decorata da un pittore bizantino, Kir Manuel Eugenio, che Dadiani aveva fatto venire da Costantinopoli. Nell'abside, la *Vergine orante*, tra gli apostoli Pietro e Paolo e due arcangeli, a forme ampie ma fattura un poco secca. Sulla parete dell'emiciclo sono rappresentati sei angeli a mezzobusto, e più in basso gli apostoli officianti ai lati dell'altare, sul quale è posata la patena con il Bambino sdraiato. Il ciclo evangelico, molto sviluppato, usato per le pareti, è stato dipinto in parte da Manuel Eugenio in persona, in parte dai suoi assistenti georgiani, che hanno esasperato il carattere lineare dei dipinti del maestro. (*sdn*).

### **Gérard, François**

(Roma 1770 - Parigi 1837). Figlio di un'italiana e di un intendente del cardinal di Bernis, ambasciatore di Francia presso la Santa Sede, visse i primi dodici anni della sua vita a Roma. Dal 1782, trasferitosi con la famiglia a Parigi esercitò le sue doti di disegnatore presso lo scultore Pajou, poi, nel 1784, presso il pittore Brenet. In seguito, conquistato dall'entusiasmo suscitato al *salon* del 1785 dal *Giuramento degli Orazi*, entrò nello studio di David (1786), per dedicarsi alla pittura. Girodet, suo condiscipolo, vinse il prix de Rome del 1789 davanti a lui. In un periodo in cui i moti rivoluzionari poco favorivano l'attività artistica, **G** provvide alle necessità della sua famiglia disegnando le illustrazioni del *Virgilio* e del *Racine* editi dai fratelli Didot. Riportò il primo successo al *salon* del 1795, per il quale dipinse un *Belisario mentre porta sulle spalle la sua guida morsa da un serpente*. Il miniaturista J.-B. Isabey s'incaricò di vendere il quadro e per ringraziarlo **G** ne dipinse un ritratto sincero con la figlia e il cane, d'impianto semplice e originale (1795: Parigi, Louvre). Meno unanimi furono le lodi per *Psiche e Amore* (*salon* del 1798: ivi), in cui l'artista cade in una freddezza marmorea e sdolcinata. Risalgono allo stesso periodo i primi ritratti, che, per eleganza e finezza psicologica, lo resero celebre: *La Révellière-Lépeaux* (1797: Angers, MBA), la *Contessa Regnault de Saint-Jean-d'Angély* (1798: Parigi, Louvre), che rispecchiano nella posa i ritratti del Rinascimento italiano. La sua originale interpretazione del linguaggio davidiano dà spesso la misura della sua personalità: il *Modello* (1800 ca.: Washington, NG).

Conobbe un vero successo solo dal 1800, quando Bonaparte gli commise il ritratto dell'*Imperatore nel costume dell'incoronazione* (1805; una versione a Versailles, un'altra alla Malmaison), e divenne ritrattista ufficiale della famiglia imperiale, pittore dei dignitari dell'impero e dei sovrani stranieri. Il museo di Versailles acquistò, alla vendita del contenuto del suo studio, 84 piccoli schizzi rappresentanti un gran numero di tali personaggi. La morbidezza della linea, la ricchezza del colore, l'evocazione decorativa della vita di ciascun personaggio, gli consentono di sfuggire alla rigidità delle effigi ufficiali; a tal proposito si citano *Giuseppina alla Malmaison* (1802: Malmaison), la *Regina madre* (1803: Versailles), *Murat* (1805: ivi), la *Regina Giulia e le sue figlie* (1807; replica nella collezione del principe Napoleone). Meno ufficiale ma non meno celebre è il ritratto di *Madame Récamier* (1805: Parigi, Museo Carnavalet), destinato a sostituire quello che David non aveva potuto condurre a termine (Parigi, Louvre). Gli incarichi ricevuti da **G** riguardarono non solo la ritrattistica ma anche la realizzazione di decorazioni per le residenze imperiali. Tra il 1800 e il 1801 illustrò in una sala della Malmaison un poema di Ossian, in corrispondenza con quello affidato a Girodet, tendendo come quest'ultimo a rappresentare atmosfere lunari, in una composizione più chiaramente organizzata e priva di allusioni a fatti contemporanei (ambedue le opere sono tornate al loro posto; la tela di **G** è una replica dell'originale perduto). Per serbare nel palazzo delle Tuileries il ricordo della *Vittoria di Austerlitz*, l'imperatore chiese al pittore di dipingere un soffitto (*salon* del 1810) che, al ritorno dei Borboni, venne trasferito nella Galleria delle Battaglie a Versailles, mentre l'incorniciatura di personaggi allegorici fu portata al Louvre: equilibrio compositivo e luce irradiante conferiscono al lavoro una solenne grandiosità. La caduta dell'impero non ebbe conseguenze sulla carriera di **G**, che, presentato da Talleyrand a Luigi XVIII, fece il *Ritratto in piedi del re* (1814: Versailles) e divenne primo pittore (1817), insignito poi del titolo di barone (1819). Ritrattista ufficiale, dipinse il ritratto di tutti i sovrani che gli avvenimenti del 1814 condussero a Parigi (*Alessandro I di Russia, Federico Guglielmo III di Prussia*: bozzetti a Versailles), tanto che i contemporanei lo chiamarono «pittore dei re e re dei pittori». Inoltre il principe Augusto di Prussia gli ordinò la celebre *Corinna a Capo Miseno* (1819,

*salon* del 1822: Lione, MBA), apparente omaggio a Mme de Staël, ma in realtà omaggio mascherato a Mme Récamier, cui egli donò il quadro. Parallelamente **G** proseguì, per incarico del re, la sua opera di pittore di storia, dipingendo per Luigi XVIII l'*Entrata di Enrico IV a Parigi* (1817: Versailles): questo soggetto, riferito al precedente storico, celebra il ritorno dei Borboni. Dipinse poi per Carlo X l'*Incoronazione del 1825 a Reims* (1829: ivi; versione ridotta a Reims, Museo di Sacse), monotona galleria di personaggi. Illustrando la ripresa del sentimento religioso suscitata dagli ambienti realisti, dipinse una *Santa Teresa* (1827: Parigi, infermeria di Sainte-Thérèse), che fu ammirata da Chateaubriand. Si osserva intorno al 1820 un certo declino nel suo lavoro di ritrattista; il modellato è talvolta meno saldo, il *ductus* più pastoso, alla maniera degli inglesi: *Lady Jersey* (1819) e soprattutto la *Contessa di Laborde* (1823), i cui bozzetti si trovano a Versailles. Sotto Luigi Filippo **G** produsse per lo più solo opere minori. Dipinse peraltro figure monumentali per il museo storico di Versailles (1832) e per i pennacchi della cupola del Pantheon (1829-36). L'artista si era assicurato la costante collaborazione di Mlle Godefroid per eseguire i suoi numerosi incarichi. Incoraggiò, pur non avendo formato allievi, gli esordi di alcuni artisti: Ary Scheffer, Léopold Robert, lo stesso Ingres, che ne frequentò la casa; **G** infatti tenne per oltre trent'anni un salotto in cui si avvicendarono personaggi del gran mondo, scienziati, artisti e musicisti. (fm).

### **Gérard, Marguerite**

(Grasse 1761- Parigi 1837). Fu cognata di H. Fragonard e sua allieva (1775). I primi lavori furono incisioni dall'opera del suo maestro; in seguito eseguì scene di genere e soggetti di bambini (il *Modello*: Leningrado, Ermitage). La freschezza di colore e la sensibilità espressiva consentono di collocarla nella corrente preromantica illustrata da Greuze, Fragonard, E. Vigée-Lebrun (l'*Estate*: conservato a Perpignan). **G** dipinse anche vigorosi ritratti, studi psicologici privi d'ogni ornamento (conservati a Grasse). (cc).

### **Gerasimov, Aleksandr Michajlovič**

(Mičurinsk 1881 - Mosca 1963). Si formò presso la scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca tra il 1903 e il 1915. Si provò in vari generi di pittura prima di diventare

membro attivo dell'AHRR (realismo socialista), e di specializzarsi nel ritratto. Venne subito considerato il pittore ufficiale dei grandi personaggi dello stato, dopo aver immortalato Lenin in *Lenin alla tribuna* (1930: Mosca, Museo Lenin) e Stalin in *Intervento di Stalin al XVI Congresso del partito* (1933: Mosca, Museo dell'Armata rossa) e in *I. V. Stalin e K. E. Vorosilov al Cremlino* (1938: Mosca, Gall. Tret'jakov). Membro dell'Accademia di belle arti dell'Urss, difensore del realismo socialista, rappresentò l'arte ufficiale tanto in Unione Sovietica quanto nelle esposizioni organizzate all'estero. (bdm).

### **Gerasimov, Sergej Vasil'evič**

(Mosca 1885-1964). Dopo esser stato allievo della scuola Stroganov (1901-907), ed in seguito della scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca (1907-12), si recò all'estero; le sue prime opere risentono dell'influenza impressionista. A partire dal 1930 **G** si avvicinò al realismo socialista (la *Festa al kolchoz*, 1937: Leningrado, Museo russo); in seguito la guerra determinò la scelta tematica di molte sue opere. Si dedicò anche al paesaggio (*Il ghiaccio fonde*, 1945: Mosca, Gall. Tret'jakov) e all'illustrazione di libri, raggiungendo in questi ambiti i risultati più felici. (bdm).

### **Géricault, Théodore**

(Rouen 1791 - Parigi 1824). Trascorse l'infanzia a Rouen, nell'atmosfera inquieta della Rivoluzione; perse la madre all'età di dieci anni. Il padre, che aveva fatto fortuna nel commercio del tabacco, non contrastò il suo amore per la pittura e riuscì ad evitargli la coscrizione. Nella proprietà di famiglia di Mortain e presso lo zio Carnel, vicino a Versailles, **G** sviluppò la passione per i cavalli, che saranno poi tra i soggetti preferiti dei suoi quadri. Dopo gli studi al liceo imperiale (Louis-le-Grand), studiò pittura dal 1808 al 1812 ca., prima presso Carle Vernet, famoso per gli studi di cavalli, divenendo amico del figlio Horace, poi presso Pierre-Narcisse Guérin, che lo iniziò ai principî della pittura e alla tecnica di David riconoscendone il grande talento e l'originalità. Assai eclettico, il programma di lavoro di **G** in questo periodo, di cui resta traccia in alcuni taccuini di schizzi, studi e appunti scritti, consente di seguirne l'evoluzione: studi dall'antico, dalla natura e dai grandi maestri si susseguono, intrecciandosi tra

l'11 e il '12. Frequentò assiduamente il Louvre, che aveva acquisito nel 1808 la coll. Borghese, eseguendo numerose copie (32 secondo Clément, autore di una celebre biografia del pittore) dai pittori piú diversi (Tiziano, Rubens, Caravaggio, Jouvenet, Van Dyck, Prud'hon, S. Rosa).

**Parigi (1812-16)** Dopo questi tre anni di lavoro intenso e solitario, fino al 1816 si occupò soprattutto di studi di cavalli (a Versailles) e di temi militari, riflessi diretti degli eventi del tempo. L'*Ufficiale dei cacciatori a cavallo alla carica* (Parigi, Louvre; schizzi ivi e a Rouen MBA), esposto al *salon* del 1812, fu il primo quadro che lo segnalò all'attenzione dei contemporanei. Esso rappresenta un unico personaggio e ha un impianto monumentale eccezionale per i suoi tempi; deve a Rubens alcuni effetti tecnici e a Gros la posizione del cavallo, ma rivela al tempo stesso un preciso senso del rilievo plastico e un'inventiva nel trattamento dell'impasto che sono in questa fase proprie di G. Due anni dopo, il *Corazziere ferito che lascia il campo di battaglia* (Parigi, Louvre; schizzo ivi; versione piú grande a New York, Brooklyn Museum) non è soltanto l'antitesi tematica del quadro del 1812, al momento della caduta dell'impero, ma è eseguito in modo del tutto diverso, con grandi superfici piatte che ancora rammentano Gros, per esempio nella *Battaglia di Eylau*. Tra le due composizioni si collocano piccoli studi di soldati di fattura densa e vigorosa (Vienna, KM), o effigi il cui rilievo e la cui semplificazione già preannunciano Courbet: *Ritratto di un ufficiale dei carabinieri* (Rouen, MBA). La *Ritirata di Russia* (incisione) colpisce l'immaginazione dell'artista; e il tema della decomposizione e della morte s'impone da allora nel suo lavoro (*Carretta con feriti*: Cambridge Fitzwilliam Museum), alcuni dipinti denunciano i rinnovati interessi classicisti, preludio al viaggio in Italia, che si ritrovano anche nei tre grandi paesaggi eseguiti per la casa di un amico a Villers-Cotterêts (Norfolk, Chrysler Museum; Monaco, NP; e Parigi, Petit-Palais) e il *Diluvio* ispirato a Poussin (Parigi, Louvre).

**Soggiorno italiano (1816-17)** A Firenze, poi a Roma, G fu colpito soprattutto da Michelangelo – interesse che prelude all'ammirazione che la successiva generazione avrebbe nutrito per il maestro fiorentino – ma anche da Raffaello per l'equilibrio e la chiarezza compositiva. La produzione italiana di G comprende disegni di un classicismo molto castigato, assimilazione intelligente degli sche-



mi del xvii sec., alcune scene erotiche di potente franchezza e le varie versioni della *Corsa dei cavalli berberi*, veduta a Roma nella primavera del 1817, studi per una grande composizione che non venne mai eseguita: la versione di Baltimora (WAG), forse la prima, è la piú innovativa per la resa sintetica della folla contemporanea che ricorda Goya e annuncia Daumier. La versione del MBA di Rouen, *Cavallo fermato da schiavi*, abbandona la verità dell'evento a favore di un puro ritmo plastico, il quadro del Louvre di Parigi, forse l'ultimo ideato dall'artista, associa un solido volume architettonico, sul quale uomini e animali si distaccano a forte rilievo, e un'allusione discreta agli spettatori (studio assai simile, ma rovesciato, secondo una pratica spesso adottata da G, al MBA di Lille). Queste diverse opere sono eseguite con una tavolozza sempre piú sobria, in cui è prevalente l'impegno formale e compositivo.

**Parigi (1817-20)** G tornò in Francia nell'autunno del 1817, allo studio in rue des Martyrs che occupava dal 1813, la sua attività fu estremamente varia prima dell'isolamento cui lo obbligò la realizzazione della *Zattera della Medusa*. Denunciando «la sensibilità suscitata soltanto dai venti, dagli uragani e dai chiari di luna» del romanticismo letterario, G cerca sempre piú ispirazione nella cronaca contemporanea. La *Domatura dei tori* (Cambridge, Fogg Museum), ispirata dal sacrificio di Mitra (disegno al Louvre di Parigi) e forse dipinta poco dopo il ritorno a Parigi, è ancora intrisa di atmosfera romana.

Disegna e dipinge ad acquerello gatti e cani, e gli animali che osserva al Jardin des Plantes (lo zoo era stato istituito nel 1794), talvolta viene accompagnato da Delacroix e Barye, piú giovani di lui; esegue ritratti dei suoi giovani amici. È tra i primi in Francia, con Gros, a praticare la tecnica litografica, il cui disegno, inizialmente timido, ricorda la regolarità degli intagli su rame. Oltre alle sette incisioni su pietra dedicate all'esercito napoleonico, iniziativa ardita in piena Restaurazione, le piú interessanti sono i *Cavalli che si battono in una scuderia*, con toni grigi variamente modulati, e l'*Incontro di pugilato*, che rivela il vivo interesse di G per la questione dei neri (la schiavitù venne definitivamente abolita in Francia solo nel 1848). Ispirato probabilmente dalle incisioni inglesi, le *sporting prints* che aveva potuto vedere presso C. Vernet – e nello studio di Horace, in cui si praticava il pugilato –, G con-

trappone a un pugile bianco un pugile nero creando probabilmente il primo documento francese su questo sport. L'assassinio di Fualdès a Rodez e il processo che ne seguì (1817) riportarono **G** al problema della grande composizione su un fatto di cronaca. I disegni che ha lasciato (Stati Uniti, coll. priv.; uno a Lilla, MBA), in cui gli attori del dramma sono nudi e descritti in un linguaggio pienamente classico, generalizzante, vennero poi interrotti dall'artista. Lo scandalo del naufragio della *Medusa* gli offrì nello stesso momento un altro grande spunto; la *Zattera della Medusa* (1819: schizzi a Rouen e al Louvre) è l'ultima opera compiuta nella carriera di **G** in cui prevale la sua cultura classica, come nella *Corsa dei cavalli berberi*, sulla rappresentazione «moderna» e realistica della scena. Terminò la *Zattera della Medusa* in uno studio del faubourg du Roule, presso l'ospedale Beaujon, la cui frequentazione gli consentì di eseguire numerosi studi di cadaveri e di membra di suppliziati, di una cruda evidenza (Stoccolma, NM; Bayonne, MBA), destinati a fare ancor più risaltare la spaventosa realtà delle condizioni di sopravvivenza sulla zattera. Malgrado quest'impegno realistico, la grande tela colpisce per la qualità del tutto classica e per la varietà delle reminiscenze che vi si colgono: la scultura antica, Michelangelo, Caravaggio, i bolognesi. L'opera fu accolta con riserva, per quella che fu intesa come ambiguità di linguaggio, e troppo disinvoltamente vi si scorse una critica dell'opposizione liberale all'incuria del governo che conduceva la Francia alla rovina. Dopo il mezzo insuccesso della presentazione del quadro, che fu aspramente attaccato dai critici francesi per le sue dimensioni, inadatte al soggetto, e soprattutto per la crudezza della descrizione, il governo incaricò il pittore di dipingere un *Sacro Cuore di Gesù*; ma egli lasciò l'incarico a Delacroix. Ferito dall'accoglienza fatta al suo grande quadro si ritirò per qualche tempo a Féricy, presso Fontainebleau, dove frequentò un ambiente diverso (il sociologo Brunet, lo psichiatra Georget, medico alla Salpêtrière), che orientò i suoi interessi degli ultimi anni.

**Soggiorno in Inghilterra (primavera del 1820 - dicembre 1821)** Scopo del viaggio in Inghilterra, in compagnia di Brunet e del litografo Charlet, era l'esposizione, qui coronata da successo, della *Zattera della Medusa* all'Egyptian Hall di Londra, poi a Dublino. In Inghilterra **G** prese acutamente coscienza dell'evoluzione del mondo contem-

poraneo, e nel contempo fu colpito dal nuovo spirito di obiettività dinanzi alla natura in pittori inglesi come Constable. I diciotto mesi ca. del suo soggiorno sono caratterizzati dal ritorno alla litografia (su scene di vita quotidiana prese dal vero e pubblicate nella stessa Londra) e al tema dello sport (disegni di pugili e di trapezisti); e un'incisione di Rosenberg (1816) da un quadro di Pollard è all'origine del *Derby di Epsom* (1821: Parigi, Louvre; studi ivi e a Bayonne, MBA). Gli studi di cavalli da lavoro, o che tirano la carretta di carbone (conservati a Mannheim e a Filadelfia AM), costituiscono una serie notevole per la densità dell'atmosfera, il rilievo delle forme accentuatamente pittoriche, che mettono in risalto il carattere del cavallo.

**Parigi (1821-24)** Non è certo che prima di tornare a Parigi **G** visitasse David in esilio a Bruxelles; ciò confermerebbe la stima che egli nutriva per il vecchio maestro, per la sua tecnica e per la plasticità del suo stile. Le ultime opere parigine si segnalano per un maggior rafforzamento degli effetti di luce, secondo l'artista troppo rarefatti nelle opere inglesi, di cui è un esempio la *Fornace di gesso* (Parigi, Louvre). Tentò di rimediare a tale difetto nelle litografie edite soprattutto a fini di guadagno: il pittore, che viveva lussuosamente, aveva a poco a poco consumato tutti i suoi averi. Accanto a disegni e studi su temi storici contemporanei, progetti per vaste tele non eseguite (*Apertura delle porte dell'Inquisizione*: Parigi, coll. priv.; la *Trattata dai negri*: Bayonne, MBA), ad alcuni ritratti (*Louise Vernet bambina*: Parigi, Louvre) e di scene di tempesta (Bruxelles, MRBA), lasciò, come ultima testimonianza, i cinque ritratti di alienati (in musei di Gand, Winterthur, Springfield, Lione, Parigi Louvre), eseguiti su suggerimento del medico Georget, per facilitarne probabilmente le dimostrazioni, in quanto le sue descrizioni cliniche trovano riscontro nei ritratti di **G**. Sarebbero esistiti, secondo Clément, cinque altri quadri, ma il *Vendéen* del Louvre, tecnicamente vicino agli alienati, non sembra faccia parte della serie. Il realismo scientifico di cui **G** dà prova è del tutto eccezionale, e la generazione seguente non raggiungerà questa fusione di obiettività e profondità di introspezione. Tecnicamente, questi dipinti differiscono dai precedenti e costituiscono il legame tra lo stile di David e quello di Manet e di Cézanne, con i loro fondi a larghe pennellate e i tocchi chiari, poco impastati ma netti, colo-

rati ma a mezza tinta, che modellano la forma (*Monomane dell'invidia*: conservato a Lione). Una caduta da cavallo, mal curata, alla barriera di Montmartre doveva por fine alla vita dell'artista. Gli anni 1823-24 furono una lunga agonia. La vendita dello studio, poco dopo la sua morte, disperse moltissime opere, difficili da ritrovare e da ricostruire in una carriera che copre una dozzina d'anni appena e durante la quale erano stati esposti soltanto tre quadri. Tuttavia essa abbraccia la complessità della fine dell'*ancien régime* e dell'impero e apre sulla pittura e sulla civiltà stessa del XIX sec. le prospettive più varie. In Francia il Louvre di Parigi e il MBA di Rouen conservano numerose opere dell'artista. Disegni e raccolte di bozzetti sono conservati in gran numero al Louvre, a Bayonne, a Chicago (Art Inst.) e a Zurigo (KH). (*mas*).

### **Gerini, Niccolò di Pietro**

(documentato a Firenze dal 1368 al 1414-15). Formatosi nell'ambito di Andrea Orcagna, come attesta la sua collaborazione all'*Incoronazione della Vergine* di Jacopo di Cione, fu tra i partecipanti alla ripresa neogiottesca della fine del XIV sec. Al 1386 risalgono le *Opere di Misericordia* (Firenze, Bargello: in collaborazione con Ambrogio di Baldese), del 1387 è il trittico del *Battesimo di Cristo* (Londra, NG). Alla sua prima attività si dovrebbero riferire il polittico della Collegiata dell'Impruneta, datato 1375 e la *Morte e Assunzione della Vergine* (Parma, PN).

Tra i cicli ad affresco si possono citare quelli della sala capitolare di San Francesco a Pisa (1392) e, a Prato, quelli in palazzo Datini e nella sala capitolare di San Francesco. (*sr*).

### **Gerino da Pistoia**

(Pistoia 1480 - attivo fino al 1529 ca.). È stato a lungo trascurato dalla critica. Il Vasari lo definì meschino e stentato nelle cose dell'arte; giudizio che è stato ripetuto fino a qualche decennio fa. Le sue prime opere, nel 1501, sono i medaglioni con *Santi e beati francescani* sulle porte delle celle nel santuario della Verna. Qui l'artista mostra di aver compiuto l'alunnato presso il Perugino, oltre a rammentare i volumi politi di Piero della Francesca. Nella sagrestia della chiesa di Sant'Agostino a Sansepolcro si conserva lo stendardo della *Madonna del Soccorso*, firmato e datato 1505. Nel museo civico di Pistoia sono la tavola con *Madonna e santi* da San Pier Maggiore (1509) e quella

con la *Vergine e sei santi*, firmata e datata 1529. Fra queste due opere, l'una di dichiarata cultura peruginesca e l'altra, ormai non ignara di esiti «eccentrici» del primo Cinquecento in Toscana, si colloca la vicenda pittorica di **G**, svoltasi prevalentemente a Pistoia. Uno degli episodi piú importanti è il grande affresco nel refettorio di San Lucchese, datato 1513, raffigurante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, dove l'artista mostra nel paesaggio e nella moltitudine dei personaggi il permanere delle cadenze peruginesche, non senza qualche caratterizzazione che evoca la maniera di Amico Aspertini. Vanno inoltre ricordate la *Madonna e santi* nella chiesa di San Giorgio a Porciano, datata al 1520, le *Sante Agata e Eulalia* a San Paolo a Pistoia, l'*Incoronazione della Vergine* nel Palazzo comunale della stessa città. (dgc).

## Germania

**Periodo carolingio, dalla fine del regno di Pipino il Breve all'inizio del x secolo** Della pittura carolingia sopravvivono cospicue testimonianze sia nel campo della pittura murale, apprezzabili frammenti della quale si sono conservati fino ai giorni nostri, che in quello della ricchissima miniatura, che presenta una gamma di realizzazioni estremamente varie.

□ *La pittura nei manoscritti* La corte di Carlomagno esercitò infatti un influsso preponderante sullo sviluppo dell'illustrazione libraria. Questa è annunciata già dal precedente regno di Pipino il Breve. Nel 754 Gundohinus, ispirandosi all'arte longobarda, minia il suo famoso *Evangelario*: il Cristo di questo manoscritto imita la figura reale dell'elmo della Val di Nievole. Nel 782 o 783 Godescalc, monaco franco del seguito del re, presenta in omaggio a Ildegarda, sposa di Carlomagno, un *Evangelario* che è uno dei vanti della BN di Parigi (ms lat., nouv. acq. 1203).

○ L'atelier di Aquisgrana. L'*Evangelario* di Godescalc sembra inaugurare la prestigiosa serie dei libri miniati nell'atelier di Aquisgrana (gruppo di Ada). Può darsi che artisti greci, emigrati da Bisanzio dopo la lotta iconoclastica, abbiano contribuito a diffondere in Occidente talune formule dell'estetica orientale. Oltre a Godescalc, conosciamo il nome di un altro pittore di origine germanica, il monaco Dagulf. Va menzionato anche il famoso *Evangelario dell'incoronazione*, conservato nel tesoro della Hof-



burg di Vienna nel quale sono numerosi i prestiti dall'antico: le architetture classiche delle dodici tavole dei Canonici imitano quelle dei *Canonici di Eusebio*, dipinte intorno al 400. Gli evangelisti non hanno più il nimbo e sono di sapore del tutto romano. Con sfondi di paesaggi ondulati e architetture a mo' di quinte, questi dipinti sprigionano un'atmosfera di vera Rinascenza. L'influsso greco-romano si rafforzerà peraltro durante tutto il IX sec. Intorno all'870-80 sembra prevalesse una sorta di sincretismo che sposava le figure della mitologia antica a quelle cristiane, come attesta l'affresco scoperto nell'antechiesa di Corvey in Vestfalia, che presenta Ulisse in veste di valoroso guerriero cristiano mentre lotta contro i mostri di Scilla.

○ Gli atelier provinciali. La produzione della scuola palatina s'interrompe bruscamente alla morte di Carlomagno nell'814: subentrano allora ad Aquisgrana alcuni atelier provinciali. Si assiste in effetti, sotto Ludovico il Pio, a un forte decentramento. Potenti mecenati, quasi sempre principi della chiesa, creano atelier di pittura cui conferiscono molti incarichi: così Ebbone a Reims e Drogone a Metz, il cui *Sacramentario* (Parigi, BN, lat. 9428) è celebre per le iniziali istoriate e le due placche d'avorio che lo rilegano. Altrove, prestigiosi monasteri animano fervidi *scriptoria*. Tra i centri più attivi sembra fosse Fulda. Il suo abate, Rabano Mauro (più tardi arcivescovo di Magonza e *praeceptor Germaniae*), celebrò la Croce in una raccolta intitolata *De laudibus sanctae Crucis* (Douai, Biblioteca), che offrì in dono a Ludovico il Pio: su una pagina, costellata dai caratteri di un testo, il re aureolato, con la croce a mo' di clava in una mano e uno scudo rosso nell'altra, rappresenta il *miles christianus*. La Germania centrale e meridionale, la Svizzera e l'Austria vedono dischiudersi per la prima volta in questo momento il proprio genio artistico. Nel *Codex millenarius* di Kremsmünster un vecchio ed esile san Matteo, con capelli e barba azzurrastrati, intrattiene un commovente dialogo col suo simbolo, un vigoroso angelo azzurro-viola, ravvivato da toni di rosso intenso e verde vellutato. I monasteri di Kremsmünster, Mondsee, Ratisbona, Tegernsee, Benediktbeuren, Freising, Augsburg formano con la loro produzione artistica una lunga catena civilizzatrice che, attraverso Costanza e l'isola di Reichenau, si prolunga fino alla Svizzera (San Gallo e Coira), e, al di là delle Alpi, nell'Italia settentrionale (Monza, Verona, Bobbio). Altrettanto attiva la

media valle del Reno: Lorsch presso Darmstadt (fondata dal vescovo Chrodegang di Metz), Wissemburg e Murbach in Alsazia, e infine Strasburgo, hanno prodotto numerosi manoscritti miniati. Questi atelier trasmetteranno l'eredità carolingia all'epoca romanica, durante la confusione e turbolenza che segnarono il crollo dell'impero, la decadenza dei monasteri e la loro devastazione da parte di Normanni e Ungari. Ma prima di questa vera e propria rinascenza, determinata dalle molteplici riforme introdotte da abati spesso giovani e di estrazione popolare, si era sviluppata nei monasteri carolingi una pittura murale.

□ *La pittura murale* Nelle alte valli alpine, ai confini con la Svizzera, l'Italia e l'Austria, numerose chiese dell'VIII o del IX sec. hanno conservato la decorazione carolingia. Mustair, Malles e Naturno hanno rivelato nel corso degli ultimi decenni tesori celati, fino ad allora, sotto pesanti scialbature. Il piccolo santuario dedicato a san Proculo a Naturno sembra conservare gli affreschi piú antichi. Vi si scorge san Paolo su una specie di altalena, che è in realtà un cesto, mentre lascia precipitosamente Damasco: probabile allusione alla fuga da Roma nel 799, in circostanze analoghe, di papa Leone III. Sulla parete ovest figurano dodici buoi custoditi da un cane dipinto a colori vivaci, al modo irlandese. I libri di Durrow e di Kells contengono infatti raffigurazioni consimili; può darsi che un pittore dell'isola provenisse o dalla Svizzera (San Gallo, fondazione irlandese), o da Bobbio in Italia. Ma il complesso principale è costituito dagli affreschi di Mustair. Una chiesa a sala (m 19,60 × 12,70) dotata di tre absidi a est, è stata completamente ricoperta di pitture, prima eseguite a fresco e poi rilevate a tempera. Ottantadue riquadri, la cui larghezza varia tra 1,65 e 1,79 m per un'altezza di 1,50, sono disposti in cinque registri sovrapposti sui due muri laterali nord e sud. Nel piú alto, una fascia dedicata alla *Vita del re Davide* allude forse direttamente a Carlomagno, che dotò riccamente il monastero nell'805. Nella parete ovest figura il piú antico *Giudizio universale* oggi noto. Un Cristo giudice, cinto da un nimbo perfettamente circolare, presiede in mezzo agli apostoli alla separazione dei dannati ed eletti. Le absidi tradiscono ancor piú l'influsso orientale, particolarmente nelle raffigurazioni di Cristo delle calotte laterali. In questa serie ritorna costantemente un tema, quello del *Cristo taumaturgo*. Le guarigioni miracolose si susseguono in questa «cappella Sistina

dell'affresco carolingio» e preludono al ciclo ottoniano di Oberzell-Reichenau, dipinto circa centocinquant'anni dopo. Nel piccolo oratorio di San Benedetto, a Malles, un magnifico *Cristo* imberbe tra due angeli orna l'absidiola centrale incorniciata da un arco oltrepassato, come si vede nell'arte visigota; a sinistra sta *Gregorio Magno*, a destra *Santo Stefano*, assai venerato dalla casa regnante carolingia. In primo piano ecco il signore, un guerriero barbuto dal nimbo rettangolare e dunque dipinto quando era ancora in vita, come il suo *capellanus* di fronte, che presenta il modellino della piccola chiesa ancora in piedi, databile certamente a prima dell'881. Più controversi, in merito alla data, sono gli affreschi rimessi in luce a Frauenwörth, in mezzo al Chiemsee in Baviera. Le teste dai grandi volti ovali, talvolta chine, con gli occhi bordati a mandorla, s'incontrano anche tra i graffiti scoperti sul primo strato d'intonaco del *Westwerk* di Corvey (873-85). Numerosi brani in stucco rivelano i medesimi volti ovali; i frammenti più belli e più numerosi sono stati trovati a Disentis in Svizzera, nell'alta valle del Reno. Ma le marche orientali e meridionali dell'impero non sono le sole che abbiano conservato prestigiosi resti di epoca carolingia. Gli affreschi della cripta di San Massimino a Treviri contengono una sbalorditiva *Crocifissione*, assai vicina a quella che orna il sagrato nord del coro di Saint-Pierre-les-Eglises presso Chauvigny nel Poitou. Molte pitture murali sono scomparse insieme all'edificio che adornavano. Sappiamo da un *titulus* pubblicato da Schlosser che la parete occidentale dell'abbazia di San Gallo, eretta dall'abate Gozbert poco dopo l'830, possedeva un celebre *Giudizio universale* con angeli annunciatori la venuta del Giudice e una scia di fuoco che andava ad annientare i dannati: raffigurazione caratteristica di numerosi *Giudizi* bizantini. Una poesia di Rabano Mauro rivela che l'abside di San Pietro al Monte a Fulda era ornata da un'*Ascensione*, forse simile a quella tuttora in parte visibile nel catino di Mustair, sopra l'abside centrale. Per quanto attiene al mosaico, la cupola della Cappella palatina di Aquisgrana era decorata, fino al 1719, da un'*Adorazione* di Cristo Re da parte dei ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse. Il ricordo ne è conservato da un'incisione pubblicata nel 1699 dallo storico italiano Ciampini.

**La pittura ottoniana e romanica** In Germania l'epoca carolingia è considerata conclusa all'inizio del x sec. Viene

definita «ottoniana» la produzione artistica dei regni della dinastia sassone (919-1024), che si ricollega alla tradizione carolingia, e le cui principali caratteristiche si prolungano fino alla fine dell'XI sec. Un centro emerge nel corso di questo periodo, il monastero costituito nel 724 nell'isola di Reichenau, sul braccio meridionale del lago di Costanza.

□ *La pittura murale* A Oberzell, nella chiesa costruita nell'890, uno straordinario ciclo di otto affreschi monumentali, risalenti alla metà del X sec., venne scoperto nel 1880. Queste immagini rammentano un poco i mosaici della navata di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, ma anche le pitture murali di Mustair. I medaglioni che decorano i pennacchi tra le arcate contengono i busti degli abati di Reichenau; al di sopra una magnifica fascia di greche a cubi cavi, larga oltre un metro, delimita grandi scene che narrano delle guarigioni, quattro delle quali figurano su ciascun lato della navata. A nord: *Guarigione dell'ossesso di Gerasa e dell'idropico*; a sud: *Resurrezione di Lazzaro, della figlia di Giaire e del figlio della vedova di Naim; Guarigione dei lebbrosi*. Una medesima fascia, però meno larga, isola la zona delle finestre, tra le quali figurano apostoli monumentali. Un *Giudizio universale*, di più recente data, orna l'estradosso dell'abside ovest. Prima che fosse noto quello di Mustair, si soleva considerare questo *Giudizio*, datato all'anno 1000, il più antico della pittura murale d'Occidente. Oggi lo si posticipa, e sembra di fatto preferibile una data più vicina al 1050. Questa composizione va confrontata con quella di Burgfelden nel vicino Giura svevo, mal conservata ma quanto mai impressionante e verosimilmente più antica (1030-50). Il confronto s'impone, però, soprattutto con i *Giudizi universali* che adornano due famosi manoscritti miniati a Reichenau: il *Libro dei pericopi* di Enrico II (1007 o 1014: Monaco, SB, ms 4452) e l'*Apocalisse* di Bamberg, un po' più recente (1020), donata da Enrico e da Cunegonda sua sposa al priorato di Santo Stefano di Bamberg.

□ *La pittura nei manoscritti* La miniatura ottoniana presenta aspetti meno vari di quella carolingia che la precedette. Tuttavia il numero degli *scriptoria* aumentò e ciascun vescovado di una certa importanza ne possedeva. Nelle metropoli religiose, a Colonia, Treviri, Ratisbona, Salisburgo, Hildesheim, fiorirono laboratori attivi sostenuti dagli incarichi episcopali. Nel 972 le nozze di Ottone II con

Teophano, principessa bizantina, attirano verso l'impero numerosi artisti greci. La pittura ne trarrà beneficio diretto tendendo ad una progressiva smaterializzazione; la tensione spirituale, la magrezza ascetica e l'accentuazione dell'espressione conferiscono a tale pittura un'uniformità inquietante. I personaggi longilinei con grandi occhi sono drappeggiati al modo bizantino; i gesti hanno qualcosa di spezzato, e il movimento generale ricorda quello delle onde. Una delle immagini più tipiche di quest'epoca figura nel *Codice della badessa Hitda*, dipinto a Colonia e oggi conservato a Darmstadt. Ne è autore un miniatore colonnese, che ha anche dipinto il *Sacramentario di san Gereone* (Parigi, BN). La miniatura dell'episodio della tempesta è rappresentata sottolineando gli elementi drammatici del racconto che trovano riscontro nel tumulto delle figure allungate degli apostoli di tipo bizantino, mentre Cristo dorme un pacifico sonno. Roma, Bisanzio e il regno ottoniano si fondono in sintesi armoniosa nel Maestro del *Registrum Gregorii* di Treviri. Venuto da Reichenau, dove aveva assimilato un gusto per l'antico, questo pittore sembra soggiornasse a Lorsch e a Treviri prima di fissarsi a Echternach, dove miniò il *Codex aureus Epternacensis*. Benché legami permanenti abbiano unito Reichenau e gli *scriptoria* di Treviri e di Echternach, esiste tra le due produzioni pittoriche una differenza sostanziale: i pittori di Echternach preferirono secondo una certa tradizione carolingia (*Bibbia* di San Paolo fuori le Mura: Parigi, BN), l'impostazione della pagina a registri sovrapposti, mentre quelli di Reichenau optarono per l'immagine a prima pagina. Per i primi conta soprattutto l'illustrazione narrativa; i secondi invece subordineranno ogni cosa a una potente espressività. Alla fine del XII sec. il repertorio abituale, pressoché esclusivamente religioso, si arricchisce di nuovi temi: *Eneide*, *Tristano*, *Parsifal*. La poesia cavalleresca comporterà la prima rappresentazione indipendente di una foresta, ad illustrazione di una poesia in alto-tedesco medio, che celebra uccelli, prati e foreste (*Carmina Burana*: Monaco, SB, ms lat. 4660). La strada che conduce ai deliziosi quadri della scuola di Colonia sembra, qui, più diretta di quanto in realtà sia stata. Infine presso Bonn a Schwarzerheindorf, venne eretta una doppia cappella a piani comunicanti che, nel 1151, fu interamente decorata con pitture. Queste, scoperte intorno alla metà del XIX sec., sono state sfortunatamente troppo restaurate; ma



serbano grandissimo interesse a causa del tema prescelto dal pittore romanico: i venti spicchi delle cinque volte costolate ogivali illustrano testi scelti nel libro di Ezechiele. È spesso rappresentata Gerusalemme, come città reale ma anche come simbolo della Città celeste.

□ *I soffitti dipinti* Tra i soffitti dipinti è giustamente celebre quello della chiesa di Zillis nei Grigioni. Dei suoi 153 pannelli, 121 sono autentici, 12 sono stati ricostituiti con frammenti originari, 20 sono copie. Il programma adottato dal pittore è alquanto sorprendente: le immagini riguardanti episodi della *Nascita di Cristo* sono 42; 38 pannelli sono dedicati alla sua *Vita pubblica* e 21 alla *Passione*. Gli ultimi 7 narrano la *Vita di san Martino*. Tutt'intorno è intrecciata una bordura con una quarantina di mostri, tutti muniti di coda di pesce, mentre i corpi sono di estrema varietà. Si noti che due soffitti di Metz risalenti all'inizio del XIII sec., dipinti a tempera e provenienti dall'antico palazzo del Voué, presentano anch'essi una serie di medaglioni, alternativamente circolari e quadrati. Essi contengono un sorprendente bestiario mescolato a scene grottesche, particolarmente affascinante una sirena immersa in colori azzurri e bruni. Ma la creazione più notevole in questo settore resta il soffitto dipinto della celebre chiesa di San Michele a Hildesheim. Costruita poco dopo il 1000 dal vescovo Bernward, fu dotata del suo soffitto quando era abate Teodorico (1179-1203). Questo è composto da 1300 tavole, ciascuna lunga ca. 1 m per una larghezza da 14 a 21 cm e misura in tutto 27 m di lunghezza e quasi 9 di larghezza; otto grandi pannelli centrali sono circondati da una fascia composta da riquadri rettangolari e da una seconda fascia esterna di medaglioni. L'insieme rappresenta la genealogia di Cristo in un immenso *Albero di Jesse*, l'effetto finale dell'insieme è quello di un gigantesco arazzo sospeso nell'aria. Si può paragonare alla pittura il famoso polittico a smalto di Klosterneuburg, opera di Nicolas de Verdun; ma, più che al mondo germanico, esso sembra appartenere al fecondo ambiente della Mosa. All'opposto il magnifico mosaico di Germigny (Loiret), che raffigura l'*Arca dell'Alleanza* vegliata da due angeli, tradisce forse l'esoterismo di un principe della Chiesa di ceppo germanico, il visigoto Theodulf. Nella chiesa del palazzo reale di Ingelheim, costruita da Ludovico il Pio, figurano sulla parete sud scene dell'Antico Testamento e su quella nord i principali even-

ti della *Vita di Cristo*. A sud erano rappresentate la *Genesi* e l'*Esodo*, *Adamo ed Eva*, *Caino e Abele*, le storie di *Noè*, *Abramo*, *Giuseppe* e *Mosè*. Le stesse scene decoreranno due secoli dopo la volta della navata di Saint-Savin (Vienna). Nel palazzo vicino alla chiesa di Ingelheim il re aveva fatto dipingere una specie di galleria di gloriosi personaggi antichi: vi si potevano vedere *Ciro*, *Romolo*, *Annibale*, *Cesare*, *Costantino*, *Teodosio*, *Carlo Martello*, *Pipino* e *Carlomagno*. Il medioevo, soprattutto l'alto medioevo, è essenzialmente cosmopolita: committenti ed artisti hanno un orizzonte «europeo», «inter- e sopranazionale». Dio e l'impero, ne sono gli immutabili motivi guida. (ch).

**La pittura gotica** L'affrancamento della pittura dal suo supporto murario e la diffusione della pittura su tavola coincidono con l'affermarsi dello stile gotico verso la metà del XIII sec. D'altro canto l'evoluzione del quadro, che fu all'inizio oggetto di culto, è strettamente legata a quella dello stesso altare. In epoca gotica la miniatura tedesca tranne che per alcuni isolati esemplari, non ha prodotto opere paragonabili a quelle dei secoli precedenti o alle realizzazioni contemporanee dei vicini paesi occidentali o dell'Inghilterra. I rari polittici o *antependia* del XIII sec. stilisticamente si ricollegano ai modelli romanici. Solo negli ultimi anni del secolo la pittura della fine dell'epoca romanica – caratterizzata da numerosi prestiti da modelli bizantini – si orienta verso una spiritualizzazione espressa nella smaterializzazione dei volumi corporei. La scultura, che ha perduto il primato, subisce un'analoga evoluzione. Il troppo scarso numero di opere del XIII sec. giunte fino a noi non consente di rintracciarne la genesi. Lo stesso accade sovente per le opere del XII sec., di cui molte regioni possiedono soltanto pochi esemplari. L'era nuova si apre su due opere del 1250 ca., la cui diversità stilistica illustra le correnti artistiche allora in competizione: il *Polittico della Crocifissione* di Soest e il *Polittico* di Quedlimburg (oggi a Berlino-Dahlem). Il primo s'ispira, come la miniatura contemporanea, a modelli bizantini; il secondo invece denota, per i profili concisi, dall'espressione talora esaltata, e per l'ampiezza dei drappaggi, uno stile simile a quello delle figure scolpite dello *jube* di Naumburg. Le opere degli anni seguenti non consentono ancora di parlare di una pittura gotica. La smaterializzazione mistica che contrassegnerà l'inizio del XIV sec. ancora non si avverte. Benché avviluppati in un dinamico drappaggio ornamen-

tale, a spigoli vivi, i personaggi conservano la propria corporeità. Questo stile «dentellato» (*Zackenstil*), tipico dell'arte tedesca della fine del XIII secolo che caratterizza anche la miniatura, costituisce una fase finale prima della metamorfosi stilistica che si compie nel 1300 ca. Conviene riferire a questo periodo il polittico della Vestfalia rappresentante la *Trinità, Maria e san Giovanni* (Berlino-Dahlem), e la *Vergine in maestà col Bambino Gesù* (Firenze, Bargello).

□ *La scuola di Colonia* La distinzione assai netta che emerge in pittura tra l'estetica romanica e quella gotica appare chiaramente nelle tavole dell'inizio del XIV sec. L'impegno di grandiosità e monumentalità ereditato dagli Staufer e tuttora avvertibile nella maggior parte delle opere precedenti lascia il posto all'interiorizzazione e ad una composizione frammentata che sfocia nelle opere del primo periodo della scuola di Colonia. In questa città compaiono, nelle pitture del recinto del coro (1320 ca.), i primi monumenti a ispirazione specificamente gotica. La medesima «luminosità trasparente sostenuta da una struttura creativa» (Pinder), che caratterizza l'architettura, si riscontra nella pittura e nella scultura. Si colgono ormai una spiritualizzazione e un fervore non più incarnati nell'opera pittorica in se stessa, ma miranti ad un ideale che la trascende. La mistica gotica, che si esprime nella costruzione delle cattedrali, si manifesta anche nelle arti plastiche. Le figure sono divenute ricettacolo d'un'idea e non più vettore della realtà; i loro gesti e le loro espressioni sono, ormai, simbolici. Le poche tavole conservate della scuola di Colonia illustrano chiaramente quest'evoluzione, di cui sono espressione classica il piccolo dittico (1340 ca.) rappresentante la *Vergine in maestà* e la *Crocifissione* (Berlino-Dahlem), nonché i due quadretti dell'*Annunciazione* e della *Presentazione* (Colonia, WRM). Per la loro irrealità, per la straordinaria interiorità e per l'accentuazione simbolica dei gesti, essi si distaccano totalmente dalle opere contemporanee italiane. All'inizio del XIV sec. questo stile si diffonde anche in altre regioni tedesche. Il *Canzoniere di Manesse* (Heidelberg, Biblioteca dell'università) ne è una delle più sontuose testimonianze. Il manoscritto, ornato da 138 miniature a pagina piena, verosimilmente d'influsso francese, venne eseguito a Zurigo. A tale fase stilistica vanno ricollegati l'*Altare di Hofgeismar* (1340 ca.), opera di un maestro originario dell'Assia, e anche la

tavola di Ulm rappresentante il *Trono di Salomone*, a quanto sembra databile al 1335 ca. I profili eterei sembrano scivolare sul fondo d'oro, animando la superficie con i delicati arabeschi. Come le opere delle regioni occidentali attestano la penetrazione dell'arte della Francia settentrionale, il rovescio del *Polittico* di Klosterneuburg, le cui pitture sono state eseguite subito dopo il 1324, si rifà all'Italia. Ma basta confrontare il *Noli me tangere* del pannello di Klosterneuburg con quello di Giotto nella cappella dell'Arena di Padova per cogliere la differenza tra le due poetiche. Benché ne riprenda i motivi, il pittore tedesco non è del tutto fedele al modello italiano. Per il fervore che se ne sprigiona e l'accentuazione dell'emotività, la scena di Klosterneuburg si distingue nettamente dal gruppo statico e compatto di Giotto. La metà del XIV sec. segna l'inizio di una fase essenziale della storia della pittura tedesca. L'arte, sino ad allora al servizio delle idee e di una concezione trascendente della fede, s'impegna ora nella rappresentazione della realtà terrena. Tale nuovo linguaggio viene introdotto dagli artisti chiamati alla corte di Praga dall'imperatore Carlo IV. Sarà la pittura boema ad improntare l'arte tedesca nel corso dei successivi decenni; e le nuove idee si diffonderanno in tutto l'impero. Alla corte di Boemia, inoltre, rifiorisce per breve tempo la miniatura. L'evoluzione pittorica richiede una maggior fedeltà alla natura. Le figure sono racchiuse entro contorni precisi che consentono di riconoscere atteggiamenti e gesti. I costumi non sono più semplici drappaggi, ma lasciano indovinare i corpi che avvolgono. Il carattere plastico risulta intensificato da un sottile gioco d'ombre e di luci; l'architettura e il paesaggio si ispirano più strettamente alla realtà.

□ *Maestro Bertram* Verso la fine del secolo l'impronta della pittura boema è sensibile in tutta la **G**, particolarmente nell'opera di Maestro Bertram, originario della Vestfalia e primo rappresentante noto dell'arte della **G** settentrionale. Egli illustrò la Sacra Scrittura in uno stile narrativo e grezzo attestato dalle sue opere maggiori, il *Polittico di Grabow* (1380 ca.: Amburgo, KH) e il *Polittico della Passione* (1394?: in museo a Hannover). Ciascuna delle ventiquattro tavole della prima opera è animata da grandi figure dai vivi colori, il cui drappaggio sposa i profili pesanti e pieni, spigliatamente modellati. Le ondulazioni del terreno e l'architettura danno, malgrado il fondo d'oro, l'illu-

sione dello spazio. Nel secondo polittico, posteriore, le figure sono raggruppate in modo piú vivace, i colori presentano maggiore ricchezza, e compaiono elementi innovatori di maggiore finezza.

□ *Lo «stile morbido»* Verso la fine del secolo si ha in **G**, e anzi in tutta Europa, un ritorno all'arte spirituale e lineare. Per un breve periodo, dal 1390 ca. al 1425, questo linguaggio verrà adottato, con qualche variante, da tutti gli artisti. Si tratta di un'arte di corte, contraddistinta da un'aristocratica raffinatezza, da una trasparenza tutta immateriale e da una sensibile predilezione per le forme ondulate, che sembrano significare un arretramento nell'evoluzione pittorica. A causa della sua ampia diffusione, tale fenomeno viene designato col nome di «gotico internazionale», e la sua variante tedesca con quello di «stile morbido» (*weicher Stil*). Le opere conservate nella **G** meridionale, come il trittico oggi a Monaco (NM), di probabile provenienza viennese, detto *Trittico di Pähl* (1407 ca.), consentono di cogliere le prime manifestazioni di questo nuovo tipo. Il Crocefisso, con Maria e san Giovanni, occupa la tavola centrale, santa Barbara e san Giovanni Battista le ante. Tanto per i colori e per la fattura vellutata, che ricorda lo smalto, quanto per la scelta dei motivi, il piccolo trittico presenta un'analogia con la pittura boema tarda del Maestro di Třeboň. Ma lo spazio, qui, è assente. Snelle e delicate, le figure avvolte in drappaggi ondegianti si distaccano una per una sul fondo d'oro. Ogni nota discordante viene accuratamente evitata, gesti ed espressioni riflettono un sentimento profondo e spiritualizzato.

□ *Conrad di Soest* Dopo Maestro Bertram, la pittura medievale tarda ebbe un altro rappresentante, non meno brillante, in Conrad di Soest, che lavorò a Dortmund dal 1394 al 1422. Ha lasciato una serie di tavole di propria mano, la piú importante delle quali, firmata e datata 1404, orna l'altar maggiore della parrocchiale di Bad Wildungen. Espressione di un idealismo conforme alla poetica dello «stile morbido», l'arte di Conrad di Soest è piena di lirismo e sensibilità. Il suo gusto per i costumi sontuosi e i gesti eleganti tradisce, con altri motivi, l'influsso della pittura borgognona. L'«antirealismo» che emana dai quadri di Conrad è profondamente diverso da quello della pittura dell'alto medioevo. Mentre i suoi predecessori scorgevano nel motivo reale unicamente un simbolo, allu-



sione ad un mondo trascendente, l'artista quattrocentesco sublima la realtà, non negandola, ma idealizzandola. Nella sua arte il senso estetico prevale sul sentimento religioso.

□ *Colonia* La città piú brillante della **G** medievale, Colonia, si rivelò particolarmente ricettiva allo «stile morbido», senza peraltro ereditare l'esaltata raffinatezza tipica dei quadri di Conrad di Soest. Le opere di quest'epoca sono caratterizzate da colori chiari e luminosi, e dalla messa al bando di qualsiasi movimento violento o espressivo; vi regna un raccolto silenzio. Tra le principali testimonianze di questo stile è la tavola che rappresenta *Santa Veronica* (1420 ca.: Monaco, AP). La santa, che mostra il candido panno ov'è stampato il cupo volto del Cristo appena alterato dal dolore, sembra restare estranea al martirio. È assente qualsiasi emozione. Pensosa, ella guarda dinanzi a sé. Al medesimo maestro anonimo, detto «della Veronica», si attribuisce il piccolo trittico di Colonia (WRM) in cui compare la *Vergine con i fiori di pisello, santa Barbara e santa Caterina*. Dalla madre, che ha il Bimbo in braccio, sembra essersi ritratta ogni realtà corporea. Le due sante, svelti e aerei profili, spiccano sullo sfondo celsato.

□ *La regione del medio Reno* L'opera principale della pittura del medio Reno è il polittico di Ortenberg (in museo a Darmstadt), eseguito probabilmente a Magonza nel 1410-20 ca. Si tratta di un polittico la cui tavola centrale rappresenta la *Sacra parentela della Vergine*, e le ante la *Natività* e l'*Adorazione dei magi*. L'impiego, per il fondo, di grandi foglie d'oro e soprattutto d'argento conferisce al polittico un'intensa luminosità, che è caratteristica della pittura gotica. Come i pittori di corte, l'artista rinuncia all'illusionismo spaziale e plastico e sceglie uno stile decorativo senza profondità. Possediamo pure alcune testimonianze della pittura dell'alto Reno, tra cui la piú celebre è la piccola tavola che rappresenta il *Giardino del Paradiso* (1400-20: Francoforte, SKI). Il tema della Vergine nell'*hortus conclusus*, dettato dalla mistica dell'epoca, ha ispirato all'artista un singolare insieme di elementi mondani e spirituali. Ogni elemento individualizzato è scomparso dall'atteggiamento, dai gesti e dalle fisionomie delle piccole figure prive di espressione: carattere generale, questo, della pittura dell'alto Reno, che s'incontra in tutte le tavole rappresentative dello «stile morbido».

□ *Maestro Francke* Fra i piú brillanti protagonisti di

quest'epoca va citato anche Maestro Francke, attivo dopo il 1400 nella Germania settentrionale. Non si conoscono le sue origini né la formazione artistica, né la durata della sua attività ad Amburgo, che andrebbe collocata intorno al 1425 ca. Francke non seguì la strada in cui s'era impegnato Maestro Bertram qualche anno prima ispirandosi alla pittura boema, ma si volse – come i suoi contemporanei conquistati dallo «stile morbido» – verso l'Occidente. I numerosi prestiti dalla miniatura borgognona, riconoscibili nel *Polittico di santa Barbara* (1410 ca.: oggi a Helsinki), lasciano supporre che il suo apprendistato abbia avuto luogo in Francia. Quest'influenza diretta diminuirà nelle opere successive. La rappresentazione di prati, colline e boschi, e il trattamento degli edifici e della figura umana, traducono una visione nuova, più immediata, della natura. La naturalezza della composizione, la libertà dei movimenti e la fine psicologia dei personaggi rivelano una straordinaria ricchezza di mezzi espressivi, così come i toni caldi e intensi ne fanno uno dei più grandi coloristi della pittura gotica tedesca.

□ *Il rinnovamento realista* Durante il quarto decennio del xv sec., la pittura tedesca subisce un mutamento più decisivo che in qualsiasi altra precedente fase. Le vicende politiche inducono la borghesia ad assumere un ruolo predominante nella vita economica ed intellettuale: sviluppo favorito da importantissime invenzioni e scoperte, tra cui la stampa, che consente la vasta diffusione del libro. La pittura si apre ad un nuovo realismo, introdotto in Italia da Masaccio e nei Paesi Bassi dal Maestro di Flémalle e da Jan van Eyck.

○ Konrad Witz. L'arte tedesca dell'epoca è dominata dalla personalità di Konrad Witz originario dalla Svevia, che operò a Basilea dai 1431 al 1446. Sono conservate una ventina di tavole del maestro, tredici delle quali riguardano lo *Heilspiegelaltar* (altare dello Specchio della Salvezza) di Basilea, e due, a doppia faccia l'*Altare di san Pietro* a Ginevra, datato 1444. L'osservazione precisa della natura, l'impegno a cogliere la struttura materiale e il carattere plastico di ogni motivo, l'abile trasposizione in linguaggio personale rivelano un talento senza pari nella pittura tedesca del xv sec. Konrad Witz si liberò definitivamente dal gotico internazionale: con la *Pesca miracolosa* (1444: conservato a Ginevra), compare, per la prima volta nell'arte tedesca, il paesaggio naturale. L'artista risolverà

pure con estrema audacia il problema dei personaggi che si muovono in un interno; essi s'impongono con un rilievo sorprendente in una cornice realista immersa nella luce, che conferisce loro vita nuova. L'arte di Konrad Witz non reca piú, come quella dei pittori della precedente generazione, l'impronta della pittura cortese dell'Ile-de-France, ma subisce l'influsso dell'arte fiamminga, e in particolare del Maestro di Flémalle.

○ La Svevia. Due altri maestri di questo nuovo realismo si segnarono in Svevia: Lucas Moser e Hans Multscher. L'*Altare di santa Maddalena* di Tiefenbronn è l'unica opera che un'iscrizione, d'altronde contestata, autorizzi ad attribuire a Lucas Moser. Resta problematica la recente ipotesi che riconduce l'altare a una bottega della Francia meridionale, ove sarebbe stata proseguita la tradizione di Simone Martini (1370 ca.). Sembra inverosimile che l'opera abbia visto la luce nel xv secolo nella G meridionale. A Hans Multscher, le cui opere conservate sono principalmente sculture, possiamo attribuire soltanto le otto tavole dell'altare di Wurzach (1437: Berlino-Dahlem). Costituiscono, con i dipinti di Witz e Moser, la testimonianza piú importante del realismo pittorico dell'epoca. La pittura di Witz non fece scuola né nel suo paese natale né nelle zone limitrofe. Le pitture provenienti da tali regioni non raggiungono né la maturità né la qualità delle sue opere. Dopo questi tre artisti, si dovrà giungere a Pacher e Dürer per vedere una nuova fioritura della pittura tedesca. L'altare Tucher (*Unsere Liebe Frau* di Norimberga), eseguito a Norimberga nel 1448 dopo la peste nera, a prima vista sembrerebbe vicino al realismo svevo. I profili raccolti dei corpi pesanti e compatti evocano, per la potenza plastica, le figure di Witz e di Multscher, di cui possiedono inoltre la concisione del gesto e la serenità. Ma tali analogie non tradiscono necessariamente un influsso svevo, poiché Norimberga possedeva una propria tradizione pittorica. D'ispirazione boema, l'altare Imhoff (1420 ca.: Norimberga, chiesa di San Lorenzo) preannuncia già una rivoluzione in tal senso.

○ Stephan Lochner. L'unica personalità dominante della metà del secolo a Colonia dovette essere Stephan Lochner. Nato sulle rive del lago di Costanza, si formò nei Paesi Bassi e a Colonia prima di stabilirsi nella città renana. La sua pittura è singolarmente vicina alla tradizione locale; e la formula applicabile alla scuola che si diffonde

all'inizio del secolo – serenità, raccoglimento, solenne sobrietà – resta valida per Lochner. Certo il suo linguaggio è diverso da quello del Maestro della Veronica. Nella resa del movimento, o nella comprensione dell'anatomia, si rivela persino superiore a Witz, cui sicuramente è pari nell'osservazione dei dettagli. Ma la scrittura non è più la stessa; più riservata, liberata dalla soggezione alla natura, è di fatto subordinata a un principio decorativo.

□ *La seconda metà del Quattrocento* Nel corso della seconda metà del secolo il centro di gravità artistico si sposta sempre più dalla pittura alla scultura, che ha una fioritura straordinaria con Gerhaert di Leida, Multscher, Syrlin e Stoss, per citare soltanto alcuni nomi. Un altro mezzo espressivo, l'incisione su tavola o su rame, giunta a un livello di alta qualità dopo gli esitanti esordi dell'inizio del secolo, doveva far concorrenza alla pittura. Il primo incisore su rame di talento fu il Maestro E. S., artista anonimo attivo sul medio Reno. Due altri incisori che furono pure eccellenti pittori, il Maestro del Libro di Casa e Martin Schongauer, rivelarono maggiore originalità ed esercitarono influsso più vasto.

○ *L'influenza fiamminga.* Il declino della pittura favorì la diffusione dell'arte dei Paesi Bassi. Witz, e anche Lochner, si erano già dimostrati permeabili all'influenza fiamminga, ma avevano saputo imporre la propria grafia, arricchita ormai di nuovi elementi. D'altro canto i maestri verso i quali ora ci si volge non sono più, come per la generazione precedente, il Maestro di Flémalle e Jan van Eyck, ma Rogier van der Weyden e Dirk Bouts. Intorno al 1460 un patrizio di Colonia aveva commissionato a Rogier un altare per la chiesa di Santa Colomba (oggi a Monaco, AP); quest'opera fondamentale della pittura fiamminga e gli stretti rapporti che la città aveva con i Paesi Bassi dovevano influenzare la pittura dei successivi decenni. Ignorando la pittura autoctona della prima metà del secolo, il Maestro della Vita di Maria, l'artista più notevole della seconda metà del secolo – restato anonimo come tutti i pittori di Colonia –, perpetua la tradizione di Rogier e di Bouts. Le figure allungate si distinguono per i contorni accentuati e il drappeggio a pieghe spezzate, e per l'atteggiamento pio e tranquillo, oltre che per l'eleganza e il portamento aristocratico. Sono vestite di stoffe preziose, e i gesti, come le espressioni, sono sapientemente calcolati. La ricchezza e lo splendore dei colori, nonché

il numero dei motivi ripresi, rivelano fino a qual punto questo eminente pittore di Colonia fosse tributario dei fiamminghi. Il particolare carattere della pittura di Colonia – che è viva malgrado il suo convenzionalismo e conservatorismo – si evidenzia piú nettamente quando si consideri il Nord. La regione che intorno al 1400 aveva visto espandersi il talento del Maestro Bertram, di Conrad di Soest e del Maestro Francke attraversò una fase di decadenza. I maestri dei Paesi Bassi vi trovarono discepoli docili, il piú importante dei quali è Hinrik Funhof, originario della Vestfalia. La sua opera principale, l'altar maggiore della chiesa di San Giovanni di Luneburg (1482-84), riprende le formule fiamminghe, in particolare ispirandosi alle opere tarde di Dirk Bouts. Nel corso della seconda metà del xv sec. il linguaggio pittorico fiammingo conquista la **G** meridionale imponendosi ad Augsburg e a Norimberga. Hans Pleydenwurff e il suo successore Michael Wolgemut – per citare soltanto i nomi piú importanti – si ispirano a Bouts e a Rogier senza trovare uno stile proprio, e infrangono con le loro formule facili e popolari il fascino specifico delle opere dei loro modelli, che si sforzavano di dare ai problemi artistici una soluzione personale. L'interpretazione dell'arte fiamminga – che pur non essendo arte di corte non è per questo meno raffinata – da parte dei pittori tedeschi provenienti dalla borghesia non è omogenea; vanno distinte tre tendenze. La prima è caratterizzata da un manifesto appesantimento della scrittura e della tecnica e da un gusto del grottesco; la seconda è ai suoi antipodi: la borghesia, subitamente investita di funzioni culturali, usurpa, per affermarsi, le forme della nobiltà, ridotte in tal modo a semplici nozioni di prestigio o di moda; infine la terza tendenza, che si fa luce alla fine del xv sec. e che sarà la piú duratura, si traduce in un crescente impegno d'interiorità, che contrasta con l'arte maestosa e remota dei Paesi Bassi. Rinunciando alle formule stereotipe, l'arte religiosa si sforza ormai di fissare una relazione diretta tra lo spettatore e Dio. Le due prime tendenze si confrontano nell'opera del Maestro del Libro di Casa, che operò nell'ultimo terzo del xv sec. nella regione del medio Reno, a Magonza. Gli dobbiamo in particolare l'altare della Passione, eseguito nel 1480 ca. e conservato presso l'Augustiner Museum di Friburgo, nonché il ritratto di una *Coppia d'innamorati*, posteriore di qualche anno e conservato nel museo di Gotha. Nell'al-



tare della Passione, si ritrovano la scrupolosa organizzazione dello spazio con i sapienti effetti prospettici e la fine illuminazione cari ai fiamminghi, ma anche l'eccesso di gesti e fisionomie grottesche. Il ritratto della coppia, invece, illustra mirabilmente l'impegno di stilizzazione enunciato come seconda tendenza. Tuttavia, il Maestro del Libro di Casa ha espresso il suo autentico talento non tanto nei dipinti, quanto nelle stampe e nei disegni, tra cui il *Libro di Casa* cui deve il suo nome e che costituisce una delle raccolte di disegni piú preziose dell'epoca (castello di Wolfegg). Quasi un terzo delle sue incisioni rappresentano oggetti di vita quotidiana osservati con ingenua freschezza e trattati con rara libert .

Alla fine del xv sec. l'arte tedesca   dominata dalla personalit  di Martin → **Schongauer**.

I decenni che videro fiorire il genio di Schongauer e dei suoi due contemporanei Michael → **Pacher** e Hans → **Holbein il Vecchio** portarono alle soglie di un'epoca nuova.

### **Il XVI secolo**

□ *I pittori tedeschi e il Rinascimento* Il crollo improvviso delle sue strutture medievali alla fine del xv sec. immerse la **G** in un cinquantennio di crisi spirituale e sociale, di cui la Riforma luterana (1517) e la rivolta dei contadini (1524) furono le espressioni piú radicali. Due mondi si scontrarono violentemente: la caduta del primo liber  le forze ancora disperse e contraddittorie dell'altro. Cos , mentre il mosaico feudale dell'impero si smembrava, alcune citt  meridionali – Norimberga, Francoforte, Augsburgo, Basilea – godettero di una fioritura economica senza precedenti e soppiantarono le citt  anseatiche, in decadenza dopo la scoperta dell'America. Un patriato potente e liberale, aperto alle correnti del pensiero umanistico, e in seguito efficace sostenitore di Lutero, vi gestiva gli affari, favorendo il fiorire di focolai culturali che rinnovarono fundamentalmente l'insieme della vita intellettuale e determinarono in pochi anni concentrazioni artistiche confrontabili con quelle di Firenze, Venezia o Roma, e in grado di rivaleggiare con esse. In tali condizioni fior  tra il 1495 e il 1545, l'et  d'oro della pittura tedesca, il cui destino si giocher  intorno a una delle triadi piú prestigiose della storia dell'arte: Grünewald, Dürer e Holbein il Giovane. Quest'epoca, designata con la generica e ambigua denominazione di «Rinascimento tedesco» (mentre propriamente parlando non vi fu mai uno «stile rina-

scimentale» nella pittura tedesca e nessuno dei suoi grandi maestri fece realmente scuola), presentò tale varietà e complessità che taluni storici sono concordi nel considerarla una tappa eccezionale tra il gotico e il barocco. Infatti nel 1500 l'arte del gotico fiammeggiante trova ancora in **G** grandi rappresentanti – come il Maestro M. S. – e l'influsso italiano è ampiamente contrastato da quello del naturalismo fiammingo. Certo, le relazioni commerciali e politiche favorivano la diffusione dell'estetica del Quattrocento nelle contrade a nord delle Alpi: numerosi artisti, da Michael Pacher a Dürer, da Jan Gossaert a Holbein, effettuarono il loro viaggio in Italia. Inoltre, l'incisione fece circolare in tutta Europa, nel modo più efficace, i modelli tematici. Tuttavia, la funzione predominante che le arti rivestivano nel Rinascimento italiano conferiva a quest'ultimo un carattere unitario che il «Rinascimento tedesco» non possedette mai. Infatti l'Italia era la sola a porre in primo piano le nuove concezioni estetiche, mentre in **G** l'attività creativa presentava, nel XVI sec., un aspetto problematico e discontinuo, strettamente legato alle tradizioni locali, e meglio definibile come adattamento delle forme nuove agli schemi precedenti che come vera e propria osmosi. Sul piano della storia delle idee il problema si pone pressappoco nei medesimi termini, poiché l'umanesimo incarnato dall'arte di Dürer e di Holbein o la filosofia di Melantone, malgrado il loro universalismo, restano improntati dal pensiero medievale, divisi tra la fede e il sapere, tra la mistica del medioevo e l'empirismo moderno. In tale prospettiva è dubbio che la gran massa degli artisti tedeschi del XVI sec. abbia colto la reale portata dei principî di Raffaello o di Bramante ma, traendone alcuni elementi relativi alle teorie prospettiche o proporzionali, essi avevano la convinzione di produrre un rinnovamento in profondità del linguaggio plastico dei loro contemporanei e di fornire, attraverso la propria visione artistica, un ordine e una misura all'età tormentata che vedevano sorgere dal medioevo. Tale era l'intento di Dürer quando, nel 1525, scriveva nella prefazione alla sua *Istruzione per misurare con riga e compasso*: «È evidente che, per la rapidità della mano e la grande pratica del colore, i pittori tedeschi hanno acquisito notevole abilità; ma manca loro l'arte delle misure». Prima di cader vittima dell'iconoclastia protestante, la pittura tedesca conobbe una fioritura singolare, commis-

rata all'epoca di sconvolgimenti di cui era il prodotto: quella prodigiosa tensione fisica e morale che animò la società germanica durante la prima metà del XVI sec. e che trovò espressione, per riprendere le parole di Otto Benesch, «in creazioni meteoriche ed esplosioni catastrofiche». D'altronde la posizione relativamente periferica dell'attività artistica le impedì di occupare tra le altre arti la posizione dominante che, per esempio, era propria da più di un secolo alla pittura fiamminga. Inoltre essa si sviluppò in maniera irregolare, da un capolavoro all'altro, senza apparente successione logica. Il che però finisce per costituire proprio la sua originalità. Tutto divenne possibile in una produzione la cui ricchezza e densità sono confrontabili soltanto con quelle dell'arte ottoniana o dell'espressionismo del XX sec., anche se la varietà derivante da una tale apertura non consentiva l'unificazione stilistica e neppure il cristallizzarsi di nuove norme. Ciascuno doveva trovare la propria strada fra le tradizioni locali, gli influssi olandesi e il Rinascimento italiano.

○ Dürer. L'opera di → **Dürer** pare quindi un vero e proprio simbolo. Nata nella tradizione gotica di Norimberga, la sua arte crebbe a contatto con il Rinascimento veneziano e sfociò in una sintesi mistica delle lezioni tedesca e italiana. Dürer restò uomo del medioevo nell'attaccamento alla perfezione tecnica e nel gusto per il monumentale e per il realismo espressivo, nonché per certi aspetti artigianali della sua opera, mentre l'approccio scientifico al mondo visibile, la concezione individualista del genio e la ricerca di uno stile ne fanno un esponente del Rinascimento. Ma questi caratteri rimanevano subordinati alla ricerca del mistero nascosto della natura, di cui solo il cristianesimo, un cristianesimo purificato e rivalorizzato, avrebbe potuto dargli la rivelazione: Dürer si schierò apertamente dalla parte di Lutero e realizzò nell'arte una rigenerazione paragonabile a quella compiuta nella vita spirituale dal grande riformatore.

○ Grünewald. A fianco di Dürer, → **Grünewald** s'impose come il maestro più importante del primo terzo del secolo. Ma la sua esistenza fu meno brillante di quella del suo illustre contemporaneo, e il suo destino postumo fu per lungo tempo un misero destino. Nel 1520 incontrò Dürer all'incoronazione di Carlo V ad Aquisgrana. Avendo sposato la causa dei contadini, contrariamente a quanto fecero Dürer e Lutero, in occasione della loro ribellio-

ne nel 1524, fu costretto a fuggire per la persecuzione conseguente alla loro sconfitta, e si recò a Francoforte. Morì nel 1528. All'interno del Rinascimento tedesco, l'arte di Grünewald rappresenta il polo opposto a quella di Dürer. Grünewald proietta sul mondo una visione intuitiva nella tradizione della mistica di Maestro Eckhart; in lui l'emozione prevale sulla ragione, la soggettività sull'analisi oggettiva. Mentre l'espressione pittorica di Dürer resta subordinata alla linea, Grünewald s'appoggia al colore, che utilizza tanto per le sue qualità suggestive quanto per il suo valore plastico.

○ Holbein il Giovane. Amico di Erasmo e di Tommaso Moro, → **Holbein** è il rappresentante caratteristico dell'umanesimo liberale, cosmopolita, partigiano di un cattolicesimo illuminato e nemico di qualsiasi fanatismo. Nato ad Augsburg nel 1497-98, in piena età gotica, fu iniziato prestissimo dal padre ai principî del Rinascimento italiano, di cui approfondì la conoscenza nel corso di un soggiorno a Como e a Milano. La gloria postuma di Holbein è fondata sul suo genio di ritrattista. Maestro unico nel genere, egli liberò il ritratto dalle contingenze locali, di stile o di scuola, conferendogli dimensioni universali.

○ Cranach il Vecchio. Fu pittore ufficiale alla corte di Federico il Saggio e a questo titolo entrò in contatto con Lutero, Dürer e gli umanisti di Wittenberg. Rappresenta il tipo del pittore locale di talento, gotico nello spirito e realista nello stile, del tutto refrattario alle innovazioni estetiche importate dall'Italia. *Genus humile* secondo Melantone, → **Cranach** era soprattutto preoccupato di parlare il linguaggio del suo popolo – fu borgomastro a Wittenberg – e a questo fine concentrò i suoi sforzi sulla perfezione tecnica e sulla resa degli effetti decorativi secondo il gusto dell'epoca. I suoi ritratti sono semplici e diretti, pieni d'energia, a volte d'ironia, sempre di una grande sensibilità psicologica, sia quando delinea dei tipi umani sia quando mette in evidenza le individualità.

○ Baldung. Dal 1503 al 1508 Hans → **Baldung** detto Grien lavorò nella bottega di Dürer, di cui fu l'allievo più dotato e il collaboratore più efficace. Le sue prime opere risentono dall'energia grafica del maestro, benché vi si affermi una maggior sensibilità di colorista. L'arte di Baldung raggiunge l'apogeo con il *Polittico di Notre-Dame di Friburgo in Brisgovia* (Friburgo, Cattedrale), eseguito tra il 1513 e il 1517.

○ Altdorfer e il paesaggio. Il paesaggio ebbe un ruolo preponderante nella pittura tedesca del XVI sec., principalmente a causa del suo successo sul mercato italiano. Dürer era stato uno dei primi a prenderlo in considerazione e a trattarlo come motivo isolato nei suoi acquerelli, ma questa esperienza, frutto di un atteggiamento nuovo nei confronti della natura, né profano né religioso, restava relativamente limitata. Bisognò attendere → **Altdorfer** perché il paesaggio rivelasse le sue infinite possibilità e divenisse il campo di battaglia delle forze cosmiche. Questa visione moderna della natura darà tutta la misura della sua ampiezza nella *Battaglia di Alessandro* (1529: Monaco, AP).

□ *La scuola di Augsburg* Sul piano locale, gran numero di artisti di talento apportarono, ciascuno in modo più o meno originale, il proprio contributo al «Rinascimento tedesco». Menzioniamo anzitutto Hans Burgkmair il Vecchio, il Maestro del Rinascimento ad Augsburg dopo Hans Holbein il Vecchio, e il primo ad introdurre in **G** forme architettoniche e decorative italiane. Egli resterà nondimeno profondamente radicato nella tradizione gotica, e per lui l'estetica meridionale, benché ne possieda una perfetta conoscenza, è solo un idioma aristocratico di valore assai superficiale. Christopher Amberger ne fu verosimilmente allievo subendone l'influsso come la maggior parte degli artisti di Augsburg, Leonhard Beck e soprattutto il Maestro di Petrarca, un tempo denominato Pseudo-Burgkmair. In margine a tale gruppo si distinguono due artisti: Bernhard Strigel, allievo di Zeitblom, ritrattista della classe di Holbein, e Jerg Ratgeb, notevole per lo stile narrativo pieno di fantasia, che combina gli effetti della pittura veneziana, di Carpaccio in particolare, con l'espressività di Grünewald.

□ *Gli allievi di Dürer e Cranach* Dürer, nella *Vergine, sant'Anna e il Bambino* (1519. New York, MMA), s'inoltrava sulla strada del manierismo. I suoi allievi lo seguiranno, ma subendo fortemente l'influsso della pittura italiana del XVI sec. Hans L. Schäufelein, uno dei più celebri illustratori dell'epoca, conserva peraltro la maniera oscura dei pittori svevi, mentre il ritrattista Hans Suess von Kulmbach schiarisce la sua tavolozza fino alla trasparenza. L'opera di Cranach venne proseguita dal figlio, Luca il Giovane, segnato pure dall'influsso manierista di Maerten van Heemskerck, e da Martin Krodel col suo presunto figlio, Matthias, autore dell'altare della chiesa di Mügeln (1582: conservato a Dresda).



□ *La scuola del Danubio* Compare intorno al 1500 in Austria il tipo di paesaggio detto «romantico», che si diffonderà attraverso Altdorfer e diverrà caratteristico della «scuola del Danubio». Scaturito dall'arte di Michael Pacher si diffonde soprattutto nelle zone alpine. Tra i suoi migliori rappresentanti menzioniamo Rueland Frueauf il Giovane, il vero creatore di questo stile; Jörg Breu il Vecchio, nato ad Augsburg ma formatosi in Austria; e Wolf Huber, allievo di Altdorfer. La pittura di paesaggio si sviluppò pure in modo originale in Baviera, particolarmente nell'opera di Hans Wertinger e in quella di Erhard Altdorfer fratello di Albrecht, caratterizzato, più che dallo stile della scuola del Danubio, dalla maniera bavarese.

□ *I pittori svizzeri* Un importante gruppo di pittori svizzeri si ricollega alla tradizione tedesca del XVI sec. Il primo fra di essi fu Hans Fries, la cui opera ricorda Grünewald o i maestri austriaci. La seconda generazione comprende invece Urs Graf, disegnatore di assoluta libertà e modernità; Niklaus Manuel Deutsch, formatosi alla scuola di Dürer, Burgkmair e Baldung che elaborò però uno stile indipendente fondato sulle qualità suggestive, atmosferiche, della tempera; Hans Leu, inventore del paesaggio elvetico. Bartholomäus Bruyn introdusse lo stile di Bronzino e Pontormo nella G settentrionale; Tobias Stimmer invece, che Rubens consigliava di studiare, rinnovò l'affresco decorativo e cercò di liberare il ritratto dal suo formalismo monumentale. (bz).

□ *Gli incisori tedeschi e il Rinascimento* Per le arti grafiche – e in particolare per l'incisione – il XVI sec. è stato in G il periodo più brillante. Prima ancora che il genio di Dürer venisse a fissare il legame tra lo spirito germanico e quello italiano, tutto penetrato dalla bellezza plastica antica, l'arte tedesca ha potuto esprimere senza costrizioni, usando questa tecnica, la propria inquietudine, i propri sogni e il proprio ideale. Sin dalla fine del XV sec., l'incisione tedesca evolve notevolmente grazie al Maestro E. S. e a Martin Schongauer. Taluni ritengono che il primo abbia influenzato persino la scuola di Botticelli. Come che sia, il Maestro E. S., creatore di personaggi manierati, tormentati, e nella preferenza per gli intrecci ornamentali per i viticci, per le forme capricciose, è incisore eccellente. L'equilibrio tra i grigi e i neri, la luminosità dei bianchi, la franchezza dell'inciso costituiscono l'originalità dei circa trecento pezzi a lui attribuiti (*Crocifissione, San Gio-*

vanni a Patmo). Il suo esempio fu importante per Schongauer e Dürer. Schongauer fu tra i migliori pittori del suo tempo, ma anche durante la sua stessa vita dovette la sua fama all'incisione. Tecnico consumato, attento discepolo del Maestro E. S., non si discostò mai dal suo gusto per le forme tormentate, ma seppe acquisire uno stile sobrio e ampio che raramente si riscontra negli artisti germanici. Le sue figure di santi (*San Lorenzo*, *San Sebastiano*) presentano quel drappeggio a pieghe spezzate tanto caratteristico dell'arte tedesca, ma la bellezza delle forme e la distinzione delle proporzioni conferiscono loro un'aria pressoché classica. Concentrato sulla resa dei particolari, non perde però il senso della chiarezza compositiva (*Cristo mentre porta la croce*), e il suo abbondante repertorio ha contribuito a rinnovare e arricchire l'iconografia del suo tempo. Senza raggiungere la gloria di Dürer, Schongauer ebbe influsso non trascurabile, poiché le sue stampe furono assai popolari sia in G che all'estero: dopo la sua morte, Dürer andò in pellegrinaggio alla sua bottega per chiedere ai fratelli i segreti del mestiere. Nell'ultimo quarto del xv sec., una delle personalità più attraenti, la cui carriera sembra si svolgesse a Magonza o a Francoforte tra il 1467 e il 1507, è l'incisore che conosciamo col nome di Maestro del Gabinetto di Amsterdam, detto pure Maestro del Libro di Casa. Vicino per taluni aspetti al Maestro E. S., il suo disegno rivela maggior libertà e fantasia. Le sue stampe di soggetto profano sono eseguite con grande raffinatezza, e mostrano un grande senso dell'osservazione (*Coppia di innamorati*, *Partenza per la caccia*). Figlio e nipote di orefici, Albrecht Dürer doveva naturalmente esercitarsi nell'incisione. In lui come in Schongauer l'incisore ha prevalso quasi sempre sul pittore, e le sue cose migliori vanno ricercate nelle tecniche che utilizzano unicamente le risorse del bianco e nero. Sin da giovane Dürer trovò a Norimberga un ambiente favorevole a svilupparvi le sue doti di pensatore e di tecnico. In quel periodo vi affluivano dotti, filosofi e artisti da tutta la G, e vi si era appena stabilito uno dei primi stampatori, Koberger. Tuttavia fu l'incontro, nel 1494, col veneziano Jacopo de' Barbari che gli permise di acquisire la perfetta padronanza dell'arte dell'incisione. Jacopo infatti lo orienta verso le ricerche anatomiche e i problemi di geometria e di prospettiva. Inoltre, in occasione del suo soggiorno a Norimberga dal 1500 al 1504 poté iniziare Dürer ai segreti della

bellezza greco-romana secondo Vitruvio (*Adamo ed Eva*). Da allora, liberatosi dall'influsso di Schongauer e da una tradizione ancora medievale, Dürer manifesta nelle stampe un gusto della prospettiva e dell'ampiezza architettonica che si andrà sempre più consolidando, malgrado talune reminiscenze gotiche o manieriste (*Scene della vita della Vergine, Nascita della Vergine*). A partire dal 1509 si dedica sempre più all'incisione, lavorando soprattutto su tavola e, forse ancor più, su rame. Disegnate a grandi tratti lapidari, le sue xilografie hanno quasi sempre carattere popolare; mentre i bulini sono eseguiti con una precisione estrema che non esclude, peraltro, un raffinato senso delle tonalità. In pieno possesso dei suoi mezzi, che perfeziona incessantemente, l'artista si dedica ai problemi dell'illuminazione e giunge a una sorprendente varietà nel rilievo, e a una maggiore intensità espressiva. Con la maturità le sue opere acquistano profondità e senso drammatico: *Apocalisse* (1495-98), *Piccola e Grande Passione* (1507-10, 1497-1510). Crea però le stampe più belle intorno al 1513-14: *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo, San Girolamo nella sua cella, la Malinconia*. In particolare l'ultima opera citata è una delle realizzazioni fondamentali dell'arte grafica del XVI sec. Celebre ormai ben oltre i confini della sua città natale, Dürer opera nello stesso periodo, in collaborazione con altri artisti tedeschi, per l'imperatore Massimiliano I (*Libro d'ore, Arco di trionfo*); quest'ultima lunga serie compare nel 1526, due anni prima della morte del maestro. Tecnico rifinito del bulino (sembra che invece le prove ad acquaforte e a punta secca non lo soddisfacessero pienamente), Dürer ha inciso soggetti di ogni genere: ritratti, temi allegorici e religiosi, tavole didattiche, ex-libris. Il disegno impeccabile, l'eccezionale ampiezza di visione dovevano indurre i contemporanei a rivedere interamente il proprio repertorio di forme. Pochi maestri sono sfuggiti alla sua influenza, anzi essa fu immensa, sia nelle Fiandre che in Francia e in Italia: ancora durante la sua vita, le sue stampe si vendettero in Germania e in tutta Europa. Peraltro i suoi allievi e successori seppero mettere in pratica solo imperfettamente l'essenza del suo insegnamento. Hans Suess von Kulmbach, Wolf Traut, Hans Schäufelein, che con Dürer partecipano all'illustrazione dei romanzi dell'imperatore Massimiliano, riprendono, sminuendoli, i modelli del maestro. Hans Burgkmair, contemporaneo di Dürer, cui si deve un'apologia di Mas-

similiano (*Der Weiss Kunig*), serie di stampe illustranti la genealogia dell'imperatore e numerosi legni incisi – tra cui un *San Giorgio* assai bello – è meno permeabile di Dürer all'influsso italiano. Una delle sue stampe piú celebri, la *Morte strangolatrice*, trattata con una violenza e una ricerca di espressione prettamente germaniche, presenta nondimeno forme in armonia con l'ideale del Rinascimento. Hans Baldung, detto Grien, fu allievo e intimo amico di Dürer, ma seppe malgrado tutto serbare la propria originalità. Audace e possente nel disegno, si trova talvolta a disagio nel trattare soggetti religiosi, ma riesce a creare capolavori quando evoca soggetti mitologici (*Bacco ebbro*, *Le Parche*). Le sue *Streghe*, dove utilizza con abilità il procedimento, allora nuovo, del chiaroscuro, preannunciano tutto ciò che la fantasia germanica genererà nel campo del grottesco, del mostruoso e del mistero poetico. Principale rappresentante della scuola detta «del Danubio», Albrecht Altdorfer attesta, nei suoi legni incisi, una forte fantasia, che interpreta e rinnova antichi temi. Le sue non numerose acqueforti, dai sottili effetti luministici, dimostrano l'interesse che nutriva per la natura. Infine, egli seppe incidere rami minuscoli nei quali inseriva scene peraltro quanto mai complete (*Cristo in croce*). A lui simile, Wolf Huber preferisce la tecnica dell'intaglio su tavola a quella dell'incisione in incavo e traduce l'illuminazione con mezzi puramente lineari. Le sue stampe, a soggetto mitologico o religioso, danno sicura prova di libertà e vigore. Lucas Cranach il Vecchio, autore di un celebre ritratto di Lutero, resta di gran lunga il piú popolare tra i pittori d'oltre-Reno. Come incisore, si distingue dai suoi contemporanei per composizioni piene di grazia, dal disegno sottile (*Riposo durante la fuga in Egitto*, *Venere*). Originario di Soletta, figlio di un orafo, Urs Graf ben merita l'appellativo di «pittore dei lanzichenecchi». Di temperamento appassionato, manifesta grande indipendenza nei riguardi sia delle tradizioni, sia delle norme imposte dallo spirito nuovo. Burgkmair, Cranach, Baldung, Altdorfer, sono gli artisti che hanno consentito alla **G** di serbare il suo primato nell'incisione; a parte loro, restano i maestri che hanno operato nella scia di Dürer come i fratelli Beham, Hans Sebald e Barthel. Maniaci dell'ornamentazione, incidevano modelli per gli armaioli e gli orafi, con un preciso mestiere di bulino, e si esprimevano con grande vivacità nelle scene popolari (*Nozze di paese*). Quanto a Georg

Pencz, tra loro forse il piú romanista, la sua tecnica si accosta a quella di Marcantonio Raimondi tanto che è spesso difficile distinguere le loro opere.

Sempre tra gli artisti che effettuarono il viaggio in Italia, Aldegrever resta quello che meglio assimilò l'umanesimo italiano, pur attenendosi a un'arte puramente germanica (*Piramo e Tisbe*, *Fatiche d'Ercole*). Meno espressivi di quelli di Dürer, i suoi ritratti presentano una certa bellezza. (*acs*).

**Il XVII secolo** I pittori tedeschi del XVII sec. sono stati per lungo tempo misconosciuti e poco studiati, messi in ombra dai pittori italiani, francesi o olandesi. Da qualche decennio ci si è impegnati nel rimetterli in luce, assegnando loro il giusto posto nella storia della pittura barocca europea. Una grande mostra organizzata nel 1966 a Berlino, nel castello di Charlottenburg, *Barock in Deutschland*, ha sanzionato questa ripresa d'interesse.

□ *La pittura barocca in Germania* Con Caravaggio, i Carracci e i loro discepoli, l'Italia era la culla della pittura barocca europea; e non stupirà che Elsheimer e Liss – considerati per lungo tempo gli unici due artisti rappresentativi del barocco tedesco agli inizi – in Italia abbiano ricercato il perfezionamento della propria formazione. Elsheimer divenne a Roma il fondatore del paesaggio storico, mentre Liss, nelle sue opere veneziane, fa già presentire il rococò tedesco per il suo colore dolce e sottile e per la sinuosità delle linee. Nessuna regione tedesca sfuggì alle devastazioni della guerra dei trent'anni; ma non è giusto considerare gli sconvolgimenti di questo periodo (1618-48) come unica causa di un declino culturale che si manifestò fino al 1680. Nel momento in cui la minaccia turca dinanzi a Vienna venne definitivamente sventata, la **G** non ebbe, salvo alcune eccezioni, la possibilità di dare vero impulso alle arti. Solo alla fine del XVII sec. cominciarono a formarsi corti sul modello di quella di Versailles, offrendo agli artisti i mezzi per sviluppare il proprio talento; poiché l'assenza di tradizioni nazionali costringeva i pittori tedeschi a ricercare all'estero, e particolarmente nei centri barocchi europei di Roma, Anversa, Amsterdam, condizioni piú favorevoli. Soltanto con molta prudenza si può dunque parlare di pittura barocca tedesca nel Seicento. Si tratta di alcune forme derivanti da influssi molteplici e difficilmente definibili, che lasciano solo confusamente trasparire caratteri specificamente tedeschi. Quel mosaico



di piccoli stati frammentati, di territori principeschi incapaci di unirsi per formare uno stato omogeneo, non poteva consentire lo sviluppo di un'arte barocca veramente autoctona. La tensione tra le regioni cattoliche e quelle protestanti ebbe pure ripercussioni sull'evoluzione della vita artistica. I pittori delle zone protestanti del Nord, come Ovens, Paudiss, Scheits, s'ispiravano soprattutto ai modelli olandesi, nel Sud della Germania, invece, la vittoria della Controriforma favoriva la penetrazione dell'arte italiana. Furono, d'altra parte, italiani i pittori che esercitarono in modo esclusivo, e per lungo tempo, la propria influenza sulle corti della **G** meridionale. Le contrapposizioni molteplici, e in apparenza insormontabili, tra il barocco italiano e quello olandese, tra i principî compositivi scaturiti da Caravaggio, dai Carracci, da Pietro da Cortona, dai napoletani e dai veneziani, da Poussin, Rubens e Van Dyck, dai caravaggisti di Utrecht e da Rembrandt, costituiscono altrettante influenze congiunte nei paesi di lingua tedesca, crogiolo di correnti internazionali. In quei piccoli stati provinciali, arbitrariamente composti, oppressi dalla situazione economica e politica, gli artisti potevano liberarsi solo assai lentamente dai loro grandi modelli. Tuttavia, tra una folla di pittori piuttosto convenzionali emergono alcuni talenti più vigorosi. Le personalità artistiche sono piuttosto numerose; i centri formativi, fino alla fine del XVI sec., sono invece pochi (corti di Praga e di Monaco). I pittori conducono di solito vita itinerante, sia che si stabiliscano definitivamente all'estero come Elsheimer, Liss, Esimann, J. C. Loth, gli Adler di Danzica, Reschi e Ruthart, Lingelbach, Knüpfer e Flink, sia che, di ritorno da lunghi viaggi, lavorino per una clientela borghese nelle grandi città dell'impero, senza esercitare alcuna influenza. Francoforte, Strasburgo e Amburgo divennero centri della pittura di natura morta. Qui esercitarono la propria attività Binoit, Flegel, Marell, Mignon, Stoskopff, Kauw, Hinz, Luhn, Stravius, Elliger il Vecchio e molti altri. Si possono inoltre citare, ad Amburgo, Scheits e Wagenfeldt, che si specializzarono in scene di genere e composizioni religiose. Ad Augsburg Schönfeld, uno dei massimi artisti del Seicento tedesco, creò un centro di pittura storica, mitologica e religiosa, genere illustrato anche da Spillenberger e Fischer. Il ritrattista Mayr, di Augsburg, allievo di Rembrandt, lavorò alle corti di Vienna, Monaco, Dresda e Heidelberg. La pittura di ritratto

venne praticata soprattutto dai pittori della **G** settentrionale. Ovens era pittore della corte di Holstein-Gottorp. Kneller, Stech e Schulz, originari di Lubeca e di Danzica, realizzarono ritratti di alta qualità. Paudiss, dopo aver all'inizio lavorato per le corti di Dresda e di Vienna venne nominato pittore della corte del principe-vescovo Freysing, ove restò fino alla morte. Mentre a Vienna e alla corte dell'elettore di Baviera a Monaco predominava l'influsso spagnolo e italiano, le altre residenze principesche tedesche, le più importanti delle quali furono Heidelberg, Clèves, Gottorp, Berlino, Kassel e Dresda, assumevano a modello la corte di Versailles. *L'Homme du monde* era l'ideale sia della nobiltà che della borghesia. A partire dal 1660 ca., sul modello di Roma e di Parigi vennero fondate ovunque in **G**, per iniziativa dei principi, delle accademie, poiché – come notava il progetto di regolamento dell'accademia di Berlino – «le arti sono l'ornamento della città, le rendono grandi servigi e possono procurare gloria eterna ai loro autori...» Tuttavia, l'accademia di Norimberga deve la sua fondazione, nel 1662, soprattutto a Sandrart, artista e teorico di spirito europeo, che con la sua *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste*, ispirata alle iniziative di Vasari e di Van Mander, fu l'autore della prima storia dell'arte tedesca. Temi preferiti della pittura del XVII sec. erano quelli di «storia» e, nella **G** settentrionale, il ritratto (ritratti principeschi di rappresentanza, ritratti realisti borghesi, ritratti di gruppo). Con la denominazione 'storia', l'epoca barocca intendeva aneddoti narrativi, di solito edificanti, i cui soggetti venivano tratti dall'antichità e dal Nuovo Testamento, dalla mitologia e dalla storia greca e romana; frequenti anche i temi dalle *Metamorfosi* ovidiane. L'allegoria aveva un posto importante, con la personificazione di idee astratte: Guerra, Pace, Gloria, Dominazione, Vizio, Virtù, Fede. Ugualmente in auge erano la natura morta e il quadro di genere, e la rappresentazione aneddoticamente del mondo piccolo-borghese, trattati di solito al modo allegorico. Il barocco, in quanto arte della Controriforma, concepito come mezzo di propaganda al servizio dell'*Ecclesia triumphans*, non esisteva nella pittura tedesca. A parte alcuni artisti autori di dipinti religiosi nella **G** meridionale, di poca importanza, Willmann è pressoché l'unico autore di quadri estatici e di martiri per la gloria della chiesa. Anche il paesaggio fu un genere assai praticato in **G** in

quell'epoca. Alcuni artisti vi si consacrarono interamente, come Roos, Bommel, Faistenberger e Lingelbach privi peraltro di una personalità sufficiente a liberarsi dai loro modelli italiani ed olandesi. Gli anni '80 del secolo segnano una cesura nettissima. Con gli architetti Fischer von Erlach e Schlüter la pittura perde, a favore dell'architettura, il suo primato. Si constata un rovesciamento di valori; i dipinti lasceranno il posto a grandiosi affreschi decorativi che si combineranno in straordinaria osmosi con l'architettura, contribuendo ad amplificarne, illusionisticamente, lo spazio. (ga).

**Il XVIII secolo** Durante tutto il XVIII sec. la pittura tedesca esita tra la soggezione alle scuole straniere e la fioritura di uno stile originale propriamente germanico. Le soluzioni sono radicalmente diverse a seconda dei centri artistici e dei generi affrontati. Quando acquisirono autonomia di fronte all'arte francese, olandese o italiana, gli artisti si definirono in relazione ai due poli d'attrazione che dominano l'arte tedesca: l'attaccamento alla realtà oggettiva e il gusto per la trascendenza e per l'espressione violenta. I pittori lavoravano sia per l'aristocrazia, essenzialmente come ritrattisti, sia per il clero: gli artisti venivano chiamati a decorare, oltre ai palazzi di alcuni prelati (Würzburg), le abbazie (Benediktbeuren, Weingarten, Tegernsee), che godevano allora di una rinnovata prosperità o le chiese dei villaggi, come nella **G** meridionale. Alcuni centri, a causa della grande attività o dell'importanza dei mecenati, meritano una particolare menzione.

□ *Monaco* A Monaco, per conferire alla sua corte il necessario splendore, l'elettore di Baviera Massimiliano II Emanuele (1679-1726) ricorre ad artisti stranieri (Vivien per i ritratti Amigoni per gli affreschi e per i quadri d'altare), e costituisce il primo nucleo delle raccolte bavaresi di pittura antica. Sotto il regno di Massimiliano III Giuseppe (1745-77) il ritrattista G. Desmarées raffigura i personaggi più in vista della corte di Monaco. Nel campo religioso, sin dall'inizio del secolo e prima dell'arrivo di Tiepolo a Würzburg, C. D. Asam realizza le sue esuberanti decorazioni, che segnano il punto di partenza dell'arte barocca e rococò in Baviera.

□ *L'elettorato palatino* Gli elettori palatini chiamarono a Düsseldorf, e poi a Mannheim, olandesi (A. van der Werff, A. Schoonjans), italiani (Pellegrini) e un francese (P. Goudreaux). Carlo IV Teodoro (1742-99) fondò la

scuola di disegno di Mannheim (1756) e l'accademia di Düsseldorf.

□ *La Prussia* La Prussia ebbe un'accademia a Berlino fin dal 1694; vi lavorarono Amedeo van Loo e Pesne, al quale nel 1710 venne affidata la carica di primo pittore, da lui conservata fino al regno di Federico II (1740-86). Questo sovrano fu un mecenate munifico, molto interessato a quanto si produceva in Francia. Fu molto apprezzato anche il polacco Chodowiecki, per le sue scene di gusto intimista e leggero.

□ *La Sassonia* Augusto il Forte (1694-1733) e Federico Augusto II (1733-63), elettori di Sassonia e re di Polonia, costituirono una delle piú belle gallerie d'Europa, fondarono un'accademia (1697) e si assicurarono il contributo di artisti di ogni paese: Louis de Silvestre, Rosalba Carriera, Pellegrini, Liotard, Manyoki. A Dresda, ove si stabilirono Dietrich e A. Graff, esordí il giovane Mengs.

□ *Altre corti* Anche le piccole corti (Deux-Ponts, Württemberg, Colonia, Baden, Assia, Hanau, Ansbach) impiegano un certo numero di ritrattisti; particolare rilievo ebbero alcuni centri come Augsburg, nel quale si sviluppa uno stile di pittura religiosa originale molto legato allo stile rococò, ed Amburgo, dove per influsso olandese si formano i ritrattisti della **G** settentrionale.

□ *La Germania meridionale* Mentre nella **G** settentrionale, protestante, la pittura decorativa dà luogo soltanto ad alcune realizzazioni profane di impianto francese (Pesne), la vittoria della Controriforma nella **G** meridionale, ben nota per la fervida pietà religiosa, darà luogo a una delle manifestazioni piú brillanti della pittura religiosa barocca (affreschi e quadri d'altare). Con C. D. Asam a Monaco, all'inizio del secolo, la pittura decorativa si affranca dall'influsso italiano. Gli artisti della generazione successiva (Zimmermann e Winck) abbandonano alcuni accenti drammatici per una maggior leggerezza. Ad Augsburg, Bergmüller è interprete di questo stile, che verrà diffuso, dopo un'evoluzione in senso rococò, da J. E. Holzer, M. Günther, F. M. Kuen, J. W. Baumgartner, G. B. Götz, F. G. Hermann, che soppiantano cosí i pittori di Monaco. Nella regione di Costanza si afferma l'arte di F. J. Spiegler. Gli Zick, padre e figlio, formatisi in questa regione, operano in tutta la **G** meridionale. Caratteri essenziali di questa pittura sono l'illusionismo, l'accordo tra pittura, architettura ed elementi decorativi, la luce che determina,

con un cromatismo violento o prezioso, audaci armonie, l'importanza del programma iconografico la presenza del paesaggio e di temi ripresi dalle tradizioni popolari e persino contadine (Winck e Holzer). Mentre la Svevia insiste sui motivi decorativi e sull'elemento popolare, la Baviera, piú originale, preferisce i paesaggi lirici.

□ *Il ritratto* L'arte tedesca del ritratto subisce soprattutto l'influsso francese, da cui gradatamente si libera. J. Kuppecky, proveniente come Lisiewski e Manyoki dall'Europa centrale, fu il pittore che meglio rappresentò, nella prima metà del secolo, l'espressione psicologica. Il suo allievo G. Desmarées si dedicò a un genere piú aristocratico, come pure i Tischbein. A. Graff, nella seconda metà del secolo, riproduce i volti con maggiore sincerità; in genere i maestri minori del ritratto (Matthieu, Ziesenis, Seekatz) si caratterizzano per la fedeltà al modello, tendenza questa che culmina in B. Denner, celebre per la sua tecnica di sorprendente precisione. Alla fine del XVIII sec. J. G. Edlinger rinuncia alle convenzioni dipingendo figure popolari di fattura libera.

□ *Il paesaggio* Pittori come Beich, i fratelli Ferdinand e Franz Kobell, Weitsch e Hackert restano fedeli alla concezione di un paesaggio ideale, interpretandolo non senza finezza e mescolandovi reminiscenze francesi e olandesi. La pittura di battaglie è illustrata da Beich, Rugendas e Ridingger, mentre Dietrich, Seekatz G. M. Kraus e Chodowiecki rappresentano scene galanti d'ispirazione francese. L'influsso di Téniers e di Van Ostade prevale in J. G. Trautmann. Per contro Januarius Zick mostra una grandissima libertà nella fattura delle sue composizioni di audace luminismo.

□ *Nascita del neoclassicismo* Il neoclassicismo teorizzato da Winckelmann, ebbe tra i suoi principali rappresentanti il pittore Mengs, suo compatriota. Quest'ultimo, come A. Kauffmann, Carstens, Tischbein e Hackert, trascorse all'estero la maggior parte della sua carriera, principalmente a Roma. La tradizione barocca a cui si univa l'influsso del rococò francese, era ancora di tale vitalità che il neoclassicismo non fu appena che un'inflessione nello stile di talune opere (Januarius Zick), e non riuscì realmente ad imporsi che nel XIX sec. (*jhm*).

**Il XIX secolo** La pittura del XIX sec. si sviluppò in numerosi centri artistici, residenze principesche dotate di accademie (Dresda, Berlino, Monaco, Düsseldorf, piú tardi



Karlsruhe e Weimar) o città di tradizione puramente borghese (Amburgo, Francoforte). L'Italia, e soprattutto Roma, fu durante l'intero secolo il luogo in cui la cultura tedesca cercò alimento e sollecitazioni

□ *Divisioni cronologiche* Dei quattro periodi che si possono distinguere all'interno del XIX sec., il primo, che termina con la restaurazione politica conseguente alla guerra del 1813-15, è caratterizzato dall'opera di alcuni artisti notevoli (Carstens, Schick, Runge, Pfforr, Overbeck, Friedrich). La seconda fase, che giunge al 1840 ca., è caratterizzata da una nuova prosperità economica della società borghese; inoltre le corti principesche nuovamente rinsaldate, particolarmente in Prussia e in Baviera, elevarono il livello culturale, e il numero degli artisti crebbe considerevolmente. Verso il 1840 ca. si cominciò a sviluppare l'opera di artisti come Menzel, Feuerbach, Böcklin e Marées. Durante l'ultimo terzo del secolo compare un robusto movimento, orientato verso la natura, che s'intrecciò con l'impressionismo.

□ *La pittura di storia* Nell'ambito della pittura di storia Carstens – che, per influsso dell'antichità e di Michelangelo, aveva eseguito a Roma dal 1792 al 1798 disegni di grande formato – contrappone, nelle composizioni con personaggi, uno stile virile ed eroico al classicismo sentimentale allora dominante. Wächter, Koch, e più tardi Genelli, subirono questo stesso influsso. Contemporaneamente, soprattutto attraverso Schick, una corrente ispirata a David e alla sua scuola impose al dipinto di figure una tematica ispirata esclusivamente all'antico. I nazareni – la cui attività si esercita a Roma dopo il 1810 – si libereranno dal classicismo settecentesco prendendo a modello la pittura italiana e tedesca del XV e XVI sec., adottandone soprattutto i soggetti religiosi. La loro attività si diffonderà grazie a Schadow, Schnorr von Carolsfeld e Ph. Veit, i quali, ritornati in G svolgeranno un ruolo importante nella vita artistica del paese per quasi tutta la seconda metà del XIX sec. Gli sforzi dei nazareni per rinnovare la pittura murale ispirandosi al Rinascimento italiano sfoceranno in opere fondamentali, a Roma (Casa Bartholdi, Casino Massimo) e a Monaco (Residenza, Ludwigskirche, Glittoteca). Tuttavia i nazareni e i loro seguaci non attinsero ispirazione unicamente dai temi religiosi, ma anche dalla storia, dalla letteratura, dalle fiabe (Schwind) e dall'illustrazione delle opere di Goethe. Kaulbach cercò

di esprimere con alcune visioni fantastiche gli eventi storici grandiosi, di cui Lessing e Rethel esaltarono i caratteri essenziali con opere monumentali. Opponendosi alle tendenze idealiste dei Nazareni e all'accademismo diffuso intorno al 1840, si afferma un gruppo di pittori, tra cui Piloty e Menzel, attratti dalla coeva cultura belga e francese, sia per gli aspetti piú squisitamente pittorici che per le soluzioni formali elaborate nella ricerca di realismo storico. Per tutto il XIX sec. Kobell, Krüger, Menzel e Werner rappresentarono con crudezza documentaria i grandi eventi contemporanei, come le piccole notazioni personali. Durante l'ultimo terzo del secolo alcuni artisti, reagendo a una concezione troppo letteraria dell'arte, si dedicheranno ad esprimere plasticamente valori universalmente umani.

□ *La pittura di genere* Ha svolto un ruolo secondario nel primo terzo del secolo. Con Kersting e Hummel, la descrizione realistica dell'ambiente sarà piú importante dell'espressione psicologica; ma si constata, in seguito, una tendenza opposta. Il gusto Biedermeier della borghesia favorí lo sviluppo della pittura di genere e aneddotica. Le scene campestri e familiari di Richter, che illustrano la vita del popolo, sono con quelle di Leibl, le opere migliori di questa tendenza.

□ *Il ritratto* L'ascesa della borghesia favorí lo sviluppo della ritrattistica, spesso di notevole qualità psicologica. Dopo il 1815 la restaurazione politica determinò la rinascita del ritratto di corte (Krüger, e piú tardi Raski). E mentre il ritratto Biedermeier si concentrava su una riproduzione 'oggettiva' del modello, una concezione ad esso parallela poneva l'accento sull'espressione di valori spirituali e psicologici (Lenbach).

□ *Il paesaggio* Per quanto riguarda la pittura di paesaggio, a Roma verso il 1800 Reinhart e Koch assunsero a modelli Dughet e Poussin, mentre fioriva la pittura di «vedute», ispirata dalla bellezza dai paesaggi italiani (Catel); i paesaggi greci vennero ricercati da Rottmann, e quelli scandinavi da Dahl. Olivier esaltava i caratteri della regione di Salisburgo, Friedrich quelli della Pomerania. Dopo il 1840, i paesaggisti s'impegnarono sempre piú negli effetti drammatici; loro motivi dominanti sono le ricerche sugli effetti di luce insoliti e la rappresentazione dello scatenarsi delle forze naturali. Con Böcklin e Thoma, questo sentimento viene intensificato dalla pre-

senza di figure umane ambigue o inquietanti che fungono da simbolo o da metafora. Alla fine del secolo si afferma una cultura figurativa di ispirazione impressionista (Trübner, Liebermann). La natura morta, soggetta all'influsso francese, dopo il 1870 gode, con Schuch, di un certo favore; verrà soprattutto praticata da Liebermann e da Slevogt.

□ *L'incisione* L'interesse per il Rinascimento tedesco suscitò un rinnovamento dell'incisione: il *Faust* di Peter Cornelius, il ciclo della *Danza dei morti* di Retpel (1849), la *Bibbia per immagini* (1853-60) di Schnorr von Carolsfeld, i legni incisi di Richter e di Schwind sono i più notevoli esempi di uno stile la cui tecnica è assai diversa da quella delle illustrazioni incise su legno da Menzel, che si ispira agli schizzi a penna. La litografia venne praticata da Blechen, Koch, Krüger, Ferdinand Olivier e alla fine del secolo, da Thoma (litografia a colori). Negli anni '80 Klinger diede nuovo impulso all'incisione nei suoi numerosi cicli, che realizzò con una tecnica complessa dai molteplici effetti. (*hbs*).

**Il xx secolo** La fine del XIX sec. e l'inizio del XX corrispondono ad una fase di effervescenza intellettuale i cui centri principali sono Monaco e Berlino. A Monaco vengono a perfezionarsi giovani artisti come Paul Klee e Alfred Kubin; la capitale dello Jugendstil attira anche stranieri, in particolare russi. Wassily Kandinsky vi incontra nel 1896 Alexei von Jawlensky e fonda nel 1901 Die Phalanx (1901-1904), i cui rapporti con lo stile grafico monacense sono marcati, ma che nel 1903 espone una scelta di opere di Monet, e di neoimpressionisti (Signac, Vallotton, Van Rysselberghe) nel 1904. A Berlino si trovano invece i maestri del realismo impressionista tedesco, Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt; ma la Secessione berlinese, di cui è presidente Liebermann, fa conoscere l'apporto degli innovatori europei, Munch nel 1902, Cézanne, Gauguin e Van Gogh nel 1903. A tali scambi complessi, di cui sono sede le grandi città, si contrappongono vari movimenti che perseguono il ritorno alla natura: gruppo Die Scholle (La Gleba) a Monaco, gruppo di Worpswede presso Brema, il più importante, e altri che nutrono un analogo ideale a Grötzinger e a Dachau presso Monaco. Worpswede accoglie Carl Vinnen, il poeta Rainer Maria Rilke e Otto Modersohn, la cui moglie, Paula Modersohn-Becker, soggiornò a Parigi e subì in seguito l'influsso di Gauguin. A Dresda nel 1905 il gruppo Die

Brücke effettua la sintesi fra tali diffuse tendenze e s'interessa tanto all'arte negra che all'incisione medievale su legno; Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, poi Otto Mueller, vanno rapidamente oltre i timidi tentativi dei loro predecessori, sia nel colore che nel bianco e nero; benché la loro esigenza di un'espressione sempre intensa ed elementare li inchiodi alla realtà. Le incisioni su legno di Die Brücke, derivate in un primo tempo dallo Jugendstil, da Munch e da Vallotton, rappresentano il piú forte contributo dell'arte tedesca in questo campo, dopo le xilografie del xv sec. Emil Nolde, per un momento compagno di strada di questi pittori, inaugurò a partire dal 1909 un'espressione religiosa violentemente colorata con un impasto effervescente, il cui carattere era, per l'epoca, senza precedenti. Contrariamente a Die Brücke, la Nuova Associazione degli Artisti di Monaco, fondata nel 1909 e di cui Kandinsky tenne la presidenza raccoglie pittori molto diversi ma che intendono tutti reagire ai postumi del realismo accademico: Jawlensky, la sua amica Marianna von Werefkin, Gabriele Münter, Kubin, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh, Karl Hofer. Nello stesso tempo la presenza di pittori della scuola di Parigi in occasione delle mostre del 1910 e del 1911 (Braque, Picasso, Le Fauconnier, Derain, Vlaminck, Van Dongen) indica un orientamento nuovo. Con Franz Marc, anch'egli dissidente della Nuova Associazione, Kandinsky fonda Der Blaue Reiter (1911); mentre sviluppa le premesse poste a Murnau, nelle Alpi bavaresi, tra il 1908 e il 1909, Marc, August Macke, Klee, Heinrich Campendonk si interessano al cubismo e in particolare a Delaunay, a partire dal 1912. L'attività berlinese segue una strada parallela. Die Brücke abbandona nel 1911 Dresda, troppo ostile alle innovazioni, per trasferirsi a Berlino; Herwarth Walden vi aveva fondato la rivista «Der Sturm» (1910) – in cui a partire dal 1911 si generalizza la nozione di 'espressionismo' – e poi l'omonima galleria, che espone successivamente Die Brücke, i cubisti, i futuristi italiani, Der Blaue Reiter. Nel periodo che precede di poco la prima guerra mondiale, la mostra del Sonderbund a Colonia (1912), la pubblicazione dell'almanacco di Der Blaue Reiter (1912) e il primo salone d'autunno tedesco (Der Sturm, 1913) coronano la vita artistica tedesca con tre manifestazioni di pari importanza, nelle quali il *fauvisme*, il cubismo, le espressioni primitive (arte

negra, oceaniana e precolombiana, arte popolare) suscitano nei giovani artisti un interesse pari a quello per Cézanne, Van Gogh, Munch, Gauguin, Rousseau. Questo carattere di franco confronto internazionale viene brutalmente smentito dalla guerra, in cui trovano la morte Marc, Macke, Wilhelm Morgner.

□ *Il periodo tra le due guerre* L'espressionismo precedente il 1914, nelle sue varie accezioni, è in regressione dopo la guerra, la cui esperienza ha sconvolto gli artisti. Nel 1919, i «club Dada» sciamano da Zurigo a Colonia, Berlino, Hannover, denunciando le falsità di una società in cui tutto è corrotto. Il Novembergruppe, creato a Berlino sin dall'armistizio su iniziativa di Pechstein, si era peraltro sforzato di unificare in uno spirito socialista artisti, mercanti, critici e conservatori di musei. A Karlsruhe, a Dresda si formano altri gruppi, sul modello di quello berlinese. Soltanto il Bauhaus di Weimar, fondato nel 1919 dall'architetto Walter Gropius, doveva magistralmente realizzare sotto l'egida dell'architettura, l'ideale simbolista, ripreso da Kandinsky, della sintesi tra le arti; il Bauhaus doveva inoltre inaugurare una pedagogia interamente moderna, imporre uno stile e far trionfare l'astrattismo a tendenza geometrica. Klee, Kandinsky, Feininger, Oskar Schlemmer, Joseph Albers, l'ungherese Moholy-Nagy vengono invitati ad insegnarvi con Jawlensky, i primi tre costituiscono nel 1924 l'effimero gruppo dei Quattro Azzurri ultima metamorfosi di Der Blaue Reiter. L'astrattismo di Otto Freundlich e di Willy Baumeister, vicino a quello del Bauhaus, presenta un carattere inventivo più vivace che tiene conto anche del rapporto tra pittura e parete muraria (dipinti murali di Baumeister). D'altra parte, nel 1924 ca., si configura la corrente della Neue Sachlichkeit (o Nuova Oggettività, legata ai suoi inizi alle ricerche del Realismo magico), con una mostra a Mannheim nel 1925. Il surrealismo, nato da Dada e col quale si schierò Max Ernst, non è estraneo a taluni aspetti della Neue Sachlichkeit, e neppure all'espressionismo, da cui tende a distaccarsi. Diversi artisti fanno parte di questa tendenza: Max Beckmann, Georg Grosz, Otto Dix, Georg Schrimpf, Heinrich Davringhausen, Alexander Kanoldt; Kurt Schwitters realizza invece una sorta di sintesi tra Dada, surrealismo e astrattismo, nei suoi *collages* e nelle sue costruzioni (Merz-Bau). Nell'incisione, Käthe Köllwitz ed Ernst Barlach prolungano di fatto il



realismo a carattere sociale o simbolico in voga alla fine dell'Ottocento. Spiritualmente vicini al belga Masereel, presero vigorosamente partito contro l'ascesa del fascismo. L'assunzione del potere da parte del partito nazista (1933) ebbe pesanti conseguenze per l'arte tedesca: opere sequestrate (oltre seimila), messe in ridicolo nella mostra dell'arte degenerata (*Entartete Kunst*, Monaco 1936), artisti costretti a rifugiarsi all'estero (Schwitters, Feininger, Grosz, Beckmann) o a subire la proibizione di dipingere (Nolde), chiusura del Bauhaus (1933).

□ *Il secondo dopoguerra (1945-60)* Dopo la guerra, la virtualità rivoluzionaria del surrealismo conservò i suoi adepti, Xaver Fuhr, Wolfgang Paalen, Max Wimmermann, Leon Cremer, Ernst Fuchs; e anche recentemente ha ancora caratterizzato in certa misura Ursula Schlutze e Konrad Klapheck. Le composizioni simboliche di Werner Gilles tradiscono ancora i suoi studi al Bauhaus con Feininger. Ma l'astrattismo, assai più lirico di quello degli anni '20, fu, all'inizio, la tendenza dominante. Nel 1949 Julius Bissier e Theodor Werner fondano il gruppo Zen, a cui partecipa anche Ernst Wilhelm Nay, influenzato dalla calligrafia e dalla meditazione sulle forme proprie dell'Estremo Oriente. Le tecniche gestuali diffuse tra il 1950 e il 1960 si adattavano bene in G al fondo espressionista ed «istintivo», sempre latente. Si sono particolarmente distinti in questo campo Wolfgang Wols, Fritz Winter, Emil Schumacher, Karl Otto Götz, Sonderborg, Hans Trier, mentre Werner reintroduceva forme geometriche su superfici dinamiche. (*mas*).

□ *Gli ultimi anni* In G come negli altri paesi europei, gli anni '60 segnano una svolta. La nuova generazione suscita varie correnti che reagiscono al *tachisme* internazionale, cui più o meno aderivano Bernard e Ursula Schultze Götz, Karl Friedrich Dahmen, Schumacher. Si forma a Düsseldorf il gruppo Zero con Mack Piene, Uecker, che portano avanti ricerche sull'utilizzo della luce, su materiali come il metallo, adottando il calcolo matematico. Sempre a Düsseldorf il medesimo fine è perseguito da Klapheck. Dipingendo meticolosamente macchine da scrivere e altri apparecchi, egli attribuisce loro valore di archetipi della civiltà meccanizzata. Ma Klapheck è un indipendente, più vicino alla Nuova Oggettività degli anni '20 che alla Pop Art; e così pure Lambert Maria Witerberger, che rappresenta gli oggetti di consumo. Le sue

donne vestite di cuoio, i suoi Apaches, i suoi uomini dalle spalle imbottite sono veri e propri idoli dell'era del sesso. Si ritrova l'influsso di Lindner, mescolato a reminiscenze surrealiste, in pittori erotici come Paul Wunderliche e Horst Janssen. Questi ultimi fanno parte della Nuova Figurazione, i cui rappresentanti tedeschi piú noti sono Horst Antes e Hans Martin Erhardt. I grandi movimenti internazionali trovano d'altronde in **G** un'eco originale. Wolf Vostell, che con i suoi *décollages* fu un nuovo realista della prima ora, organizzò poi i suoi famosi *happenings*. All'altro estremo si trovano i pittori dello spazio costruito, della saturazione luminosa e dell'irritazione retinica, che si rifanno insieme allo Hard Edge americano, al Bauhaus (Albers) e all'Op Art: i soli di Rupprecht Geiger, i piani colorati di Pfahler, la pittura ottica di Günther Fruhtrunk. Graubner ottiene austeri cromatismi mediante tele rigonfie come cuscini. L'Arte Povera ha trovato in Joseph Beuys uno dei suoi maestri, va pure citato Friedrich Schröder-Sonnenstein. Il ritorno al realismo doveva essere vivace in **G**, corroborato da una migliore conoscenza dei pittori della Neue Sachlichkeit. Dal 1965, ad Amburgo, il gruppo Zebra, particolarmente con Dieter Asmus, si rifà all'oggettività della macchina fotografica, nonché a quella di primitivi come Konrad Witz. I principali realisti tedeschi sono originari di Amburgo o vi si sono formati: D. Asmus, W. Gäfgen, Eva Gramatzki, Dietmar Ullrich, Nikolaus Störtenbecker, cui vanno aggiunti K. Klapheck, Peter Nagel, Gerhard Richter, Lienhard von Monkiewitsch. Una brutalità primitivistica caratterizza i dipinti di Baselitz, Immendorf, Penck e Polke, alla ricerca di una rinnovata spontaneità. La giovane pittura tedesca evolve oggi in un clima di scambi fecondi con l'estero, grazie alle grandi retrospettive organizzate nelle principali città, all'inventiva dei Kunstvereine (associazioni di artisti) e infine e soprattutto alle mostre Documenta a Kassel. La produzione viene assorbita da un mercato artistico molto vivace, che culmina nell'annuale *Kunstmarkt* di Colonia. Questa città è divenuta, grazie alle numerose gallerie, un importante mercato della pittura contemporanea. (*gm*).

### **Germigny-des-Prés**

Piccolo oratorio francese (Loiret), unico resto di una villa costruita dal vescovo di Orléans Theodulfe tra il 799 e

l'818. Della decorazione dell'edificio, abusivamente restaurato nel secolo scorso, si è conservato un mosaico del catino absidale; il tema, assai raro, è l'*Arca dell'alleanza*, sorvegliata da cherubini e onorata dagli angeli. Lo stato di conservazione di quest'opera eccezionale ne rende ardua la lettura stilistica. Alcuni brani, però, in particolare le due grandi figure d'angeli che si stagliano felicemente sul fondo oro, possono paragonarsi ai contemporanei mosaici romani. (fa).

### **Gérôme, Jean-Léon**

(Vesoul 1824 - Parigi 1904). Allievo di Paul Delaroche, che accompagnò in Italia (1844), **G** fu inizialmente attratto dall'arte antica, a cui s'ispirò in alcune opere che riprendono il modello di Ingres, ove si mescolano reminiscenze greche e pompeiane (*Combattimento di galli*, 1846: Parigi, MO). Il grande quadro *Il secolo di Augusto* (1855: ivi) fu un tentativo piuttosto freddo di allegoria storica. In seguito la cultura classica, come la storia francese dei secoli passati, gli servì soprattutto di pretesto per l'illustrazione di fatti diversi mediante un linguaggio formale talvolta di notevole qualità, come nella *Morte di Cesare* (1865: Baltimora, WAG), di cui Baudelaire lodò l'invenzione compositiva. Viaggiò più volte in Egitto, Turchia e Algeria, secondo una pratica allora corrente presso gli artisti francesi, derivandone una serie di soggetti orientalisti, descritti per mezzo di una luce brillante, fredda e misteriosa che, insieme all'uso di audaci tagli compositivi, crea un'atmosfera immota e sospesa (*Il Prigioniero*, 1861: conservato a Nantes). Professore all'Ecole des beaux-arts dal 1863, benché rigoroso e caustico fu molto amato dagli allievi, tra i quali il pittore americano Thomas Eakins. Uno dei principali rappresentanti di quel filone della pittura francese della seconda metà del XIX sec. che prese il nome di *pompier*, **G** si contrappose accanitamente agli impressionisti in occasione del Salon des Refusés (1863) del lascito Caillebotte (1894) e dell'esposizione universale del 1900 agendo sempre come difensore intransigente dell'arte ufficiale. (tb + sr).

### **Gerona**

Città storica della Catalogna settentrionale, sede di importanti musei.

Il **Museo de la Catedral**, organizzato (1951) nelle sale ca-

pitolari, possiede buoni esempi di primitivi catalani (come l'*Annunciazione* e la *Crocifissione* di Ramon Sola e il retablo della *Pietà*, di Joan Mates); le due opere maggiori di questo museo sono tuttavia il grande paramento romanico della *Creazione* e il *Beatus* mozarabico, uno tra i piú splendidi di colore e dei piú drammatici esempi di un celebre ciclo di manoscritti, eseguito in parte da una donna, la misteriosa Ende. Proviene dall'omonima cappella nella cattedrale il retablo di *Sant'Elena*, opera documentata (1521) di Pedro Fernández, che ha consentito di riconoscere nel pittore di Murcia la personalità prima indicata come «pseudo-Bramantino».

Il **Museo diocesano**, collocato dopo il 1943 nel palazzo Carles, dimora tipica del XVIII sec. catalano, in seguito sistemato nel chiostro della cattedrale e dal 1979 trasferito nel Palazzo episcopale insieme al Museo Archeologico e di Belle Arti (precedentemente istituito in Sant Pere de Gal·ligants), dove costituiscono insieme il nuovo Museum d'Art, offre un bellissimo complesso di opere rappresentative delle diverse età della pittura catalana. L'epoca romanica vi figura con numerosi affreschi, tra i quali quello dell'abside della chiesa di Pedrina (*Pantocrator* e *Scene della vita di Cristo*), e con un pezzo eccezionale, la trave centrale del baldacchino di San Miguel di Cruilles, sulla quale è dipinta una processione di intenso realismo. Per il XV sec., tra numerosi retabli e tavole, spiccano due opere importanti: di Luis Borrassa, originario di G, il *Retablo di san Michele*, proveniente da Cruilles (1416); del barcelonense Bernardo Martorell il retablo di Puboll (1437-42), con il grandioso *San Pietro benediciente*, il retablo del Maestro di Canapost dipinto a olio, con la graziosa *Madonna del latte*, appare piú vicino a Fouquet che alla tradizione catalana, ed è forse opera di un francese. Tratto particolare del museo di G è il largo spazio dato alla scuola locale, fiorente nel primo terzo del XVI sec., per lungo tempo misconosciuta: essa, conservando il fascino narrativo della pittura gotica catalana, riflette – nei drappaggi, nelle decorazioni e nei paesaggi, nello sfumato – l'influsso dell'Italia rinascimentale. Molti complessi importanti consentono di apprezzarla: retablo di San Feliu di G (1520 ca.), di Joan de Burgunya; retabli di Sagaro e di Montagut; e opere di Pedro Mates, che di questa pittura locale fu, verso il 1530, il caposcuola. Per il sec. XVII si conservano dipinti di Frans Francken il Giovane, Vicente Car-

ducho, Andrea Vaccaro. La sezione dedicata al sec. XIX comprende un buon panorama della pittura catalana (Ramon Martí i Alsina, Mariano Fortuny, Josep Berga i Boix, Joaquim Vayreda i Vila). (pg + sr).

### **Gersaint, Edme-François**

(? 1696 - Parigi 1750). La sua bottega di quadri, «Au grand monarque», sul ponte Notre-Dame a Parigi, fu immortalata da Watteau, che al ritorno dall'Inghilterra, soggiornando per qualche tempo presso l'amico **G** negli ultimi mesi del 1720, dipinse per lui, «per sgranchirsi le dita», il famoso quadro *l'Enseigne de Gersaint* (Berlino, Charlottenburg). Il quadro, che rappresenta l'interno della bottega di **G**, fu posto come insegna al di sopra della porta del negozio, dove del resto non rimase più di quindici giorni. Conoscitore esperto, consigliere di tutti i grandi amatori del tempo, **G** era anche letterato; possedeva una magnifica biblioteca, e fu lui che prese l'iniziativa di fare dei cataloghi di vendita letterari, stampati e particolareggiati. Il suo catalogo della vendita Quentin de Lorangère, nel 1745, fu il primo del genere. La collezione, venduta dopo la sua morte nel 1750, comprendeva poche opere, poiché i quadri non restavano che poco tempo nelle sue mani. Si trattava soprattutto di opere olandesi e fiamminghe, che aveva acquistato in Olanda (Rubens, Van Dyck). (gb).

### **Gerson, Wojciech**

(Varsavia 1831-1901). Studiò presso la scuola di belle arti di Varsavia (1844-50) e presso l'accademia di San Pietroburgo (1853-55). Dopo un soggiorno a Parigi (1856-58) si stabilì a Varsavia, ove insegnò per quarant'anni. Attribuì alla pittura di storia, che praticava, una funzione didattica (*Copernico*, 1876: dipinto perduto, schizzo a Varsavia; *Morte di Przemyslaw*, 1881: ivi). Eseguì una serie di paesaggi dei Tatra (*Cimitero di Zakopane*, 1894: ivi) e incoraggiò i suoi allievi allo studio diretto della natura e del paesaggio. Esercitò anche attività di teorico e critico d'arte, e tradusse in polacco il *Trattato della pittura* di Leonardo (wj).

### **Gerstl, Richard**

(Vienna 1883-1908). Seguì i corsi dell'accademia di Vienna, ma a causa del suo individualismo non ne sopportò a



lungo la disciplina. A Vienna dal 1903 al 1908, e nel corso di soggiorni in Ungheria, eseguì i suoi dipinti poco numerosi e prevalentemente di figura. Ad un iniziale influsso di Klimt subentrò quello di Van Gogh e soprattutto di Munch, che poté studiare nel corso di esposizioni viennesi. La sua pittura inaugura uno stile di intensa immediatezza espressiva, ove la forma si identifica con il groviglio materico e l'inquieta timbricità del colore (*Famiglia Schönberg*, 1908: Vienna, Gall. Würthle; *Alberi in riva al lago*: coll. priv.). Rappresentò spesso se stesso in atteggiamenti diversi (*Autoritratto ridente*, 1907; *Autoritratto nudo in piedi*, 1908: Vienna, Gall. Würthle). (sr).

### Gerusalemme

Gli Arabi conquistarono **G** (allora città santa delle religioni ebraica e cristiana) nel 638-39, denominandola al-Quds (la Santa). Il califfo 'Omar scelse l'area dove era sorto il Tempio, allora in rovina, per farne luogo di preghiera riservato ai musulmani; ma la celebre moschea della Qubbat aṣ-Ṣakhra (cupola della roccia) edificata nel 691 sullo sperone roccioso della spianata del Tempio (dove, secondo la tradizione musulmana, il profeta Maometto avrebbe posto il piede in occasione della sua ascensione al cielo), è dovuta al califfo 'Abd al-Malik. Si deve dunque ritenere erronea la denominazione di «moschea di 'Omar» con la quale viene spesso designato questo edificio. Volendo superare in bellezza la cupola della chiesa del Santo Sepolcro, il califfo 'Abd al-Malik fece decorare la Qubbat aṣ-Ṣakhra con sontuosi mosaici, prima testimonianza delle attività pittoriche della civiltà islamica. Questi mosaici in vetro coprono il tamburo della cupola, gli archi e gli angoli del deambulatorio e costituiscono un insieme di grande importanza. Le decorazioni esaltavano non solo la grandezza e l'universalità della fede islamica, ma più sottilmente miravano a proclamare la vittoria del califfo sui suoi due grandi avversari: Bisanzio e la Persia. Si spiega così il carattere prettamente islamico di tali rappresentazioni pittoriche, i cui temi sono desunti dai mosaici bizantini e dai motivi sasanidi, pur rispettando rigorosamente le prescrizioni dell'Islam in materia artistica. I temi classici, sono motivi vegetali abbondanti e vari: realistici alberi frondosi, frutti e soprattutto foglie di acanto diverse, che emergono da cornucopie o da vasi a collo strozzato munito di due anse. I motivi iraniani sono abbondantemente

rappresentati da composizioni vegetali attorno a un asse verticale terminanti con uno o piú fiori e ornamenti di madreperla e pietre semipreziose; questi gioielli, corone, diademi, pettorali, orecchini e collane, posti nei luoghi piú in vista del santuario, producono un'impressione di lusso e di splendore. Questi simboli regali rievocano la vittoria del monarca del nuovo impero. Per lo storico dell'arte questo complesso, secondo la formula di R. Etinghausen, è «carica di portata universale, poiché combina elementi iraniani e bizantini, e impiega il mosaico appannaggio di Bisanzio, nello spirito degli stucchi sassanidi». (so).

### **Gervex, Henri**

(Parigi 1852-1929). Creatore di mitologie «galanti» (*Diana ed Endimione*, 1875: Angers, MBA), dipinse con una maniera facile e brillante anche quadri di genere, come le *Comunicande nella chiesa della Trinité* (1876: Digione, MBA) o la *Giuria di pittura del Salon* (1885: Reims, MBA). Eseguí anche opere di piú forte realismo come quel *Rolla* (1878: Bordeaux, MBA), con morbidi effetti di bianco, che fece scandalo per la modernità del soggetto. Nelle decorazioni pubbliche la pittura di G diviene talvolta piú sobria (l'*Ufficio di beneficenza*, 1883: Parigi, Municipio del XIX arrondissement), con qualche superficiale simpatia per gli effetti di luce impressionisti da *Fiera di Saint-Laurent*: Parigi Grand foyer dell'Opéra-Comique; *La musica attraverso i tempi*: Parigi, Municipio, Salone delle feste). Fu anche ritrattista assai apprezzato dal pubblico parigino elegante, soprattutto femminile (*Mme Valtesse de la Bigne*, 1889: Parigi, MO), ed eseguí per l'esposizione universale del 1889, in collaborazione con Alfred Stevens, il celebre *Panorama del secolo*. (tb).

### **Gessi, Francesco**

(Bologna 1588-1649). Allievo prima di Giovanni Battista Cremonini, poi di Denis Calvaert, passò nella bottega di Guido Reni probabilmente intorno al 1614, in un momento in cui il maestro divideva la sua attività tra Bologna e Roma. Tra i lavori piú impegnativi condotti seguendo strettamente la progettazione reniana si ricordano gli affreschi nella Cappella Aldobrandini del duomo di Ravenna e il *Salvatore Benedicente*, altar maggiore di San Salvatore a Bologna (opere ultimate sul 1620). Poco dopo il

viaggio a Napoli, avvenne la rottura col Reni (1624). Da questi anni ha inizio il riaffiorare di una vena non classicizzante riscontrabile a tratti anche in alcune opere della giovinezza, condotte in autonomia dal maestro (si ricorda la pala del Rosario di Castelnuovo nei Monti). Caratterizzano le ultime opere una fattura piú corsiva e il gusto per una narrazione piana degli episodi sacri (come nella grande *Pesca miracolosa* della Certosa di Bologna). (*acf*).

### **Gestel, Leo**

(Woerden 1881 - Blaricum 1941). Allievo dell'accademia di Amsterdam, si recò a Parigi nel 1904, in compagnia di Jan Sluyters; come quest'ultimo, svolse un ruolo non trascurabile in Olanda per la diffusione dell'arte moderna, e fu successivamente influenzato dal divisionismo, da Van Gogh, dal *fauvisme* (*Albero d'autunno*, 1910-11: Blaricum, coll. Slijper) e dal cubismo (*Donna in piedi*, 1913: Amsterdam, SM). Un soggiorno a Maiorca nel 1914 gli ispirò una serie di tele molto omogenee, alcune delle quali, attraverso la lezione del cubismo e del futurismo, giungono a una densità formale quasi astratta (*Mallorca: L'Aja*, GM). A Bergen, durante la guerra, fece proprio il realismo «contadino» in voga nella città e fu in seguito influenzato sensibilmente dall'espressionismo fiammingo di De Smet e Van den Bergh (la *Lys*, 1927: coll. priv.) o di Permeke (*Teste di pescatori di Spakenburg*, 1934: Amsterdam, coll. priv.). È ben rappresentato ad Amsterdam (SM) e all'Aja (GM). A Blaricum è stato creato un Museo Gestel. Nel 1983 i musei di Haarlem e di 's-Hertogenbosch gli hanno dedicato una retrospettiva. (*mas*).

### **Getty, Jean Paul**

(Minneapolis 1892 - Sutton Place (Surrey) 1976). Accumulata una notevole fortuna grazie all'industria petrolifera, nel 1932 cominciò a collezionare opere d'arte. Il suo primo acquisto fu una piccola tela di Van Goyen. In seguito, la raccolta si ampliò comprendendo non soltanto dipinti, ma anche importanti opere greco-romane, arazzi, mobili e oggetti d'arte del XVIII sec. francese. La raccolta era suddivisa tra le varie residenze in Inghilterra, in Italia e negli Stati Uniti. **G** fondò nel 1954 un museo a Malibu (Los Angeles), che in seguito ad ulteriori acquisizioni venne sistemato in un nuovo edificio aperto al pubblico nel 1974. La collezione di dipinti comprende opere im-

portanti: primitivi senesi (Fei, Benvenuto di Giovanni, Francesco di Giorgio) e fiorentini (Maestro del tondo Lathrop, Maestro di Pratovecchio); opere di Masaccio (*Sant'Andrea*, scomparto del Polittico del Carmine di Pisa), Gentile da Fabriano (*Incoronazione della Vergine*) Mantegna, Pontormo, Tintoretto (*Toeletta di Venere*); italiani del XVII sec. (Gentileschi, Lanfranco); opere di artisti fiamminghi come Ysenbrant, Rubens (*Didone*), Van Dyck (*Teste di negri*, *Ritratto di Niccolò Pallavicini*), olandesi (Rembrandt, *San Bartolomeo*; *Ritratto di M. Looten*, donato da **G** al Los Angeles County Museum of Art), opere francesi tra cui la *Rissa* di G. de la Tour, Boucher (la *Fontana d'Amore*, gli *Uccellatori*) fino agli impressionisti, Gauguin (*Paesaggio presso Rouen*) e Bonnard. Nel 1982 è nata la collezione di disegni (conserva tra l'altro opere di Barocci, Rembrandt, il *Cervo volante* di Dürer). (*jpm + sr*).

### **Gheeraerts (Gheeraedts), Marcus il Giovane**

(Bruges 1561 ? - Londra 1636). Figlio di Marcus il Vecchio, si trasferì a Londra nel 1568. Presumibilmente tornò ad Anversa prima del 1590, poiché l'influsso di Pourbus ne caratterizza le prime opere. Durante la sua giovinezza, col cognato Isaac Oliver, ebbe un ruolo di protagonista nell'arte ufficiale durante l'ultimo decennio di regno di Elisabetta I. Essi svilupparono - in contrapposizione all'elegante linearismo di Hilliard - una pittura più naturalistica non priva di elementi fantastici. A **G** si deve la ripresa, in questo stesso periodo, del ritratto a figura intera. I due ultimi capolavori elisabettiani dell'artista sono il *Ritratto Ditchley di Elisabetta I* (1592?: Londra, NPG) e quello del *Secondo conte di Essex* (1596 ca.: Woburn Abbey, coll. del duca di Bedford). Sotto Giacomo I **G** divenne il ritrattista della regina Anna di Danimarca, ma all'arrivo di Van Somer e di Mytens perse il favore del re. I membri della società colta e quelli della nobiltà provinciale furono in seguito i suoi unici clienti. Il ritratto di *Mary, Lady Scudamore* (1608: Londra, Tate Gall.) costituisce un buon esempio dello stile tardo del pittore. (*rs*).

### **Gheorghiu, Ion**

(Bucarest 1929). Si è formato alla scuola di belle arti di Bucarest. La metafora plastica svolge nella sua arte un ruolo importante, le forme naturali sono trasfigurate sotto

la spinta di una ricca fantasia, e partecipano a un ritmo immaginario. La risonanza dei colori richiama l'arte delle antiche icone popolari su vetro. Sue tele si trovano al Museo d'arte di Bucarest, nonché in numerose coll. priv. sia in Europa che negli Stati Uniti. (ij).

### **Gherardi, Antonio**

(Rieti 1644 - Roma 1702). Mutò il proprio cognome, Tatoti, in Gherardi verso il 1660, quando si trasferì a Roma. Dopo un breve alunnato presso Pierfrancesco Mola alla morte del maestro passò nello studio di Pietro da Cortona; ma mentre quest'ultimo non sembra aver particolarmente influenzato il suo stile, più incisiva fu l'azione che sul **G** esercitò la sensibilità «neoveneta» del Mola, accresciuta da un viaggio nell'Italia del Nord che il giovane pittore, a detta del suo biografo Lione Pascoli, compì per conoscere dal vivo «il bel colorito lombardo». Fu così a Bologna, Venezia, Genova, Milano Firenze: il risultato di questo itinerario pittorico fu la straordinaria decorazione, su tela e ad affresco, della volta della chiesa romana di Santa Maria in Trivio (*Storie di Maria*, prima del 1670), neoveronesiana ma anche intensamente «naturalistica», seppure nei modi di un Fiasella o di Mattia Preti. Nel barocco maturo posteriore alle opere di Pietro da Cortona, dominato dalle personalità di Gaulli e – per il *côté* classicista – di Carlo Maratta, **G** assunse una posizione che in qualche modo, per robustezza d'invenzione e autonomia stilistica, può essere assimilata a quella del più anziano Cozza, attivo nella generazione precedente. Dalla *Santa Rosalia intercede presso la Sacra Famiglia* (ca. 1674: Ajaccio, Museo Fesch, già Roma, Santa Maria degli Infermi) alla decorazione di palazzo Nari (1673-75) e ai successivi dipinti d'altare (*Sacra Famiglia con san Giovannino*: Monterotondo Duomo; *Morte di san Francesco Solano*, 1675: Roma, Aracoeli; *Cristo in Pietà*, 1682: Roma SS. Sudario dei Piemontesi; *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino*, 1697: Roma, Cristo Re; *Estasi di santa Teresa*, 1698: Roma, Traspontina), il nutrito gruppo di dipinti per Gubbio, con opere quali *La Nascita della Vergine* (1684: Duomo), *Natività* (1692) e *Adorazione dei Magi* (1693: Santa Maria dei Laici), la pittura di **G** emerge per intensità di riflessione nei confronti della tradizione cinque-seicentesca, prediligendo, del Cinquecento, i veneti invece che Raffaello, e del Seicento i «naturalisti» napo-



letani, e si ricollega idealmente, nella posizione d'indipendenza sia dai virtuosismi barocchi di Gaulli che dalle elette cerebralità di Maratta a solitari sperimentatori della prima metà del secolo quali Pietro Testa e Andrea Sacchi. (*sr*).

### **Gherardi, Cristoforo, detto il Doceno**

(Borgo Sansepolcro 1508-56). Conobbe Giorgio Vasari, di cui fu il principale collaboratore e amico affezionatissimo, quando questi nel 1528 si recò a Borgo Sansepolcro per incontrare il Rosso. Di lì sarebbe cominciato un rapporto di lavoro durato in pratica fino alla morte di Cristoforo. Nei primi anni '30, sotto la guida del Vasari, lavora a palazzo Vitelli di Città di Castello e nel '36 partecipa agli apparati, allogati all'aretino, per l'ingresso di Carlo V a Firenze e per le nozze del duca Alessandro con Margherita d'Austria. Nel 1537, esiliato dai territori fiorentini, il **G** si rifugia a San Giustino, feudo dei Bufalini nell'alta valle del Tevere, dove soggiognerà a intervalli fino al '54, quando fu amnistiato e poté rientrare a Firenze partecipando, in posizione di primo piano, alla decorazione di Palazzo Vecchio. Da San Giustino nel '39 il Vasari lo aveva richiamato per lavori a San Michele in Bosco a Bologna, nel '41 perché lo aiutasse a Venezia nell'esecuzione di apparati, nel '43 e nel '46 a Roma, nel '54 a Cortona per dipingere nella chiesa del Gesù. Ma **G**, che fu pittore di grottesche e di storie, è dotato d'una vena poetica originale, com'è dato vedere negli affreschi del castello Bufalini di San Giustino (cominciati verso il '40 e proseguiti a più riprese), dove egli dà il meglio della sua maniera elegante e piena di fresca inventività. (*an*).

### **Gherardi, Filippo**

(Lucca 1643-1704). Decorò a Roma, in collaborazione col compatriota Giovanni Coli, la cupola della chiesa di San Nicola da Tolentino (*Gloria di san Nicola da Tolentino*, 1670-71), la volta della chiesa di Santa Croce dei Lucchesi e soprattutto la volta della galleria di palazzo Colonna (1675-78) con cinque scene animate e sovraccariche che illustrano la *Storia di Mercantonio Colonna*. Dopo la morte di Coli (1680), dipinse la volta della chiesa di San Pantaleo (*Trionfo del nome di Maria*, 1687-90) coprendola interamente di finte architetture mescolate alle figurazioni pittoriche, e creando un effetto illusionistico unitario che

prefigura direttamente il celebre «sfondato» di Andrea Pozzo in Sant'Ignazio. (*sr*).

### **Gherardini, Alessandro**

(Firenze 1655 - Livorno 1726?). Artista vivace e indipendente, viaggiò nell'Italia settentrionale. A Firenze operò una scelta originale nell'ambito della cultura toscana, facendo in qualche misura rivivere lo spirito del vecchio e illustre manierismo locale, estintosi dal tempo di Giovanni da San Giovanni e Cecco Bravo. Muovendosi nel clima di fervido barocco irradiantesi dagli affreschi fiorentini di Pietro da Cortona e dai modi agili e veloci di quelli di Luca Giordano, e guardando in seguito anche a Sebastiano Ricci, il **G** raggiunse nella sua ultima fase effetti che preannunciano il rococò. Lasciò opere in vari palazzi patrizi, ville e chiese di Firenze e del circondario, tra cui particolarmente apprezzabili per i toni vivaci dei colori gli affreschi nei palazzi Corsini e Giugni e quelli in Santa Maria degli Angeli (1708). Le sue decorazioni a fresco appaiono tra le più personali e vitali realizzazioni del Settecento fiorentino, eseguite su commissione, per la maggior parte, della Chiesa e delle nobili famiglie cittadine: Gerini, Ginori, Orlandini (1693-1694). Difficili, invece, e scarsi i rapporti con i Medici. Tra i contemporanei, non pochi gli preferirono la più accademica correttezza disegnativa di Anton Domenico Gabbiani; ma l'estro fantastico e la sensibilità cromatica del **G** non ebbero pari in Firenze. (*eb + sr*).

### **Gherardo delle Notti → Honthorst, Gerrit**

#### **Gherardo e Monte di Giovanni del Fora**

Furono entrambi (**Gherardo**: Firenze 1444-1445 - 1497; **Monte**: Firenze 1448 - 1532-33) pittori, mosaicisti e miniatori; campo, quest'ultimo, nel quale acquisirono, specie Gherardo, fama eccezionale ai loro tempi. Collaborarono in numerosi codici (*Salterio di sant'Egidio*, 1474: Firenze, Bargello; i *Messali* per l'Opera del Duomo e i *Codici* per Mattia Corvino, ora dispersi in varie collezioni), e solo studi recenti hanno permesso di distinguere le due mani. Di cultura ghirlandaiesca, accolsero il naturalismo fiammingo e specialmente Gherardo predilesse un'ornamentazione carica e fittissima. A Gherardo sono state recentemente restituite (Fahy, Zeri) le tavole del *Trionfo della*

*Castità*, frammenti di cassoni suddivisi tra Londra (NG), Torino (Gall. Sabauda) e coll. priv. Dell'attività di Gherardo come frescante sopravvivono *Martino V conferisce i privilegi all'Ospedale di santa Maria Nuova* (1474: per la facciata di Sant'Egidio, oggi staccato) e due tabernacoli, uno a Porta alla Croce, l'altro in piazza San Marco. Nel 1491 Gherardo e Monte eseguirono mosaici nella cappella di San Zanobi in Santa Maria del Fiore. (*mb + sr*).

### **Gheyn, Jacob I de**

(Zuiderzee, 1530 ca. - Anversa? 1582). Fu miniaturista, incisore su legno, pittore su vetro ed editore; nel 1558 è iscritto alla gilda di San Luca di Anversa; è poi citato a Utrecht nel 1580.

**Jacob II** (Anversa 1565 - L'Aja? 1629), suo figlio, si formò nella bottega paterna prima di recarsi a Haarlem presso Goltzius tra il 1585 e il 1587. Nel 1591 era ad Anversa, nel 1593 ad Amsterdam, e dal 1595 al 1603 a Leida, dove frequentò gli umanisti dell'ambiente dell'università, in particolare botanici e scienziati che lo incoraggiarono ad eseguire studi naturalistici. Nel 1603 si stabilì all'Aja, ma nel 1611 lavorava per la chiesa dei domenicani di Bruges. All'Aja godette della protezione dello stadhouder, il principe Maurizio; inoltre, già dal 1600, l'imperatore Rodolfo II ricercava le sue opere. Dipinse soprattutto *Mazzi di fiori* (Amsterdam Rijksmuseum), nello stile di Bosschaert, e animali: *Cavallo bianco*, *Cavallo nero con palafreniere* (ivi). È soprattutto noto per i disegni e le incisioni da Cornelis van Haarlem, Bloemaert e Goltzius, illustrò libri, come *l'Uso delle armi* (L'Aja, Biblioteca reale), pubblicato all'Aja nel 1607 e decorato da un centinaio di tavole, commissionate dallo stadhouder. Nei bellissimi disegni, come il *Cane morto* (Amsterdam, Rijksmuseum), i *Tre re magi* (Rotterdam, BVB), un *Paesaggio* (1598: Parigi, Louvre), *Tre cavalieri con la corazza* (Parigi, Istituto olandese), contrappone le ombre dei primi piani alla luminosità degli sfondi, con l'aiuto di un gioco di tratteggio che ne rivela la maestria d'incisore. La sua ispirazione piena di fantasia e di passione di gusto manierista, lo fa sfociare talvolta nel fantastico e nell'immaginario; egli fu comunque uno dei maggiori artisti della fase di passaggio al XVII sec.

**Jacob III** (Haarlem 1596 ca. - L'Aja? 1644), figlio del precedente, fu anch'egli incisore. Da giovane si recò in Italia. Nel 1616 era all'Aja dove, dopo un viaggio in Sve-

zia (1620), ritornò: vi è menzionato nel 1667. Incise soggetti mitologici, come *Ercole e la fortuna* (1617) o *Laoconte* (1619), influenzati da Antonio Tempesta. (jv).

### **Ghez, Oscar**

(Tunisia, 1905). Collezionista svizzero, si stabilì a Ginevra, ove raccolse sotto il nome di Modern Art Foundation (ospitata nel Petit-Palais e aperta al pubblico) un complesso impressionante di dipinti e disegni di scuola francese dal 1880 al 1930. Vi sono copiosamente rappresentati Renoir, Guillaumin, numerosi pittori vicini all'impressionismo (Caillebotte), divisionisti (Angrand, Cross, Luce), *nabis*, *fauves* (soprattutto Valtat), e i pittori di Montmartre e di Montparnasse. (bz).

### **Ghezzi, Giuseppe**

(Comunanza (Ascoli Piceno) 1634 - Roma 1721). Figlio del pittore Sebastiano **G** che gli insegnò i rudimenti dell'arte, dedicò la sua giovinezza agli studi di legge e di filosofia non tralasciando la pittura, anzi, approfondendo la sua preparazione presso la bottega di un «Lorenzino pittore» a Fermo. Terminati gli studi, si trasferì a Roma, dove abbandonò l'idea di esercitare la professione legale per dedicarsi alla pittura. Non sappiamo se frequentò la bottega di qualche importante maestro, ma dall'esame delle numerose opere rimaste si coglie una sorta di dissidio fra la partecipazione agli sviluppi del barocco (Gaulli, Courtois) e il persistente legame con un naturalismo schiettamente seicentesco, da cui **G** trae contrasti di timbri ed accentuazioni espressive, non del tutto in linea con quegli sviluppi. Personalità complessa, dopo le prime prove di pittura (*Madonna del Suffragio con le anime del Purgatorio* 1672 ca.; e *Madonna del Rosario con san Giuseppe e san Domenico*: Roma, Santa Maria del Suffragio), entrò a pieno diritto nella società artistica romana in cui seppe guadagnarsi un posto di tutto rilievo, divenendo segretario perpetuo dell'Accademia di San Luca, restauratore per la regina Cristina di Svezia, consulente artistico di importanti personaggi, organizzatore di mostre, scrittore (nonché padre del più famoso Pier Leone). Il suo «brogliaccio», recentemente pubblicato (ed. G. de Marchi, 1987), costituisce una vivida testimonianza dell'ambiente romano tardoseicentesco come grande cantiere e teatro di febbrile circolazione artistica. Nonostante gli impegni, continuò a dipingere, licenziando un notevole numero di

opere in tela (*Santo Stefano, San Lorenzo, San Benedetto*, 1676: Roma, Santa Cecilia; *San Giuseppe e il Bambino adorato dai santi Nicola di Bari e Biagio*: Roma, Santa Maria in via Lata; quattro tele per Santa Maria in Vallicella; *Pietà* (complesso di tele e affreschi), 1694: Roma, San Salvatore in Lauro) ed in fresco (Roma, San Silvestro in Capite, Cappella dello Spirito Santo). Eseguì opere anche per la sua città natale e per altre località delle Marche e dell'Umbria. (*fir*).

### **Ghezzi, Pier Leone**

(Roma 1674-1755). Formatosi con il padre Giuseppe all'Accademia romana di San Luca, vi ottenne un primo premio fin dal 1695 e vi fu accolto dieci anni dopo. Genero di Maratta, fu nominato direttore della pontificia fabbrica di arazzi di San Michele e dal 1714 fu pittore della Camera Apostolica fino al 1747. Ricevette, verso il 1710-15, diversi incarichi da Clemente XI per le chiese di Roma, tra cui l'affresco del *Martirio di sant'Ignazio d'Antiochia al Colosseo* (1715-16) in San Clemente; inoltre eseguì diversi quadri d'altare (*San Pietro battezza santa Savina*, 1715 ca.: Santa Maria in via Lata; *Santa Giuliana Falconieri*: Santa Maria della Morte), tra i quali spicca in particolare, per vigore di caratterizzazione e per invenzione compositiva, quello con i *Santi marchigiani in gloria* (1731: San Salvatore in Lauro, oggi nella sagrestia); forse il suo capolavoro è la tela laterale di una cappella della chiesa di San Filippo a Metelica (Macerata) raffigurante *Il cardinale Vincenzo Maria Orsini salvato miracolosamente da un terremoto* (1728 ca.). Molto notevole, inoltre per efficacia narrativa e verità di ambientazione, *Il trapasso di santa Giuliana Falconieri* (1737), ora nella GNAA a Roma, dove l'evento sacro è trasformato in una grande, vivida e animata «scena di genere». Si devono al **G** anche quadri mitologici, come ad esempio *Venere e Enea* (Glasgow, AG). Suo campo furono però soprattutto il ritratto, la scena di genere e la caricatura, mediante i quali delineò un'immagine efficace della vita romana nella prima metà del XVIII sec. Tra i suoi ritratti dipinti sono da ricordare (oltre agli autoritratti degli Uffizi a Firenze – 1702 ca. e 1725 – e dell'Accademia di San Luca a Roma, 1747) almeno quello del *Card. Annibale Albani* (1712: Roma, coll. d'Arcevia), quello di *Carlo Albani* (1705-1708 ca.: Soriano, Pal. Chigi), il *Ritratto in veste di pastorella* (1725-30 ca.: Lon-



dra, Old Masters Galleries) e la *Giovinetta con gatto* (1740 ca.: Londra, già coll. priv.). Non molte le scene di «genere» o che tramandano l'immagine di eventi di rilievo della società romana contemporanea (*Il Concilio Lateranense*, 1725: Raleigh, North Carolina Museum of Art; *Il card. G. F. Albani apprende la sua elezione a pontefice*, 1700-10 ca.: Roma, Villa Albani). Numerosissime le testimonianze dell'attività di caricaturista, sia a scala monumentale, nella decorazione a fresco di villa Falconieri a Frascati, con scene di vita nobiliare (1727), e in quella – pure ad affresco – nel palazzo già Falconieri a Torre in Pietra (*Benedizione di Benedetto XIII*, dopo il 1725-32), sia in innumeri disegni, per lo più a penna, cui dedicò tutto il proprio tempo nella seconda parte della sua carriera (Roma, PV; Londra, BN; Vienna, Albertina; Roma, Gabinetto delle stampe e Museo di Roma; Firenze, Uffizi; oltre alle caricature dei membri dell'Accademia di Francia a Roma, 1747: Parigi, BN; Malta, Biblioteca). Per la molteplicità della sua opera (poeta, musicista, disegnatore archeologo, decoratore, incisore, illustratore di libri, pittore su smalto, allestitore di apparati festivi, antiquario) e per il progressivo abbandono della pittura per la caricatura, egli resta innanzi tutto il cronista del proprio tempo, il primo professionista della caricatura. (*sde + sr*).

### **Ghiata, Dumitru**

(Colibasi 1888 - Bucarest 1970). Si formò nello studio del pittore Verona (1908-13) e all'Académie Ranson a Parigi (1913-14). Pittore del villaggio rumeno, ne rappresentò la vita con una sua *naïveté* primitiva. Le forme dai vigorosi contorni, incisi nella materia pittorica, conservano una loro volumetria: **G** semplifica infatti, ma non sintetizza le forme. Considerò il mondo con gli occhi di un contadino e tradusse la sua visione in una ristretta gamma di colori che rammenta quella della ceramica popolare. Ha tenuto diverse personali a Bucarest, ed ha partecipato a collettive a Parigi, Berlino, Budapest, Helsinki, Atene, Mosca, Belgrado, nonché alla Biennale di Venezia (1926, 1942, 1958). Le sue opere si trovano al Museo d'arte di Bucarest e in numerosi musei e coll. priv. in Romania e in Francia. (*ij*).

### **Ghiberti, Lorenzo**

(Firenze 1378-1455). Fu scultore, orafo, pittore, architet-

to, scrittore d'arte; è soprattutto celebre come scultore, e di lui non è noto alcun dipinto. Ma si sa che nel 1400 decorò, in collaborazione con un «egregio compagno» (che M. Salmi ha proposto d'identificare in Mariotto di Nardo) il palazzo di Pesaro su incarico di Malatesta II: il soggiorno marchigiano, la conoscenza dell'opera dei pittori di Sanseverino e l'arrivo a Firenze, nel 1404, di Gerardo Starnina, ebbero un'indubbia influenza nel suo orientamento verso la cultura del gotico internazionale. Per Santa Maria del Fiore tra il 1413 e il 1445 fornì i cartoni per le nuove vetrate (e per questo motivo si iscrisse nel 1423 alla compagnia dei pittori); benché egli stesso nella propria autobiografia rivendichi a sé il disegno per quella dell'occhio centrale della facciata (*Assunzione*, 1405), si tende ora a riferirlo a Mariotto di Nardo. Dallo stile pienamente tardogotico delle altre due vetrate per la facciata (*Santo Stefano* e *San Lorenzo*, 1413-15), attraverso quelle del transetto e del complesso absidale (*Profeti e santi*, 1432-42) riecheggia il nuovo clima rinascimentale, con risultati più coerenti in quelle per il tamburo della cupola (*Ascensione*, *Cristo nel Getsemani* e *Presentazione al Tempio*, 1443-45). Ma **G** resta soprattutto l'autore dei *Commentari*, iniziati intorno al 1447 e interrotti al terzo libro a causa della morte. L'opera è giunta in un solo manoscritto, copia e non originale (Firenze, BN), di cui Vasari si servì ampiamente nelle sue *Vite*. Scritti sotto lo stimolo del primo umanesimo fiorentino, i *Commentari*, divisi in tre libri costituiscono il primo esempio di «letteratura artistica» (Schlosser). Il secondo libro si configura come un vero e proprio tentativo di una «storia della pittura» in Toscana («Etruria») da Cimabue a Giotto – al quale **G** riconosce il ruolo di innovatore – fino allo stesso **G**. Il primo *Commentario* individua nell'antichità il modello cui l'artista si deve riferire; nel secondo, **G** tenta di chiarire il suo ruolo nei confronti dell'immediato passato, facendo precedere la propria autobiografia – la prima del genere – da una ideale «genealogia» di pittori del Trecento; nel terzo, esprime le proprie vedute sulle teorie dell'arte e tratta delle scienze ausiliarie necessarie per un suo corretto esercizio (ottica, anatomia, scienza delle proporzioni). Ciò che fa di **G** il fondatore della moderna storiografia artistica è quindi la ricerca di una continuità storica. Egli inoltre introduce un nuovo concetto di *Vita* dell'artista; non più, come in Filippo Villani, serie di

aneddoti coloriti, ma elenco critico e cronologico delle opere. Tutto questo fa dei *Commentari* (in particolare del secondo) una delle principali fonti di notizie sulla pittura del Trecento a Firenze, Siena e Roma, preziosa per la precisione delle informazioni e per le lucide definizioni dei pittori della scuola senese, oltre che per il fondamentale profilo dedicato a Pietro Cavallini. Ma l'omissione del contemporaneo Masaccio dimostra come **G**, benché incluso tra i «novatori» dell'arte da L. B. Alberti, fosse in realtà estraneo alle tendenze più radicalmente «moderne» (e il silenzio su Donatello in scultura, campo nel quale celebra invece l'«oltremontano» Gusmín, ne è un'ulteriore conferma). (*sde + sr*).

### **Ghiglia, Oscar**

(Livorno 1876-1945). Allievo di G. Fattori, esordisce come pittore di macchia, poi la conoscenza del simbolismo europeo, attraverso le Biennali veneziane dei primi del Novecento, lo introduce ad una maggiore semplificazione formale e all'uso di piatte campiture di colore. Nel corso degli anni '20 **G** recupera nuovamente il volume e il chiaroscuro, realizzando opere di tipo metafisico. Dalla prima guerra mondiale non partecipa più a nessuna esposizione fino alla personale del '28 presso la galleria Pesaro di Milano. (*ddd*).

### **ghilda, gilda**

Associazione di artigiani, mercanti o persone che esercitano il medesimo mestiere. Il termine è spesso inteso nel medesimo senso di 'corporazione' (→ **arti e corporazioni**), ma la **g**, associazione «patrizia», è essenzialmente fiamminga dal XIII al XV sec. Fin dal XV e durante il XVI sec., le **g** rivaleggiarono con le corporazioni (vere e proprie associazioni corporative). Si venne a un compromesso e la **g** divenne un'associazione di maestri, o padroni. I maestri pittori, o maestri franchi, erano i padroni delle botteghe; avevano acquisito il rango di borghese pagando una certa somma, mediante la quale si erano affrancati. Potevano, a differenza dei *compagnons* e degli apprendisti che impiegavano, esercitare liberamente, ovunque volessero, il loro mestiere. Quasi tutte le grandi città fiamminghe possedevano una **g** di pittori: Gand, Tournai, Bruges, Bruxelles. La maggior parte delle corporazioni di pittori fiamminghi avevano come patrono san Luca. Perciò, esistono numero-

si quadri che rappresentano questo santo in atto di pregare la Vergine. Questo genere di pitture ornava la cappella o la sede della corporazione dei pittori. (*db*).

### **Ghirardini, Stefano**

(Bologna 1696-1756). Allievo del Gambarini, si dedicò soprattutto a scene di genere, imitando il suo maestro, col quale venne spesso confuso fino all'individuazione di un dipinto firmato e datato 1739 (Ferrara, coll. Bargellesi). Il nucleo raccolto attorno a quest'opera rivela come il pittore utilizzi invenzioni del Gambarini accostandole in nuove composizioni dove adotta una materia pittorica veloce e brillante. (*ff*).

### **Ghirlandaio**

(Domenico di Tommaso Bigordi, *detto il*) (Firenze 1449-94). Afferma il Vasari che il soprannome gli derivò dal padre, orafo abilissimo nel far ghirlande per le acconciature delle fanciulle fiorentine, ma i documenti non confermano questa attività paterna. Orafo anch'egli – sempre secondo il Vasari –, passò presto alla pittura e fu suo maestro il Baldovinetti; tuttavia le primissime opere che gli vengono concordemente attribuite, l'affresco con i *Santi Barbara, Gerolamo e Antonio Abate* nella piccola pieve di Sant'Andrea a Cercina presso Firenze (1470 ca.) e i due affreschi di Ognissanti (1472) con la *Madonna della Misericordia* e il *Cristo morto* (quest'ultimo con interventi di bottega) lo rivelano un curioso sperimentatore di tutte le maggiori correnti della pittura fiorentina dal Verrocchio al vecchio Lippi, fino addirittura a certi richiami a Masaccio. Soprattutto indicativi, per i suoi interessi giovanili, la chiara luminosità dell'affresco di Cercina, che ricorda la luce del Baldovinetti, e gli inserti ritrattistici negli affreschi di Ognissanti che lo rivelano già come attento osservatore della grande borghesia fiorentina e ne faranno il più famoso e fortunato maestro dello scorcio del Quattrocento. Il suo capolavoro giovanile sono i due affreschi con *Storie di santa Fina* nella Pieve di San Gimignano, terminati nel 1475. Nell'orchestrazione di queste due scene si dichiara già pienamente matura la facoltà del **G** di proporre il racconto agile e sapientemente composto (la *Morte della santa* nella nuda stanza e le *Esequie* con lo sfondo delle torri di San Gimignano), e soprattutto quella sua facoltà di cogliere, con un tratto garbato, anche se

talvolta in superficie, il carattere dei personaggi (gli astanti delle *Esequie*, distratti o commossi, intenti o ridenti): tutte qualità che lo faranno diventare il maestro preferito dalla ricca borghesia dei banchieri e mercanti fiorentini. Al 1475 risale un primo soggiorno romano del pittore, che eseguì la perduta decorazione della Biblioteca Vaticana; a questo, o a quello del 1481-82 si datano i disegni dalle antichità romane, di cui il *Codex Escorialensis* (Escorial, Biblioteca) sarebbe una copia più tarda ma utile e fedele. Prima di tornare a Roma nel 1481 per dipingere, con largo seguito di aiuti, la *Resurrezione* (distrutta) e la *Vocazione di Pietro e Andrea* nella Cappella Sistina, il **G** esegue nel 1480 l'*Ultima cena* per il refettorio di Ognissanti, il *San Gerolamo* nella chiesa di Ognissanti e alcune pale d'altare. Nelle due pale d'altare dipinte subito dopo il suo ritorno a Firenze (le *Madonne e santi* per Monticelli e per San Giusto, oggi a Firenze, Uffizi, e ambedue del 1483 ca.) il **G** ritorna alla pittura su tavola dopo le esperienze ad affresco, continuate anche nel 1483, insieme ai fratelli, in Palazzo Vecchio a Firenze. La materia pittorica del **G** nelle pale d'altare è luminosa e compatta, attenta e analitica la resa dai particolari, ben organizzata la composizione che diventa via via più complessa intorno ai personaggi centrali rispetto alla semplice impostazione delle sue prime pale, perfetto il disegno: tutte qualità che spesso si affievoliscono per il largo intervento di aiuti nelle opere eseguite *en équipe* nella indaffarata bottega del maestro. Per i Sassetti e i Tornabuoni il **G** dipinse i suoi due maggiori cicli di affreschi: le *Storie di san Francesco* a Santa Trinita (1483-85) e le *Storie della Vergine* per Giovanni Tornabuoni nel coro di Santa Maria Novella (1486-90), eseguiti con l'intervento della bottega che dal 1488 comprendeva anche il giovane Michelangelo, che sono i più attenti ritratti di costume della Firenze di fine Quattrocento, con le scene religiose trasferite nelle vie, negli interni dei palazzi, nella campagna fiorentina, con i protagonisti vestiti alla moda del tempo e ai quali i committenti hanno prestato i lineamenti. Significativa nell'opera del **G** l'*Adorazione dei pastori* per l'altare della Cappella Sassetti a Santa Trinita che è del 1485, dove per la prima volta a Firenze è registrato l'arrivo del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes nell'acuta resa naturalistica dei pastori. Del 1486 è l'*Incoronazione della Vergine* per la chiesa degli Osservanti di



Narni (oggi nel Palazzo comunale), che stabilì un modello, non solo iconografico, la cui fortuna presso gli Osservanti in Umbria si prolunga fino a Cinquecento avanzato (venne ripetuta due volte, con poche varianti, da Giovanni di Pietro detto lo Spagna, per le chiese degli Osservanti di Todi e di Trevi, e ripresa ancora nel 1541 da Jacopo Siculo a Norcia). Anche le monache di Monteluca a Perugia, commissionando nel 1505 una tavola di questo soggetto a Raffaello, gli avevano espressamente richiesto fedeltà al prototipo ghirlandaiesco, nel quale si tornava a distinguere nettamente la sfera celeste da quella terrena, in contrasto con il tono del tutto borghese e naturalistico, con assoluta commistione di «sacro» e «profano», dei coevi affreschi di Santa Maria Novella. Del 1487 è il tondo dell'*Adorazione dei Magi* (Firenze, Uffizi), dell'88 la famosa pala per la chiesa dello Spedale degli Innocenti che per una clausola del contratto doveva essere dipinta tutta di mano del maestro, ma per la quale è documentata invece larga presenza di aiuti; del 1491 la bella *Visitazione* (Parigi, Louvre) che il Vasari dice finita dai fratelli David e Benedetto. Tra i suoi ritratti il più famoso è quello di *Lucrezia Tornabuoni* (1488: Lugano, coll. Thyssen), senza contare i numerosi e acuti inserti ritrattistici nelle sue pale d'altare e nei suoi affreschi. Oltre ad aiuti minori, furono suoi collaboratori i fratelli David e Benedetto, Bartolomeo di Giovanni e il cognato Bastiano Mainardi, la cui personalità, troppo spesso sepolta nella generica definizione di «scuola del G», solo da poco tempo è oggetto di più attenta indagine critica. (*mb + sr*).

### **Ghirlandaio, Benedetto**

(Benedetto Bigordi, *detto*) (Firenze 1485-97). Fratello di Domenico, fu principalmente miniatore e mosaicista. La sua unica opera su tavola è la *Natività*, firmata, in Notre-Dame ad Aigueperse (Alvernia), eseguita probabilmente durante un soggiorno francese collocato ipoteticamente tra il 1485 e il 1493 ca.; nel 1495 spedisce da Firenze con il fratello David il cartone per una vetrata del duomo di Pisa. L'intonazione franco-fiamminga della tavola di Aigueperse, che presenta indiscutibili punti di contatto con l'opera di Jean Hey (il Maestro di Moulins), potrebbe essere spiegata, oltre che con un possibile soggiorno francese, con la comune ammirazione per Hugo van der Goes. (*sr*).

## **Ghirlandaio, David**

(Davide Bigordi, *detto*) (Firenze 1452-1525). Oltre a collaborare con il fratello Domenico in varie opere (*Deposizione*: Firenze, Ognissanti; *Cenacolo*, 1476: Badia a Passignano) fu mosaicista ed eseguì le perdute decorazioni per la facciata del duomo di Siena e di Orvieto; di questa sua attività resta la *Madonna col Bambino* (1496: Parigi, Museo di Cluny). Con Benedetto eseguì la *Santa Lucia e un donatore* (1494) in Santa Maria Novella; Vasari gli riferisce l'affresco staccato con *Il Crocefisso tra i santi Benedetto e Romualdo* oggi in Sant'Apollonia; Berenson gli attribuisce la *Giuditta* di Berlino-Dahlem. È andata distrutta una delle sue poche opere certe, la *Madonna in trono fra due santi* (già a Berlino). (sr).

## **Ghisi, Giorgio**

(Mantova 1520-80). Divulgò in Italia una tecnica d'incisione a forti contrasti chiaroscurali («mantovana»). A Roma, dove si trovava dal 1540, incise da Michelangelo (*Profeti e Sibille* della Sistina) e da Raffaello (*Scuola di Atene, Disputa del Sacramento*). Viaggiò nelle Fiandre nel 1550 (numerosi suoi fogli, come la *Cena* da Lambert Lombard, vennero pubblicati ad Anversa) e concluse il suo percorso a Mantova. (sr).

## **Ghislandi, Giuseppe, detto Fra Galgario (Vittore)**

(Bergamo 1655-1745). Uno dei grandi ritrattisti del Settecento europeo, rappresenta, in contrapposizione alla ritrattistica aulica francese, il punto di sutura fra la tradizione naturalistica lombarda e il neorebrandtismo dell'Europa centrale. Allievo in patria di Giacomo Cotta, pittore cairese, e del fiorentino Bartolomeo Bianchini, si formò a Venezia dove rimase una prima volta per tredici anni (1675-88) dedito, secondo il suo allievo, amico e biografo F. M. Tassi (*Le Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, Bergamo 1793, p. 59) «a fare grandissimi studi da per se stesso sulle opere di Tiziano e di Paolo Veronese». Una seconda volta, per un periodo quasi altrettanto lungo (1693-1705 ca.), stette, quale allievo e collaboratore, nella bottega del friulano Sebastiano Bombelli, allora acclamato ritrattista. A questo periodo veneziano va fatto risalire l'incontro con la ritrattistica centro-europea del boemo Giovanni Kupecky, a Venezia dal 1687 (e di ritorno definitivo a Vienna solo nel 1709). L'orienta-

mento verso la ritrattistica neorebrandtiana dell'Europa centrale dovette essere confermato, in questi anni, dalla conoscenza e frequentazione di Salomon Adler, morto a Milano nel gennaio 1709. Il **G** acquistò notevole fama di ritrattista già a Venezia, dove alla fine ruppe con il forse geloso Bombelli. Ma di questa attività veneziana, stilisticamente vicina al Bombelli, non restano testimonianze sicure. È solo dal 1705 (*Ritratto di Cecilia Colleoni*) dopo il definitivo ritorno del **G** a Bergamo (nel convento di Gargario da cui prenderà il nome) che possiamo seguire sulle opere i frutti di questo lungo corso di studi. E sono le opere – dopo quelle databili ancora al primo decennio: *Ritratto del marchese Rota e del capitano Brinzago* (Bergamo, coll. Piccinelli), *Ritratto del conte Valletti* (Venezia, Accademia) – a dirci come il «dipingere pastoso» e «senza contorni» della grande tradizione cromatica veneziana fosse piegato dal **G** ad un fine di resa «naturale» di tradizione locale, bergamasca e lombarda. Non è da stupirsi se, su queste premesse, il **G** fosse il meglio qualificato a comprendere il significato profondo (non di evasione pittorica, ma di visione più vera) della tecnica preimpressionista (ma anche materica, «diteggiata») di Rembrandt, del cui *Autoritratto* (Firenze, Uffizi) eseguì una copia acquistata da Augusto III per Dresda nel 1742. Del 1717 sono il *Ritratto del dottor Bernardi Bolognese* (Bergamo, Casa Bernardi) e del *Conte Secco Suardo* (Bergamo, Carrara). L'ultimo viaggio di qualche rilievo il **G** lo compì nel 1717 a Bologna, dove l'artista dipinse con successo e fu nominato membro d'onore dell'Accademia Clementina. Poi non lasciò più Bergamo, se non per brevi soggiorni a Milano per ritrarre personaggi eminenti come il principe Lievestein, i conti di Colloredo e di Daun, il maresciallo Visconti e diversi altri importanti blasonati. A partire dal 1732, ci informa il Tassi (II, p. 68) il **G** «cominciò a dipingere col dito anulare tutte le carnagioni, la qual cosa continuò fino alla morte... né mai più, nel far le sole carnagioni però, si servì di pennello, se non in qualche minuta parte, o per dare gli ultimi colpi; ed in questa sua maniera ha fatto bellissime teste, e pastose quant'altre mai, tuttoché fatte a tocchi interamente», portando all'estrema e coerente conclusione tecnico-stilistica il proprio modo di concepire la pittura. Datato 1737 è l'*Autoritratto* (Bergamo, Carrara) e a quest'anno risale il rifacimento, con la nuova tecnica, del volto di *Francesco Maria Bruntino* (ivi) che per sem-

plicità d'impianto e profondità di scavo psicologico si pone come un unicum di ritrattistica «borghese» nella prima metà del Settecento. Non certo però come isolato nel percorso del pittore lombardo, la cui galleria di ritratti, troppo numerosa per essere qui ricordata interamente, conta numerosi capolavori da quello di *Isabella Camozzi de' Gherardi* (Costa di Mezzate, coll. Camozzi-Vertua) a quello del *Giovane con tricorno* (Milano, MPP), da quello di *Bartolomeo Albani, Deputato della città di Bergamo* (Milano, eredi Giuseppe Beltrami) a quello di *Padre Pecorari degli Ambiveri* (1738: Bergamo, coll. Suardi), in cui la ritrattistica aulica settecentesca cede il passo a un nuovo rapporto umano, di uguaglianza, tra pittore e soggetto ritratto, alle soglie della pittura «plebea» del Ceruti. Onorato in vita, stimato dal Lanzi (1789), Fra Galgario restò poi sconosciuto nel corso del XIX sec. Dopo la rivalutazione operata dal Caversazzi (1910), il suo valore ha incontrato un lento ma continuo ricupero, in particolare sulle indicazioni di Roberto Longhi. (gp + sr).

### **Ghissi, Francescuccio**

(Fabriano, documentato dal 1359 al 1373). Si forma a Fabriano presso Allegretto Nuzi al ritorno di questi da Firenze: nelle opere della fase finale di Allegretto (come il trittico della pinacoteca di Fabriano e quello della pinacoteca di Macerata) è riconoscibile l'intervento di **G**, il cui linguaggio, pur nella ripetitività dei moduli, si aggiorna attraverso influenze bolognesi. Si conoscono soltanto due opere firmate e datate: la *Madonna dell'umiltà* (1359: Fabriano, Santa Lucia) e la tavola di analogo soggetto di Montegiorgio (1373). (mrv).

### **Ghiyās ad-Dīn**

Pittore persiano della prima metà del XIV sec., al servizio dei Timuridi. Dipinse le sue prime opere a Tabriz, alla corte di uno dei figli di Shāh Rukh, Ulugh Beg, protettore delle arti che si oppose agli attacchi dei dervisci locali sostenitori dell'Islam ortodosso. **G** lavorò poi sotto la protezione di Bāysunqur. Quest'ultimo lo scelse per partecipare all'ambasceria che suo padre, Shāh Rukh, mantenne in Cina tra il 1419 e il 1422. **G** tenne un diario di viaggio – rendiconto dettagliato di tutte le sue esperienze – che, incorporato nella storia di 'Abd al-Razzāq, mostra quanto l'artista restasse impressionato dalla pittura cinese. Nel

1433 Bāysunqur morì e suo successore fu il figlio 'Alā' ad-Dawla, che chiamò **G** alla corte di Herāt. Sfortunatamente nessun'opera può essere attribuita con certezza né a lui né ad alcuno dei suoi allievi, ma si può ritenere che egli non sia estraneo a taluni dipinti degli *Album di Istanbul* (Topkapı Sarayı, Hazine 2150, 2152, 2160), contraddistinti da un esotismo segnato da influssi cinesi taoisti e persino buddhisti, che rammentano le pitture murali di Khotan, descritte da **G** nel corso del suo viaggio. (so).

### **Giacometti, Alberto**

(Stampa im Bergell (Grigioni) 1901 - Coira 1966). Figlio del pittore Giovanni, frequentò la scuola d'arti e mestieri di Ginevra. Dopo un soggiorno di un anno in Italia (1920-21), dove lo colpirono Cimabue ad Assisi, Giotto a Padova e Tintoretto a Venezia, dopo un soggiorno romano si recò a Parigi (1922), dove studiò presso Bourdelle e Arčipenko. Dal 1925 condivise lo studio con il fratello Diego che, soprattutto dopo il 1935, gli servì da modello. Durante i primi anni parigini ebbe contatti con Livšic e si appassionò nei musei e nelle gallerie alle arti cosiddette primitive, oltre che alla scultura cubista. Con la prima esposizione di due sue sculture alla galleria Bucher (1928) entrò attivamente nella vita culturale parigina, conoscendo ben presto Masson, Miró  
passionò nei musei e nelle gallerie alle arti cosiddette primitive, oltre che alla scultura cubista. Con la prima esposizione di due sue sculture alla galleria Bucher (1928) entrò attivamente nella vita culturale parigina, conoscendo ben presto Massda guerra mondiale, dal 1942, a Ginevra. Negli anni immediatamente precedenti era diventato amico di Derain, di Balthus, di Picasso, oltre che di Sartre. Nel 1949, in Svizzera, sposò Annette Arm. Come pittore, dopo una prima fase in cui si riallacciò al neoimpressionismo (*Roma*, 1921, acquerello), si accostò per qualche tempo (1925-28) al cubismo e poi al surrealismo (*Donna*, 1926: Zurigo, KH). Ma la potenza e l'originalità del suo temperamento gli resero presto intollerabile, come già accennato, l'ortodossia surrealista. Così, dal 1935, si aprì per lui una fase di otto anni di ricerche principalmente incentrate sulla rappresentazione della figura umana, quasi esclusivamente nella scultura. Dopo la guerra **G** si stabilì nuovamente a Parigi, a Montparnasse. Dal 1945 tornò costantemente all'espressione pittorica e



grafica: disegni (*Angolo di studio*, 1957, matita), litografie e acquaforti (*Nudo con fiori*, 1960), illustrazioni di opere di André Breton (*l'Air de l'eau*), Georges Bataille (*Histoire de rats*), René Char (*Poèmes des deux ans*), Eluard, Genet, infine una serie importante di dipinti (*Isaku Yanaihara*, 1958: Parigi, Gall. Claude-Bernard), e i numerosissimi ritratti di Annette e Diego. Monocromi – grigio su grigio – dominati da elementi lineari che costituiscono lo spazio, i disegni e i quadri prolungano la sua opera di scultura e contribuiscono a definirla. Come quando realizza, nella scultura, in tre dimensioni, **G** pittore organizza e costruisce il dialogo spoglio tra la figura e lo spazio in una relazione che tende all'assoluta verità e all'unicità del soggetto. Nello spazio vuoto e profondo, animato da tensioni contrastanti e dinamiche che si traducono nella «gestualità» del segno, le figure umane si pongono come coaguli e grumi per lo più immoti e frontali, solitari, attraversati e insieme come compresi dallo stesso *vacuum* spaziale di cui sono il palpitante groviglio centrale. La sua opera mette in questione il senso stesso della nostra esistenza: questi innumeri personaggi, teste, busti che ci trapassano con uno sguardo intenso e ossessionante, sorgono nella loro immediatezza come un grido muto e disperato, come l'espressione di un mondo che si contrae e si dilata trascinando con sé un'umanità fantasmatica eppure ancora carnalmente dolente. Significativo il suo rapporto con Samuel Beckett (sculture per *En attendant Godot*, nel 1961). Verso il '50 **G** comincia ad essere compreso da un pubblico più vasto. Nel 1962 ottiene il premio internazionale alla Biennale di Venezia e nel 1963, a New York, il premio Guggenheim. È rappresentato a New York (MOMA), Pittsburgh (Carnegie Inst.), Parigi (MNAM), Detroit (Inst. of Arts), Saint-Paul-de-Vence (Fond. Maeght), Zurigo (fond. **G**) e in coll. priv. Del 1965 è la sua mostra personale al MOMA di New York, e l'Orangerie delle Tuileries gli ha dedicato un'importante retrospettiva nel 1969-70. Nel 1986 un'esposizione concentrata esclusivamente sul periodo del suo «ritorno alla figurazione» (1933-47) fu presentata al Museo Rath di Ginevra e al MNAM di Parigi, nello stesso anno si tenne una grande mostra alla fond. Gianada a Martigny. In Italia gli furono dedicate un'esposizione nel 1970 a Roma presso l'Accademia di Francia a villa Medici, e una nel 1989 nel castello di Rivoli presso Torino. (bz + sr).

## **Giacometti, Augusto**

(Stampa im Bergell (Grigioni) 1877 - Zurigo 1947). Cugino di Alberto **G**, studiò a Zurigo, alla scuola d'arti applicate, poi a Parigi alla scuola nazionale d'arti decorative. Decisivo fu il rapporto con E. Grasset, suo insegnante nella scuola normale di insegnamento del disegno. Da giovane fu, quindi, legato alla cultura dell'Art Nouveau. Dopo un soggiorno in Italia, tornò in Svizzera e aderì al movimento dadaista; fondò il club Das Neue Leben (Basilea 1918). Da questo momento elaborò un proprio linguaggio figurativo estremamente libero nell'uso della materia-colore e con caratteri formali decisamente astratti (*Pittura*, 1920: Würenlos, coll. Schaufelberger). Ebbe una notevole attività di decoratore di edifici pubblici, privati e di chiese (chiesa di La Stampa, 1914; Stadthaus e cattedrale di Zurigo). Negli ultimi anni della sua attività recuperò un linguaggio figurativo costruito attraverso una raffinatissima ricerca cromatica. (sr).

## **Giacometti, Giovanni**

(Stampa (Grigioni) 1868 - Glion 1933). Allievo dell'accademia di Monaco, si legò di amicizia a Cuno Amiet, in compagnia del quale si recò a Parigi (1888) e seguì l'insegnamento di Bouguereau all'Académie Julian. Tornato a Stampa incontrò nel 1894 Segantini, che lo iniziò alla tecnica impressionista, utilizzata da **G** anche a livello del tocco, con violenti contrasti di colore. La scoperta delle opere di Gauguin, Van Gogh e Cézanne ne confermò le ricerche, basate sulla luce e sul colore (la *Lampada*, 1912: Zurigo, KH). Dopo il 1925 la luce, raddolcita, si fa più intima, e la materia più compatta; il disegno torna ad assumere importanza mentre la scelta dei temi si restringe e **G** si dedica praticamente soltanto al paesaggio (*Prima neve a Stampa*, 1930: conservato a Lucerna). (bz).

## **giaina, pittura**

L'origine della scuola di miniature dette «giaina» è legata allo sviluppo del giainismo (religione indiana) nel Rājasthān orientale e nel Gujarāt, sotto l'impulso della dinastia Cālukya, che regnò su queste regioni dalla fine del x sec. all'inizio del x». Tale religione aveva forti basi nella casta dei mercanti, dei banchieri e dei grossi artigiani. Essi furono i committenti di opere architettoniche e soprattutto di copie dei testi sacri, manifestando attraverso

l'accuratezza calligrafica e la profusione decorativa il rispetto per la santità del testo. Tale forma di mecenatismo si sviluppò dopo la conquista musulmana e il divieto di edificare templi; si spiega così la straordinaria ricchezza di manoscritti dipinti delle biblioteche monastiche (*bhandar*). Tra queste opere si contano numerosi *Kalpasūtra*, opera consacrata alla vita di Mahāvīra ultimo dei Tīrthaṅkara, che offre una visione della vita della comunità giaina fino al concilio di Valabhī nel v sec.; letto immediatamente dopo il *Kalpasūtra*, il *Kālakācārya* (storia di un principe convertito al giainismo) venne anch'esso copiato in molti esemplari.

**Miniature su foglie di palma (xii-xiv secolo)** I piú antichi manoscritti dipinti che si conoscano risalgono ai regni di Jayasīṃha Siddharājā (1094-1143) e di suo figlio Kumārāpāla. La foglia di palma utilizzata per la copia dei testi antichi impone alla pagina un formato stretto e allungato, nel quale si può riservare alle illustrazioni soltanto uno spazio ridotto. Le composizioni sono pertanto semplici, popolate da alcuni personaggi, soprattutto da Tīrthaṅkara o divinità, nonché da monaci e donatori. Scene maggiormente animate rappresentano eventi piú o meno contemporanei, in particolare le controversie tra i monaci Svetāmbara e Digambara. Il trattamento dei personaggi è assai lontano dal naturalismo degli affreschi di Ajaṅṭā; rammenta, piú accentuate, talune convenzioni delle pitture murali di Ellorā, come lo sporgere dell'occhio piú lontano dallo spettatore. Tali dipinti antichi sono lontani dalla stilizzazione che prevarrà in seguito. Il disegno è grezzo, ma le pose conservano una certa morbidezza e le fattezze del viso non sono ancora tanto marcate quanto nei manoscritti piú tardi; l'occhio esterno in particolare sporge appena. Si nota anche una ricerca di modellato, reso mediante la digradazione rudimentale della tonalità che conferisce ai personaggi un aspetto massiccio. L'impiego dei colori resta limitato, con un predominio del vermiglio, del bianco, del giallo e dell'azzurro; raro l'uso dell'oro. Questo tipo di illustrazione prosegue nel corso del XIII sec., ma col declino dell'effimera dinastia Vāghelā, che succede ai Cālukya, e soprattutto con la conquista musulmana all'inizio del XIV sec., si elabora uno stile che sarà quello dei manoscritti dipinti dei secoli seguenti. I progressi tecnici sono notevoli e il disegno si fa piú elegante. I personaggi, con la fronte convessa, il doppio mento e il dorso

arrotondato, assumono un aspetto un po' contorto; ogni tentativo di modellato viene abbandonato e gli elementi della composizione partecipano della generale animazione che, piena di fantasia calligrafica, permea la scena riccamente decorata; il colore, a tinte piatte, è dei piú raffinati e sontuosi.

**Miniature su carta (xiv-xviii secolo)** L'adozione della carta, il cui impiego si generalizza alla fine del xiv sec. e all'inizio del xv, consente nuovi progressi. I primi manoscritti dipinti su carta conservano un formato prossimo a quello della foglia di palma, come nei celebri *Kalpasūtra* e *Kālakācāryakāthā* di Bombay (Prince of Wales Museum), ma in seguito l'uso della carta comporta rapidamente un ampliamento del formato, che consente composizioni piú vaste, all'interno delle quali i diversi episodi si sovrappongono in pennellature. Lo stile si fa sempre piú ricco, il testo viene talvolta scritto esso stesso in lettere d'oro o d'argento su sfondo di colori brillanti, il manierismo delle pose aumenta e i personaggi, abbigliati in sontuose stoffe dai lembi angolosi, assumono sempre piú l'aspetto di eleganti arabi; cosí pure gli animali che li attorniano, in particolare i piccoli elefanti. I dettagli sono trattati con estrema minuziosità, e l'abbondante impiego dell'oro, dell'indaco, del blu d'oltremare, del rosso mattone, del verde e del bianco conferisce a queste pagine grande ricchezza decorativa. Tale stile conobbe vasta diffusione nel corso del xv sec., come mostrano i *Kalpasūtra* dipinti a Mandu nel 1439 (Delhi, NM) e a Jaunpur nel 1465 (Badora, J orativa. Tale stile conobbe vasta diffusione nel corso del i sono trattati con estrema minuziosità, e l'abbondante impiego dell'oro, dell'indaco, del blu d'oltremare, del rosso mattone, del verde e del bianco conferisce a q, come quelli che appaiono vestiti in costumi iraniani. Un *Kalpasūtra* datato 1475 (Ahmadābād, Pole Bhandar) possiede in particolare margini decorativi ove si sovrappongono racemi, animali o combattimenti di guerrieri persiani, direttamente tratti dalla pittura timuride. I manoscritti piú tardi perdono originalità; le convenzioni si fissano e scompare la gioiosa animazione che permeava le scene piú antiche. Nel corso del xvi sec. gli spolveri della scuola del Gujarāt o dell'India occidentale sembrano passar di moda; un manoscritto giaina, il *Mahāpurāna*, dipinto a Palam nella regione di Delhi nel 1540 (Jaipur, Bade Diwanji Digambar Mandir) mostra uno stile che differisce già sensi-

bilmente dalla tradizione gujarātī. È certo d'altronde che lo sviluppo dello stile rājpūt *caurapa a Palam nella*, e in seguito senza dubbio l'espandersi della scuola moghul di Akbar, finiscono per rendere caduca, in molti centri, l'antica scuola del Gujarāt, il cui stile, sempre piú rigido, sopravvive peraltro in alcune comunità fino al XVII e XVIII sec. (*jfi*).

### **Gialairidi**

Nome di una dinastia mongola che s'impadroní dei territori dell'estinto impero ilkhanide e regnò sulla Persia dal 1335 al 1410; suo fondatore fu ḥasan-e Buzurg, antico governatore di Rum sotto gli Ilkhanidi. Il sultano Uways, suo figlio e successore, fu eccellente disegnatore di figure umane; sarebbe stato il maestro di 'Abd al-Ḥayy, il maggior pittore dell'epoca, e si circondò di artisti conferendo nuovo slancio alla scuola di Tabrīz. Secondo il critico persiano Dūst Muḥammad, alla corte del sultano viveva anche il maestro Shams ad-Dīn, il miglior miniatore della corte. Il sultano accordò privilegi commerciali ai veneziani e ai genovesi, il che segnò l'inizio di una relativa infiltrazione europea, o quanto meno mediterranea, nell'iconografia di Tabrīz. Quest'influsso contrassegna le illustrazioni del *Kitāb al-Buldān* (Oxford, Bodleian Library, Or. 133), opera scientifica eterogenea contenente vari dipinti di astrologia e cinquanta miniature che simboleggiano stagioni, climi, segni dello zodiaco, demoni ed esseri soprannaturali. Tali miniature, poco evolute dal punto di vista stilistico, sono rappresentative dello stato della pittura alla fine del XIV sec. sotto i G. Alla morte di Uways, nel 1374, gli succedette il figlio Ḥasan, che venne poi assassinato dal fratello Ahmad (1382-1410). Il sultano Ahmad fu anch'egli un protettore delle arti del libro, ai suoi tempi risalgono i primi manoscritti gialairidi. Quello piú antico a noi noto, appartenente alla sua biblioteca, è il *'Aḡā'ib al-Makhlūqāt* (Parigi, BN, suppl. persan. 332), copiato a Baghdād nel 1338 nella nuova grafia, il *nasta'liq*. I dipinti sono di tipo nuovo: sugli sfondi vuoti compaiono disegni colorati, di stile sempre molto semplice. La rappresentazione degli alberi e delle piante è piuttosto goffa, ma gli animali e i personaggi sono estremamente vivi. I soggetti astronomici sono invece piatti e convenzionali. Secondo un'abitudine gialairide, sulla miniatura compaiono sempre righe di testo. Il complesso illustra lo stile del



laboratorio del sultano Ahmad, il cui regno fu turbato dalle successive invasioni di Tamerlano e dalle incursioni dei Turcomanni, una tribù dei quali i Qarā Qoyūnlū, pose fine al suo regno e alla sua dinastia catturandolo e mettendolo a morte. (so).

### **Giambono, Michele**

(Michele Bono, *detto*) (Venezia, notizie dal 1420 al 1462). È certo la personalità più notevole del gotico internazionale a Venezia. Vissuto in un'epoca in cui nella città si andava svolgendo, non senza crisi, il mutamento radicale del gusto, sotto i continui stimoli della cultura rinascimentale, il **G** rimase fedele a se stesso, rinchiuso nella ir-reale preziosità del mondo figurativo tardogotico che da lui riceve una intensità espressiva eccezionale. La sua formazione avvenne forse in ambito marchigiano, o comunque in stretto rapporto con Gentile da Fabriano; appare inoltre certa la conoscenza dell'opera di Jacobello del Fiore e di Niccolò di Pietro. A lui, in una fase giovanile ancora fortemente debitrice dei modi «cortesi» di Niccolò, si è proposto di attribuire quattro tavolette con *Storie di san Benedetto* (Milano, MPP; Firenze, Uffizi) e in particolare quella con la *Tentazione di san Benedetto* (già assegnate via via, oltre che a **G**, a Gentile, Pisanello, Niccolò di Pietro, Jacobello del Fiore e al boemo Maestro Venceslao). Si tratterebbe in ogni caso di opere posteriori a un gruppo di tavole per lo più collocate agli esordi del pittore, come la *Dormitio Virginis* (Verona, Castelvecchio), la *Madonna del melograno* (Venezia, Chiesa degli Scalzi), la *Madonna in trono* (Budapest) e il *Polittico* già nel Santuario del Ponte sul Metauro (oggi Fano, MC). Nel suo catalogo non è facile stabilire una successione cronologica, poiché non si nota in lui un chiaro svolgimento stilistico. Al terzo decennio si può datare il *Polittico*, smembrato, con *San Michele e santi*, che rappresenta compiutamente la posizione del **G**. Nello scomparto centrale, ora nella coll. Berenson, la preziosità di un colore ricchissimo che si avvale delle più morbide e stemperate fluorescenze, come nel globo dell'Arcangelo di un timbro indefinibile d'azzurro, si accompagna alla cadenza lineare più esasperata. Il viso, caratteristico del pittore veneziano, largo, dai lineamenti cascanti, dalle sopracciglia altissime, rivela, più che una derivazione da Jacobello del Fiore, quella da Gentile da Fabriano. Nei santi laterali (*I santi Agostino e*

*Gregorio Magno*: Padova, MC; *San Giovanni Battista*: Firenze, Museo Bardini; *San Pietro*: Washington, NG) le figure allungate sembrano severamente chiuse in un mondo rarefatto, nello splendore dei broccati e nella tenerezza dei colori che si sciolgono in una liquida trasparenza. Il politico era completato da un *Santo vescovo* (Boston, Gardner Museum), dal *San Marco* (Londra, NG), dal *San Ludovico di Tolosa* (Padova, MC) e dal *Santo Stefano* (Bellagio, coll. Gilbert). Nei mosaici, firmati, della Cappella Mascoli in San Marco a Venezia (*Annunciazione*, *Natività della Vergine*, *Presentazione al Tempio*) – dove sarebbero intervenuti anche Jacopo Bellini e Andrea del Castagno, in particolare nelle architetture della *Visitazione* e della *Dormitio Virginis* – è presente invece, nell'organizzazione prospettica, una certa coscienza spaziale e un efficace senso narrativo. Caratteri analoghi sono stati notati nella decorazione a fresco della Tomba Sarego in Sant'Anastasia di Verona, datata 1432. Di stupenda vena fabulistica appare ancora il *San Crisogono* di San Trovaso a Venezia, smagliante nella ricchezza degli ori. Mentre nel *Polittico di san Giacomo*, firmato (Venezia, Accademia), databile già al quinto decennio, una maggiore costruzione spaziale e la semplificazione della linea in ritmi più fluidi ed eleganti è ormai indice, nella maturità dell'artista, di una fantasia che pare ripiegarsi su se stessa, ma, insieme, del tentativo di impossessarsi delle novità rinascimentali. (*fd'a + sr*).

### **Giampietrino**

(Giovanni Pedrini?) (Milano, prima metà del XVI sec.). È probabile che Leonardo si riferisse a **G** quando, sul finire del secolo, faceva menzione di un suo allievo di nome Gian Pietro. Già nel Seicento il suo nome era un punto di riferimento per un gruppo di opere legate da omogeneità stilistica. Unica opera datata è la pala con *Madonna con Bambino e i santi Gerolamo e Giovanni Battista*, del 1521, in San Marino a Pavia, vicina ai modi di Cesare da Sesto e di un leonardismo piuttosto ripetitivo che si ritrova, con analoghi caratteri di un po' rigida standardizzazione, in altre opere a lui assegnate, come il *Trittico* della parrocchiale di Ospedaletto Lodigiano e la *Pala* a cinque scomparti della fond. Bagatti Valsecchi a Milano. La serie piuttosto numerosa delle sue *Madonne col Bambino* (Roma, Gall. Borghese; Milano, MPP e Ambrosiana) e del *Cristo portacroce* (Torino, Gall. Sabauda; Londra,

NG) tramanda anche nella iconografia modelli del maestro. (*mr + sr*).

### **Gianfrancesco da Tolmezzo**

(Giovanni Francesco del Zotto, *detto*) (attivo in Cadore e in Friuli tra il 1482 e il 1510). Nato presumibilmente intorno al 1450; le prime opere note sono i cicli della parrocchiale di San Nicolò di Comelico e della facciata della parrocchiale di Vivaro (entrambi del 1482; il secondo, ridotto a pochi lacerti conservati all'interno della chiesa), nutriti di cultura veneziana ma «rinforzati» sui testi padovani del Mantegna. Come nelle opere successive (affreschi in Sant'Antonio a Barbeano, prima del 1489; in San Lorenzo a Forni di Sotto, 1492; in San Martino a Socchieve, 1493), un esasperato grafismo, unito al colore steso a campiture piatte e uniformi ne stabilisce la principale connotazione stilistica. Gli affreschi della parrocchiale di Provesano (1496) e quelli della chiesa di San Gregorio a Castel d'Aviano (1497) sono iconograficamente esemplati su stampe di Martin Schongauer e del monogrammatista tedesco I.A.M. Numerosi altri ritrovamenti e attribuzioni hanno ampliato il catalogo del pittore, caratterizzato da netta prevalenza della pittura ad affresco rispetto a quella su tavola, che comprende comunque opere di qualità, come *San Martino e altri santi* (San Martino a Socchieve), *Madonna col Bambino* (Venezia, Accademia) e *Annunciazione* (conservata a Budapest). A lui spetta anche un raro ciclo di soggetto profano, il fregio in Casa Mantica a Pordenone. (*sr*).

### **Giani, Felice**

(San Sebastiano Curone (Alessandria) 1758 - Roma 1823). Educatosi a Bologna, dal 1778 alla scuola dei Gandolfi, frequentò l'Accademia Clementina (premio nel 1779) e fu sensibile alle suggestioni carraccesche e tibaldiane dell'ambiente; passò a Roma nel 1780 e vi frequentò l'Accademia di San Luca mettendo in luce eccezionali doti artistiche e vincendo, nel 1783, il secondo premio in una gara per un dipinto di soggetto sacro (*Cristo caccia i mercanti dal tempio*); dell'Accademia di San Luca diverrà poi membro nel 1811. Ma l'alunnato presso il Batoni e l'Unterberger non lasciò gran traccia nella sua maniera; più da vicino dovette seguire l'opera di Giuseppe Cades ed entrare in relazione con la cerchia cosmopolita intorno alla

Kauffmann. Già nelle opere giovanili (*Sansone e Dalila*, 1784: Parma, PN) il suo linguaggio appariva inclinato ad un'accesa ed impetuosa drammaticità di vocazione bizzarra e fantastica, aperta piuttosto agli spunti michelangioleschi e manieristi. Con l'Unterberger, a Roma, eseguì nel 1788 grandi decorazioni a encausto per l'Ermitage di Pietroburgo, tratte dalle Logge di Raffaello. Autore di numerosi cicli decorativi, di piccoli quadri a tempera e di disegni veementi e incisivi, percorsi da umori ironici e da fermenti che sembrano presentire i modi di Géricault e Delacroix, fu attivo a Roma, Faenza (dove si stabilì dal 1794 al 1815), Perugia e Bologna.

A Faenza lavorò alle decorazioni della Galleria dei Cento Pacifici e a palazzo Conti nel 1786-1787; a Roma in palazzo Doria nel 1780, a palazzo Alfieri nel 1789, ed ancora nel 1792-93 a villa Borghese, a Perugia nel palazzo Piazza poi Conestabili (Biblioteca Augusta); ancora a Faenza lavora in palazzo Zacchia nel 1789 nella galleria Laderchi nel 1794 e nei palazzi Magnaguti, Gessi (1813), Ginnasi, Pasolini (1818) e Milzetti (1802-805). A Bologna è presente in Palazzo della lana e, con la partecipazione della bottega, in altri palazzi della città; lavora di nuovo a Roma, al Quirinale nel 1811-12 e in Palazzo di Spagna (1806) con la collaborazione di L. Coccetti. Operò a più riprese in Francia (forse decorazioni, ora perdute, alle Tuileries e alla Malmaison nel 1805 ca.) per incarico di Napoleone, e nella villa Aldini di Montmorency sicuramente nel 1812-13, per il segretario di stato del Regno Italico, Antonio Aldini. Si trasferì definitivamente a Roma nel 1815. La tematica neoclassica è trattata da G in un'accezione opposta a quella obbediente ai canoni del Winckelmann e dei Mengs, che domina il panorama della pittura neoclassica italiana, nella quale egli portò accenti che si possono dire preromantici, e che lo iscrivono nel giro della cultura europea sensibile a richiami visionari e fantastici, alla quale si riallacciano anche le predilezioni michelangiolesche di artisti come Füssli, Carstens, Barry, Runciman, Sergel, Flaxman, Abildgaard e Blake. Disegnatore inesauribile, gran parte dei suoi fogli è conservata al Gabinetto nazionale delle stampe a Roma. (*amm + sr*).

### **Giannicola di Paolo**

(Perugia 1460 ca. - 1544). È una delle personalità più indipendenti fra gli allievi di Pietro Perugino a Perugia. Pit-

tore già affermato nel 1493, a stare ai documenti, **G** appare nella *Pala d'Ognissanti* (Perugia, GNU) del 1506-507 delicato interprete della lezione del maestro non senza inflessioni pinturicchiesche. Ma nella *Madonna e i santi Quattro* (Parigi, Louvre; già Perugia, Santa Maria Nuova) del 1512, il suo stile si è arricchito di nuovi modelli, da Signorelli a Raffaello, a Mariotto, a Fra Bartolomeo. La maggiore impresa di **G** è la decorazione della cappella del Collegio del Cambio (*Storie del Battista*, affreschi e tavola), protrattasi dal 1511 al 1528, che offre una vivida testimonianza delle mutevoli curiosità e delle libere sperimentazioni di **G** (Michelangelo, Raffaello romano, Sodoma, Pacchia, e fantasiose caratterizzazioni che rievocano «eccentrici» come Aspertini e G. F. Bembo). (gs).

## Giappone

La pittura giapponese, come quella cinese, deve le sue caratteristiche ai diversi mezzi che impiega: pennello, carta, seta e inchiostro. Si è piegata alle medesime esigenze iconografiche del buddismo, ma differisce dalla cinese per l'originalità delle sue prime fonti grafiche. Sin dal Neolitico, la decorazione del vasellame *jōmon* presenta morbidi e lineari giochi sinuosi.

Per felice contrasto, l'arte calcolitica del vasellame o dei bronzi a cavallo della nostra era (epoca *yayoi*) è semplice e senza fioriture. S'instaura così il dialogo tipico della pittura giapponese tra «ipercomplessità» e «ipersemplicità», ricchezza dell'arte pittorica e semplicità di quella calligrafica; quando tale dialogo contrappone le opere a pieni colori delle scuole Kanō e quelle sfumate delle scuole di letterati (*bunjinga*), esso si accosta a quello delle due grandi correnti della pittura cinese.

**Origini** Le prime scene di vita quotidiana, quali figurano su taluni bronzi *yayoi*, sono certamente vicine a scene consimili che adornano i bronzi cinesi della fine del I millennio a. C., ma hanno un più accentuato carattere di semplicità *naïve* nello schematismo degli animali rappresentati: cervi, pesci o trampolieri. Gli elementi della decorazione geometrica, triangoli o rosette, sono anch'essi vicini ai motivi cinesi, ma la loro collocazione obbedisce già a un raffinato gusto dell'asimmetria, come dimostrano le felici combinazioni di linee curve e diritte del motivo detto *chokkomon*. Le prime pitture giapponesi ornano le tombe dell'«epoca delle Grandi Sepolture» (*Kofun jidai*:



v-vi sec. d. C.). In confronto alle opere coreane, queste sono ancora contrassegnate da ingenue goffaggini. Sia nelle scene familiari che nelle immagini dell'aldilà, la fattura è primitiva; qualche contorno circonda chiazze di colori naturali, bianco, giallo o verde, e soprattutto nero e rosso. Troviamo sia la ricchezza decorativa della tomba di Otsuka, con pareti coperte da motivi svariati sui quali emergono cavalli e cavalieri sia la semplicità della parete decorata della tomba di Takehara, in cui il volo di un drago, il «nuotare» di una barca e il galoppo di un cavallo evocano il viaggio dell'anima nei tre elementi.

**Epoca di Asuka e di Nara (vi-viii secolo): primato degli influssi cinesi** Nel vi-vii sec. il **G** volontariamente si assoggetta alla scuola cinese. Fin dalla fine del vi sec., il principe reggente Shōtoku Taishi si converte al buddismo, avvicinando il **G** al grande modello di civiltà rappresentato dalla dinastia cinese dei Tang. Cinesi e coreani giungono in massa, dotti e monaci, artisti o artigiani; e tra questi ultimi i pittori Hakuka nel 588 e Donchō nel 610. Le prime opere segnalate riflettono influenze continentali, come accade anche per i pannelli laccati del *Tabernacolo del Tamamushi*, attribuito da alcuni a un artista coreano, e per la bandiera ricamata del Chūgūji (Tenjukoku Mandara), d'ispirazione nettamente cinese; vi si ritrovano la snellezza dei bodhisattva dell'epoca Wei, e il gioco di curve e controcurve proprio dell'arte Han intorno all'inizio della nostra era. Le forme quasi irreali di questo primo periodo si umanizzano nel vii sec. per influsso delle dinastie Sui e dei primi Tang. L'esempio migliore è costituito dal complesso delle pitture murali del Hōryūji. Malgrado il disastroso incendio del 1949, queste pitture rivelano tutta la finezza dei primi artisti giapponesi: i personaggi hanno profili possenti e l'espressione virile caratteristica dei modelli cinesi, ma il disegno saldo e sensibile accentua una più profonda spiritualità. Le tecniche primitive persistono peraltro negli effetti di profondità ottenuti mediante giochi d'ombra, e compaiono anche nel dipinto della celebre dea della Bellezza: Kichijōten. Lo spirito cinese è pure avvertibile nei sei pannelli del *Paravento delle bellezze* di Shōsōin. Queste personificazioni sedute sotto gli alberi, con costumi ornati di piume e con finti nei sul viso, illustrano infatti la moda della capitale dei Tang, moda che si ritrova nei musicisti dipinti su un ornamento di liuto (*biwa*); questi ultimi, in groppa ad ele-

fanti, si profilano contro un paesaggio e ricordano i musicisti in groppa ai cammelli delle statuette funerarie cinesi ritrovate sul continente a Chang-ngan (l'attuale Sian). Ritratti come quello del reggente Shōtoku manifestano iniziali intenti realistici, nella sottile sovrapposizione dei tratti frontali e di profilo. La pittura giapponese si libera a mano a mano dell'influenza dei maestri cinesi. Nel 710 si apre a Nara un ufficio di pittura (*Edokoro*). Il genio nazionale traspare nell'adattamento dei *sūtra* illustrati. L'*In-gakyō* (*sūtra* delle cause e degli effetti) rivela già il gusto giapponese delle scene familiari: il disegno vigoroso del bodhisattva su canapa dello Shōsōin manifesta inoltre il gusto della solidità. Il **G** ha oramai acquisito la maestria tecnica ed i principî estetici che ne guideranno gli sviluppi successivi.

**Epoca Heian (IX-XIII secolo): primato iniziale della pittura buddista** La pittura giapponese si afferma nell'epoca Heian. Nel IX sec., i rapporti con la Cina s'intensificano e i modelli cinesi affluiscono nel paese. Il buddismo si sviluppa in molte sette; i monaci Saichō e Kūkai (*alias* Kōbō Daishi) fondano rispettivamente il *tendai* e lo *shingon*. Quest'ultima setta accorda grande importanza alle immagini, alle rappresentazioni cosmiche: come nei *mandara* in cui il Buddha Vairocana (Dainichi Nyorai) è in trono in mezzo ad un complesso pantheon. Nel 951 i signori dell'epoca, i Fujiwara, preoccupati per i troppo frequenti naufragi che ne decimavano la nobiltà, rompono le relazioni con la Cina. Questo isolamento consentirà al **G** di liberarsi dalla potente influenza dei modelli Tang. Sin dal X sec. le forme si alleggeriscono e i colori si fanno più chiari. Nell'XI sec. la cultura aristocratica passa dall'austerità all'intimità e dalla potenza alla delicatezza. Nello stesso momento, si diffonde rapidamente in tutti gli strati della società la devozione per Amida, che era propria delle classi umili e del tema dei paradisi di beatitudine da dove Buddha Amida discende a cercare le anime dei fedeli sulla soglia della morte. Quest'atmosfera paradisiaca permea tutte le manifestazioni artistiche. Così accade per il padiglione della Fenice, o Hōōdō, del Byōdōin (nei dintorni di Kyoto), in cui gli edifici decorati con dipinti s'integrano con la natura. Terra e Paradiso si confondono, l'arte sacra è permeata da quella profana. I *raigō*, o discese di Amida, offrono l'occasione per dispiegare valli e colline, ruscelli e specchi d'acqua. Il grande rotolo verticale

del Kongōbuji colloca la morte del Buddha (la scena patetica del *parinirvāna*, o *nehanzu*) entro un paesaggio tipicamente giapponese, pieno di grazia e di dolcezza. Questo profondo sentimento della natura rimane avvertibile nei grandi ritratti di patriarchi e di divinità. I sedici discepoli del Buddha o il ritratto del monaco Jion Daishi nello Yakushiji di Nara uniscono il senso del lusso e della raffinatezza ad una semplicità che si riflette nei tocchi leggeri e nel fine modellato. L'arte sacra venne a poco a poco conquistata dalle grazie dell'arte profana, mentre le divinità persero il loro valore filosofico. Nell'XI sec. vengono rappresentate le divinità terribili dagli occhi di fuoco (*myōō*), i cui corpi azzurri dalle braccia multiple lanciano le fiamme purificatrici del Bene che soppianta il Male. Il colore simbolico rafforza l'impressione di potenza spirituale, e la maestà si equilibra con l'effetto decorativo; ad esempio nel *Dan'itaru myōō* con il toro verde (Boston, MFA) e nel *Fudō myōō* (Shōren'in di Kyoto), manifestazione del furore di Dainichi Nyorai, nel quale le fiamme divoranti assumono la forma di uccelli mitici. Teso all'estremo, l'equilibrio non tarda a spezzarsi, e in questo momento la pittura rasenta una raffinatezza eccessiva e un'eleganza affettata, tendenza che muta nel XII sec., con l'avvento della classe guerriera di Kamakura. Il buddismo, identificandosi con la sensibilità religiosa di tutta la nazione, si esprime in un'arte che a poco a poco viene sommersa dalle scene di vita quotidiana, ponendosi così all'origine della formazione di uno stile profano nazionale. Essa beneficia dei mutamenti di vita imposti dall'evoluzione del costume; tranne che per gli edifici ufficiali, la casa giapponese rinuncia al rigido e simmetrico impianto cinese; tramezzature mobili, porte scorrevoli (*shōji*, *fusuma*) o paraventi (*byōbu*), che consentono di modificare gli ambienti interni, sono pretesti per decorazioni. La pittura, che all'inizio era una variazione su di una poesia o una calligrafia d'ispirazione cinese, diviene poi l'immagine di una poesia in stile nazionale (*waka*). I nobili sanno apprezzare la bellezza plastica della rappresentazione, nonché il valore letterario della poesia o l'eleganza della calligrafia, ma tali criteri si applicano d'ora innanzi a temi giapponesi: la vita quotidiana e la sua cornice hanno sostituito i modelli cinesi. Così, il paesaggio continentale astratto e angoloso lascia il posto alle colline arrotondate ed alla flora insulare. I tronchi argentati dei pini, i ciliegi

in fiore o gli aceri rossi rievocano di volta in volta i mesi, il ritmo delle stagioni o luoghi celebri pieni di animazione. Questa natura umanizzata, intima, cornice di attività stagionali, resterà al centro dell'impegno estetico giapponese; oltre alla pittura murale decorativa, essa suscita lo *yamatoe* («pittura alla giapponese»). Tuttavia non distrugge il *karae* («pittura alla cinese», letteralmente «alla Tang»), vale a dire l'illustrazione di temi cinesi in paesaggi di tipo cinese; quest'ultimo genere sopravviverà infatti per servire di cornice alle cerimonie ufficiali e religiose. Lo statuto sociale dei pittori migliora gradualmente: da semplici artigiani nell'ufficio della pittura a Nara, i pittori divengono gli artisti dell'accademia di corte. Alcuni cominciano a godere di eccezionale notorietà, come Kose no Kanaoka, fondatore della scuola Kose, primo di una discendenza di pittori che attraverseranno splendidamente tutta la pittura giapponese. Nello stesso tempo, i sentimenti e i gusti dell'aristocrazia si raffinano, e la nuova estetica è fatta propria dell'*élite*. Due generi, molto apprezzati dai letterati cinesi, il foglio d'album (*sōshi*) e soprattutto il rotolo in lunghezza (*emaki*) saranno espressione della fioritura di una letteratura nazionale. Aggiungendo alle gioie dello spirito quelle dell'occhio, tutta una letteratura in lingua volgare, diari intimi e romanzi sarà pretesto al fiorire dell'illustrazione. La più celebre di tali opere è, nel XII sec., il *Romanzo di Genji* (*Genji monogatari*). L'espressione grafica del lirismo e della delicatezza prevale qui sulla narrazione del soggetto, divenuto classico. Nella composizione in diagonale, vista dall'alto in basso e da destra a sinistra, i tetti vengono eliminati e lo spettatore fa scivolare uno sguardo indiscreto nell'intimità delle stanze e dei corridoi. Il trattamento del volto, volutamente schizzato (un semplice gancio per il naso, una linea per l'occhio, un punto rosso per le labbra), non lascia trasparire nulla dei caratteri o dei sentimenti, come se, attraverso una maschera, ciascuno avesse modo d'identificarsi con l'eroe che preferisce. Tutto l'interesse psicologico e drammatico si esprime nella composizione e nel gioco sottile dei colori simbolici: colori opachi, piatti, scanditi dal ritmo delle nere capigliature. Il senso tragico della scena del principe che tiene in braccio il figlio adulterino viene tradotto dall'opposizione, colore del lutto, riflesso della solitudine di Genji che invecchia, ed il rosso sontuoso che domina l'arredo. Tinte neutre e cupe, au-

tunnali, sono usate per la scena malinconica della principessa triste. Questa pittura, eco dell'atmosfera raffinata della corte dei Fujiwara, è nata nell'ambiente delle dame di corte; il suo stile elegante le ha procurato l'appellativo di «pittura femminile» (*onnae*). Alle gesta dei cortigiani si aggiungono, nella seconda metà del XII sec., quelle degli umili; le loro piccole pratiche di mestiere si riflettono nei racconti aristocratici di leggende e biografie. L'osservazione penetrante quasi caricaturale, si unisce alla maestria del pennello nei rotoli della meravigliosa vita del monaco Myōren, che riprende il miracolo del fienile volante dello *Shigisan'engi*. Nel libero tracciato del rotolo degli *Animali* (*Chōjūgiga*) l'umorismo si trasforma persino in una violenta satira della vita buddista. La moda dai rotoli illustrati conquista la storia nazionale. L'incendio della porta del palazzo e le reazioni della folla sono dipinti sul rotolo di *Ban Dainagon* con ritmo e movimento sorprendenti. Scene di guerra trasmettono l'eco delle grandi lotte per il potere, come la battaglia di Heiji. Il realismo dell'epoca si ritrova nei grandi ritratti di corte, come quello di *Fujiwara Takanobu*, in un'audace composizione, in cui la veste nera trattata geometricamente, mette in risalto un volto finemente modellato. I monasteri praticano anch'essi l'arte dei rotoli nelle immagini edificanti e terribili dei dannati famelici o degli inferni (*Jigokuzōshi*). Così il G dopo aver assimilato i modelli cinesi della corte dei Tang, seppe dar vita, durante l'isolamento durato tre secoli, ad una pittura originale, fedele riflesso della raffinata cultura che il paese aveva sviluppato.

**Epoca Kamakura (XIII-XIV secolo): ripresa delle influenze cinesi** Alla fine del XIII sec., durante i disordini che precedettero l'avvento della classe dei guerrieri il buddismo si preoccupò sempre più della salute delle anime sofferenti. I grandi monasteri riproducono per i fedeli la vita esemplare e meravigliosa dei loro fondatori. Così Jōnin dipinge per il Kōzanji la storia di Gisho e Gengyō; una grande simpatia umana e un profondo senso della natura si sprigionano dalla leggenda della giovane cinese che si precipita nei flutti e si tramuta in drago protettore per guidare sino al porto coreano il monaco missionario. Lo shintoismo segue questo esempio nel rotolo dedicato a Michizane (*Kitano tenjin'engi*), in cui l'espressione drammatica dei colori brillanti ne riflette la vita e la tragica morte. Rotoli su seta che illustrano il pellegrinaggio del monaco Ippen fanno



uso di schizzi che il suo discepolo poté tracciare sul luogo. Come la nostra miniatura della fine del medioevo, questa pittura di realismo vissuto è specchio fedele della società giapponese, ma è pure testimonianza dell'influsso crescente esercitato dalla Cina dei Song. I monaci di ritorno dalla Cina, adepti della setta contemplativa *chan* (pronunciato in giapponese *zen*), svolgono un notevole ruolo in questa moda cinesizzante. La disciplina spirituale, basata sulla concentrazione e meditazione personale, introdotta in G dal monaco Eisai (1141-1215), impronta la pittura a inchiostro o *sumie*. Fiorisce il paesaggio monocromo a inchiostro acquerellato. La sobrietà stessa dei mezzi consente di rappresentare un ideale difficilmente esprimibile altrimenti. L'*élite* politica si avvicinò a questa nuova dottrina, preferendo la semplicità del paesaggio cinese ad acquerello e la sua sottile composizione «a cono», alla complessità letteraria precedente. Nel XIV sec. quest'*élite* prende come consiglieri i monaci zen. Questi ultimi regolano, in particolare, la cerimonia del tè ed elaborano la sua nuova estetica, mentre, nelle case, si appronta una nicchia, il tokonoma, per collocarvi l'oggetto prezioso, solo elemento adatto alla contemplazione del Bello.

**Epoca Muromachi o Ashikaga (XIV-XVI secolo): lo zen e il fiorire della pittura monocroma** L'epoca Muromachi prosegue lo spirito di quella Kamakura. Due monaci pittori, Minchō e Josetsu, si rivelano come i veri precursori della pittura monocroma giapponese; Shūbun crea per primo, nell'ultimo quarto del XV sec., opere originali che esprimono la delicatezza dell'atmosfera giapponese. Il suo genio sintetico riceve il riconoscimento ufficiale di «maestro dell'accademia». Quando Sesshū, suo allievo, si recò in Cina, fu impressionato dalla grandiosa natura cinese e soggiogato dalla tecnica e dal pensiero dei grandi maestri. Da allora il tratto del suo pennello acquisì un vigore del tutto nuovo, tanto nel gioco delle linee di contorno che in quello, più sottile, delle forme senza contorni della «scuola dell'acquerello» (*suibokuga*). Alla fine della sua vita, la veduta del *Ponte del Cielo* (*Amano Hashidate*), realizza, con una composizione solida ed astratta, la sintesi tra realtà del paesaggio ed intima liricità. In questo grande movimento di rinnovamento che prende spunto dall'arte cinese, la tecnica dell'acquerello invade ogni settore: pannelli, paraventi, porte scorrevoli si coprono di paesaggi dalle immense profondità. La semplicità di questi mezzi esalta gli

effetti decorativi favoriti dalla scuola Kanō. Questa chiarezza espressiva, quest'equilibrio compositivo e questa nettezza di linea si ritrovano, per esempio, in Masanobu. Kanō Motonobu infine congiunge felicemente la liricità dell'acquerellato con lo spirito decorativo del cromatismo brillante; il suo stile prevale oscurando la scuola convenzionale dei Tosa, dinastia ufficiale dei pittori di corte.

**Epoca Momoyama (xvi-xvii secolo): i Kanō, pittori decoratori al servizio dei guerrieri** L'epoca Momoyama, cerniera tra il xvi e il xvii sec., è l'età d'oro della pittura murale. Nel 1568, Nobunaga unifica il paese e ai monaci zen succedono i meno raffinati samurai, rappresentanti d'una società eroica, di cui iniziano già a far parte i mercanti che hanno fatto fortuna. Un'ispirazione grandiosa sostiene lo stile fastoso e brillante di un Eitoku. È infatti l'epoca delle fortezze (in risposta alle armi da fuoco introdotte dai portoghesi nel 1542), e tali castelli, pur garantendo un'efficace protezione, sono pretesto per esibire la nuova grandiosità dei signori. Le sale, in cui possono riunirsi pressappoco trecento vassalli e cortigiani, offrono agli artisti immense superfici nelle quali l'ottica del decoratore spesso deve prevalere su quella del pittore. Nel 1576 Eitoku decora il famoso castello di Azuchi presso il lago Biwa (distrutto nel 1582), gli viene affidata da Hideyoshi la decorazione del castello di Osaka nel 1583 e del palazzo di Juraku a Kyoto nel 1587. Qui egli sa fondere la finezza del tracciato monocromo cinese con la ricchezza della tavolozza dello *yamatōe*. Senza dettagli inutili, ma sempre con una nota raffinata, valorizza un soggetto ritmandolo ampiamente con le grandi linee di un paesaggio o di un albero. Dopo di lui Sanraku decora il castello di Momoyama nel 1592, ma la stilizzazione sempre più sapiente di questi artisti di Kyoto tende verso l'accademismo, nel momento in cui un altro ramo dei Kanō diviene la scuola ufficiale di Edo. Lo stile Kanō supera infatti la ristretta cornice di questa scuola; lo si ritrova anche nella scuola detta «di Kaihō», con l'opera decorativa di Yushō, le cui peonie del Myōshinji di Kyoto si dispiegano in cerchi delicatamente modulati su fondo d'oro. Quest'eleganza e questa serenità, di cui tanto giustamente andava fiero il pittore, giustificano le belle firme che egli fu tra i primi ad apporre sulle opere. Un pittore di tradizione zen come Tōhaku, benché eccella nel rievocare la poesia della nebbia nella sua pittura

monocroma di pini, può rivaleggiare con i Kanō quando intraprende grandi composizioni a fondo d'oro, sul quale risaltano zone di colore piatto. Infine, alcuni artisti rappresentano scene di commercio, sono i famosi paraventi dei Barbari del Sud *Nanban Byōbu*, sui quali si vedono i portoghesi sbarcare nei porti giapponesi, ove, tra le tradizionali nuvole d'oro, li attendono gesuiti schizzati con esattezza e con un umorismo quasi caricaturale.

### **Epoca di Edo, o Tokugawa (XVII-XIX secolo): la nuova clientela borghese**

Lo shōgunato dei Tokugawa crea, grazie alla sua politica economica, un periodo di stabilità che comporta la nascita di un nuovo mecenatismo borghese amante della grandiosità. La decorazione del castello di Nijō sfiora il gigantismo: un unico albero occupa uno spazio di 14 m di lunghezza, e sotto l'accademismo si discerne la vanità di tutto un lusso dorato. In margine a questa corrente ufficiale, altri stili conservano la misura delle tradizioni nazionali con un ritorno in auge dello stile della scuola Tosa. Così Sōtatsu seppe unire in sintesi felice l'ispirazione decorativa dello *yamatoe* e la costruttività dell'epoca moderna. I suoi due paraventi che illustrano il *Romanzo di Genji* seguono infatti la convenzione delle tinte piatte e della diagonale dei rotoli illustrati, ricomposti nell'unità plastica del fondo d'oro. Non va trascurato il ruolo svolto dal mecenate Kōetsu, suo amico, egli stesso decoratore e calligrafo: sul rotolo di cervi dipinti da Sōtatsu, la linea molle d'oro delinea un profilo che ne fa risaltare la calligrafia manierata. Nella stessa direzione, in collaborazione col fratello Kenzan, vasaio celebre, Kōrin riprende la grande tradizione di ricchezza decorativa. In un'audace ricerca di stilizzazione, dipinge su fondi d'oro iridi violacee e susini bianchi e rossi, i suoi alberi, separati da vortici astratti dei flutti blu argento, sono colti, per contrasto, nella loro realtà sensibile e poetica. Parallelamente si sviluppa la pittura di genere. Essa troverà una delle sue grandi realizzazioni nella stampa, riflesso più diretto della vita del popolo. I Kanō avevano già rappresentato gli avvenimenti d'attualità e le feste sotto questo aspetto «volgare» di scena familiare. Così Naganobu aveva mostrato un gruppo di quattro danzatori dinanzi a una nobile assemblea in occasione della festa dei ciliegi in fiore, ponendo l'accento sul ritmo della danza e sulle ricche armonie tra le tonalità delle vesti. Ampliandosi la clientela di agia-

ti mercanti, si assiste a frequenti rappresentazioni dell'*ukiyo* («mondo fluttuante»), mondo cangiante ed effimero, della gente felice, che passa inesorabilmente. Si hanno in primo luogo le grandi figure femminili dei paraventi, domestiche di case di bagni, di acuta osservazione; poi i rotoli verticali, piú maneggevoli, che rappresentano un'unica figura. Infine, si sviluppò la stampa, brillantemente illustrata da Moronobu, Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Sharaku, Hokusai e Hiroshige. La stampa si estingue alla metà del XIX sec., in un crescente numero di tirature e nell'abbassarsi della qualità, proprio nel momento in cui, nell'Occidente, fu un punto di partenza innovativo; singolare incontro, che fece della rivelazione giapponese attraverso opere mediocri e manierate, uno dei fermenti dell'impressionismo e dell'arte moderna. Altre tendenze annunciano l'epoca moderna. Una corrente realistica, e refrattaria ad ogni denominazione, attraversa gli ultimi due secoli. Si possono citare Icchō, dalla sensibilità raffinata e satirica, Ōkyo, realistico e persino naturalistico, Goshun, piú lirico, e Jakuchū, il quale poté dire: «Molti sono i pittori che fanno pittura, ma rari quelli che rappresentano gli esseri». Un rinnovamento degli influssi cinesi si era manifestato sin dal XVIII sec., con l'introduzione della pittura eclettica dei letterati, detta del Sud (*nanga*), in contrapposizione allo stile del Nord, derivato dai Song e dagli Yuan e conosciuto in **G** tra il XIV e il XVI sec. I rappresentanti piú illustri di tale tendenza sono Taiga, dallo stile libero ed energico, e Buson, pittore e poeta. Il manierismo fu la ragione di tale ricercato preziosismo, cui lo stesso Gyokudō non sempre sfuggì, malgrado il suo lirismo e il suo anticonformismo.

**L'epoca Meiji (1868-1911)** Nel 1868 il paese si riapre infine al mondo e l'epoca Meiji vide nascere il **G** moderno. Tentati dall'arte occidentale, i pittori avrebbero potuto distogliersi dalla propria tradizione, e confondere tendenze spirituali e contingenze tecniche o stilistiche. Ma il celebre critico Okakura Kakuzō, dando vita all'accademia d'arte giapponese, contribuì a far rivivere l'arte nazionale, *nihonga*. Le varie tendenze del passato si rinnovano. La tradizione accademica vede Kanzan e Shunsō unire realismo e stilizzazione nell'acquerellato senza contorni. Takeuchi Seihō si specializza in un realismo nel contempo occidentale e molto tradizionale nella resa del pelame degli animali. La tradizione degli zen indipendenti, che

sfruttano tutte le risorse dell'inchiostro di china, non era morta: aveva avuto a proprio sostegno il monaco Sengai e proseguiva con Tessai il rappresentante piú brillante della pittura dei letterati; nel senso piú moderno, quest'ultimo rinnovò la sua ispirazione studiando i grandi maestri dell'acquerellato cinese della fine del xvii sec., Che-tao e Pa-ta Chan-jen. Tra le due guerre, i pittori giapponesi viaggiarono molto e studiarono in Europa, come Foujita o Kuroda Kiyoteru, che si recò in Francia e poi insegnò in **G** la pittura occidentale a olio. Lo stile tradizionale resta però interpretato da Kikuchi Keigetsu, che rappresenta in un acquerellato un po' freddo personaggi del passato. Insieme tradizionali e lirici sono i maestri Yokoyama Taikan, Yasuda Jukihiko, Kobayashi Kokey e Maeda Seison, mentre Hirafuku Hyakusui unisce la componente del «classico» giapponese a quella dell'arte occidentale. Tra i pittori a olio vanno citati, oltre a Umehara Ryūzaburō e Yasui Sōtarō, Kobayashi Tokusaburō, che predilesse le nature morte, e Migishi Kōtarō, che tende già all'astrattismo. Dopo la seconda guerra mondiale, il **G** conosce un periodo di confusione, che si riflette nelle incertezze che dividono gli artisti. Il salone Nitten nel 1946 non rivela alcuna opera veramente creativa. Dal 1947 si succedono mostre di opere occidentali che risvegliano grande interesse. I pittori tradizionali, come Uemura Shoko, reagiscono organizzando la società Sozobijutsu, tentativo di risposta alla corrente post-cubista impersonata da Yamamoto Kyujin e da Yoshioka Kenji. Nel 1951 il gruppo si amplia nella società Shinseisaku, mentre vi si contrappongono innovatori come Tokuoka Shinsen, Higashiyama Kaii e Ogura Yuki, mescolando alle tradizioni giapponesi le forme semplificate dell'Occidente. Reagendo alle esposizioni straniere (salone di maggio, retrospettive di Matisse o di Picasso), il gruppo del Rinpa rimette in auge lo stile giapponese. Una corrente sintetica si delinea sempre piú, e persino l'arte della disposizione dei fiori, l'ikebana, subisce l'influsso dell'astrattismo. Dal 1951 il Museo d'arte moderna di Kamakura e quello di Tokyo, nonché la Gall. Bridgestone, danno nuovo avvio al gruppo Sozobijutsu con Hieda Kazuho e Takayama Tatsuo. (*ve*).

Gli artisti giapponesi hanno adottato il linguaggio dell'astrattismo, poi quello delle ultime avanguardie, interpretandoli in modi assai diversi. Nello stesso **G** le opere di Keiji Usami o di Katsurō Yoshida rivelano la ri-



cerca di una percezione concettuale. Jōsaku Maeda rievoca i *mandala* nelle sue opere astratte, mentre Tetsumi Kudō persegue la sua campagna di denuncia della tecnologia contemporanea. La maggior parte dei gruppi informali anti-arte, costituitisi negli anni '60, è scomparsa, ed il gruppo Gutai si è dissolto nel 1972. Numerosi artisti giapponesi si sono stabiliti negli Stati Uniti: Hisao Dōmoto realizza *Soluzioni di continuità* (1970), nelle quali ripete all'infinito l'interpretazione di fasce e cerchi. Shūsaku Arakawa ricerca un'arte che trasformi i meccanismi del pensiero. A Parigi, Kumi Sugai e Ado Satō proseguono ricerche costruttiviste. Toshimitsu Imai preferisce l'esplosione naturale di colori abbaglianti, Yasukazu Tabuchi i colori contrastati di paesaggi voluttuosi e Kei Satō l'austerità di tinte fuse in una materia spessa. Kei Hiraga si esprime in un linguaggio vicino alla Pop Art, nel quale sono presenti elementi surrealisti. Le constatazioni rigorose di On Kawara sono state accostate all'arte concettuale. Parallelamente a tali tendenze internazionali, la pittura di stile giapponese propriamente detta, vale a dire la pittura a pigmento su seta o carta poco nota all'estero, gode di grande prestigio in **G**. Artisti come Misao Yokoyama e Matazō Kayama sono molto rappresentativi di tale genere, che cerca oggi di combinare concezioni moderne e tradizioni classiche. Taluni artisti adottano lo stile detto «occidentale», nondimeno con un apporto specificamente giapponese. Ryuzaburō Umehara, considerato da alcuni giapponesi il massimo pittore attuale del paese, è il capofila di questi artisti. Le opere di Shikanosuke Oka, di Takanori Ogisu o di Shōōsuke Osawa sono rappresentative di questo genere che cerca di mettere insieme le concezioni moderne e le tradizioni classiche. I calligrafi moderni, rifiutando l'applicazione sistematica delle millenarie convenzioni, cercano di esprimere con la massima spontaneità il loro mondo interiore, giungendo talvolta fino a creare opere al limite tra la calligrafia e la pittura. Il rinnovamento di quest'arte si deve ad artisti come Shiryū Morita e Yūichi Inoue. (sr).

### **Giaquinto, Corrado**

(Molfetta 1703 - Napoli 1766). Personalissimo interprete ed esponente di primo piano delle varie correnti di gusto che nella prima metà del sec. XVIII si intrecciano tra Roma, Napoli, Torino, il **G** è una delle personalità di

maggior spicco nell'ambito del rococò europeo. A Roma, dove l'artista si trasferisce nel 1723 dopo aver frequentato a Napoli, dal 1719, la scuola di Nicola Maria Rossi (1690 ca. - 1758), pittore notevole e celebrato, e quella del grande Solimena, è in relazione con Sebastiano Conca, che in quegli stessi anni svolgeva la sua attività romana in stretto contatto con la prolungata tradizione dell'accademismo marattesco. In effetti, però, la presenza del **G** a Napoli si prolungò fino al 1727, con la realizzazione di vari dipinti in cui si riconosce l'approfondimento della lezione sia di Luca Giordano, sia del Solimena più luminoso e poi anche aperto ad istanze di moderato classicismo marattesco. Le relazioni romane con il Conca si allentarono assai presto, dal momento che negli affreschi di San Nicola dei Lorenesi (1731-33) e in quelli nella volta della cappella Ruffo in San Lorenzo in Damaso (1741-43), il **G** si mostra incline a un pittoricismo raffinato, decisamente rococò, cui non sono estranei i soggiorni a Torino (1733 e ancora tra il 1735 e il 1739). Gli affreschi eseguiti a Torino nella Villa della Regina, e le *Storie di Enea* (sei tele a olio, trasferite da Torino a Roma, nel palazzo del Quirinale, alla fine dell'Ottocento), si inseriscono infatti perfettamente nell'eleganza scenografica e ambientale delle architetture juvarriane, sostanziate da preziosità luministiche e da una scioltezza cromatica di grande respiro. Nel 1739, tornato a Roma, il **G** ricevette dal cardinale Ottoboni la commissione della grande pala dell'*Assunzione di Maria* per l'altar maggiore della parrocchiale di Rocca di Papa: uno dei suoi dipinti più complessi e monumentali, ed insieme uno dei suoi capolavori. L'ambiente artistico romano – che è teatro della sua successiva attività – esprime talvolta in quegli anni, anche sotto l'influsso del razionalismo di origine francese, una pittura relativamente «impegnata», non senza spunti di critica sociale e di costume, mentre si assiste alla fortuna di artisti emiliani di tradizione bolognese più o meno accademizzante. Il **G** svolse un ruolo di primo piano, ma in direzione completamente diversa; talora appare quasi come la controparte di un grande artista come il Benefial, che di una pittura che da un fondo di complessa meditazione culturale riesca ad un impatto diretto con la verità delle cose e dei sentimenti fu certamente il rappresentante più autorevole. Pure, le opere giacquintesche di questo periodo, tra le quali *Il trasporto delle reliquie dei santi Eutichete e Acuzio*

(1744), dipinto a Roma per il coro del duomo di Napoli su commissione del cardinal Spinelli, le tele e gli affreschi per la chiesa romana di San Giovanni Calibita (1741-42), mostrano una maggiore severità stilistica, nella solenne monumentalità che è memore della grande tradizione decorativa romana, dal Cortona al Baciccia. Il ritorno alla naturale grandiosità barocca è confermato dagli affreschi romani di Santa Croce in Gerusalemme (1743: tele della volta; 1750-52: affreschi absidali) dove l'attenzione dell'artista è rivolta al cromatismo solare del Giordano, e al Solimena di cui riecheggia le soluzioni architettoniche attuate da questi nel soffitto della sacrestia di San Domenico Maggiore a Napoli. Della feconda e inventiva attività del **G** in questi suoi anni cruciali, si debbono almeno ricordare la grande pala per la Trinità degli Spagnoli a via Condotti (1749), il *Battesimo di Cristo* (1749) in Santa Maria dell'Orto sempre a Roma, e la grande tela con la *Natività di Maria* per il duomo di Pisa (1753). L'attività del pittore in Spagna, dove, succedendo all'Amigoni rimane dal 1753 al 1762, impegnato fra il Palazzo reale, l'Escorial, Aranjuez, è riassuntiva delle più diverse esperienze italiane, e aperta alle soluzioni del grande Giordano della maturità tale da fornire, per più di un aspetto, spunti e premesse per la formazione del giovane Goya. Nel 1762, tornato dalla Spagna, il **G** si stabilì a Napoli e vi rimase fino alla morte. A Madrid gli era stato ormai preferito il Mengs; e nell'estrema attività napoletana **G**, pur conservando la preziosa cromia delle sue opere spagnole, mostra una revisione in senso moderatamente classicista rispetto alla precedente fase neogiorgionesca e rococò: con esiti di elegante monumentalità che si rifanno anche alle soluzioni di alcune opere del suo periodo romano. E in questo senso influenzò in modo determinante le scelte di pittori napoletani quali Domenico Mondo, Giacinto Diano, Pietro Bardellino, Francesco Celebrano: tutti nati intorno al 1730 e ancora viventi allo schiudersi del XIX sec. Sua ultima impresa, della quale restano in vari musei quattro pale e due bozzetti, fu la decorazione pittorica di San Luigi di Rabazzo a Napoli, condotta con la direzione dell'architetto Luigi Vanvitelli. (*mlc + sr*).

### ***Giardino grande quanto un grano di senape***

Titolo (in cinese *Kiai tseu yuan houa chuan*) di un manuale di pittura cinese edito alla fine del XVII sec., che deve il

suo nome al giardino dell'autore a Nanchino. Quest'enciclopedia della pittura cinese venne pubblicata in due tempi. Il pittore Wang Gai, allievo di Gong Xian, pubblicò nel 1679 una raccolta in cinque volumi di cui il primo raccoglieva scritti sulla pittura, ed era ornato di incisioni su legno riproducenti opere di maestri. Il secondo volume forniva esempi di esecuzione di rami, foglie ed alberi; il terzo trattava delle rocce e delle montagne; il quarto delle figure umane, animali, navigli, edifici, mobili; l'ultimo illustrava la composizione di paesaggi con l'aiuto di opere antiche. Ad eccezione dell'ultimo volume, che comportò numerose tirature a due o tre colori, il complesso di questa prima parte era stampato in bianco e nero. Il successo ottenuto indusse Wang Gai, assistito questa volta dai fratelli Wang Shi e Wang Nie, a pubblicare nel 1701 una seconda parte in due raccolte di quattro volumi ciascuna, la cui stampa e tiratura fu di qualità migliore. La prima raccolta riguardava essenzialmente i bambú (un volume) ed i fiori (crisantemi, orchidee, peonie, susini); la seconda trattava delle composizioni miste (piante ed insetti, alberi ed uccelli). Infine, uno pseudosupplemento, pubblicato nel 1818, trattò la pittura di figure umane, ma non ebbe alcun punto in comune con il resto dell'opera. Spesso riedito, il **G** era conosciuto in Giappone sin dalla fine del XVII sec. Un'edizione parziale giapponese comparve nel 1748 e svolse un grande ruolo nella formazione dei pittori letterati insulari del *nanga*, che non avevano contatti diretti con opere cinesi originali.

Questo manuale di pittura, forse il piú noto in Occidente (con quello dello *Studio dei Dieci Bambú*), è ben lungi dall'essere l'unico nel suo genere che la Cina abbia conosciuto. Infatti in ogni epoca, e particolarmente sulla scia di Dong Qichang, furono definiti e codificati i vari stili di pittura, arrivando alla classificazione minuziosa delle tecniche, di cui il **G** offre tanti esempi. Si ritrova in questo manuale tutto il vocabolario tecnico dei tratti strutturali (*eun*) o dei punti destinati a ritmare le composizioni (*dian*), nonché le indicazioni che consentivano al dilettante di eseguire correttamente le foglie, i rami, le piume o le pietre. Sarebbe però errato considerare il manuale come un codice di leggi o di regole pittoriche; si tratta piuttosto di una raccolta degli elementi e delle tecniche pittoriche cinesi del tempo, compilati in modo da fornire un ventaglio di suggerimenti che consentisse di rappresentare i vari aspetti della natura. In Cina

come in Giappone tali manuali, servirono a fornire soltanto il vocabolario pittorico di base ereditato dagli antichi maestri, in modo da consentire all'artista l'equilibrio necessario tra regole formali e spontaneità espressiva. (ol).

### **Giarola, Antonio, detto il cavalier Coppa**

(Verona 1595 ca. - 1665 ca.). Scarseggiano, su questo pittore, dati e notizie d'archivio. Malvasia (1675) lo ricorda tra gli allievi di Francesco Albani; ma alcuni documenti romani lo dicono presente nella città tra il 1617 e il 1619, in casa di Saraceni con Jean Leclerc (un «Antonio Girola Veronese» è inoltre nominato nel testamento di Saraceni a Venezia nel 1620). Indubbiamente il catalogo del **G**, ricostruito solo di recente, mostra chiarissimi i rapporti con la cultura romana e con Saraceni in particolare (ad esempio nei due *Miracoli di sant'Antonio* nella sacrestia di San Fermo a Verona), ma anche evidenti influssi bolognesi (*Pala della peste*, 1636 ca.: Verona, San Fermo). L'arrivo a Venezia, intorno al 1630, di Domenico Fetti è puntualmente registrato nella fattura «sprezzata» della *Cena in Emmaus* (Verona, Seminario vescovile). In altri dipinti veronesi (*Madonna col Bambino e i santi Nicola, Carlo e Francesco* in San Nicolò, *Ritorno del figlio prodigo* a Castelvechio), probabilmente più tardi, il **G** sembra partecipe del più sobrio naturalismo espresso nell'opera di Alessandro Turchi. (sr).

### **Gielniak, Józef**

(Denain (Francia) 1932 - Varsavia 1972). Si formò presso la scuola di belle arti di Valenciennes. Affetto da tubercolosi, tornò in Polonia nel 1950 e dopo due anni di ospedale, venne accolto nel sanatorio di Bukowiec. In tali condizioni realizzò i suoi primi lavori grafici nel 1956. Col ciclo d'incisioni su linoleum intitolato *Sanatorio* divenne di colpo, nel 1957, uno degli incisori polacchi più notevoli e originali. Questi lavori si distinguono per i contenuti morbosi e visionari (*Talismano contro le malattie*, 1960; *Viaggio intorno al diagramma della febbre*, 1961). Dopo il 1959, **G** ha partecipato a numerose mostre internazionali d'arte grafica: Lubiana (1958, 1963); biennale di Parigi (1959, 1963), Lugano (1960); biennale di Tokyo (1960, 1962); biennale di Cracovia (1964), ove ha ottenuto il primo premio. Ha esposto nel 1968 a Breslavia, nel Museo della Slesia. (wj).



## **Giersing, Harald**

(Copenaghen 1881-1927). Si formò presso l'accademia di belle arti di Copenaghen (1900-1904), poi presso Kristian Zahrtmann (1904-1906). Soggiornò a Parigi nel 1906-1907 subendo l'influsso degli impressionisti e dei post-impressionisti francesi. Svolse un ruolo determinante nella pittura danese all'inizio del xx sec., di cui resta, con Edvard Weie, l'esponente piú noto. Intorno al 1917 venne influenzato dal cubismo. Negli ultimi anni la sua tavolozza s'incupí (nero, grigio, verde profondo). Ha lasciato paesaggi, nature morte e ritratti caratterizzati dalla vigorosa semplificazione dei piani e dalle sfumature del colore; essi riflettono sempre il senso d'intimità proprio della pittura danese dopo l'«età dell'oro» dell'inizio dell'Ottocento. **G**, che svolse un'importante attività di critico d'arte, per dieci anni diresse una scuola di pittura. È particolarmente ben rappresentato a Copenaghen (SMFK), nonché in numerosi musei di provincia danesi e in musei di Oslo e Stoccolma. (*pva*).

## **Gieryski, Aleksander**

(Varsavia 1850 - Roma 1901). Cominciò gli studi a Varsavia nel 1867 e li proseguí a Monaco dal 1868 al 1873. Nel corso di lunghi soggiorni in Italia studiò la pittura del Rinascimento, il cui influsso è visibile nei suoi dipinti: *Siesta italiana*, 1876 (conservato a Varsavia); *Pergolato* (1882: ivi). Tornato in Polonia (1880-88), s'ispirò direttamente alla vita e ai paesaggi urbani di Varsavia: *Venditrice ebrea di limoni* (1881: ivi), *Trombe, festa religiosa ebraica* (1884: ivi). Si associano in queste immagini, rievocatrici della città natale, l'osservazione penetrante della natura e l'interpretazione psicologica dei personaggi. **G** è soprattutto interessato al problema della luce: il suo incontro con l'impressionismo e il neoimpressionismo a Parigi dal 1890 al 1893 (*Crepuscolo sulla Senna* 1893: conservato a Cracovia) approfondí le sue assidue ricerche sugli effetti di luce, soprattutto del sole calante, intraprese sulle rive della Vistola. Già ammalato, **G** trascorse in Italia i suoi ultimi anni, schiarendo la tavolozza ed eseguendo numerose vedute di Roma e di Verona con tonalità chiare e luminose: *Pineta di Villa Borghese a Roma* (1895-1900: ivi), *Veduta di Verona* (1901: conservato a Varsavia). Benché non abbia mai insegnato, **G** esercitò grande influsso sull'evoluzione della pittura in Polonia. Sue opere si trovano in musei di Varsavia e di Cracovia.

Il fratello **Maksymilian** (Varsavia 1846 - Reichenhall (Baviera) 1874), prima di studiare presso la scuola di belle arti di Varsavia (1864) e presso F. Adam a Monaco, prese parte all'insurrezione polacca del 1863, che gli ispirerà numerosi dipinti, tra cui *Pattuglia di insorti* (conservato a Varsavia). I suoi paesaggi, le scene di caccia (1871) e di genere (*Inverno nel piccolo villaggio*, 1872: ivi) gli procureranno riconoscimenti internazionali a Monaco, Berlino, Vienna e Londra. Morì a ventott'anni, nel pieno della sua carriera. Le sue opere sono conservate in musei polacchi e in coll. priv. straniere. (*wj*).

### **Gigante, Giacinto**

(Napoli 1806-76). È la maggiore personalità della pittura napoletana dell'Ottocento, di risonanza europea, e l'artista più rappresentativo delle esperienze pittoriche della cosiddetta «scuola di Posillipo», insieme al Pitloo (quest'ultimo a Napoli dal 1815). Giovanissimo dopo un breve alunnato (1820) presso lo Huber, vedutista tedesco di gusto accademizzante, fu in rapporti col Pitloo, di cui frequentò lo studio dal '21 e dal quale apprese la maniera di cogliere aspetti inediti del paesaggio. Importante fu anche la conoscenza di alcune opere del Turner (a Napoli già nel 1819) esposte in una mostra romana del '28, che lo sollecitarono al superamento della visione purista del Pitloo – che pur doveva aver trasformato i suoi modi in un probabile incontro con il norvegese Dahl, a Napoli nel 1820-21 – per una più libera interpretazione della natura. La sua originalità e la sua grandezza consistono proprio nel superamento del dato puramente veristico ed illustrativo attraverso la capacità di dar libero corso ad una ripresa sottilmente romantica, tra il lirico e l'elegiaco, del paesaggio, colto per mezzo di squisite ricerche atmosferiche e con estatici abbandoni. In tal modo, attraverso la descrizione fantasticamente trasognata della verdeggiante costiera sorrentina, della luminosa ed assolata campagna flegrea, o degli incanti cromatici di Capri, Procida ed Ischia, il **G** seppe raccogliere e rivivere anche il messaggio tramandato dalle più antiche fonti della locale pittura di paesaggio, da un Domenico Gargiulo e da un Salvatore Rosa, pur nella rielaborazione più intimamente fantastica e popolare che egli ne diede. Per la fortuna del **G**, si può ricordare che dal 1835 ebbe commissioni da esponenti dell'ambasciata russa a Napoli, e nel 1846 viaggiò in Sicilia con la zarina Alessandra. Del 1867 è un viaggio a

Parigi, dove il napoletano espose due opere all'esposizione universale. Una ricchissima raccolta di suoi disegni, acquerelli e tempere, e un importante gruppo di olii sono conservati al Museo di San Martino a Napoli, una sala gli è dedicata al Museo Correale di Sorrento, mentre numerose altre opere si trovano nella coll. Talamo a Cava dei Tirreni ed in quella di Astarita a Sorrento. (*ns + sr*).

### **Gigoux, Jean**

(Besançon (Doubs) 1806-94). La sua formazione era già compiuta quando giunse a Parigi. Amico di Balzac, frequentatore assiduo del Salon dell'Arsenal, aderì a quel romanticismo poetico battezzato «stile troubadour». Fu illustratore (*Gil Blas*, *Abélard et Héloïse*) e anche pittore di storia (*Morte di Leonardo da Vinci*, 1835: conservato a Blois) e ritrattista (il *Luogotenente generale Joseph Dwernichi*, 1833: Parigi, Louvre). La fattura esatta dei primi anni evolvette intorno al 1850 verso una maggiore libertà d'esecuzione (l'*Atelier*, 1853: Besançon, MBA). Collezionista notevole, lasciò alla città natale 460 quadri, tra cui il *Ritratto dell'architetto Desdéban* di Ingres, i tre *Studi di teste* per il *Giuramento del Jeu de paume* di David e soprattutto l'*Ebbrezza di Noè* di Bellini, e oltre tremila disegni, tra cui alcuni Cambiaso, Carracci, Tiepolo, Dürer, Rembrandt (il *Sogno di Giuseppe*), e un'importante serie francese (Vouet, Poussin, Le Sueur, Lorrain, Watteau Boucher, Greuze, Fragonard, David, Delacroix). (*ht*).

### **Gilarte, Mateo**

(Valencia 1620 - Murcia 1675). Esordì a Valencia, nella bottega di Espinosa; poi si recò nella Murcia, ove divenne il pittore piú in vista del suo tempo. Il suo linguaggio, prima un poco cupo e arcaico, s'ispira al naturalismo tenebrista (i *Discepoli di Emmaus* conservati a Toledo riflettono l'influsso di Orrente); in seguito, a mano a mano si rischiara (*Vita della Vergine*, dipinta nel 1651 per San Esteban della Murcia, dispersa tra vari musei minori, Albacete, Gerona, Huesca; solo la *Natività della Vergine* è a Madrid, Prado). **G** imita talvolta le incisioni fiamminghe tratte da Rubens (*Adorazione dei magi*: conservata a Gerona). Ma le sue tele migliori ricordano la pittura di Zurbarán per il loro realismo rustico e la loro intimità, come per i drappaggi piuttosto plastici. Nell'ultimo grande complesso di **G**, quello della cappella del Rosario a S. Domin-

go di Murcia (1663-66), le composizioni (*Giacobbe e l'angelo*, *San Domenico e la Vergine*) presentano maggior morbidezza e movimento, mentre il paesaggio assume un'importanza nuova. (*aeps*).

### **Gilio, Giovanni Andrea**

(Fabriano, seconda metà del sec. XVI). Ecclesiastico, di cui si posseggono scarse notizie biografiche, diffuse e precisò i dettati tridentini relativi all'arte figurativa nel secondo dei suoi *Due dialoghi* pubblicati a Camerino nel 1564 ove si ragiona *Degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'histoire...* Il trattato costituisce un'aperta reazione al manierismo e a quanto di soggettivo, capriccioso e «sforzato» esso implicava. La condanna formulata dal **G** colpisce anche Michelangelo e in particolare il *Giudizio*, soprattutto a causa dei nudi, ritenuti indecorosi in quel sacro luogo. Il principio del «decoro», secondo un'accezione etica, domina infatti tutto lo scritto; ad esso il **G** si appella come criterio regolatore degli errori e degli abusi commessi dai pittori di cui egli lamenta l'«ignoranza» delle Sacre Scritture. In sostanza ciò che il **G** ricusa nell'arte del suo tempo sono il virtuosismo tecnico e la scarsa attenzione ai contenuti disinteressandosi della componente formale per la cui valutazione d'altra parte non possedeva alcuna attitudine; egli reclama una pittura più strettamente fedele alle Sacre Scritture poiché compito dell'arte è istruire e non dilettere. (*mo*).

### **Gill, André**

(Louis-Alexandre Gosset de Guines, *detto*) (Parigi 1840-85). Celebre per il suo talento di caricaturista sulle riviste «La Lune» e «L'Eclipse» che aveva fondato, ha lasciato inoltre un'opera dipinta composta soprattutto di ritratti (Parigi, Petit-Palais; *Ritratto presunto di Théodore Rousseau*: Parigi, Louvre). Fu amministratore del museo del Lussemburgo durante la Comune; morì pazzo. Illustrò Zola, Murger e Daudet. (*ht*).

### **Gille, Christian Friedrich**

(Ballenstedt (Harz) 1805 - Wahnsdorf (Dresda) 1899). Pittore e litografo, seguì corsi d'incisione presso l'accademia di Dresda, e fruì nel 1827-30 dell'insegnamento del paesaggista Dahl, il cui influsso appare evidente nel *Paesaggio al chiaro di luna* (1831: Dresda, GG). **G** fu l'unico

allievo di Dahl a proseguire la tradizione del paesaggio realista, e rimase isolato quando Bendemann, Richter e Schnorr, nominati accademici, determinarono il trionfo dei nazareni. Per sopravvivere eseguì prima litografie (vedute, scene di genere, ritratti) e solo a partire dal 1850 si orientò definitivamente verso la pittura. **G** fu tra i primi a rappresentare gli aspetti casuali della natura, ispirandosi soprattutto ai dintorni di Dresda. Le grandi pianure frequenti nei suoi dipinti, con un gruppo d'alberi, la riva di un fiume oppure un giardino di periferia (*In riva alla Weisseritz, Cipressi*: Dresda, GG), lasciarono il posto negli anni '40 a panorami osservati da un punto di vista elevato, che consente di aprire l'orizzonte a vaste distese (la *Valle dell'Elba*: ivi). Negli studi a olio, la fattura dinamica e il colore raffinato sembrano talvolta evocare i primi quadri impressionisti. **G** venne riscoperto nel 1906, in occasione della mostra di Berlino. Le sue opere, che costituivano la coll. Lahmann, vennero suddivise nel 1937 tra Dresda (GG) e Brema (KH). (*hm*).

### **Gillemans, Jan Pauwel, detto il Vecchio**

(Anversa 1618-75). Proveniente da una famiglia di orafi, apprese il mestiere presso un suo parente di Liegi. Maestro ad Anversa nel 1648, anno in cui si sposò, praticò sia l'oreficeria che la pittura, specializzandosi in nature morte. I suoi dipinti di frutta e fiori, in genere di piccolo formato, si ispirano a quelli di Jan Davidsz de Heem. Sono spesso firmati e datati, soprattutto tra il 1652 e il 1665, e caratterizzati da una composizione spesso sovraccarica, un modellato poco pronunciato e un colore opaco (*Gamberi, ostriche e frutta*, 1662: Bruxelles, MRBA). Nature morte di **G** si trovano a Bruxelles (MRBA), Bamberg e Londra (VAM).

Il figlio **Jan Pauwel, detto il Giovane** (Anversa 1651 - ?, prima del 1704) fu allievo nel 1665, ad Anversa, di Joris van Son. Fu accolto tra i maestri della gilda di San Luca nel 1673. Sembra che abbia lavorato più volte a Middelburg, ove fu iscritto alla corporazione dei pittori tra il 1700 e il 1702. Le sue nature morte, di piccolo formato, sono eseguite nello stesso stile di quelle del padre. Collaborò con J. P. Ykens e P. Rysbrack. (*wl*).

### **Gilles, Werner**

(Rheydt 1894 - Essen 1961). Fu allievo di Feininger al



Bauhaus, dal 1919 al 1923. Tra il 1921 e il 1941 soggiornò molte volte sulle rive del Mediterraneo – sia in Italia che in Francia –, poi in Norvegia, sul Baltico e a Berlino. Nel 1931 scoprì Ischia, rimanendo impressionato dal carattere mitico e simbolico del paesaggio meridionale, e vi si stabilì dal 1949 in poi, ripartendo il suo tempo tra l'isola e Monaco. La sua opera attinge ispirazione dalla poesia (Hölderlin, Rimbaud), dalla mitica figura di Orfeo e dal paesaggio mediterraneo. Essa si compone soprattutto di cicli ad acquerello: quello di *Rimbaud* (1935: Essen, Folkwang Museum) quello di *Orfeo I e II* (1947 e 1949), nonché *Tombe pagane in riva al mare* (1955: Berlino Ovest, NG). Colore squillante e disegno dinamico contraddistinguono lo stile di **G**. Nei primi lavori gli oggetti reali si confrontano con quelli onirici, mentre in seguito l'influsso di Picasso e di Matisse si rivela tanto nella duttilità spontanea del disegno quanto nelle chiazze diffuse di colore, tipiche dei quadri eseguiti verso la fine degli anni '30 (*Tre giovani in riva al mare*, 1941: Amburgo, KH). L'opera tarda è caratterizzata da una rigorosa organizzazione delle composizioni, ridotte a un piccolo numero di elementi. Una retrospettiva dell'opera di **G** è stata presentata per la prima volta a Hannover dalla Kestnergesellschaft nel 1949. Opere dell'artista sono conservate soprattutto ad Amburgo e Berlino, nonché a Hannover e Colonia. (*bm*).

### **Gillig (Gellig), Jacob**

(Utrecht 1636-1701). Attivo a Utrecht, come Abraham van Beyeren dipinse solo nature morte di *Pesci* (1678: Utrecht, CM; 1684: Rotterdam, BVB; 1687: Parigi, Louvre; musei di Rouen e di Dieppe). Nelle sue opere impiega colori preziosi, come il grigio-argento, e fa giocare riflessi di luce sulle scaglie luccicanti dei pesci. (*ju*).

### **Gillot, Claude**

(Langres (Haute-Marne) 1673 - Parigi 1722). Figlio di un pittore borgognone, studiò pittura e incisione presso J.-B. Corneille (1690-95 ca.). Esordì trattando soggetti mitologici (*Baccanale*: conservato a Langres), poi scene della commedia dell'arte (le *Due carrozze*: Parigi, Louvre; *La Tomba di Mastro Andrea*: ivi); fu poi accolto nell'accademia (*Cristo inchiodato alla croce* 1715: chiesa di Noailles, Corrèze). Fu vignettista assai apprezzato (disegni al

Museo Condé di Chantilly e al Louvre di Parigi per le *Favole* di La Motte, 1719) e creò progetti di cartoni per arazzi o pannelli decorativi nella tradizione di Bérain (disegni a Parigi, Louvre e MAD; Leningrado, Ermitage), per costumi teatrali (Parigi, Louvre) e soprattutto scene della commedia dell'arte (disegni a Parigi, Louvre, e a Leningrado, Ermitage). Voltosi a soggetti poetici, **G** introdusse il nuovo genere della festa galante nella pittura francese, ma se ne fece puro cronista, in quadri di fattura piuttosto secca.

Sarebbe toccato a Watteau, suo allievo dal 1704 al 1708, interpretare questo genere di composizioni con un'inedita poesia malinconica; mentre Lancret, anch'egli suo allievo, doveva serbarne soltanto l'idea, ed accostarsi piuttosto allo stile decorativo e chiaro di Boucher. (cc).

### **Gillot, Joseph**

(Sheffield 1799 - Birmingham 1873). Coltellinaio, fece fortuna grazie all'invenzione della penna in acciaio, e nel 1840 ca. iniziò a collezionare opere della pittura inglese contemporanea – in particolare paesaggi, ma anche quadri di genere come il *Maiale arrosto* di Webster. Queste tele furono esposte in una galleria ad illuminazione zenitale nella casa di Edgbaston a Birmingham. **G** trattò lui stesso direttamente con numerosi artisti: Danby, Poole e Hayes lavorarono per lui e si legò d'amicizia con Turner, Linnell, Muller, Cox, Hunt e soprattutto Etty; tutti arricchirono la sua collezione di numerosi quadri. Acquistò anche alcune opere di Gainsborough, Wilson, Constable, Crome, Nasmyth. Possedeva inoltre una sessantina di tele straniere, per la maggior parte paesaggi olandesi, tra cui alcuni di Cuyp (uno dei quali si trova a Dublino, NG). Malgrado l'uso speculativo che **G** fece della sua raccolta (vendite ed acquisizioni), quest'ultima rimase una delle più famose collezioni costituite da uno di quei nuovi industriali inglesi fautori della propria fortuna. La vendita della coll. **G** nell'aprile-maggio 1872, presso Christie, segnò l'inizio di una spettacolare ascesa dei prezzi della pittura inglese del XIX sec. (jh).

### **Gillray, James**

(Londra 1757-1815). Fece apprendistato presso Harry Ashby, specializzato nell'incisione di stemmi su argenteria. Una notizia, di scarso fondamento, vuole che facesse

parte di una compagnia di attori girovaghi. Nel 1778, in ogni caso, frequentava i corsi di disegno della Royal Academy. Le prime incisioni non sono firmate, ed è perciò difficile ricostituirne l'opera prima del 1780. Ricevette incarichi da un mercante di stampe, William Humphrey, che in seguito doveva assicurare la diffusione delle sue caricature. Nel 1784 incise le illustrazioni del *Deserted Village* di Goldsmith, nonché il ritratto del *Dr Arne*, da Bartolozzi; d'altronde non è impossibile che abbia lavorato presso quest'ultimo per qualche tempo. Le prime sue caricature apparvero nel 1788. All'opposto di Rowlandson, G non s'interessò alla vita e ai costumi della società civile, ma si dedicò interamente al mondo politico. Difensore di un certo tipo di moralità, poco apprezzò i costumi dissoluti dei principi della casata di Hannover, e il governo del loro ministro William Pitt. Ridicolizzò, in *The Morning after Marriage* o in *A Scene on the Continent*, le nozze clandestine del principe di Galles con la signora Fitzherbert. Descrisse gli eccessi della Rivoluzione francese; all'epoca della minaccia dello sbarco di Napoleone nelle isole britanniche espresse il suo allarme nelle *Consequences of a Successful French Invasion* del 1798. Riprese in seguito il mito di Napoleone «orco», che taglia una fetta di globo, come in *The Plumbpudding in Danger* (1805). Le sue ultime caricature risalgono al 1811. All'inizio, incideva direttamente il soggetto su una lastra di rame; poi, verso il 1792, cominciò a moltiplicare gli studi preparatori e a curare il testo delle didascalie. Il BM di Londra conserva molti suoi disegni. (jns).

### **Gilman, Harold**

(Road (Somerset) 1876 - Londra 1919). Fu allievo della Slade School di Londra. Con Sickert e Gore fondò il gruppo di Camden Town nel 1911, e fu eletto primo presidente del London Group nel 1913. Pittore di paesaggi, ritratti, inquiete scene di interni, vicini a Sickert, venne brevemente influenzato da Gauguin e Van Gogh; nel 1914 tornò a quello che lui stesso chiamava neorealismo. Visse a Londra, dove morì prematuramente. È rappresentato a Londra, Tate Gall.: *Mrs Mounter alla prima colazione*, 1917; *il Ponte sul canale*. (abo).

### **Gilpin, Sawrey**

(Cumberland, 1733 - Londra 1807). Fratello del reveren-

do William Gilpin, all'inizio non pensava di diventare pittore. Giunto a Londra nel 1749, fu apprendista presso Scott, col quale restò fino al 1758. Si provò nella pittura equestre nelle scuderie del duca di Cumberland. Associato della Royal Academy nel 1795, ne fu eletto membro nel 1797 (*Cavalli spaventati dal temporale*, 1798: Londra, Royal Academy). Per tutta la sua carriera si sforzò di affrancare la pittura di cavalli dalla gerarchia dei generi, e vi pervenne attraverso la pittura di storia: *Elezione di Dario* (York Art Gall.). Aveva l'arte di conferire movimento e vita alla più banale delle *sporting pictures*, e sapeva equilibrare i primi piani in relazione agli sfondi di paesaggio. La sua opera aprì la strada a Ben Marshall e a James Ward. (jns).

### **Gimeno, Francisco**

(Tortosa (Catalogna) 1858 - Barcellona 1927). Autodidatta solitario, misconosciuto durante la sua vita, attualmente visto come anticipatore di ricerche contemporanee e ultimo rappresentante del realismo catalano. Malgrado l'interesse testimoniato da Haes, maestro ufficiale del paesaggio, quando si recò a Madrid nel 1884, non riuscì ad imporsi. Per vivere dovette aprire a Barcellona una piccola bottega di pittura industriale, dipingendo porte e muri a giornata. Indifferente al successo, interessato allo studio delle scienze e delle lingue (apprese anche l'ebraico), impiegava il suo tempo libero dipingendo per se stesso, dal vero, opere molto varie (figure, nature morte, paesaggi), spesso brutali, al di là dell'impressionismo da poco introdotto in Spagna, notevoli per la ricchezza del colore e per la tensione drammatica. Il Prado di Madrid espone nel Casón del Buen Retiro alcune belle tele di **G** (*Aigua Blava*). Il MAM di Barcellona dà un'idea più completa della sua arte con un *Autoritratto* e un gruppo di notevoli paesaggi (*Tetti a Torroella, Mercato di Torroella*). (pg).

### **Gimignani (Gemignani, Geminiani), Giacinto**

(Pistoia 1606 - Roma 1681). Figlio di Alesso, pittore di raggio esclusivamente locale, è documentato a Roma dal 1630, dove – probabilmente tramite il conterraneo Giulio Rospigliosi, poi Clemente IX – è introdotto nella cerchia barberiniana, gravitando dapprima nell'orbita di Pietro da Cortona (*Riposo in Egitto* nella cappella di palazzo Barberini). Saldamente radicato in un classicismo di ascendenza

bolognese, è attento anche a Poussin (come si evince da dipinti quali il *Pasce oves meas* della parrocchiale di Castel San Pietro, del 1633, e l'*Adorazione dei Magi*, 1634, nella chiesa di Propaganda Fide a Roma), partecipando di un orientamento comune ai contemporanei Baldini, Romanelli e Camassei. Il matrimonio con la figlia di Alessandro Turchi contribuisce a rinvigorire un già evidente contatto con i modi del veronese (*Sant'Anna e la Vergine*, 1640: Roma, Santa Maria dell'Anima; *Incontro di Rinaldo e Armida*, 1640: dipinto per il duca di Créqui, faceva parte di una serie ispirata alla *Gerusalemme liberata* cui contribuirono F. Perrier, C. Errard, P. Mignard: oggi a Bouxwiller, Musée Historique). Benché la sua fisionomia pittorica rimanga sostanzialmente invariata fino alla fine del suo percorso, intorno al quinto decennio del secolo, in seguito a rapporti di collaborazione con Andrea Sacchi sotto la cui direzione affresca *La visione di Costantino* nel battistero lateranense, dà prove di maggior respiro compositivo (fregi in palazzo Pamphilj, 1648; *Lapidazione di santo Stefano*, 1650: in museo a Ponce in Portorico) e in opere più tarde fornirà esiti consapevoli della pittura di P. F. Mola (dipinti in San Pietro a Perugia e affreschi nell'abside della Madonna dei Monti a Roma). (*Iba*).

### **Gimignani, Ludovico**

(Roma 1643 - Zagarolo 1697). Collabora inizialmente con il padre Giacinto (*Allegoria*, 1655-56: Roma, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi) dai cui modi si distacca ben presto, affiatandosi con la maniera del Gaulli e del Courtois, e orientandosi quindi verso un barocco di impronta berniniana. Del resto è questo l'ambito culturale dei Rospigliosi nella seconda metà del Seicento, cui anch'egli, come in precedenza Giacinto, fu costantemente legato (varie opere di padre e figlio sono nel palazzo pistoiese della famiglia). Le due tele per la collegiata di Ariccia (*Sacra Famiglia*, 1665, e *Predica di san Francesco di Sales*) lo mostrano aperto e recettivo anche nei confronti della poetica marattesca. Di committenza Rospigliosi sono le *Storie di santa Maria Maddalena de' Pazzi* e di *San Pietro d'Alcantara* (1669: Roma, Galleria Pallavicini). La sua fase più matura è rappresentata dal *San Luigi restituisce la corona di Smirne* (forse del 1680: Roma, San Luigi dei Francesi), dalla *Conversione di san Paolo* (1685 ca.: Roma, Santa Maria in Campitelli) e soprattutto dalla decorazione – affreschi e



tele – in San Silvestro in Capite (1680-88 ca.). **G** progettò e decorò strumenti musicali e diede disegni per opere di scultura (monumento Favoriti in Santa Maria Maggiore). Accademico di San Luca dal 1687 fu Principe dell'accademia nel 1688-89. (*lba*).

### **Gimmi, Wilhelm**

(Zurigo 1886 - Chexbres (Vaud) 1965). Frequentò la scuola di arti e mestieri di Zurigo; poi s'iscrisse all'Académie Julian di Parigi (1908-10). Durante il suo soggiorno nella capitale francese dal 1908 al 1940 fu in contatto con Klee, Arp, Walter Helbig, Hermann Huber e Oscar Lüthy, con i quali fondò il Moderner Band. Nel 1940 si stabilì a Chexbres. Fu influenzato dall'opera di Cézanne; suoi soggetti preferiti sono i nudi femminili, che presenta di solito di schiena, in una gamma cromatica densa e luminosa dai toni chiari e madreperlacei. (*er*).

### **Ginevra**

Una vera e propria storia della pittura ginevrina che presenti una certa continuità comincia soltanto nel XVIII sec., la vita artistica precedente, che nel Quattrocento aveva conosciuto un momento glorioso, ma successivamente era divenuta molto provinciale e frenata dalla Riforma, aveva lasciato una magra eredità, anche a causa dell'iconoclastia. L'incarico del polittico (Ginevra, AM) per l'altare della cattedrale, datato 1444 e firmato da Konrad Witz, pittore venuto da Basilea, fa supporre che **G** non possedesse a quel tempo alcun artista capace di eseguire una simile opera. Tramite Witz i pittori dell'Alto Reno ebbero a **G**, nel XV sec. una certa fortuna, se fu eseguito qui il polittico commissionato dal ginevrino Rup (Digione MBA). Ma **G** è più vicina all'Italia che alla Germania: gli affreschi, mal conservati, della chiesa di Saint-Gervais, nonché quelli della cappella dei Maccabei (Ginevra, AM), attestano l'influsso del Quattrocento piemontese e della frequente presenza in città del pittore torinese Giacomo Jaquerio. Inoltre, alcuni archivi e un'incisione del XVI sec. ci forniscono nomi di pittori e rivelano l'esistenza di dipinti religiosi – fra l'altro un precoce affresco di Jaquerio – nei conventi e nelle chiese cittadine, opere distrutte dalla Riforma. Del XVI sec. sussistono ancora gli affreschi del municipio e una serie di ritratti, anch'essi di autori ignoti (biblioteca pubblica e universitaria della città). Nel XVII

sec. compaiono le prime collezioni, di cui oggi rimangono pochi resti: alcuni ritratti vicini alla scuola di Philippe de Champaigne e una *Giustizia* (Ginevra, AM) di Samuel de Rameru, pittore dello Champagne stabilitosi a G. Dal XVIII sec. la rigidezza calvinista si placò; una vera e propria vita artistica, a carattere principalmente artigianale, ebbe in seguito inizio per impulso della Società per il progresso delle arti (oggi Società delle arti), che organizzò un insegnamento dal vero e allestì le prime mostre, i Guillebaud e i Gardelle furono importanti ritrattisti locali; la fama di Huber e del grande Liotard si estese ben oltre i confini della regione; Saint-Ours e La Rive aderirono al modello davidiano. Dopo la rivoluzione del 1789 artisti come Toepffer, Agasse, Massot umanizzarono l'ideale classico, mentre Diday e Calame introdussero a G alcune soluzioni desunte dalla pittura romantica. Più tardi Menn, formatosi presso Ingres e i pittori di Barbizon, avrà grande influsso sui pittori locali; bisogna attendere l'inizio del XX sec., con Hodler, per trovare una personalità di pari livello. Erede dell'impressionismo e di Cézanne, la generazione di Barraud, Blanchet, Berger, Holy, Mathey si dedicò principalmente al paesaggio; i soli Cingria o Chambon svilupparono, in disparte, l'originalità della propria pittura. Le ricerche delle ultime generazioni si iscrivono nella scia delle principali tendenze contemporanee.

**Musée d'Art et d'Histoire** Il museo della città di G, allora capoluogo del dipartimento del Lemano, venne creato, insieme ad altri quattordici musei dipartimentali, con decreto consolare del 14 fruttidoro anno IX. Ebbe da Parigi ventidue dipinti, tra cui nove copie di autori celebri. Ma G non possedeva ancora un ambiente espositivo, e soltanto nel 1824 venne fondato dalle sorelle Rath un vero e proprio museo in ricordo del fratello, generale al servizio della Russia; fu aperto al pubblico nel 1826. Qui vennero a poco a poco trasportati i quadri napoleonici, e così pure le poche collezioni della città di G e quelle della Società di belle arti. Il museo si arricchì dei doni e legati di coll. priv. e, dal 1868, delle donazioni di una società di amatori d'arte; infine, dal 1874, finanziamenti provenienti dagli arretrati delle donazioni del duca di Braunschweig e del pittore F. Diday consentirono di procedere ad acquisti. Nel 1910 le collezioni, considerevolmente accresciute, vennero trasferite nella sede attuale. Il museo presenta

una scelta di opere delle principali scuole europee. Le scuole svizzera e ginevrina sono ampiamente rappresentate. L'opera fondamentale è il grande polittico di Konrad Witz, ordinato nel 1444 per la cattedrale di Saint-Pierre, la cui tavola principale, la *Pesca miracolosa*, rappresenta **G**, le sue montagne e il lago. La pittura ginevrina del XVIII e del XIX sec. è rappresentata soprattutto dal grande pastellista Liotard, con una ventina di ritratti e numerosi disegni (*Autoritratti*, *Nature morte*, ritratti di *Madame d'Epinau*, della *Contessa Maria di Coventry* (1749), delle *Dame turche*). Si possono ancora citare, di scuola svizzera, dipinti e disegni di Saint-Ours, Agasse, del paesaggista Calame, di La Rive, Huber, Toepffer, nonché un complesso di opere del pittore bernese Hodler (la *Battaglia di Marignan*, numerosi ritratti e paesaggi). La scuola francese ha un posto importante, con un'opera rara della scuola di Fontainebleau, *Sabina Poppea*, tele di Philippe de Champaigne (*Visitazione*) e di Oudry (*Cigni e cani*, 1731), un gruppo di pastelli di La Tour (ritratti dell'*Abate Huber* (1742), di *Jean Jacques Rousseau* (1753), di *Belle de Zuylen* (1766), numerosi Corot (il *Quai des Paquis à Genève*), Théodore Rousseau, Daubigny, Harpignies, opere di Vuillard, Vallotton, Marquet e alcuni impressionisti (Pissarro, Renoir, Sisley, Monet). La sezione arti decorative contiene una bella raccolta di miniature, il Gabinetto delle stampe un complesso di varie scuole europee antiche e contemporanee.

La **Biblioteca** pubblica e universitaria ospita, in particolare nella sala Ami-Lullin, un'importante collezione di codici miniati del XIV e del XV sec., e ritratti di personalità ginevrine o straniere che hanno avuto un ruolo nella storia di **G** e della Riforma.

La **Collezione Baur**, fondazione privata, aperta al pubblico, è dedicata all'arte dell'Estremo Oriente. (*bz + sr*).

**Petit-Palais** → **Ghez, Oscar**.

### **Ginner, Charles**

(Cannes 1878 - Londra 1952). Fu autore soprattutto di vedute architettoniche e paesaggi. Studiò prima architettura a Parigi; poi, dal 1904 al 1908, pittura all'Accademia Vitti sotto la guida di Cimarosa, e all'Ecole nationale des beaux-arts. Dopo un viaggio a Buenos Aires nel 1909, ove tenne la prima mostra, si stabilì a Londra. Svolse un ruolo attivo nella formazione del gruppo di Camden Town (1911) e del London Group (1913). Divenne membro del

New English Art Club nel 1920, associato della Royal Academy nel 1942 e membro della Royal Society of Painters in Water Colours nel 1945. Nel corso delle due guerre mondiali operò come Official War Artist. Influenzato da Sickert, ammirava Cézanne, Gauguin e Van Gogh, e nello stile si accostava a Spencer Gore e Harold Gilman, insieme al quale espose nel 1914 alla Goupil Gall. Il suo disegno preciso è definito da un profilo potente, che delimita colori vivi stesi a piccoli tocchi spessi: *Café Royal* (1911: Londra, Tate Gall.). (*mri*).

### **Giofino, Nicolò**

(Verona 1476-1555). Proveniva da una famiglia di scultori in legno; fu allievo di Liberale nel 1492, non seppe mai staccarsi completamente dalla tradizione quattrocentesca. Così più che assimilare in profondità il classicismo del nuovo secolo fu sensibile all'influsso della pittura tedesca (dei Pacher, di Jacopo de' Barbari e soprattutto di Dürer, che dovette passare per Verona nel 1494 in occasione del primo viaggio in Italia), come testimoniano le sue prime opere note (*Madonna dei Gelsomini*: Verona, Castelvecchio; *Pentecoste* (1518) e predella con *Scene della vita di san Domenico*: Verona, Sant'Anastasia). Ma verso il 1518-20, soggiogato dalla personalità di L. Lotto, si volge ad arditezze di tavolozza avvalendosi di colori puri (quadri d'altare delle chiese di San Giorgio e Sant'Erasmo, Sant'Anastasia, San Brizio di Lavagno, Santa Maria della Scala; affreschi in San Bernardino; *Scene della vita di san Francesco*, verso il 1522). Dal 1530 l'arte di Giulio Romano si diffuse a Verona, ma il **G** non esce dal suo isolamento e continua a ripetere se stesso in quadri poveri d'ispirazione: *Scene della Passione* (1534: San Bernardino, Cappella della Croce). Tuttavia, ebbe ancora qualche trovata nel campo dell'affresco e dei «cassoni», usando colori vivi e tocchi di luce con risultati che ricordano quelli del Romanino, presente a Verona nel 1540, e spingendo al massimo le sue capacità di immaginazione (*Allegorie* del convento di San Niccolò, oggi a Verona, Castelvecchio; facciata della casa Parma Lavezzola, 1542; soprattutto *Scene bibliche* nella navata di Santa Maria in Organo). (*sde + sr*).

### **Gioli, Francesco**

(San Frediano a Settimo Pisano 1846 - Firenze 1922). La

formazione all'accademia di Firenze con Pollastrini lo orienta verso soggetti di genere storico-nazionale; uno dei suoi primi quadri viene premiato all'esposizione di Pisa del 1869: *Carlo Emanuele di Savoia scaccia l'ambasciatore spagnolo*. Altro dipinto che illustra episodi storico-letterari della vita italiana è *Goldoni che visita Gian Giacomo Rousseau*. La conoscenza con Fattori (1872) e Signorini lo avvicina allo studio della pittura dal vero e alla tecnica della «macchia» (uno dei suoi primi studi è *Il guado*); insieme a Fattori, Cannicci e Ferroni si reca a Parigi nel 1875, dove espone due tele al *salon*: *Nei campi* e *Un incontro* (1874: Firenze, GAM). Nei suoi quadri degli anni '80-90 ricerca effetti atmosferici che lo avvicinano a risultati impressionisti (*Donna sugli scogli*, 1883: Livorno, coll. priv.; *Lettera d'amore*, 1886; *Maria bionda*, 1894; *Malinconia estiva* 1895), abbandonati poi in dipinti come *L'ovile* (1913 - Firenze, GAM). Nella scelta dei soggetti, accanto alle marine, alle vedute di Firenze e Siena, si fa sentire l'influenza delle tematiche sociali e del realismo descrittivo di J. Bastien-Lepage e J. Breton, in quadri a soggetto umanitario come *Ritorno delle mamme* e *Monte di pietà* (entrambi esposti a Napoli nel 1877); in *Passa la processione* (1880: Roma, GNAM, esposto a Torino nel 1880) e nell'illustrazione per le *Veglie di Neri* di Fucini, *Lo spacca-pietre* (1890). (sro).

### **Gionima, Antonio**

(Venezia 1697 - Bologna 1732). Allievo in Bologna di Aureliano Milani, passò in seguito nella scuola di Giuseppe Maria Crespi. La sua brillante seppur breve attività (morì di tisi a soli trentacinque anni) risulta legata a quest'ultimo alunnato, anche se la materia liquefatta e i toni lunari scelti dall'artista (in particolare *Apollo e Marsia*, *Piramo e Tisbe*: Bologna, PN) si discostano alquanto dalla pennellata corposa e contrastata del Crespi. Nell'ambito della produzione sacra fu cospicua l'attività, favorita ancora dal Crespi, per i Servi di Bologna (sette stendardi con *I misteri dolorosi*, oggi presso le raccolte della Cassa di risparmio di Bologna) e di Budrio (ovati con *I sette santi fondatori e san Filippo Benizi*, dopo il 1725). (ff).

### **Giordano, Luca**

(Napoli 1634-1705). Artista di eccezionale fecondità, godette ai suoi tempi di fama internazionale; piú tardi, e



fino a tempi recenti, venne spesso considerato pittore dalle facili soluzioni, gradevole ma superficiale, pronto alle riprese se non alla copia, troppo rapido nell'esecuzione. Tale giudizio, che risente in parte della condanna di cui è stata oggetto per lunghissimo tempo l'arte barocca, non è del tutto privo di fondamento quando lo si applichi all'insieme della sua opera, agli innumerevoli quadri da cavalletto e agli immensi affreschi in Italia e in Spagna (la sua attività comprende certamente varie migliaia di dipinti; pochi sono i musei di qualche importanza che non ne conservino). Nondimeno, se si tien conto della pratica, allora assai diffusa, di ricorrere agli aiuti di bottega, nonché delle inevitabili diseguaglianze cui un artista, per quanto di grandi capacità, non si poteva sottrarre, sommerso com'era **G** dalle sollecitazioni e dagli incarichi, e se di conseguenza si prendono in esame le sue opere più rappresentative e interamente di sua mano, la sua personalità appare tra le più geniali del XVII sec. europeo.

Formatosi, secondo le fonti antiche, sulle opere di Ribera, **G** sembrò affrontare subito la pittura con la sensazione che a Napoli restassero antichi problemi irrisolti. Il gruppo di dipinti (*Il ratto di Elena*: Napoli, Banco di Napoli; i ritratti di *Filosofi* conservati ad Amburgo (KH) Vienna (KM) e in diversi altri musei) che si è potuto raccogliere intorno al suo nome precedentemente alla sua prima attività documentata (che risale al 1653), rivela infatti l'intento di riprendere in considerazione i vari elementi che a Napoli, nel quarto decennio del secolo, avevano provocato la crisi del naturalismo di origine caravaggesca. Tale bisogno di rivivere l'esperienza altrui, prima di innovare, sarà fondamentale in tutta la carriera di **G**. Così, avendo cominciato col seguire la strada che aveva indotto il tardo Ribera a adattare ai principî del barocco il suo rude caravaggismo, non tardò a intraprendere il viaggio a Roma, risalendo poi fino a Venezia, ove lasciò alcuni quadri d'altare e studiò in particolare Veronese. Tornato a Napoli eseguì nel 1654 per la chiesa di San Pietro ad Aram due tele, *Scene della vita di san Pietro*, la cui ambientazione scenografica effettivamente s'ispira al grande veneziano e che, in generale, rappresentano un ritorno alla «maniera grande» del XVI sec., punto di partenza della pittura barocca. Si ritrovano le medesime caratteristiche nel *San Nicola di Bari* della chiesa di Santa Brigida e nelle due tele del 1658 (*Elemosina di san Tommaso da Villanova* e *Estasi di san Ni-*

*cola da Tolentino*) destinate alla chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi, ove predomina l'ascendente veneziano, peraltro interpretato con un tocco piú fluido e intense accentuazioni luministiche. Sono evidenti, nei dipinti di questo momento, lo studio dell'opera di Mattia Preti e l'attenzione per Rubens, ad esempio nella *Santa Lucia condotta al martirio* (1657: Milano, coll. Canessa). Dopo una parentesi caratterizzata da una maniera piú chiara e da una libertà pittorica di intonazione cortonesca (*Sacra Famiglia*, 1660 ca.: Aurora N.Y., Wells College; *I santi Protettori di Napoli* e *San Gennaro intercede per la cessazione della Peste*, 1660-61: Napoli, Santa Maria del Pianto) tornò a guardare al classicismo dei Carracci e di Poussin, come suggeriscono il trattamento equilibrato e l'importanza conferita al disegno nei due quadri d'altare (*Fuga in Egitto*, *Strage degli innocenti*) della chiesa di Santa Teresa a Chiaia (1664).

Dopo un nuovo viaggio a Venezia (dove firmò l'*Assunzione della Vergine* alla Salute), e a Firenze nel 1665, l'adesione al linguaggio di Pietro da Cortona sembra farsi piú consapevole: il **G** ne colse soprattutto la tenerezza e grazia delle forme e la dolcezza del colore luminoso (*Vergine del Rosario*, 1672: Crispano, Parrocchiale). Di nuovo a Venezia verso il 1674, dipinse i due quadri d'altare (la *Natività della Vergine* e la *Presentazione di Maria al tempio*) per la chiesa della Salute, il cui immediato successo ne confermò la fama. Poco dopo intraprese le grandi decorazioni a fresco, nelle quali soprattutto doveva realizzarsi. Nel perduto ciclo per Montecassino (1677-78) e in quello di San Gregorio Armeno a Napoli (terminato nel 1679) è possibile scorgere per la prima volta quella felice vena poetica, quella tenera umanità affrancata da ogni effetto enfatico, che distinguerà poi sempre **G** dagli altri decoratori italiani contemporanei: Pietro da Cortona, Lanfranco o Baciccio. Ben lungi dal misconoscerli, egli ne adotta addirittura la tecnica e, talvolta, la maniera; ma il suo linguaggio, anziché cadere in un eclettismo erudito, resta d'incomparabile freschezza e spontaneità. A Firenze d'altronde, dove fu chiamato per dipingere (1682) la cupola della cappella Corsini al Carmine, sorprende per un subitaneo ritorno alla pittura veneziana (e piú precisamente a Jacopo Bassano), dettato senza dubbio dal bisogno di ritrovare un rapporto con la realtà, interpretata con una condotta di pasta densa e luminosa (*Cristo e la Maddalena*:

Firenze, coll. Corsini; *Pastorale*: Bologna, PN). Inoltre, potendo meditare sull'opera di Pietro da Cortona in palazzo Pitti, egli la assimila nel suo aspetto meno clamoroso ma piú profondo, che consiste nel rendere verosimile il fantastico. Da tali esperienze nasce quella grande, sfolgorante favola che è il ciclo a fresco della galleria e della biblioteca di palazzo Medici Riccardi (condotto in due tempi, tra il 1682 - *Apoteosi dei Medici* - e il 1685-86 la restante decorazione), ove i temi dell'*Apoteosi della vita umana* e della *Vita del pensiero* (i cui modelli sono a Londra, coll. Denis Mahon; coll. Kaye; New York, Wildenstein) sono realizzati, a dispetto di un programma allegorico, simbolico e mitologico rigidamente prefissato, con una straordinaria libertà inventiva, in una composizione unitaria insieme audace ed equilibrata. Il ritorno di **G** a Napoli segna un nuovo periodo di ricerca in varie direzioni: lo studio della luce berniniana (quadro d'altare del Rosariello alla Pigna, 1687 ca.), un accostamento piú netto a Lanfranco, un ritorno al classicismo sostenuto dall'interesse per pittori francesi come Le Brun e Mignard, e infine la scoperta, nel 1689 ca., di un nuovo linguaggio personale quanto mai sintetico, che si esprime per tocchi rapidi e con una luce a lampi (tele per Maria Luisa d'Orléans, alla Casita dell'Escorial e al Museo di San Martino a Napoli). Nel 1692 **G** fu chiamato alla corte di Spagna. Le grandi decorazioni che eseguì per Carlo II svolsero un ruolo considerevole nello sviluppo dell'arte spagnola del secolo successivo, tanto piú che, grazie alla sua sensibilità, egli seppe accogliere nella propria opera gli aspetti piú moderni dell'arte di Velázquez, facendosi cosí in qualche modo erede della grande pittura spagnola del XVII sec. Compì peraltro un notevole sforzo di sintesi tra i vari orientamenti sui quali aveva veduto avviarsi, dall'inizio della sua attività, l'arte italiana, rispondendo in questo al gusto di Carlo II, ma obbedendo pure alla propria esigenza di fare dell'ecllettismo una forza espressiva originale. Tra il 1692 e il 1694 decorò a fresco la volta dell'Escalera e quella della chiesa dell'Escorial. Nella prima, che celebra la gloria di san Lorenzo al di sopra di un fregio con la battaglia di San Quintino, l'abbandono di ogni plasticità delle forme per un pittoricismo scioltissimo, luminoso e cromatico, crea effetti di prodigiosa leggerezza. Nella seconda, alle immagini turbinanti delle piccole cupole degli altari si contrappone la struttura statica del sistema decorativo

della volta costolata, ove i personaggi si concentrano alla base della composizione, mentre la luce, verticale, cade a fiotti conferendo ai colori ora riflessi dorati, ora trasparenze preziose. Gli affreschi per il Buen Retiro e per il palazzo della regina madre nonché le tele per il palazzo d'Aranjuez (1696-1697 ca.), sono andati perduti. Della decorazione del Casón del Buen Retiro (1697 ca.), con l'*Allegoria del Toson d'oro*, resta soltanto la volta; ma in origine le pareti erano coperte da falsi arazzi, e il complesso, ispirato senza dubbio alla decorazione moresca, doveva avere un aspetto fatato. Il medesimo partito decorativo adottato nella chiesa dell'Escorial, interviene nella volta della sacrestia della cattedrale di Toledo (1697-98); vi si scopre per contro un ritorno alle forme plastiche e ad un intenso cromatismo, la cui contropartita è rappresentata dalla decorazione della Real Cappella dell'Alcázar oggi perduta, ma illustrata da bozzetti preparatori (Napoli, coll. priv.), essenzialmente antinaturalistici, ricchi di motivi ornamentali vicini al «gran gusto» francese. L'ultimo lavoro spagnolo di **G** fu la decorazione della chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi (1700), i cui bozzetti preparatori (Londra, NG; Auckland, AG; Digione, Museo Magnin) sembrano prefigurare lo stile di Goya per la concisione e la potenza del segno. Tale modernità, che caratterizza la capacità di rinnovamento del pittore fino al termine della sua vita, ricompare nelle opere eseguite dopo il ritorno a Napoli nel 1702, nelle quali le precedenti esperienze espressive sfociano in una poesia puramente immaginativa, ora di sapore quasi « preromantico » (tele per Santa Maria Egiziaca e per Santa Maria Donnaregina; *Decollazione di san Gennaro* per la chiesa romana dello Spirito Santo dei Napoletani; *San Lorenzo Giustiniani adora il Bambino*, 1704, per quella della Maddalena a Roma), ora luminosa e fresca, come sarà in seguito la migliore pittura rococò (affresco col *Trionfo di Giuditta* nella Cappella del Tesoro al convento di San Martino, del 1704). (grc + sr).

### **Giorgio di Andrea di Bartolo**

(attivo a Siena e a Città di Castello tra la fine del xiv e gli inizi del xv sec.). Il nome di quest'artista, figlio del più celebre Andrea di Bartolo, compare in un documento senese del 1389 e in un altro del 1412 insieme a un ser Giacomo di ser Michele, con il quale si impegna a dipingere

una tavola per il duomo di Città di Castello, raffigurante la *Madonna e i santi Florido e Amanzio*. Il Salmi identificò la parte centrale dell'opera in una *Madonna dell'Umiltà* nello stesso duomo, dalle caratteristiche senesi e comunque assai vicina al modo di Andrea di Bartolo. Il catalogo di **G** è limitato a quest'opera. Nel catalogo della PN di Siena, Pietro Torriti (1977, p. 203) indica invece un certo **Giorgio di Bartolo**, fratello di Andrea, anch'egli pittore, e del quale non sussistono opere note. (*dgc*).

### **Giorgio IV, re d'Inghilterra**

(Londra 1762 - Windsor 1830). Ricevuta in dono Carlton House insieme al titolo di principe di Galles nel 1783, vi fece eseguire variazioni architettoniche stravaganti, dovute all'architetto Holland, e ordinò molte tele, in particolare a Gainsborough, che eseguì il ritratto delle *Tre principesse maggiori*. Il re acquistò inoltre dal pittore due tra i suoi più bei paesaggi, tra cui la *Carretta di fieno* (conservata a Toronto). In seguito raccolse un'incomparabile collezione di tele olandesi e fiamminghe; l'acquisto più importante fu quello, nel 1814, di ca. settanta quadri della collezione di Francis Baring: il *Cristo e Maria Maddalena* e l'*Adorazione dei magi* di Rembrandt, la *Lettera* di Ter Borch, scene di genere di Jan Steen e Pieter de Hooch, la *Fattoria a Laeken* di Rubens, paesaggi di Cuyp e di Teniers, e infine alcune scene di genere di Wilkie, che molto doveva alla tradizione del XVII sec. **G** promosse la costruzione della Waterloo Chamber a Windsor per commemorare coloro che avevano contribuito alla disfatta di Napoleone; per tale sala Lawrence eseguì alcuni tra i suoi ritratti migliori, in particolare quello dell'*Arciduca Carlo*. (*jh*).

### **Giorgione**

(Castelfranco Veneto 1477-78 - Venezia 1510). Di lui sappiamo molto poco: persino il nome (i contemporanei lo chiamavano Zorzi, soltanto dal 1548 in poi col *Dialogo della Pittura* del Pino diventa **G**) e la data di nascita che il Vasari fissa nel 1477 nella prima edizione delle *Vite*, nel 1478 nella seconda, sono incerti. Dall'iscrizione sul retro della cosiddetta *Laura* (Vienna, KM) risulta che nel 1506 era - o era stato - «cholega di Vincenzo Catena»; nel 1507 dipinge un «telero» per Palazzo ducale, andato perduto, nel 1508 riceve il compenso per gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, che Vasari definisce il punto



d'avvio della «maniera moderna» nel Veneto. Il 25 ottobre 1510 Isabella d'Este in una lettera a Taddeo Albano mostra di avere ricevuto notizia della morte del pittore e la risposta dell'Albano, il 7 novembre, la conferma: «ditto Zorzo morí piú dí fanno da peste». Secondo quanto ci racconta il Vasari, **G** morí a 32 o 34 anni; fu uomo dedito alla elegante conversazione e alla musica, frequentatore a Venezia di ambienti raffinati e colti, assai esclusivi, quali i Vendramin, i Marcello, i Venier, i Contarini. Impresa difficile è ricostruire e ordinare la produzione artistica di **G**, che deve essere tutta compresa nel giro di pochissimi anni; di grande aiuto agli storici furono gli appunti di un patrizio veneziano, Marcantonio Michiel, che annotò, tra il 1525 e il 1543, le opere che aveva visto a Venezia. Soltanto nell'Ottocento (Cavalcaselle, Morelli) e soprattutto nel nostro secolo (Lionello Venturi, Fiocco, Longhi, Wilde, Pallucchini, Ballarin), la storiografia è riuscita a liberare la personalità artistica di **G** dal «mito» romanzesco del quale era prigioniera, anche se non tutti i problemi attributivi sono risolti e la cronologia delle sue opere è tuttora argomento di discussione per l'assenza di documenti. Vengono tuttavia ritenute tra le sue prime prove, tra il 1500 e il 1505 (anche se non è da escludersi, per un artista così precoce, un esordio anteriore, intorno al 1495) la *Sacra famiglia* già Benson (Washington, NG), la *Sacra Conversazione* (Venezia, Accademia) e l'*Adorazione dei pastori* già Allendale (Washington, NG), ancora legate al linguaggio degli artisti quattrocenteschi: Giovanni Bellini anzitutto, ma anche Cima, per certi aspetti Perugino – a Venezia tra il 1494 e il 1496 – insieme a Dürer, conosciuto, prima che nel viaggio veneziano compiuto dal pittore tedesco nel 1505-1506, attraverso le sue incisioni allora già assai diffuse, e ad altri nordici le cui opere erano presenti nelle collezioni veneziane del tempo (Grimani, Odoni, Foscarini); ma già piú interessato di questi al paesaggio. I caratteri della maniera giovanile giorgionesca si precisano nel contenuto e nel linguaggio della *Giuditta* (Leningrado, Ermitage): la figura compresa in un ritmo molle e sorvegliato, che rimanda alla cultura umbro-emiliana mista all'eco di impressioni leonardesche, si colloca in uno spazio dapprima limitato e poi amplissimo, esteso fino al limite dello sfumato dell'orizzonte rosa-aranciato. Il rapporto tra la figura e l'ambiente è tutto giocato sulla luce che bagna i colori e li penetra, costruendo e scoprendo

cosí immagini che trapassano l'una nell'altra tramite il pulviscolo d'oro. Il *Ritratto di giovane* (Berlino-Dahlem) è antonellesco nell'impostazione di tre quarti del busto e belliniano nel motivo del parapetto, ma la luce non definisce, come accadeva per i due maestri quattrocenteschi, dense zone di colore, anzi diviene essa stessa il raffinatissimo rosa-lillaceo della veste, l'ovale del volto sognante, la gonfia chioma bruna mentre il *Giovane con freccia* (Vienna) esce dalla penombra, ripetendo un motivo caro a Leonardo, ma con maggiore abbandono, nelle forme imbevute di luce che trascorrono l'una nell'altra. I due dipinti, cosí come il *Ritratto virile* (San Diego Cal., Fine Arts Gall.) e altri ritratti attribuiti, seppure non unanimemente, a **G** (*Ritratto d'armato con lo scudiero*: Firenze, Uffizi; *Doppio ritratto*: Roma, Palazzo Venezia; *Ritratto di Gerolamo Marcello con il servo*: Vienna, KM) sono stati messi in rapporto con la committenza dei circoli sofisticati e intellettuali frequentati dal pittore. Presupposti culturali umbro-emiliani si ritrovano nel modulo compositivo della pala con la *Madonna col Bambino e i santi Liberale e Francesco* del duomo di Castelfranco, che per documenti sembra doversi collocare al 1504-1505, anche se ne viene proposta talvolta una datazione piú precoce, dove **G** sostituisce al vecchio schema belliniano il motivo nuovo della Vergine posta su un trono altissimo sullo sfondo di un profondo paesaggio. La composizione si articola in due piani: il primo, un pavimento quadrettato in prospettiva, sul quale poggiano i due santi, diviso dal secondo col paesaggio dall'alta spalliera di velluto rosso, contro la quale si erge il trono, sul quale sta, irraggiungibile, Maria. La pala – eseguita su commissione di Tazio Costanzo in memoria del figlio Matteo morto nel 1504 – non ha alcuna intenzione narrativa, le figure vivono una meditata vita propria, fuse nel colore-luce ora freddo o spento, ora molle o squillante, ché è il vero elemento coordinatore e realizzatore della rappresentazione. A questo momento risalgono probabilmente il *Doppio ritratto Borgherini* (Washington, NG) e la *Vecchia* (Venezia, Accademia), che nella sua spietata veridicitá sembrerebbe costituire una sorta di reazione alla «provocazione naturalistica» della *Festa del Rosario* dipinta nel 1506 da Dürer per il Fondaco dei Tedeschi (ma va comunque registrata, per questa come per altre opere di **G**, un'oscillazione cronologica che fa talvolta arretrare la datazione del dipinto al 1502-1503).

Del 1506, secondo la scritta sul retro, è il ritratto di *Laura*, eseguito con una sommarietà e una capacità di sintesi che denotano il superamento di tutte le influenze e della «geniale timidezza» che avevano caratterizzato le prime opere di **G** e ci conducono nel pieno della sua maturità artistica, della quale la *Tempesta* è l'espressione più completa. La tela, di modeste dimensioni, rappresenta un ruscello, alcune rovine, piante, e più lontano un paese sotto un cielo tempestoso rotto dal baluginare della folgore, a sinistra un giovane soldato in piedi, a destra una donna nuda con il suo bambino accanto. Lungamente dibattuta, la complessa iconografia del dipinto (che S. Settis, 1978, ha proposto di leggere come i progenitori dopo la cacciata dall'Eden) è connessa, così come pressoché tutta la produzione di **G**, ai rapporti che legavano il pittore ad una ristretta e coltissima élite di committenti. Quadri dai soggetti così allusivamente misteriosi rivelano infatti un mondo di esclusivi e raffinati conoscitori e amatori. Ma al di là del significato profondo, protagonista della *Tempesta* è anche la natura, con i suoi fenomeni e con il perenne pauroso rinnovarsi, della quale la figura umana fa parte, sino ad esserne solo uno dei tanti mutevoli aspetti. Oggi non abbiamo che lacerti delle figure degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi (1507-1508), ma da questi (una *Nuda* è a Venezia, Accademia, nel Settecento inoltre ne trasse incisioni Anton Maria Zanetti) ci pare di capire che esse obbedivano alla stessa esigenza di strutture ampie e di colorazione accesa. A questo proposito, va segnalata la stimolante ipotesi che Michelangelo fosse a Venezia nel 1508 e conoscesse questa decorazione così innovativa, dove per la prima volta non comparivano «storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata o antica o moderna» (Vasari), ma soltanto figure collegate da rapporti luministici, e che ne abbia tratto qualche spunto per gli *Ignudi* della Sistina. Discussa è anche la datazione, oltre che il soggetto esatto, dei *Tre filosofi* (Vienna, KH) presumibilmente dipinti per Matteo Contarini nella cui casa si trovavano nel 1525, quando li descrisse il Michiel e per i quali inoltre si è molto parlato delle correnti filosofiche del primo Cinquecento e degli indirizzi prevalenti nello studio di Padova, conosciuti certamente da **G**. La sintesi fra natura e figura è anche nella *Venere* (Dresda, GG), cui Tiziano, a quest'epoca già scolaro di **G**, aggiunse il gruppo di case e forse il lenzuolo d'argento (oltre ad un

amorino ora scomparso ma la cui presenza è attestata dalle radiografie). Da questo momento il problema della collaborazione di Tiziano si fa sempre più difficile. Una delle opere che ebbero una più contrastata vicenda attributiva è il *Concerto campestre* (Parigi, Louvre), ma il fluido misterioso, che accomuna gli incantati musicanti e le due belle indifferenti alla natura, può essere soltanto giorgionesco, come lo sono la tavolozza sobria dei rossi e dei gialli e la tecnica del dipinto condotto a velature. Al massimo si può pensare che Tiziano abbia terminato un'opera lasciata incompiuta e con tale eventuale intervento si può spiegare l'impasto del colore talvolta più ricco e acceso. Da una partenza ricca d'impulsi e di suggerimenti culturali, al superamento di questi per mezzo di una fantasia creatrice capace di liberarli dai tentacoli dell'accademia, **G** formulò un linguaggio dal quale derivarono – come per compensazione al tempo mortale così breve e alla esiguità tanto amara di opere – filiazioni infinite, che se diluirono o trasformarono il senso primitivo della sua poesia, pure segnarono la nascita della pittura moderna.

Negli ultimi anni la «questione **G**» è stata al centro di un ininterrotto dibattito. I dipinti sulla cui autografia gli studiosi sono concordi costituiscono tuttora un gruppo assai ristretto, che essenzialmente coincide con le opere citate dal Michiel (la cui identificazione tuttavia non è sempre certa), cui si aggiungono la pala di Castelfranco, la *Giuditta* e poche altre. Ma la novità dell'invenzione giorgionesca, soprattutto nei dipinti di figura, e l'importanza del suo ruolo, riconosciutagli già da Vasari, nella creazione di una «maniera moderna», sembrerebbe legittimare l'ipotesi di una più ricca consistenza del suo catalogo, cui il recente restauro (1989) consente di confermare *Le tre età dell'uomo* (più probabilmente da leggersi come *Lezione di canto*) della Galleria Palatina di Firenze. All'attribuzione a **G** sostenuta da gran parte della critica moderna si contrappongono quelle a Bellini «giorgionesco» (Longhi), Piermaria Pennacchi e Sebastiano del Piombo. La vicenda di questo dipinto riconduce inoltre alla *vexata quaestio* dell'interpretazione dei soggetti giorgioneschi, questione che insieme all'incertissima cronologia (due sole le date certe, quelle della *Laura* e degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi) contribuisce a mantenere i confini del corpus pittorico di **G** e i problemi connessi ancora aperti e di difficile definizione. (*mcv + sr*).

### «Giornale delle belle arti»

L'uscita del settimanale **G** (1784; ultimo numero nel 1788) veniva a colmare l'assenza di un periodico specializzato nella Roma della fine del Settecento, animata da artisti e conoscitori dell'intera Europa. Il **G** si occupava soprattutto delle novità nella pittura, nella scultura e nell'incisione, e informava sugli studi teorici e storici sulle belle arti. Il taglio informativo e non critico, anche in polemica con le contemporanee «Memorie per le Belle Arti», punta così su un pubblico più vasto di quelle. Vi scrissero G. Carletti (che ne fu anche il fondatore), F. Beccattini e R. Ghelli, dei quali, fatta eccezione per il Beccattini, abbiamo scarse notizie biografiche. Il **G** è una fonte di notevole interesse per la vita artistica romana di quegli anni. (*came*).

### «Giornale di erudizione artistica»

Nacque nel primo decennio dopo l'unità, fu diretto successivamente da G. Conestabile, A. Rossi, G. B. Rossi Scotti, L. Leoni e fu pubblicato mensilmente a cura della Regia Commissione di Belle Arti dell'Umbria tra il 1872 e il 1877, anni che videro parte della cultura italiana impegnata nell'opera di catalogazione e organizzazione del patrimonio artistico. Il materiale pubblicato è in gran parte archivistico. Secondo la tradizione dell'archivistica ottocentesca dei Gaye, dei Pungileoni, dei Milanesi, si procedeva allo spoglio degli archivi comunali, notarili, ecclesiastici e criminali. Tra i documenti pubblicati si citano le 67 lettere del Perugino, tra qui quelle ad Isabella Gonzaga, a cura del canonico W. Braghirolli (vol. II), e parte della corrispondenza di Mantegna con i Gonzaga (vol. I). A. Bertolotti, dell'archivio di Stato di Roma, vi pubblicò i processi contro F. Zuccari e A. Tassi (vol. V). La rivista ha anche un particolare interesse per i numerosi documenti e articoli sulle arti in Umbria; tra di essi, quelli relativi alle spoliazioni di opere d'arte a Perugia da parte dei francesi (voll. V e VI). Di particolare rilievo il contributo di Adamo Rossi. (*came*).

### Giotto

(Giotto di Maestro Stefano) (Firenze, seconda metà del XIV sec.). Figlio del pittore Stefano, nel 1368 risulta iscritto alla compagnia dei pittori fiorentini; l'anno seguente è documentato in Vaticano con Giovanni da Mila-



no e Agnolo e Giovanni Gaddi per affreschi in due cappelle oggi perdute. La sua figura storica, su cui tacciono sia Villani che Ghiberti, è confusa da Vasari in quella di «Tommaso detto Giotto» soltanto in questo secolo è stata chiaramente riconosciuta e distinta dalle altre personalità dell'ambito post-giottesco (Maso, Stefano, l'ipotetico Tommaso di Stefano e Puccio Capanna), tutte appartenenti ad un'area stilisticamente omogenea e definibile, secondo le parole del Vasari, nel «dipingere dolcissimo e tanto unito». Solo due opere gli vengono concordemente attribuite dalla critica, entrambe di altissima qualità: l'affresco con la *Madonna in trono con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Benedetto e otto angeli*, ora in deposito all'Accademia e già tabernacolo in via del Leone, probabilmente del 1356; e la tavola con la *Deposizione*, già in San Remigio (ora agli Uffizi). **G** si dimostra, nonostante la scarsezza di opere, uno dei più alti pittori, per qualità ed importanza, della metà del Trecento. (*ppd + sr*).

### **Giotto di Bondone**

(Colle di Vespignano 1267? - Firenze 1337). Considerato, *ab antiquo*, il rinnovatore in senso realistico della pittura italiana ed europea. La sua attività coincide quasi esattamente con l'epoca di maggiore espansione economica e civile della città di Firenze, della cui nuova classe dirigente «popolare» (cioè borghese) **G** può essere considerato l'artista favorito. **G** nacque probabilmente non molto prima della data tradizionale (1267) a Colle, frazione di Vespignano presso Vicchio di Mugello. secondo la tradizione, da famiglia contadina. Egli sarebbe stato «scoperto» da Cimabue mentre disegnava su di un sasso le pecore del suo gregge. È probabile che la famiglia, inurbatasi come tante altre in quegli anni, abbia posto il figliolo a bottega presso qualche maestro del capoluogo. Le ragioni dello stile non contraddicono a che questo maestro sia stato proprio Cenni di Pepo detto Cimabue. Al suo seguito **G** poté visitare per la prima volta Roma (circa il 1280) ed Assisi (negli anni immediatamente successivi) che saranno ben presto il campo delle sue più impegnative prove nell'arte. La critica è divisa sulla ricostruzione della sua attività giovanile, ma la tesi tradizionale (Riccobaldo Ferrarese, Ghiberti, Vasari) che lo vuole autore di affreschi nella Basilica superiore di San Francesco ad Assisi, è andata acquistando, negli ultimi tempi, nuovi sostenitori, la

cui opinione trova conferma nella tradizione (risalente a Ghiberti) che riferisce a **G** la *Madonna di San Giorgio alla Costa* (Firenze, Uffizi), il cui rapporto con gli affreschi assisiati è innegabile, e soprattutto nella firma «Opus Iocti Fiorentini» apposta alla tavola già in San Francesco a Pisa e oggi a Parigi (Louvre). Le scene ivi rappresentate (*Stimate di san Francesco*, *Sogno di Innocenzo III*, *Conferma della regola*, *Predica agli uccelli*) riprendono con varianti minime ma sottili quattro affreschi assisiati: resterebbe assai difficile da spiegare come **G** potesse firmare un'invenzione altrui. Capolavoro fiorentino di questo primo discusso periodo è il grandioso *Crocifisso* (Firenze, Santa Maria Novella) riferito a **G** già in un documento del 1312. In esso (eseguito forse verso il 1290) l'artista fiorentino rappresenta in modo completamente nuovo, solenne ma moderno e umano, il Cristo morto, rompendo definitivamente con la tradizione del patetismo bizantino ancora ben viva nei crocifissi simbolici del suo maestro. In questo periodo **G** è già affermato e l'influenza del suo nuovissimo stile comincia a farsi sentire nella pittura della sua città, pur rappresentando ancora una corrente di minoranza: capo della Confraternita dei pittori è infatti, nel 1295, Corso di Buono, cimabuesco di stretta osservanza. Intanto **G** aveva sposato, probabilmente verso il 1287 Cinto (Ricevuta) di Lapo del Pela, dalla quale avrà quattro figli (di cui uno, Francesco, pittore di scarsa fama immatricolato nel 1341) e quattro figlie di cui la maggiore, Caterina, sposerà un pittore, Rico di Lapo, e sarà madre del celebre Stefano, padre a sua volta del **G** junior (Giotto).

Contemporaneamente all'esecuzione, con largo intervento di aiuti, delle *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento* e della *Storia di san Francesco* (Assisi, Basilica superiore) va posta una attività romana ricordata dalle fonti di cui non restano purtroppo opere sicuramente autografe. Dimostrabile è tuttavia la sua influenza sulla coeva pittura locale, e di un ciclo di affreschi eseguiti sotto la sua guida in occasione del giubileo indetto da Bonifacio VIII (1300) resta tuttora un malridotto lacerto (*Bonifacio VIII indice il Giubileo*: Roma, San Giovanni in Laterano) A questo punto, passati i trent'anni, **G** è ormai un maestro pienamente affermato, che dispone di una numerosa bottega al suo servizio e ha già raggiunto una certa prosperità economica (sue proprietà a Firenze sono ricordate in documenti del

1301 e del 1304). Si può ormai dire, con Dante, che «credette Cimabue nella pittura tener lo campo», ma che «ora ha **G** il grido»; tant'è vero che viene chiamato, primo fra i pittori toscani, a lavorare nell'Italia settentrionale, a Rimini e a Padova (Riccobaldo Ferrarese, 1312). Del soggiorno riminese non resta, a parte l'eco grandiosa nella locale scuola pittorica, che un frammentario e splendido *Crocifisso* (Rimini, San Francesco) databile certo prima del 1309 la cui cimasa era costituita da un *Redentore* già in coll. Jekill a Londra (Zeri, 1957); ma di quello padovano ci è stato trasmesso il ciclo di affreschi con *Storie di Maria* e *Storie di Gesù*, *Allegorie dei Vizi e delle Virtù*, *Giudizio Universale* nella cappella votiva di Enrico Scrovegni, considerati unanimemente l'opera sua principale e quella dove l'artista meno lasciò diminuire le proprie idee dai collaboratori. Sia per via di confronti stilistici che per via documentaria è possibile confermare la datazione di questo capolavoro dell'arte italiana tra il 1303 e il 1305. Nella forza plastica delle figure, nella tridimensionalità delle architetture e degli oggetti sapientemente scorciati, nella straordinaria sicurezza della costruzione spaziale precorritrice delle ricerche prospettiche del Quattrocento, nella drammatica ed essenziale narrazione delle sue storie sacre, **G** porta a conseguenze estreme ed irreversibili il suo distacco dalla secolare tradizione bizantina inserendosi in una posizione del tutto particolare nel grande tronco della cultura gotica occidentale. Al tempo stesso una nuova accensione cromatica già annuncia il progressivo abbandono dell'aspra plasticità dello stile assisiato e si svilupperà coerentemente fino alla pittura dolce e «unita», libera, colta e raffinata del periodo tardo. Discusse sono datazioni ed autografia del *Crocifisso* su tavola sagomata tuttora nella cappella.

Nel 1311 **G** è di nuovo documentato a Firenze e da quest'anno si fanno sempre più frequenti i documenti che ci mostrano l'artista impegnato nella proficua amministrazione dei suoi beni (nel 1314 **G** si valse di non meno di sei legali in atti contro debitori morosi o insolventi per entrare in possesso delle loro proprietà). La sua presenza a Firenze è così documentata negli anni 1314, 1318, 1320, 1325, 1326, 1327 (in cui s'iscrive all'Arte dei medici e degli speciali che solo a partire da quell'anno accoglie anche i pittori). L'anno seguente **G** è documentato a Napoli, al servizio di re Roberto d'Angiò.

Per stabilire la cronologia delle numerose opere uscite dalla bottega di **G** tra il 1305 (Cappella degli Scrovegni) e il 1328 (soggiorno napoletano) non abbiamo dati certi (opere datate o databili su base documentaria), ma la ricerca di una plausibile coerenza di sviluppo ed i confronti con la pittura coeva inducono a proporre, in via del tutto ipotetica, la seriazione seguente: 1303-305 ca., *Madonna in maestà tra angeli e santi* (Firenze, Uffizi, proveniente dalla chiesa di Ognissanti); 1308-10, *Scene della vita di Lazzaro e della Maddalena* (Assisi, Basilica inferiore, Cappella della Maddalena); 1309-10 ca., *Madonna col bambino tra i santi Eugenio, Miniato, Zanobi e Crescenzo* e, sul retro, *Annunciazione tra i santi Reparata, Giovanni Battista, Maddalena e Niccolò* (Firenze, Santa Maria del Fiore, dalla precedente chiesa di Santa Reparata); 1310 ca., *Dormitio Virginis* (Berlino-Dahlem, dalla chiesa di Ognissanti); 1310-13 ca., *Storie di san Giovanni Battista e di san Giovanni Evangelista* (Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi); *Cristo benedicente tra la Madonna, san Giovanni Evangelista, san Giovanni Battista e san Francesco* (Raleigh N.C., AM, forse dall'altare della Cappella Peruzzi), tavolette con *Storie di Cristo* (Boston, Gardner Museum; New York, MMA; Londra, NG; Firenze, coll. Berenson; Monaco, SGS); *Madonna col Bambino tra i santi Stefano, Giovanni Evangelista, Francesco (?) e Lorenzo* (Washington, NG; Firenze, Museo Horne; Chaalis, Museo Jacquemart-André); 1320-25 ca., *Cristo in trono, Crocifissione di san Pietro, Decollazione di san Paolo, San Pietro in cattedra tra i santi Giacomo, Paolo, Andrea e San Giovanni Evangelista* ecc. («Polittico Stefaneschi»: Roma, Musei vaticani, già sull'altar maggiore di San Pietro); *Storie di san Francesco* (Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi); 1328 ca., *Madonna in trono col Bambino tra i santi Pietro, Gabriele, Michele e Paolo* (Bologna, PN, già sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria degli Angeli, firmata OPUS MAGISTRI IOCTI DE FLORENTIA).

La critica ha da tempo avvertito come il gruppo di opere sopra elencato, pur riflettendo in varia misura l'evolversi delle idee di **G**, non possa considerarsi del tutto omogeneo, e dimostri in realtà che il maestro si serviva di aiuti cui lasciava, a seconda delle occasioni, autonomia più o meno ampia. Dalla identificazione delle personalità di questi aiuti e della loro parte nel contesto dei dipinti di **G** dipende quindi in larga misura la definizione dell'opera

dello stesso maestro, e viceversa. Si comprende perciò come rimanga questo uno dei punti piú controversi sebbene si possa oggi affermare con sicurezza che non tutto quanto nelle opere post-padovane di **G** appare diverso deve necessariamente essere riferito all'intervento di qualche allievo, ma che dobbiamo anzi ammettere uno sviluppo del maestro stesso e un suo ulteriore contributo originale al nuovo corso della pittura fiorentina in direzione di un gotico piú aristocratico e di una piú distesa ricchezza coloristica. Inoltre non possiamo non far risalire a **G** stesso, che per primo, fin dall'ultimo decennio del Duecento, si era mosso in tale direzione, le straordinarie idee di spazio e di architettura in prospettiva che appaiono anche nelle piú discusse di tali opere, dagli affreschi nel transetto di Assisi al Polittico Stefaneschi. Al piú personale di questi aiuti, variamente denominato Maestro oblungo (A. Venturi), Maestro del Polittico Stefaneschi (R. Offner, M. Meis), Maestro del Polittico di Santa Reparata (R. Longhi), Parente di Giotto (G. Previtali) o Stefano (C. Volpe), si possono in particolare avvicinare altri dipinti di grande qualità spesso attribuiti a **G** stesso, quali il grande *Crocifisso* della chiesa di Ognissanti, il dittico con *Crocifissione* e *Madonna col Bambino in trono tra santi e Virtú* (Strasburgo, Museo; e New York, coll. Wildenstein), la *Crocifissione* di Berlino-Dahlem e gli affreschi con *Miracoli post mortem di san Francesco* (Assisi, Basilica inferiore, transetto destro).

Dal 1328 al 1333 **G** opera, con largo seguito di allievi, al servizio della corte napoletana, ma di quanto eseguito in quegli anni resta purtroppo ben poco: un frammento di affresco con una grande *Lamentazione sul Cristo morto* (Napoli, Santa Chiara, coro delle monache), un altro affresco piuttosto consunto, con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (Napoli, Convento di Santa Chiara, Capitolo) e soprattutto interessanti, parecchie teste di *Santi* e *Uomini illustri* affiorate negli strombi delle finestre della Cappella di Santa Barbara in Castelnuovo. In questi affreschi discontinuità stilistiche indicano chiaramente la presenza di diversi aiuti, fra cui è stato giustamente indicato, oltre al Parente di Giotto, un altro grande pittore fiorentino, Maso di Banco. Meno certi, qui e altrove i segni della prima attività di Taddeo Gaddi, l'artista che la tradizione ci indica come l'erede diretto dell'arte giottesca. Tra le opere uscite dalla bottega del maestro dopo il ritorno a



Firenze, quando viene nominato capomaestro dell'Opera di Santa Reparata e soprintendente alle opere del Comune (12 aprile 1334), quella che piú insistentemente è stata avvicinata allo stile giovanile di Taddeo è il grande pentitico con *Incoronazione di Maria* firmata sul gradino OPUS MAGISTRI IOCTI (Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli). Nella sua qualità di capomaestro dell'Opera del Duomo **G** soprintese alle prime fasi della costruzione del celebre campanile che da lui prende il nome (fondato il 18 luglio 1334). Fra questa data e quella della morte dell'artista (8 gennaio 1337) si inserisce un viaggio a Milano al servizio di Azzone Visconti; pur essendo le opere eseguite in quella occasione andate perdute, ne è evidente il segno sull'arte degli artisti lombardi degli anni successivi. Ultima opera intrapresa dalla bottega di **G** e che il maestro non fece in tempo a vedere finita furono le *Storie della Maddalena*, il *Paradiso* (con il celebre *Ritratto di Dante*) e l'*Inferno* (Firenze Bargello, Cappella del Podestà) dove, malgrado le rovinose condizioni, traspaiono ancora, nella eccellente esecuzione dei vari membri della bottega, le ultime grandi idee del creatore della pittura italiana.

Alla sua morte **G** lasciò l'arte italiana in una situazione molto differente rispetto a quella che egli aveva trovato. Il celebre giudizio di Cennini, secondo il quale **G** avrebbe fatto passare «l'arte di dipingere dal greco al latino» conducendola al «moderno», è da prendere alla lettera proprio perché il passaggio della cultura figurativa italiana dal mondo medievale-bizantino («greco»), a quello gotico occidentale («latino») fu favorito, piú che da qualsiasi altro singolo fattore, dalla conoscenza delle opere di **G**. Questa trasformazione è avvenuta, l'abbiamo segnalato, a Roma, in Umbria (Maestro di Cesi, Maestro del Farneto), in Romagna (Giuliano da Rimini, Giovanni da Rimini, Pietro da Rimini) e anche, sebbene in maniera piú complessa, nell'Italia del Nord (Maestro dei Fissiraga a Lodi, Maestro delle Sante Faustina e Liberata e Maestro di Sant'Abbondio a Como). Ed è evidente soprattutto in quanto è avvenuto in Toscana, dove non si potrebbe spiegare il passaggio a Siena dalla cultura di Duccio a quella dei Lorenzetti senza ricordare il soggiorno di questi ultimi a Firenze e il loro rapporto con **G** e con la sua eccezionale bottega. Nelle altre città della Toscana (San Gimignano, Pisa, Arezzo), l'apporto del linguaggio giottesco si afferma tramite artisti quali Memmo di Filippuccio e Buona-

mico Buffalmacco, che avevano ben conosciuto le opere di G. Questo rinnovamento non tocca solo la pittura, dato che anche per la scultura, che aveva già conosciuto la rivoluzione precoce di Nicola Pisano e Arnolfo di Cambio, si fa luce un'evoluzione all'inizio del xiv sec. All'influenza del sentimento patetico di Giovanni Pisano si sostituisce, per gli artisti piú moderni, un nuovo interesse per un'interpretazione piú classicamente misurata e piú solida del «gotico»: è il caso del senese Tino di Camaino e soprattutto del giovane Andrea Pisano che, secondo la tradizione, eseguì su disegni di G stesso i bassorilievi del campanile di Firenze (1335-43). (gp).

### **Giovannetti, Matteo**

(menzionato dal 1322 al 1368). Di nascita e provenienza viterbese, a Viterbo è ancora ricordato nel 1336, priore della chiesa di San Martino. È controversa l'identificazione delle opere da lui eseguite in patria, prima del soggiorno avignonese: Faldi (1970) gli riferisce datandolo al 1340 ca. un frammentario affresco in Santa Maria Nuova (*Crocifissione e santi*) che Castelnuovo (1962) ritiene opera piú tarda (1360 ca.) di quel Pietro da Viterbo documentato tra i collaboratori del G ad Avignone. È nel 1343 che viene menzionato in un documento avignonese insieme ad altri pittori, italiani e francesi, impegnati nella decorazione della Cappella della Guardaroba, nel Palazzo dei Papi. I soggetti ivi trattati sono scene di caccia e di pesca, secondo lo spirito del naturalismo gotico di ormai matura estrazione francese, ma interpretati con un senso dello spazio reale proprio della cultura italiana, già affermata in Provenza per l'azione di maestri toscani, e di senesi come il Maestro del Codice di San Giorgio, il Maestro delle tavole di Aix e, sopra tutti, di Simone Martini, diretti precedenti mentali del viterbese. Ma è difficile riconoscere in quei celebri affreschi, di fiorita naturalezza, la mano che pure vi operò di G. Ben piú significativi al fine di riconoscere la fortissima personalità di questo artista sono gli affreschi della Cappella di San Marziale (1344-45), che egli eseguì in proprio, con un trascurabile intervento di aiuti. La conservazione di questi dipinti ci compensa della perdita della Cappella papale di San Michele, decorata nello stesso tempo, oltre che di altri affreschi realizzati a Villeneuve-lès-Avignon per Clemente VI e per Napoleone Orsini. Illustrando i fatti della *Leggenda di san*

*Marziale*, l'antico evangelizzatore dell'Aquitania, il pittore impaginò una folta serie di scene, brulicanti di vita e caratterizzate da pungenti ritratti, invitando con singolare fantasia visiva alla suggestiva illusione della lettura figurata. Sempre ubbidendo ai comandi di Clemente VI, **G** eseguì nel Palazzo dei Papi la Sala del Concistoro (1346-48), che andò presto perduta in un incendio, e l'attigua Cappella dei due san Giovanni (1347-48), ancor oggi visibile. Limpida e chiara per la misura delle concezioni spaziali, memori di precetti toscani e di idee di Ambrogio Lorenzetti, ma ancor più affascina per la rosa purificata delle tinte, intrisa di una luminosità che annuncia i nuovi mondi cortesi della pittura, permeata di candida e favolosa irrealtà. Con eccitazione crescente in questa stessa direzione dovevano essere concepiti gli affreschi della Sala della Grande Udienza, dove campeggiava in un più vasto insieme la rappresentazione del *Giudizio Universale*; ma dove resta intatto soltanto un compartimento della volta con la figurazione di venti *Profeti* e della *Sibilla Eritrea* (1352-53). Qui la ricchezza del mondo verdeggiante del **G** trova la più immaginosa fioritura nella popolazione celeste dei vegliardi, impigliati come umana costellazione nel cielo stellato che li accoglie, e i loro dialoghi animosi, motivati dalle scritte degli enormi cartigli, ha ormai accenti di pretto gotico francese. In seguito il maestro, sempre prevalendo fra i numerosi artisti al servizio della curia, esegue per Innocenzo VI, oltre ad altre decorazioni oggi scomparse, gli affreschi di una cappella dedicata a san Giovanni Battista nella Certosa di Villeneuve-lès-Avignon (1355-56 ca.), dove l'evoluzione in senso gotico e descrittivo del suo stile raggiunge apici di sorprendente libertà. Dopo una lunga pausa ritroviamo il pittore attivo per Urbano V (1365), ma nulla rimane di quei lavori eseguiti per il palazzo papale o per Montpellier (cinquanta panni di lino con *Storie di san Benedetto*, 1367). In quest'anno il pittore si trasferisce a Roma con la corte pontificia, e nel gennaio del 1368 è pagato per lavori in Vaticano. Questa è anche l'ultima notizia che di lui ci rimane.

Rarissime le opere su tavola di **G**: la critica (Longhi, 1948; Volpe, 1959; Vertova, 1968) gli ha restituito un trittico («Trittico Cernazai», dal nome del collezionista che lo possedeva) attualmente diviso tra varie sedi (*La Vergine con i santi Ermagora e Fortunato*: Parigi, coll. priv.; Venezia, Museo Correr; *Annunciata e Angelo*

*Annunciante*, New York, coll. priv.; disperse le tavole con *I santi Caterina e Antonio Abate*, talvolta riferito a un suo collaboratore avignonese; una *Crocefissione e santi* (Viterbo, Cassa di Risparmio) e (Zeri, 1976) una splendida *Madonna col Bambino e donatore* – forse Clemente VI (New York, coll. Wildenstein) –, che costituisce fino ad oggi la più cospicua pittura su tavola del **G** e uno dei raggiungimenti maggiori del suo catalogo. (*cv* + *sr*).

### **Giovanni da Bologna**

(Giovanni Salamone da Bologna) (attivo a Venezia e Treviso nella seconda metà del XIV sec.). Documentato a Treviso dal 1377 al 1383, dal 1385 risiede a Venezia, dove risulta presente ancora nel 1389; nel 1377 esegue un *San Cristoforo* per il Collegio dei Mercanti a Venezia (forse identificabile con quello, firmato, oggi a Padova, MC). Il suo percorso è di difficile ricostruzione: studi recenti ipotizzano una possibile cronologia che da prove ancora fortemente connotate entro l'orbita di Lorenzo Veneziano (*Madonna da San Giovanni Evangelista*: oggi Venezia, Accademia), forse per la suggestione esercitata da Altichiero negli anni '70, muove verso una struttura pittorica più razionale, non senza qualche notazione «realistica» (*Polittico*: Milano, Brera; *San Cristoforo*: conservato a Padova; un altro *Polittico*: Bologna, PN). Più tarda forse del nono decennio, sembrerebbe l'*Incoronazione della Vergine* conservata a Denver. (*sr*).

### **Giovanni da Frisia → Swart van Groningen, Jan**

#### **Giovanni da Gaeta**

(documentato dal 1448 al 1472). La firma di **G**, posta sotto un *Cristo benedicente* nel duomo di Sezze, ha consentito (Zeri, 1950 e 1970) di aggregare intorno a quest'opera e sotto il nome dell'artista un nucleo di dipinti. La *Madonna di Misericordia* (1448: Cracovia, Castello di Wavel) è ritenuta la sua prima opera. In essa, come nel *San Giovanni Evangelista* (Napoli, Museo Duca di Martina), è già pienamente configurabile l'ambito nel quale l'artista si muove, da identificare con la cultura, ricca di comuni componenti espressive, diffusa nella prima metà del secolo sia nell'area contigua a quella di **G** (affreschi di Riofreddo), sia – soprattutto – nella regione umbro-marchigiana (Bartolomeo di Tommaso). Assai omogeneo stili-

sticamente è un gruppo di opere databili al periodo centrale dell'attività del pittore: l'affresco con *San Giovanni Battista e l'angelo annunciante* (Napoli, San Giovanni a Carbonara), le due *Incoronazioni della Vergine* (Maiori, Convento di San Francesco; Nizza, Museo Cheret), l'*Incoronazione di santa Lucia e santi* (1456: conservata a Gaeta), il *Trittico di san Michele Arcangelo* (Cava dei Tirreni), il *Trittico della Natività* (Fondi, Santa Maria Assunta). La *Crocifissione con la Maddalena* (Gaeta) e il *Trittico con San Bernardino da Siena* (Pesaro) paiono indicare un viaggio dell'artista nell'Italia centrale. Fra le sue ultime opere, chiuse entro un rigido schematismo, sono la *Madonna delle Itrie* nel Museo diocesano, e il *Cristo benedicente* del duomo di Sezze, datato 1472. (dgc).

### **Giovanni d'Alemagna**

(attivo a Venezia e Padova tra il 1437 e il 1449). Fu collaboratore di Antonio Vivarini, firmando insieme a lui il doppio *Trittico di san Gerolamo* (1441: Vienna, KM; già Venezia, Santo Stefano), due *Polittici* datati 1443 (Venezia, San Zaccaria), l'*Incoronazione della Vergine* (1444: Venezia, San Pantaleone), un *Trittico con la Madonna e santi* (1446: Venezia, Accademia), un *Polittico con la Natività e santi* (1447: conservato a Praga, già in San Francesco Grande a Padova). La sola opera da lui firmata individualmente è il *San Gerolamo* del 1444 (Baltimora, WAG), individuato da F. Zeri (1971) che su questa base abbozzava un primo catalogo del pittore, restituendogli dipinti già variamente attribuiti ai due Vivarini (*Madonna dell'Umiltà*: Gallarate, coll. Carminati; e, con qualche cautela, le *Storie di sante martiri*: suddivise tra Bergamo, Carrara; Bassano, MC; Washington, NG). Da questa ricostruzione, è possibile distinguere la cultura di G, caratterizzata da una finezza descrittiva e da un'eleganza di linee di sapore tardogotico, da quella di Antonio Vivarini, già sensibile, anche se con qualche incertezza, alla nuova spazialità rinascimentale. (sr).

### **Giovanni dal Ponte**

(Giovanni di Marco, *detto*) (Firenze 1385-1437). Giovanni di Marco venne soprannominato «dal Ponte» perché possedeva una bottega presso Santo Stefano a Ponte a Firenze. Formatosi nell'atmosfera della tradizione dell'Oragna e forse allievo di Spinello Aretino, come sembrano



suggerire i *Santi Bartolomeo e Giovanni evangelista* nel *Polittico di santa Caterina* di Giovanni del Biondo (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) e la tavola con i *Santi Cosma e Damiano* (già a Roma, coll. Massimo), assimilò superficialmente le novità dell'inizio del secolo. Realizzò le sue opere più riuscite sotto l'influsso della corrente gotica internazionale di Lorenzo Monaco, del Maestro del Bambino Vispo (lo Starnina) e di Ghiberti; dopo il 1420 sembra riflettere i modi di Arcangelo di Cola da Camerino, attivo tra il 1420 e il 1422 per Ilario de' Bardi; più tardi appare toccato, anche se non incisivamente, dalla lezione masacesca. La sua opera, piuttosto abbondante, comprende polittici, affreschi e «cassoni». Tra i polittici possono citarsi, in ordine cronologico: il trittico dell'*Incoronazione della Vergine* (datato 1410 ma forse più tardo: Chantilly, Museo Condé), *I santi Giuliano e Giovanni Battista* (Arezzo, MC), *le Nozze mistiche di santa Caterina* (1421: conservato in museo a Budapest), il *Polittico di san Giovanni evangelista* (Londra, NG), tre trittici con al centro l'*Annunciazione* (1434: Rosano, SS. Annunziata; Poppiana, Badia; 1435: Roma, PV). **G** dipinse cassoni a soggetto profano (le *Arti liberali*: Madrid, Prado, *Dante e Petrarca*: Cambridge, Fogg Museum, il *Giardino d'Amore*: Parigi, Museo Jacquemart-André). La chiesa di Santa Trinita a Firenze serba la maggior parte dei suoi affreschi. I più significativi, per la nervosa grafia sono quelli della cappella Scali (*Martirio di san Bartolomeo*, 1434-35). (sr).

### **Giovanni da Milano**

(nato a Caversaccio (Como); notizie dal 1346 al 1369). I pochi documenti che lo riguardano forniscono qualche dato biografico: nel 1346 è elencato in una lista dell'Arte dei medici e degli speciali di Firenze con il nome di «Johannes Jacobi de Commo»; nel 1363 è iscritto alla medesima corporazione; nel 1366 ottiene la cittadinanza fiorentina e nel 1369 insieme con Giotto e Agnolo Gaddi è attivo alla decorazione di due cappelle (perdute) in Vaticano. Attivo soprattutto a Firenze, vi elaborò una visione pittorica che, seppure partendo da alcune premesse giottesche, si lasciò indietro per novità di raggiungimenti tutti i pittori fiorentini contemporanei, tra i quali gli si può accostare il solo Giotto. I suoi interessi, rivolti soprattutto ai valori epidermici, sono squisitamente realistici. Ciò che in Giotto tardo, in Maso, in Giotto era stato un im-

pressionistico addensarsi di successive velature cromatiche viene ridotto metodicamente da **G** a una modulazione continua e instancabile della superficie pittorica, attraverso una trama di sottilissime pennellate filiformi e curvilinee che torniscono le cose rappresentate. Si ha così la sensazione di una forma perfettamente definita, ma rivestita di una pelle umida e brulicante. Questo accordo fra struttura ed epidermide è il risultato di una sintesi geniale tra gli ideali fiorentini e la propensione tutta padana per una verità affabile, costumata, profana, ricca di umore: quell'*humus* lombardo che permeava già l'attività artistica della valle padana, dai polittici scolpiti dei maestri campanesi, agli affreschi di Sant'Abbondio a Como, di Montiglio, del duomo di Bergamo; dalle pagine miniate del *Tristan* (Parigi, BN) e del *Pantheon* di Goffredo da Viterbo (ivi), all'opera di Vitale da Bologna e del quasi prefiammingo Tommaso da Modena. A spiegare la singolarità di questa sintesi, basterà pensare che già avanti la metà del secolo la Lombardia aveva registrato presenze toscane: il soggiorno milanese del vecchio Giotto, l'affresco del campanile di San Gottardo a Milano la decorazione del tiburio di Chiaravalle e del presbiterio di Viboldone dove l'affresco della *Madonna e santi*, datato 1349, è ormai quasi come un **G**. Ma intanto il pittore era già, o era già stato, a Firenze, almeno dal 1346, anche se, in mancanza di opere documentate, è difficile immaginare come dipingesse a quell'epoca. Per tutta la produzione di **G** a noi nota, gli unici dati accertati si riferiscono: al polittico della pinacoteca di Prato (*Madonna col Bambino tra i santi Caterina d'Alessandria, Bartolomeo, Bernardo e Barnaba*), che non può essere stato eseguito dopo il 1363; agli affreschi che spettano a lui nella cappella Rinuccini in Santa Croce, a cui lavorava nel 1365; alla *Pietà* (Firenze, Accademia), firmata e datata 1365. Questi labili appigli cronologici sembrerebbero indicare un procedere da forme assottigliate e gotiche verso modi più ampi e monumentali; gli inizi dovrebbero essere legati, dunque, a dipinti come la *Pietà* (Parigi, coll. du Luart), l'anconetta di palazzo Venezia a Roma, la *Crocifissione* già a Londra coll. Seymour-Maynard e quella del Rijksmuseum di Amsterdam, e lo stesso polittico di Prato (destinato allo Spedale della Misericordia e forse già dipinto nel 1354, perché la sagoma rampante della Madonna è ripresa in un dipinto di quell'anno del fiorentino Puccio di Simone), cui appare stilisticamen-

te vicino quello, eseguito per una chiesa pisana, oggi diviso tra Williamstown (William College of Art), Parigi (Louvre) e Pisa (MN). Soprattutto da questo momento di **G** trae incentivo tutta quella ricca produzione pittorica lombarda tra il '60 e l'80 che comprende i cicli ad affresco di Lentate, di Mocchirolo, di Viboldone, di San Marco a Milano, ecc.; o le illustrazioni dei libri viscontei, come quella delicata e fresca testimonianza di vita cortese che sono le pagine del *Guiron* (Parigi, BN), uno dei capolavori della miniatura. L'attività di **G** dovette procedere in terra toscana con il polittico per la chiesa fiorentina di Ognissanti (di cui restano sette pannelli a Firenze, Uffizi), il *Cristo Giudice* (Firenze, coll. Contini Bonacossi), le cuspidi *Eterno*, *Madonna* e *Deesis* (Londra, NG), fino alla ricordata decorazione della cappella Rinuccini, alla *Pietà* (Firenze, Accademia), al laterale (*Undici sante*) della Gall. Sabauda di Torino. Un'attività non certo folta, ma che deve avere inciso profondamente sulla formazione del gotico internazionale per l'eleganza stremata delle forme, per la ricercatezza profana degli abbigliamenti, per l'intimità delicata e straziante delle scene di dolore, per la caratterizzazione felina delle fisionomie. Per questa via di resa metodica della verità epidermica si arriverà fino a Jan van Eyck; la *Pietà* du Luart si pone a metà strada fra la cultura pittorica avignonese e la produzione dei fratelli Limbourg. In Italia, l'eredità di **G** si trasmetterà fino a Gentile da Fabriano, a Masolino e al Sassetta. (*lb*).

### **Giovanni da Modena**

(Giovanni di Pietro Falloppi, *detto*) (documentato a Bologna dal 1407 al 1456). Durante la prima metà del sec. xv la sua personalità dominò la pittura bolognese, che per suo influsso acquistò grande originalità. Alle raffinatezze e alla vivacità del gotico internazionale lombardo l'artista seppe infatti unire quegli accenti popolari e narrativi che sono propri della tradizione bolognese del Trecento. Tale duplice tendenza caratterizza le sue prime opere: la miniatura nello *Statuto dei Drappieri* (Bologna, MC, ms 639), del 1407 e la decorazione a fresco della cappella Bolognini, nella chiesa di San Petronio a Bologna, eseguita dopo il 1408, probabilmente tra il 1412 e il 1415 (*Episodi della storia dei Magi*, il *Paradiso* e l'*Inferno*, l'*Elezione dell'antipapa Giovanni XXIII* e *Scene della vita di san Petronio*). La decorazione della Cappella di San Giorgio in San Petro-

nio, con la rappresentazione simbolica della *Redenzione* e del *Trionfo della Chiesa cattolica*, ove le forme si arricchiscono di ritmi piú eleganti, risale al 1420. In questo periodo o poco dopo – quando sono documentati, tra l'altro, i suoi rapporti con Jacopo della Quercia – si collocano i dipinti su tavola piú compiuti del maestro, come *I santi Cosma e Damiano* (Berlino-Dalhem) e il grande *Crocifisso* un tempo in San Francesco (Bologna, PN), di un'intensa potenza drammatica mentre il grande *San Bernardino* su tela, del 1451 (ivi) come alcuni tardi affreschi in San Petronio, si caratterizza per un tono piú narrativo e popolare. Dell'attività svolta dal pittore negli altri centri dell'Emilia restano la *Madonna in trono e due angeli reggicortina* (affresco in San Francesco a Carpi, probabilmente del terzo decennio) e i disegni per le vetrate del duomo di Modena. Fin dal tempo dello straordinario ciclo della cappella Bolognini, la tensione stilistica e il racconto denso e quasi spiritato sono all'origine di alcuni tra i risultati piú alti dell'ultima stagione del gotico in un arco geografico che va dall'Emilia alle Marche all'Umbria. (cv + sr).

### **Giovanni da Rimini**

(menzionato dal 1292 al 1336). È da considerare fra i piú geniali interpreti dell'arte di Giotto e insieme il capostipite della scuola che fiorí in Rimini nella prima metà del XIV sec. Le opere su tavola e ad affresco che gli appartengono gli sono state restituite sul fondamento di un *Crocifisso* firmato «Johannes» e datato 1309 (o 1314?) (Mercatello, San Francesco). Il dittico con *Storie di san Giovanni e di Cristo* (Roma, GNAA; coll. priv. inglese), la *Madonna e santi* (Faenza, PN), l'altro mirabile *Crocifisso* (conservato a Rimini), gli affreschi della Cappella del campanile in Sant'Agostino in Rimini, con *Storie della Vergine* e il *Crocifisso* del CM di Utrecht, sono tutte opere da scalare in un coerente e rapido itinerario mentale entro il primo ventennio del secolo, affascinanti per l'arcana legatura stilistica che sembra imparentare il nobilissimo spirito di **G** con una preistoria classica locale, di misteriosa fonte, cui non presta sufficiente spiegazione neppure il fulgido ma troppo lontano precedente della civiltà di Ravenna. La personalità poetica di **G** trova il riflesso piú immediato in quella del Maestro dell'Arengo, e un significativo parallelo nel giottismo di Giuliano da Rimini. (cv).

## Giovanni da Riolo

(notizie dal 1427 al 1471). Ricordato come pittore già nel 1427, dal '32 è testimoniato a Imola dove l'anno seguente sottoscrive il *Polittico con la Madonna col Bambino e santi* per la chiesa dei Santi Niccolò e Domenico (ora alla Pinacoteca civica), sola opera che gli si può riferire con tutta certezza. **G** vi deferisce ai modelli della pittura veneta, molto graditi in Romagna, dagli esemplari piú remoti di Niccolò di Pietro a quelli piú recenti e accattivanti del Giambono, non senza collusioni molto esplicite, specie negli apostoli della predella, con il gotico bolognese, nella concitata variante di Giovanni da Modena, ben conosciuta e apprezzata in tutta la regione emiliana. (rg).

## Giovanni da San Giovanni

(Giovanni Mannozi, detto) (San Giovanni Valdarno 1592 - Firenze 1636). Fece il suo apprendistato pittorico presso Matteo Rosselli; nel 1612 era già iscritto come maestro all'Accademia del Disegno. La protezione di Cosimo II, che nel 1616 gli affidò la prima commissione importante (*Allegoria di Firenze* sulla facciata di una casa in Piazza della Calza) e nel 1617 lo nominò suo «familiare», lo mise in contatto con due tra gli artisti piú indipendenti tra quelli allora attivi per il granduca, Jacques Callot e Filippo Napoletano. Con quest'ultimo, tra il 1619 e il 1620, **G** affresca la facciata del palazzo di Niccolò dell'Antella eseguendovi tra l'altro, una personale interpretazione del *Cupido dormiente* di Caravaggio, allora di proprietà di quella famiglia. L'interesse per la pittura caravaggesca, anche se mediata attraverso i modi del naturalismo «riformato» toscano, si percepisce in una serie di dipinti chiesastici (*Martirio di san Biagio*, 1619: Montepulciano, Sant'Agnese, *Decollazione del Battista*, 1620: San Giovanni Valdarno, Madonna delle Grazie); ma già vi compaiono quell'accentuazione dei caratteri e quell'intonazione bizzarra che si esprimeranno al meglio nella pittura a fresco, al di fuori dei vincoli imposti dalla pala d'altare. Così benché di soggetto religioso, le piccole *Storie della Vergine* nella cappella Brancadoro in Colle Val d'Elsa o quelle di san Paolo nella cappella Inghirami (Volterra, Duomo), condotte con materia luminosa, brio inventivo e gustoso colorismo, assumono quell'intonazione narrativa esente da ogni magniloquenza di cui sono esempi tra i piú felici gli importanti cicli di affreschi eseguiti dal Mannozi a Roma, dove



giunse nel 1621 con il giovanissimo Farini (*Paradiso e Storie di Martiri*, 1623, nell'abside dei Santi Quattro Coronati; *Storie di san Carlo Borromeo* nella chiesa della Madonna dei Monti). La consuetudine con Tassi e Filippo Napoletano, la conoscenza dell'opera di Elsheimer e il suo personale, singolarissimo temperamento malizioso e pungente – la cui piú libera espressione è in dipinti di soggetto profano (*La sposa novella* e *Venere che spidocchia Amore*: Firenze, Pitti) – ne fanno uno dei piú accattivanti protagonisti della pittura del suo tempo. Significativi per autonomia nei confronti della pittura aulica sono i bellissimi affreschi eseguiti tra il 1623 e il 1627 nella villa del cardinale Guido Bentivoglio sul Quirinale (oggi palazzo Rospigliosi Pallavicini: *Ratto di Proserpina*, *Ratto di Anfitrite*, *Ratto di Europa*, *Perseo con la testa di Medusa*, *Incendio di Troia*, *Morte di Cleopatra*, *Allegoria della notte*) a fianco del Tassi, del Bonzi e di Filippo Napoletano e – per la *Notte* – in collaborazione con il Farini. A questo momento romano risalgono, oltre ad affreschi in altre chiese e palazzi, dipinti di soggetto burlesco o quotidiano che ne rivelano la curiosità per la contemporanea pittura di genere, ma interpretata – a differenza che in Van Laer – con un atteggiamento umoristico, quasi da commedia dell'arte (*La burla del pievano Arlotto*, 1627: Kedleston Hall, coll. Scarsdale; *Il contratto nuziale*: Roma, GNAA). Dopo un periodo trascorso nei feudi del Bentivoglio (nel cui palazzo di Cento affrescò, con Ippolito Provenzale, *Storie della famiglia Bentivoglio*, 1628) torna a Firenze, decorando il cortile della villa di Giovan Francesco Grazzini con storie tratte dall'*Asino d'oro* di Apuleio. Seguono dipinti di soggetto sacro (*Cristo nutrito dagli angeli*, 1629: Badia Fiesolana) e mitologico (*Ebe e Ganimede*, 1634: villa medicea di Mezzomonte) e, particolarmente congeniali al suo temperamento «alessandrino», i piccoli affreschi su embrice (*Amori degli dèi*: Firenze, Uffizi; *La Pittura dipinge la Fama*: Firenze, Pitti), di piacevolissima e libera condotta. **G** morì senza poter condurre a termine una delle commissioni piú importanti la decorazione del salone dei ricevimenti in palazzo Pitti. (sr).

### **Giovanni da Spoleto**

(attivo nei primi decenni del XVI secolo). Questo nome compare accanto a quello di Vincenzo Tamagni in calce agli affreschi con *Storie della Vergine* in Santa Maria di Arrone (Terni), datati 1516, prima importante eco in Um-

bria della cultura romana fra Raffaello e Peruzzi. Sulla base di quanto nel ciclo è riconoscibile a **G**, cioè ad una robusta personalità – non priva di qualche tratto arcaicizzante anche di radice locale – diversa dal Tamagni, ma a lui vicina, possono attribuirsi al pittore alcune opere a Spoleto (duomo, cappella di Francesco Eroli, affreschi della volta; palazzo Racani, decorazione a graffito della facciata con soggetti storici e mitologici e affreschi nel ninfeo e nel piano nobile) e un *Padre Eterno* (Roma, coll. priv.), accomunati dalla medesima personale interpretazione dai modelli raffaelleschi e peruzzi. (*gs*).

### **Giovanni da Sulmona**

(Abruzzo, attivo nella prima metà del xv sec.). Formatosi sulla cultura prevalentemente senese-pisana, centrata su Martino di Bartolomeo e Giovanni di Pietro da Napoli e con riporti iberico-starniniani, diffusa in Abruzzo ai primi del Quattrocento ad opera del Maestro di San Silvestro, chiamato anche Maestro di Beffi, ne fu uno dei principali collaboratori negli affreschi di San Silvestro all'Aquila (1412). Tuttavia nelle sue prove autonome – i due capicroce già a San Cesidio di Trasacco, ora nel museo aquilano, fino al più noto tabernacolo proveniente da Sant'Orante ad Ortucchio (Sulmona, MC) firmato e datato 1435 – mostra di non riuscire a superare, anche in date avanzate, le formule espressive e i moduli di quella stessa cultura che avevano caratterizzato i suoi esordi. (*rt*).

### **Giovanni da Udine**

(Giovanni Racamador o dei Ricamatori, *detto*) (Udine 1487 - Roma 1561). Si formò presso Giovanni Martini da Udine, poi a Venezia, presso Giorgione. Verso il 1514 entrò a Roma nella bottega di Raffaello, di cui divenne fedele collaboratore. Questi gli affidò, secondo Vasari, l'esecuzione degli strumenti musicali nella *Santa Cecilia* (1515-16: Bologna, PN); di particolare importanza è la collaborazione, riconosciuta a **G**, ad alcune delle maggiori imprese raffaellesche, dal cartone per l'arazzo con la *Pesca miracolosa* (figure di animali) alla Loggia di Psiche alla Farnesina (1517-18, parti ornamentali). **G** introdusse poi nelle Logge vaticane (terminate nel 1519) la sua grottesca imitata dalla Domus Aurea di Nerone. Operò anche nella villa Madama (1520-25), in Vaticano (Sala dei Pontefici, 1523-27), in Castel Sant'Angelo, nella Sacrestia nuova di

San Lorenzo a Firenze (1532-34, decorazione perduta). Nel 1527 e poi con continuità dal 1534 lavorò in Friuli come architetto e come decoratore (casa del pittore a Udine, castello di Spilimbergo e castello di Colloredo); nel 1539-40 decorò a Venezia palazzo Grimani, poi di nuovo a Roma lavorò nelle Logge del terzo piano nei palazzi vaticani. Il suo stile è imitato dall'antico, ma gli elementi naturalistici, numerosissimi, che utilizza con grande ricchezza ornamentale, gli conferiscono una vivacità di accenti e un affascinante sapore del tutto nuovo. Fu tra i grandi inventori della decorazione rinascimentale che, grazie alla sua arte, sia nelle parti pittoriche sia negli stucchi, al di là dello straordinario intrinseco pregio, seppe entrare nel vivo delle grandi creazioni architettoniche. Due libri di conti (1524-57 e 1542-60) illuminano l'attività dell'artista e costituiscono uno degli esempi più interessanti del genere. (sb).

### **Giovanni del Biondo**

(Firenze, documentato dal 1356 - Firenze 1398-99). Fu forse allievo di Taddeo Gaddi e indubbiamente di Nardo di Cione, con il quale collaborò agli affreschi della cappella Strozzi in Santa Maria Novella (1356 ca.). La sua successiva attività fu assai ricca, con l'intervento di una vasta bottega per soddisfare le numerose commissioni. Benché appaia circoscritto entro l'ambito dell'accademismo oragnesco, il suo stile, spesso rustico, non è privo di freschezza e di scioltezza, soprattutto nella prima fase della sua attività. Ne sono un esempio gli affreschi della *Vita di san Francesco, di san Pietro e di san Paolo* (1360 ca.) in San Francesco a Castelfiorentino, il *Polittico di san Giovanni Battista* (Firenze, donazione Contini-Bonacossi), il polittico della cappella Tosinghi in Santa Croce (1372), quello della cappella Rinuccini (1379) nella stessa chiesa o il *Martirio di san Sebastiano* nell'Opera del Duomo. Talvolta l'artista dà prova di autentico talento nella piacevolezza cromatica, nella leggerezza del ritmo compositivo (*San Gerolamo*: Altenburg, SM) e nell'ingenua vivacità del suo gusto di narratore (*Predella di san Benedetto*: suddivisa tra Firenze, coll. Acton; Toronto; e Roma, coll. Colonna). (sr).

### **Giovanni di Bartolomeo Cristiani → Cristiani, Giovanni di Bartolomeo**

## **Giovanni di Benedetto da Como**

(seconda metà del XIV sec.). Sua opera, certificata dalla firma, è l'*Offiziolo* della biblioteca di Monaco di Baviera (ms lat. 23215), miniato per Bianca di Savoia, moglie di Galeazzo II Visconti, e non ancora completato al tempo della morte di quest'ultimo il 4 agosto 1378. Su questa base gli è stata giustamente attribuita la maggior parte dell'*Offiziolo* della biblioteca di Modena, datato 1383, e alcuni fogli dell'*Offiziolo* ms 757 (Parigi, BN). Fra i maestri dell'«Ouvraige de Lombardie» appare il più legato al senso narrativo dei frescantì lombardi dell'epoca, quindi leggermente in arretrato rispetto all'ornatissimo gusto cortese del Maestro del Lancelot e di Giovannino de' Grassi. (*mr*).

## **Giovanni di Bonino**

Maestro vetraio, mosaicista, pittore di Assisi, operoso nella prima metà del XIV secolo. Tra il 1325 e il 1334 operava nel cantiere del duomo di Orvieto quale maestro vetraio, mentre nel 1345 venne chiamato da Perugia di nuovo in Orvieto per lavorare ai mosaici di facciata. Questo è tutto quanto si sa di lui. La critica sulla base di considerazioni stilistiche gli assegna un gruppo di vetrate nella Basilica inferiore di San Francesco in Assisi, nella Cappella di san Martino, insieme a Simone Martini, poi nelle Cappelle di san Ludovico, di sant'Antonio, di santa Caterina, tutte presumibilmente eseguite entro il secondo decennio del Trecento. In queste imprese si rileva l'opera di un originale artista di radice giottesca il quale via via evolve verso forme sempre più goticizzanti, testimoniate soprattutto nei registri più alti del grande finestrone absidale del duomo orvietano. Gli sono anche attribuite le vetrate della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze. Resta aperto il problema del riconoscimento dell'opera pittorica di G. Giuseppe Marchini ha con buoni argomenti sostenuto che egli si debba identificare con il cosiddetto Maestro della Pietà Fogg o Maestro di Figline, un grande artista che parte da Giotto per accogliere poi forti influenze gotiche, con precise connessioni con forme oltremontane. Tale riconoscimento, per quanto plausibile, attende tuttavia di venir confermato da più approfonditi studi. (*ps*).

## **Giovanni di Consalvo**

(Maestro del Chiostro degli Aranci) (attivo a Firenze nel 1435-39). Il misterioso ciclo delle *Storie di san Benedetto*

nel chiostro superiore della chiesa di Badia a Firenze è stato a volta a volta situato nell'ambito dell'Angelico, di Masaccio, del Veneziano o considerato elemento di sutura tra la prima e la seconda metà del Quattrocento. Il suo autore, identificato via via con Andrea di Giusto, Domenico di Michelino e il Maestro della Natività di Castello, in seguito ad un documento d'archivio segnalato dal Poggi ma mai pubblicato sembra doversi riconoscere nel destinatario dei pagamenti effettuati ad un **G** portoghese per il chiostro di Badia tra il 1436 e il '39 (probabilmente lo stesso Giovanni di Portogallo attivo in San Domenico nel 1435 con Zanobi Strozzi). Si tratta di un maestro che fonde il mondo luminoso dell'Angelico con la nitidezza fiamminga desunta da Van Eyck, presente a Lisbona nel 1428; tuttavia una parte della critica non accetta l'attribuzione degli affreschi del chiostro al pittore portoghese, talvolta ritenuto un semplice garzone o collaboratore del maestro principale (il Maestro del chiostro degli Aranci). A **G** è stata anche attribuita la predella del *Polittico di Perugia* dell'Angelico per la quale è stata però con validi argomenti di recente proposta una datazione più tarda (1447 ca.) di quella tradizionalmente accettata (1437). (*mb* + *sr*).

### **Giovanni di Corraduccio**

(documentato dal 1404 al 1437). Pittore folignate ricordato da numerosi documenti dell'archivio della città dal 1404 al 1437. Nel 1440 risulta già morto. La sua formazione avviene allo scadere del XIV sec. sulle orme di Cola Petruccioli e del Maestro della Dormitio di Terni. La ricostruzione della sua fisionomia artistica parte da un'opera documentata e tuttora esistente sebbene frammentaria: la decorazione della Cappella della Croce nel duomo di Fabriano commissionatagli nel 1415. Grazie a questa identificazione è stato possibile aggiungere molte altre opere al catalogo del pittore, che insieme alla sua bottega rappresenta una delle presenze più importanti nel territorio compreso tra Assisi, Foligno e Spoleto con significativi riflessi anche in vari centri delle Marche. Oltre alla sua cospicua attività di frescante, dal *Lignum Vitae* del monastero di Sant'Anna a Foligno, alla Cappella della Passione nella chiesa di San Francesco a Montefalco, fino agli affreschi della confraternita di San Francescuccio ad Assisi, sono note anche diverse opere su tavola, quali il



giovanile trittico oggi in coll. Kisters a Kreuzlingen, o il piú minuto *Trittico* della pinacoteca di Trevi dove si conserva anche una tavola quadripartita sempre con *Storie dell'infanzia e della passione di Cristo*. Il gruppo di opere riunito sotto il nome di **G** sembra da riferire, piú che a una singola personalit , a una cerchia ben affiatata formata nell'Umbria centromeridionale. (*mrs*).

### **Giovanni di Francesco**

(Maestro del Trittico Carrand) (Firenze, notizie dal 1439; morto nel 1459). La personalit  di questo maestro – da identificarsi con il Giovanni da Rovezzano che Vasari dice allievo di Andrea del Castagno – fu ricostruita da Weisbach (1901) intorno al trittico gi  in coll. Carrand (ora a Firenze, Bargello), da cui prese provvisoriamente il nome. Il trittico, proveniente da San Nicol  Soprarno, rappresenta la *Madonna col Bambino e quattro santi*. Fu Toesca (1917) a riconoscerne l'autore in quel Giovanni di Francesco a cui nel 1458-59 fu pagato un affresco con *L'Eterno e Angeli* sopra l'ingresso dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze, che per evidenza stilistica si lega strettamente al gruppo gi  costituito. I documenti relativi al pittore lo dicono in rapporti con Filippo Lippi nel 1442, anno in cui **G** risulta inoltre immatricolato all'Arte dei medici e degli speziali; i contatti con il Lippi, con Domenico Veneziano e con Andrea del Castagno sono evidenti nelle opere finora a lui ascritte, dove i motivi dominanti della pittura fiorentina verso la met  del secolo appaiono compresi ed applicati con soluzioni analoghe talvolta a quelle del Baldovinetti. Altre opere di **G**: il trittico con *La Madonna e i santi Antonio e Giacomo*, ora diviso tra Firenze (Uffizi), Milano (coll. Brizio), Lione (MBA); la predella – *Storie di san Nicola* – gi  in Santa Croce (ora a Firenze, Casa Buonarroti) e il *Crocifisso* del Seminario Maggiore (oggi in Sant'Andrea a Brozzi), il trittico con *La Madonna, santa Brigida e san Michele* (1439, per il convento del Paradiso di Bagno a Ripoli: oggi Malibu, J. P. Getty Museum) e il *Paliotto di san Biagio* (1453) in San Biagio a Petriolo. Va ricordata, nella questione ancora in parte aperta della definizione del catalogo del pittore, tuttora sottoposto a revisioni, la proposta di una parte della critica di riconoscere in **G**, anzich  il Maestro del Trittico Carrand, il Maestro di Pratovecchio. (*mb + sr*).

## Giovanni di Paolo

(Siena 1395-99 - 1482). Cresciuto forse nella cerchia di Taddeo di Bartolo e di Gregorio di Cecco (secondo una recente proposta di F. Zeri la sua formazione avvenne invece presso Martino di Bartolomeo) consegna le sue prime opere (oggi perdute, se si eccettua la scatola con il *Trionfo di Venere* del 1421: Parigi, Louvre) nel 1418 (una *Santa Caterina* per Franceschino Castiglione), nel 1420 e 1423. Il piú antico dipinto conservato è il *Polittico Pecci* del 1426, di cui restano la centrale *Madonna e Angeli* (Castelnuovo Berardenga, Prepositura), i *Santi Domenico e Giovanni Battista* (Siena, PN) e quattro pannelli della predella (Baltimora, WAG). Considerando anche la bellissima tavola con il *Cristo paziente* e il *Cristo trionfante* (Siena, PN), si coglie subito nel grado piú profondo il furore stilistico con cui si esprime l'esaltato patetismo dell'artista. Anima ancora medievale, rifiuterà ogni significativa adesione ai principî espressivi del Rinascimento, perseguendo un ideale di dolorosa dimensione spirituale, di sfrenata irrealità e di antico afflato religioso. Questo atteggiamento è leggibile anche nella sua cospicua produzione miniatoria, dal frammento di *Graduale* (Malibu, J. P. Getty Museum) al *Corale* di Lecreto (Siena, BC) alle iniziali, di recente individuate, nel *Messale* di Liberale da Verona per il duomo (ivi). Non insidia questa coerenza il personale riflesso di Gentile da Fabriano nella tavola superstite del *Polittico Branchini* (Pasadena, Northon Simon Museum) del 1427, né i nuovi avvenimenti affermatasi nel frattempo a Siena ad opera soprattutto del Sassetta incidono sulle opere successive se non come esterne nozioni morfologiche. Si osservino a tal fine le tavole superstiti del *Polittico Fondi* del 1436 (*Crocifissione*, *Fuga in Egitto*, *Presentazione al tempio*: Siena, PN; *Adorazione dei Magi*: Otterlo, Kröller-Müller), e la *Madonna di Misericordia* della chiesa dei Servi, ugualmente del 1436, dove i suggerimenti del Sassetta si convertono in irrealistiche proiezioni gotiche, applicabili alla ripresa di antiche idee paesistiche di Ambrogio Lorenzetti, come si vede bene nella stupenda *Fuga in Egitto* (Siena, PN). Del pari si conferma la tenacia mentale dell'artista a volgere in lingua antica le idee moderne, per esempio del Vecchietta e di Pietro di Giovanni, nelle miniature della *Divina Commedia* per Alfonso V d'Aragona re di Napoli, eseguite tra il 1438 e il 1444 (Londra, BM, Yates Thompson 36) e nelle tavole disperse del polittico

dei Pizzicaiuoli, del 1447-49; *Presentazione al Tempio* (Siena, PN) e *Storie di santa Caterina* (New York, MMA; Minneapolis; Lugano, coll. Thyssen; Detroit, Inst. of Arts). Vertici di incomparabile drammaticità il maestro raggiunse sempre nelle diverse versioni del tema della *Crocifissione* (Siena, PN, 1440; ivi, San Pietro in Ovile; ecc.), dove il fervore della sua visione ascetica si accende fino a recuperare gli stilismi del gotico piú immaginoso di Lorenzo Monaco. Il catalogo dell'artista vanta ancora molte opere, spesso polittici smembrati in vari musei e collezioni: *Cristo nell'orto degli ulivi* e la *Deposizione* (Roma, PV), elementi di una predella cui sono pertinenti l'*Andata al Calvario* (Filadelfia, AM) e la *Crocefissione* (Altenburg, SM); la *Madonna dell'Umiltà* (Siena, PN; Boston, MFA), il *Paradiso* e la *Cacciata di Adamo ed Eva* (New York, MMA), il *Polittico* (1445) degli Uffizi di Firenze, quello in San Nicola a Baschi, il *Polittico di san Nicola* (1453: Siena, PN), quello del duomo di Pienza (1463), il *Giudizio Universale* e il *Polittico di santa Chiara* (Siena, PN, predella suddivisa tra New Haven, AG, e Houston, MFA) l'ultima delle quali, ormai indebolita, è il *Polittico di san Silvestro* a Staggia (1475) – ma la predella del *Polittico di san Galgano* nella PN di Siena mostra ancora uno straordinario fervore narrativo. La sua pittura, pur se inimitabile e solitaria, ebbe alcuni seguaci, tra i quali spicca Pellegrino di Mariano. (cv + sr).

### **Giovanni di Piamonte**

(metà sec. xv). Originario di Piamonte (o Pimonte), toponimo assai diffuso in Italia centrale, è noto per aver firmato e datato 1456 una tavola con *Madonna col Bambino in trono tra due angeli e i santi Florido e Filippo Benizzi* (Città di Castello, Santa Maria delle Grazie). **G** vi dà un'interpretazione originale (nella flessuosa tortuosità dei contorni, nella nodosità accentuata delle estremità, nella forzatura espressiva dei volti) dello stile di Piero della Francesca negli affreschi di Arezzo cui può aver collaborato nella *Rimozione del sacro ponte* e nella *Tortura dell'ebreo* (Longhi). Non si conoscono altre opere di **G**; gli sono stati avvicinati alcuni disegni degli Uffizi (Gabinetto dei disegni e delle stampe) oggi attribuiti a Tommaso Garrelli, un *San Francesco* (Milano, Ambrosiana) e un *San Pietro* (Milano, Brera), riuniti da F. Zeri al Maestro delle Tavole Barberini. (gp).

Uno studio del Bellosi (1987) precisa meglio la formazione del pittore nell'ambito di Piero della Francesca e propone un ampliamento del suo catalogo con opere posteriori alla tavola di Città di Castello e, rispetto a questa, caratterizzate da un'intonazione piú marcatamente fiorentina. L'unica opera certa di **G** è espressione, ad una data molto precoce, di un accostamento all'arte di Piero, quanto si voglia eccentrico ed «umbratile», il cui isolamento è certo anche da porre in relazione con la rarità delle testimonianze pittoriche a noi pervenute appartenenti a quegli anni e all'area tra la Toscana meridionale e la valle altotiberina. (sr).

**Giovanni di Pietro** → **Spagna** (**Giovanni di Pietro, detto lo**)

**Giovanni di ser Giovanni** → **Scheggia** (**Giovanni di ser Giovanni, detto lo**)

### **Giovanni Agostino da Lodi**

(attivo in Lombardia e in Veneto fine xv - inizi xvi secolo). La firma di **G**, documentato fino al 1520 circa, compare in una tavola di Brera (*San Pietro e san Giovanni Evangelista*), che è servita di base per la ricostruzione del catalogo dell'artista, un tempo confuso con Boccaccio Boccaccino e in seguito convenzionalmente denominato Pseudo-Boccaccino. Gli studi hanno infatti ormai acquisito che il dipinto di Brera è opera giovanile di **G** e che accanto ad essa si possono raggruppare altre opere stilisticamente affini, situate sia in Lombardia sia nel Veneto, riferibili a questo eccellente artista lombardo (la cui singolare cultura è stata recentemente indagata da numerosi studi), influenzato dal Bramantino, da Solario e da Leonardo, ma cui furono familiari anche i grandi veneziani, da Giovanni Bellini a Giorgione. Nella Laguna è già attivo sul finire del Quattrocento (*Pala dei Barcaioli*: Murano, San Pietro Martire) e un documento veneziano del 1504 che riguarda il pagamento di un suo dipinto da parte di un nobile bresciano in viaggio a Venezia gli attribuisce il titolo di maestro. Nel suo percorso oscillante fra le due regioni **G** affina il suo calibrato e sereno classicismo, soprattutto maturato grazie a un'intensa riflessione sul modello giorgionesco: una evoluzione che si riflette nitidamente nelle sue opere migliori, dalla *Lavanda dei piedi* (1500: Venezia, Accademia) alla *Madonna col Bambino e i*

*santi Rocco e Nicola* (Bribano di Sedico, presso Belluno, oratorio di San Nicolò) fino alla splendida *Sacra Conversazione* della parrocchiale di Gerenzano (Varese). (sr).

### **Giovanni Angelo d'Antonio**

(Camerino, documentato dal 1451 al 1460). La produzione pittorica di **G**, documentato nel 1451 a Firenze con Giovanni Boccati, in grande familiarità con Giovanni de' Medici e nel 1460 attivo a Camerino, è stata identificata da Federico Zeri nel gruppo di opere che erano state ascritte al cosiddetto Maestro delle Tavole Barberini. A quest'ipotesi si contrappone quella, già avanzata da Adolfo Venturi e oggi ripresa da una parte della critica, che propone il nome di Bartolomeo della Corradina detto Fra Carnevale, pittore documentato nel 1445 nella bottega di Filippo Lippi (e nelle *Tavole Barberini*, eseguite a Urbino verso il 1470, il substrato lippesco è assai evidente) e la cui presenza è attestata ad Urbino dal 1449 al 1494. Per la discussione del problema, tuttora aperto, → **Maestro delle Tavole Barberini**. (sr).

### **Giovanni Antonio da Pesaro**

(notizie dal 1462 al 1511). Il costituirsi della personalità «minore» di **G** appartiene alla vastissima diffusione di correnti tardogotiche nell'Italia centrale e in particolare nelle aree periferiche e interne, cui il pittore rimane sostanzialmente fedele, nonostante temperati aggiornamenti su fatti più «moderni». Prima opera documentata è la *Madonna della Misericordia* di Santa Maria dell'Arzilla a Candelara (PS), firmata e datata 1462, cui segue, nel 1463, *San Marco Evangelista* (Oxford, Ashmolean Museum). La cultura del pittore è fondamentalmente emiliano-romagnola con influssi veneziano-orientali, riconoscibili nel persistere di iconografie arcaiche di matrice «adriatica» e in analogia con Bartolomeo di Tommaso (polittico di Santa Croce a Sassoferrato). La produzione di **G** è caratterizzata da notevoli disparità stilistiche, spiegabili, come la continuità dei moduli figurativi – al pittore sono attribuite opere fino al primo decennio del Cinquecento – con la presenza di una bottega a lungo operosa. (mrv + sr).

### **Giovanni Francesco da Rimini**

(Rimini 1420 ca. - Bologna, prima del 1470). Due tavole firmate da questo artista, e datate una 1459 e l'altra



1461, rispettivamente a Bologna, San Domenico (*Madonna in trono col Bambino*) e a Londra, NG (*Madonna col Bambino e Angeli*), costituiscono la base per la ricostruzione del suo catalogo. Si tratta indubbiamente del pittore con lo stesso nome documentato a Padova tra il 1441 e il 1444, e a Bologna dal 1460; già morto nel 1470. Prima di stabilirsi a Bologna lavorò in Umbria (*Madonna col Bambino e i santi Gerolamo e Francesco* per San Francesco al Prato a Perugia: oggi Perugia, GNU) e nelle Marche; alla sua attività giovanile sono stati assegnati da Longhi il politico della *Trasfigurazione* e una *Madonna col Bambino* (entrambi a Siracusa, Museo regionale). L'arte raffinata di **G** affonda nella tradizione gotica; tuttavia il disegno aguzzo e l'incisiva linea di contorno ne illustrano i rapporti con l'ambiente padovano, in particolare con Squarcione e, più ancora, con le scuole nordiche. Egli sembra d'altro canto aver conosciuto anche le opere di Bonfigli; alcuni tratti toscaneggianti del suo stile alludono a un rapporto con Lippi e Gozzoli, entrambi peraltro attivi in Umbria. Ricordiamo ancora, tra le sue opere, *L'elemosina di san Nicola* (Parigi, Louvre), che insieme a *San Nicola salva tre soldati ingiustamente condannati* (Parigi, Museo Jacquemart-André) e a un *Miracolo di san Giacomo* (Roma, PV) costituiva probabilmente la predella di un politico non identificato; *San Domenico servito dagli angeli* (Pesaro, Pinacoteca), un *Trittico* (Urbino, GN) e due tavole con l'*Adorazione dei Pastori*, una ad Atlanta, l'altra a Le Mans. (cmg + sr).

### **Giovannino de' Grassi**

(Milano, già morto nel 1398). La mancanza quasi assoluta di notizie documentarie e l'estrema scarsità di opere indiscusse non impediscono di riconoscere in **G** il maggior maestro della miniatura lombarda del tardo Trecento, di statura europea non solo per qualità ma anche per vastità di cultura. I suoi inizi sono riconoscibili presumibilmente in alcuni fogli dell'*Offiziolo* ms 757 (Parigi, BN), specie quelli della *Genesi*. Rispetto alle mani, prevalenti in esso, del Maestro del Lancelot e in subordine di Giovanni di Benedetto da Como, l'arte di **G** si distingue da un lato per l'accentuazione decorativa, nervosissima, dell'acutezza grafica, dall'altro, e senza contrasto, per un senso più minuto e illusionistico della realtà naturale e di costume. Tali caratteri si precisano nel *Taccuino di disegni* della bi-

biblioteca di Bergamo, in cui il finissimo segno include tenui colori di estrema delicatezza, soffusi come polvere secondo la caratteristica dell'«ouvrage de Lombardie». A parte fogli chiaramente interpolati, è discussa l'appartenenza a **G** dell'*Alfabeto figurato* incluso nel *Taccuino*. Ormai accettata è invece la derivazione dalla *Caccia al cinghiale* raffigurata in esso di un foglio delle *Très riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Museo Condé). Dipende dal *Taccuino*, in gran parte, l'*Historia Plantarum* della biblioteca Casanatense di Roma, in cui l'alta qualità di alcune miniature è riferibile alla mano di **G** stesso. Con l'aiuto dell'atelier, e soprattutto del figlio Salomone, **G** intraprese la decorazione dell'*Offiziolo* di Gian Galeazzo Visconti, rimasto interrotto alla morte del principe nel 1402 e terminato un trentennio dopo da Belbello da Pavia: essendo stato l'*Offiziolo* successivamente smembrato in due parti, quella iniziale di **G** corrisponde a quella in coll. Visconti di Modrone a Milano. Della documentariamente ampia attività di **G** al duomo di Milano come architetto e fornitore di disegni per sculture rimane il bassorilievo della Samaritana, di gusto borgognone, sulla porta della sacrestia meridionale. La miniatura di **G** è forse, in Italia, la più riccamente e degnamente legata all'arte «cortese» europea del tardo Trecento, sia nell'accezione franco-fiamminga, sia, e forse in maggior grado, in quella boema, dei grandi codici e dei disegni dell'epoca di Venceslao IV. Per quanto riguarda l'Italia, a parte la diretta continuazione nel De Veris e in Michelino da Besozzo, è chiaro l'influsso sulla scuola veronese di Stefano da Zevio e Pisanello. (*mr*).

### **Giovenone, Gerolamo**

(Barengo 1490 ca. - Vercelli 1555). Agli inizi egli rivela uno stile arcaistico, sottile, in connessione con Defendente Ferrari. In questo ambito si collocano *L'adorazione* (Vercelli, Museo Borgogna), una *Deposizione* (Biella, Istituto Quintino Sella) e una *Adorazione dei Magi* (Vercelli, Arcivescovado). Ma già nel 1514 nella *Madonna fra santi e donatori* (Torino, Gall. Sabauda), **G** imposta ritratti d'una sottigliezza e d'una morbidezza che ricordano Gaudenzio Ferrari e così nel 1527, nel trittico della Carrara di Bergamo, con influenze lombarde nei ritratti dei devoti, nel *Sant'Ambrogio* di Vercelli, nei *Quattro Dottori* di Pavia (MC). La ricerca più recente ha meglio chiarito il rapporto

giovanile con Martino Spanzotti (*Pala di sant'Orsola*: Avigliana, San Giovanni) e l'interesse via via crescente per Gaudenzio Ferrari, già avvertibile sullo scorcio del secondo decennio (Trino, San Bartolomeo, polittico; Vercelli, Museo Borgogna, trittico) ed ancor piú evidente negli anni '20 e '30 (vedi, ad esempio, la pala di san Lorenzo a Mortara, 1524). Al modello gaudenziano si sovrappone poi quello del Lanino; troppo tardi tuttavia per un effettivo rinnovamento.

Ebbe un figlio, **Giuseppe** (Vercelli 1524-1608 ca.) detto **il Giovane** (per distinguerlo da Giuseppe **G** il Vecchio, anch'egli pittore), a lungo attivo nel territorio di Vercelli. Seguace del padre, ma piú di Gaudenzio e di Lanino, egli giunge negli ultimi decenni della sua attività a una maniera controllata, incisa e insistentemente ritrattistica ormai in linea con tendenze diffuse in quasi tutte le aree italiane (vedi, ad esempio, il *Congedo di Cristo dalla Madre* della parrocchiale di Caresanablot). (*ag + sr*).

### **Giovio, Paolo**

(Como 1483 - Firenze 1552). Il suo celebre museo di ritratti di uomini illustri, che egli allestí nella sua villa presso il lago di Como che ospitava tra l'altro copie di affreschi (oggi perduti) di Tiziano, fu il primo esempio di un atteggiamento culturale che avrà un lungo seguito (rappresentato fra gli altri, dalla collezione di Cosimo de' Medici e da quella del cardinal Borromeo). Gli interessi propri dello storico e quelli dell'appassionato d'arte erano strettamente collegati nella concezione della sua singolare galleria. Aveva deciso di consacrare un'opera alle biografie di tutti i personaggi che vi erano raffigurati. La parte dedicata agli artisti restò purtroppo incompiuta: senza dubbio l'autore, scoraggiato da Vasari come molti dei suoi contemporanei, abbandonò l'impresa. Nondimeno le sue idee sull'arte ci sono note grazie agli «elogi», che egli compose, di Leonardo, Raffaello e Michelangelo, oltre che ai numerosi riferimenti ad artisti contenuti nel dialogo *De viris illustribus* scritto prima del 1524 (entrambi pubblicati da C. Tiraboschi nella sua *Storia della letteratura italiana*, Modena 1781, vol. IX): in generale esse trovano rispondenza in quelle di Vasari e, per essere notoriamente **G** il portavoce dell'ambiente culturale gravitante intorno a Clemente VII e a Leone X, una simile relazione è per noi piena d'interesse. (*grc*).

## Giraldi, Guglielmo

(Ferrara, notizie dal 1445 al 1480). Attivo al tempo del duca Borso d'Este, eseguì per lui intorno al 1448 le miniature d'apertura delle *Noctes Acticae* di Aulo Gellio (Milano, Ambrosiana). Lavorò largamente a quelle dei *Graduali* della Certosa di Ferrara (1468), e alla Bibbia in quattro volumi (1471 ca.), sempre per la Certosa, con chiari influssi di Piero della Francesca e del Tura (ora a Ferrara, MC). Sul 1469 miniò anche il *Plauto* della BN di Madrid. Il *Salterio* oggi nella biblioteca di Modena (1475), eseguito in collaborazione con il nipote Alessandro Leoni, presenta rapporti con il Cossa e il Roberti. In seguito il **G** fu a Urbino, dove eseguì, ancora in collaborazione con il Leoni, miniature per Federico da Montefeltro (*Tetraevangelo, Divina Commedia*: Roma, BV, Urb. Lat. 10 e 365). Il suo stile, elegante e fantastico, influenzò altri miniatori estensi, tra i quali Jacopo Filippo da Argenta. (rr + sr).

## Girardet, Karl

(Le Locle (Svizzera) 1813 - Versailles 1871). Figlio maggiore di Charles Samuel e fratello di Edouard Henri, si stabilì a Parigi nel 1822 lavorando nello studio di Léon Cogniet. Esordì al *salon* del 1836, ottenendo subito il favore di Luigi Filippo, che gli ordinò numerosi quadri ufficiali, tra cui la *Colazione offerta nel 1843 alla regina Vittoria nella foresta di Eu*, oggi a Versailles, dove si trova pure un'importante serie di ritratti di notabili marocchini venuti in ambasceria in Francia nel 1846. Luigi Filippo gli commissionò pure quadri storici – la *Riconquista del castello di Giaffa*, *Ricevimento di Jean de Brienne a Tolemaide*, *Gaucher de Châtillon difende da solo l'ingresso di un sobborgo di Monaco* (*salon* del 1844: tutti a Versailles) – preceduti nel 1842 da un viaggio in Egitto, ove l'artista si familiarizzò col paese che doveva dipingere. Nel *salon* dello stesso anno presentò un quadro commissionato dalla città di Neuchâtel (*Assemblea di protestanti sorpresi dalle truppe cattoliche*: conservato a Neuchâtel), che ebbe grande successo. Pittore favorito di Luigi Filippo, tornò in Svizzera alla caduta della monarchia di luglio. Si stabilì col fratello Edouard a Brienz nel cantone di Berna, dedicandosi soprattutto al paesaggio (Lilla, MBA; ricca serie a Neuchâtel), dipingendo la campagna svizzera o riprendendo gli schizzi riportati dall'Egitto, dalla Spagna e dall'Italia. Pubblicò disegni in riviste come «Le Magasin pittoresque». (jv).

## **Girardin, Maurice**

(Parigi 1884-1951). Divise la sua vita tra l'attività professionale di medico, che continuò sempre ad esercitare, e la vocazione di collezionista. Prediligeva la pittura del suo tempo; fu in particolare attratto da Rouault, di cui raccolse oltre ottanta tele, grandi composizioni e schizzi, tra cui dominano opere giovanili e rare, gran numero delle quali riflettono gli aspetti più tragici dell'arte del maestro; anche di Gromaire **G** possedeva un notevole complesso (quasi duecento pezzi), che consentiva di seguire l'evoluzione dell'artista (la *Guerra*, il *Falciatore*, *Volto del mare*: Parigi, MAMV). Predilesse anche Maria Blanchard (il *Panieraio*, *Giardino d'amore*) e Dufy (il *Paddock*, la *Mietitura*). Il suo interesse non si limitò peraltro a tali pittori; la sua collezione presenta un ricchissimo panorama dell'arte figurativa della prima metà del xx sec., con opere di Bonnard, Braque, Derain, La Fresnaye, Picasso, Laprade, Modigliani, Matisse, Pascin, Signac, Soutine, Vlaminck, Bernard Buffet. Lasciò le sue collezioni alla città di Parigi. Una parte dei quadri è oggi esposta al MAMV. (gb).

## **Girodet de Roussy-Trioson, Anne-Louis**

(Montargis 1767 - Parigi 1824). Giunse molto giovane a Parigi, ove buoni studi classici rivelarono le sue doti letterarie ed artistiche ed ebbe come tutore il dottor Trioson, di cui diverrà figlio adottivo dopo la morte di suo padre. Fu uno dei migliori allievi dell'atelier di David, nel quale entrò nel 1785, preparandosi il Prix de Rome che ottenne con *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* (Parigi, Louvre, ENBA) nel 1789. Nello stesso anno dipinse una *Deposizione* (chiesa di Montesquieu-Volvestre). Il contatto con la pittura italiana poté favorire l'emergere della sua personalità, in autonomia dall'insegnamento davidiano: dal 1791, interpretando lo sfumato di Leonardo e di Correggio, fece del curioso *Sonno di Endimione* (Parigi, Louvre) il primo successo «romantico». Temperamento esigente, **G** mantenne un'impostazione classica nei quadri di storia, come *Ippocrate che rifiuta i doni di Artaserse* (1793: Parigi, Facoltà di medicina), opera in cui il suo intento di esprimere le passioni lo avvicina più a Poussin che a David. Nel corso del suo soggiorno italiano, a causa dei moti antifrancesi scoppiati a Roma, si rifugiò a Napoli, dove eseguì alcuni paesaggi neoclassici (Digione, Museo Magnin), di notevole qualità benché scarsamente considerati dalla criti-



ca. Sulla via del ritorno in Francia fu trattenuto da una malattia a Genova dove dipinse per Gros, anch'egli presente in città, il proprio *Autoritratto* (1795: Versailles), scambiandolo con quello dell'amico. Benché di fattura essenzialmente classica, i ritratti di **G** riflettono le tendenze di un'epoca di transizione e mostrano il desiderio di adattare lo stile alla personalità del modello: inizialmente ricordano Greuze (il *Dottor Trioson*, 1790: Museo di Montargis), accordandosi in seguito ai modelli davidiani (*Belleley*, 1797: Versailles; *Ritratto d'uomo*: Saint-Omer, Museo; *Larrey*, 1804: Parigi, Louvre), talvolta con accenti di fantasia (il *Giovane Trioson*, 1800: coll. priv.) o di romanticismo (il celebre *Chateaubriand*, 1809: Museo di Saint-Malô). L'originalità dell'artista si esprime liberamente nell'interpretazione dei temi letterari: l'*Ossian* (castello di Mailmaison, commissionato nel 1800) non piacque a David a causa della luce glauca e delle forme aggrovigliate; il maestro apprezzò invece la tragica grandiosità della dantesca *Scena di Diluvio* (1806: Parigi, Louvre) e la commovente purezza dei *Funerali di Atala* (1808: ivi), fedele illustrazione del romanzo di Chateaubriand. Il medesimo linguaggio stilistico, già adottato nel ritratto satirico di *Mademoiselle Lange come Danae*, che fece scandalo al *salon* del 1799 (Minneapolis, Inst. of Arts), viene ripreso, e accentuato nella politezza delle forme, nella più tarda *Galatea* (1819: castello di Dampierre), memore delle sculture di Canova. Così, nel momento in cui stava per imporsi il romanticismo, le ultime opere di **G** rivelano una fedeltà allo stile neoclassico mai abbandonata nei ritratti o nei quadri di storia anche laddove egli fu sensibile al fascino dell'esotismo (*Un indiano*: Museo di Montargis; *Rivolta del Cairo*, 1810: Versailles). Nel suo atelier, celebre durante la Restaurazione, esercitò un insegnamento di stampo accademico. Il Museo di Montargis conserva diversi quadri e disegni dell'artista. (*fm*).

### **Girolamo da Carpi**

(Ferrara 1501 - 1556 ca.). Si formò a Ferrara; alla sua presenza nella bottega di Garofalo, sostenuta da Vasari, sembra alludere un documento del 1520, ma certamente lo affascinarono di più gli esempi di Dosso, in particolare nel paesaggio. In ogni caso la sua cultura si arricchisce molto presto di esperienze non solo locali, come suggeriscono alcune opere, databili nella prima metà del terzo decennio

(*Adorazione dei Magi*: Modena, Gall. Estense, pala distrutta di Dresda), che lasciano supporre un viaggio di studio a Roma appena precedente. A Bologna, dove è documentato già nel '25 (affreschi della sagrestia di San Michele in Bosco), trovò nuovo alimento alla sua inclinazione classicista nell'*Adorazione dei Magi* eseguita da Baldassarre Peruzzi per i Bentivoglio, mentre altri stimoli gli verranno da Giulio Romano e dal Parmigianino. Questo complesso articolarsi della sua cultura è rispecchiato da opere come gli affreschi in San Francesco a Ferrara (1530) e l'*Adorazione dei Magi* in San Martino a Bologna (1532) e giunge negli anni seguenti ad esiti di fusa pienezza come nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Bologna, San Salvatore) e nell'*Assunzione* Muzzarella già in San Francesco a Ferrara (Washington, NG). I ritratti realizzati durante questo periodo (Firenze, Pitti; Hampton Court) rivelano una singolare vena naturalistica. Tornato a Ferrara, dove il suo nome è menzionato nel libro dei conti dei duchi a partire dal 1537, si integrò nell'ambiente umanistico di corte: i suoi rapporti con G. B. Giraldi Cinzio, del quale mise in scena due tragedie arricchirono di una nuova importante esperienza la sua multiforme personalità. Nuove ricerche di effetti monumentali (*Pentecoste*, 1537 ca.: Rovigo, San Francesco) e di classico equilibrio coronate verso la fine della carriera da un lungo soggiorno a Roma (1549-54), al seguito del cardinale Ippolito d'Este, lo indussero ad organizzare nitidamente le composizioni e a infondere nelle figure una evidenza plastica che si avvicina alla scultura, pur restando fedele alla resa preziosa dei dettagli (*Affreschi allegorici*: Ferrara, palazzo dei duchi; quadri mitologici per Ercole II d'Este (Dresda, GG). (grc + sr).

### **Girolamo da Cremona**

(Girolamo de' Corradi, *detto*) (noto da documenti tra il 1451 e il 1483). Considerato uno dei migliori miniatori italiani del Quattrocento, si formò nell'ambito del Mantegna e dei Vivarini, come appare dalle connotazioni stilistiche di due miniature (*Disputa di santa Caterina*, firmata: Londra, VAM, ms 1184; e *Battesimo di Costantino*, d. 1451: coll. Wildenstein, entrambe forse da un medesimo codice); si ipotizza anche una sua collaborazione con Giovanni Bellini al *San Maurizio* di Parigi (Bibl. de l'Arsenal, ms 940). Nel 1461 su indicazione di Mantegna è chiamato a terminare la decorazione del *Messale di Barbara di Brandeburgo* marchesa di

Mantova (Mantova, Cattedrale), succedendo a Belbello da Pavia. Nel 1470 è documentato a Siena, dove per conto del cardinal Piccolomini esegue, in collaborazione con Liberale da Verona, le miniature dei famosi *Codici* della biblioteca Piccolomini di Siena (tre «mini grandi» da identificarsi con la *Natività della Vergine*, l'*Assunta* e *Sant'Agostino*). La critica recente tende a conferire, in queste opere la priorità d'invenzione a Liberale, di cui **G** avrebbe subito l'influsso e spesso interpretato le idee. In ogni caso l'attività dei due artisti venuti a Siena dal Nord, fu importante per la scuola senese, dove introdussero le finezze e le fantasmagorie dello squarcionismo padovano. A **G** si devono le miniature di altri libri (*Incoronazione della Vergine*, 1472, per Monteoliveto: Chiusi, Cattedrale; *Breviario di sant'Egidio*: Firenze, Bargello) e qualche tavola dipinta: l'*Annunciazione* (Siena, PN) e una *Madonna con il Bambino e Angeli* (Perugia, GNU) dalla sagrestia di San Fiorenzo; *Madonna col Bambino fra i santi Benedetto e Francesca Romana* (Roma Santa Francesca Romana). Ma, tranne il primo, la maggior parte dei quadri che gli sono attribuiti – tra i quali *Cristo e quattro santi* (1472: Viterbo, Duomo) – oscilla anche verso Liberale da Verona. Nel 1475-76 è documentato a Venezia, per un messale richiesto da Lucrezia de' Medici (Filadelfia, Free Library). Le ultime miniature che gli sono attribuite sono i due magnifici frontespizi di un *Aristotele* del 1483 (New York, PML). (sr).

### **Girolamo da Santa Croce**

(? - Venezia 1556). Di origini incerte, forse istriane, ma a quanto sembra trasferitosi nel Bergamasco, fu allievo di Gentile Bellini e seguace di Giovanni Bellini. Imitò e persino copiò, nel corso della sua lunga carriera, opere di Catenà, Cima, Lotto, Bonifacio e Tiziano, serbando, quali che fossero i modelli, una maniera secca e acida che rammenta più la tecnica del Quattrocento che quella del suo tempo. I suoi dipinti sono numerosi nei musei (Accademia, Museo Correr) e nelle chiese di Venezia e sono conservati anche all'Accademia Carrara di Bergamo, nel MC di Padova e in musei d'Europa e d'America. La sua operosa bottega, che divulgava con dignitosa fedeltà esiti tra i più alti della pittura veneziana, ebbe fortuna anche in altre regioni (opere in Dalmazia, in Puglia, in Umbria). Il figlio **Francesco di Girolamo da Santa Croce** (Venezia 1516-84) collaborò con lui e ne imitò la maniera. (sr).

## Girolamo da Treviso

(seconda metà del secolo xv). Dai documenti trevigiani risultano due pittori con questo nome, attivi contemporaneamente, entrambi morti nel 1497 ed entrambi identificabili quindi con la personalità che si firma «Hyeronimus a Tarvisio», comunemente denominata «Gerolamo da Treviso il Vecchio». Uno, Gerolamo di Bartolomeo Strazarolo da Aviano, è documentato a Treviso dal 1476 al 1497; l'altro, Girolamo di Giovanni Pennacchi (fratello del più noto Pier Maria) dal 1488 al 1497. La perdita di alcune opere fondamentali – ad esempio un *San Gerolamo* già in coll. priv. a Bergamo, firmato e datato 1475 e con una scritta che lo diceva eseguito a Padova nel monastero degli Eremitani (e Girolamo Pennacchi allude nel suo testamento ad una sua opera padovana) lascia tuttora aperta la questione; tuttavia, le opere firmate «Gerolamo» sembrano doversi raggruppare in due distinti contingenti. Il primo, di stampo più marcatamente padovano comprenderebbe il *San Gerolamo* già a Bergamo, la *Morte della Vergine* (1478: Treviso, Cassa di Risparmio), una *Madonna* oggi a Budapest (Szépművészeti Múzeum), il *Cristo morto* (Milano, Brera) e un *Paliotto* (ivi, proveniente da Collalto) individuato da Fiocco come testo chiave per la formazione di Pier Maria Pennacchi (elemento, quindi, a favore per l'identificazione Girolamo da Treviso – Girolamo Pennacchi). Nel secondo gruppo, più orientato verso l'ambito dei Vivarini (anche se lo avvicinano al primo le comuni affinità con l'opera di Bartolomeo Montagna), andrebbero collocate, oltre alla *Madonna col bambino tra i santi Sebastiano e Rocco* (1487) del duomo di Treviso, un *Paliotto* già a Montebelluna (Treviso, sacrestia del duomo); una pala, firmata e datata 1496, nel duomo di Paese (dove Girolamo da Aviano è presente proprio in quell'anno) e una *Madonna* (Portland, coll. Kress). (sr).

## Girolamo da Treviso il Giovane

(Treviso 1497?-Bologna 1544). Formatosi, come afferma Vasari, dapprima sull'arte veneziana, entra ancor giovane nell'ambiente bolognese assimilando modelli ed esperienze caratteristici di quella cultura: esempi bolognesi e ferraresi, da Aspertini a Garofalo, ma anche il raffaellismo così diffuso in quel contesto, che vide anche l'attività del Peruzzi, e infine le grandi novità parmensi di Correggio e Parmigianino. La sua prima opera datata sono gli affre-

schi a chiaroscuro nella cappella di Sant'Antonio da Padova in San Petronio (*Miracoli del santo*, d. 1526). Dello stesso periodo è l'*Adorazione dei Magi* (Londra, NG) derivata dal cartone Bentivoglio di Peruzzi. Attivo a Genova negli stessi anni in cui vi operava Perin del Vaga e a Mantova, rimase tuttavia legato a Bologna dove eseguì altre pale d'altare per le chiese di San Salvatore e San Domenico. La sua ampiezza di interessi gli consentì un risultato di particolare rilievo negli affreschi della chiesa della Commenda a Faenza (1533). In Inghilterra, dove si trasferì nel 1538, «visse lietissimo e contento» (Vasari) fino al 1544, quando perse la vita a Boulogne, dove aveva seguito l'esercito inglese come architetto militare. (sr).

### **Girolamo dei Libri**

(Verona 1474 ca. - 1555?). Figlio di Francesco dei Libri avrebbe avuto, secondo i documenti, diciotto anni nel 1492. La sua attività di miniatore, in collaborazione col padre e con Liberale da Verona, per l'esecuzione dei *Coralii* di Santa Maria in Organo (oggi in museo a Verona), è documentata a partire dal 1495. Numerosi dipinti firmati attestano che operò assiduamente a Verona e dintorni nei tre primi decenni del XVI sec., dipingendo grandi tavole d'altare, di tipo veneziano, e rappresentando spesso la Vergine e il Bambino in trono, circondati da santi, dinanzi a un ampio paesaggio. Citiamo la *Vergine con santi e i donatori Centrego* (1512: Verona, chiesa di Sant'Anastasia); *Santi e Profeti* (1515: chiesa di Marcellise); la *Vergine col Bambino e sant'Anna*, parte centrale di trittico (già a Verona, Santa Maria della Scala, oggi a Londra, NG); la *Vergine tra san Rocco e san Sebastiano* (già in San Giacomo della Pigna; oggi a Verona, Castelveccchio), la *Vergine e santi* (1526: San Giorgio in Branda), il *Presepe dei conigli* (Verona, Castelveccchio). Accanto all'influsso di Mantegna, le opere di G rivelano quello più diretto della maniera di Francesco Morone, con cui è documentata una fraterna consuetudine (ante in Santa Maria in Organo) a partire dal secondo decennio G si apre all'influenza di grandi modelli veneziani ed emiliani (i *SS. Rocco, Giobbe e Sebastiano*: Verona, San Tommaso Cantauriense). (aq + sr).

### **Girolamo di Benvenuto**

(Siena 1470-1524). Fu allievo del padre Benvenuto di Giovanni, di cui ripeté lo stile arcaizzante, ma ammorbidì



le asprezze nell'intento di esprimersi con linguaggio piú personale, se non piú moderno; mostrandosi inoltre attento alla pittura «nordica» e in particolare a quella fiamminga. Le sue due grandi *Assunzioni* (1498: Museo di Montalcino; Selva di Santa Fiora, Santa Trinita) ripetono lo schema già in voga nella tradizione senese, cosí come il *San Girolamo penitente* (Avignone, Petit-Palais). Assai piú sottile e di gradevoli capacità descrittive è nelle opere di minori dimensioni, come nella predella, dispersa in varie collezioni (Firenze, coll. Longhi; Settignano, coll. Berenson; già Londra, coll. priv.), della *Madonna della Neve* del 1508 (Siena, PN; lunetta conservata in coll. priv.) o nel celebre *Ritratto femminile*, di proverbiale finezza (Washington, NG). Nel 1515 affresca l'*Assunzione della Vergine* nella chiesa di Fontegiusta; ma oltre alle sue opere di soggetto religioso (tra le quali va ricordata la pala già in Sant'Agostino ad Acquapendente presso Viterbo, oggi a Cambridge, Fogg Museum, mentre in loco è ancora conservata la lunetta che la sormontava, con la *Pietà*) ha particolare rilievo la produzione di soggetto profano (deschi da parto, tra i quali *Ercole al bivio*: Venezia, Ca' d'oro). (cv + sr).

### **Girolamo di Giovanni**

(Camerino, documentato dal 1449 al 1473). È tra gli artisti che illustrano meglio, e al piú alto livello di qualità, l'assimilazione in aree interne dell'Italia centrale delle novità del Rinascimento, da Masaccio a Piero della Francesca. Nella sua prima opera nota, l'affresco della *Madonna col Bambino e i santi Antonio da Padova e Antonio abate* del 1449 (già in Sant'Agostino, oggi nella pinacoteca di Camerino), si dimostra già a conoscenza, un po' come il Maestro degli Adimari, non soltanto dell'arte di Domenico Veneziano, ma anche di quella di Piero della Francesca. Iscritto nel 1450 nella matricola dei pittori di Padova, dove è da considerare ormai certa la sua partecipazione alla decorazione della chiesa degli Eremitani con *Il congedo di san Cristoforo dal re*. Numerose opere datate dimostrano ampiamente l'interesse che G nutriva per le ricerche prospettiche (*Madonna col Bambino e quattro santi*, 1462: Camerino, San Francesco; *Madonna della misericordia con san Martino e san Venanzio*, 1463: Camerino, Pinacoteca; *Polittico di San Pellegrino*, 1465: Gualdo Tadino), che consentono di datare a questa fase due capolavori: la tavola con l'*Annunciazione* e la *Pietà* (Camerino, Pinacote-

ca) e il grande polittico proveniente da Gualdo Tadino, oggi a Milano, Brera: *Madonna, Otto santi, Crocifissione*. È forse di poco posteriore la *Crocifissione* (Sarnano, Santa Maria di Piazza), nella quale l'uso del fondo oro non contraddice le nuove conquiste spaziali. Un polittico del 1473 (Monte San Martino, Santa Maria del Pozzo) mostra all'opposto segni evidenti di crisi e una regressione stilistica, col ritorno piuttosto maldestro ai modelli di Giovanni Boccati. L'importanza dell'influsso presunto di Mantegna su **G** va ridimensionata. È invece probabile che le sue opere svolgessero un ruolo determinante nell'orientamento artistico di Nicola di Maestro Antonio e di Carlo Crivelli all'epoca del polittico di Montefiore dell'Aso (1470-73). (*gp + sr*).

### **Giron, Charles**

(Ginevra 1850 - Genthod 1914). Allievo di Menn e poi di Cabanel (Parigi, 1867), si dedicò, come il suo contemporaneo Burnand, alla rappresentazione del paesaggio delle Alpi svizzere. Dipinse inoltre numerosi ritratti, scegliendo i propri modelli sia tra i montanari svizzeri sia nella società mondana parigina (*Coppia contadina*: conservato a Losanna). La sua opera principale è la *Culla della Confederazione*, affresco eseguito per il Palazzo federale di Berna. Espose più volte nel Glaspalast di Monaco (1895, 1897, 1901, 1905); è rappresentato in musei svizzeri (Ginevra, Basilea, Berna, Losanna, La Chaux-de-Fonds, Vevey). Un suo *Autoritratto* è conservato a Firenze (Uffizi). (*bz*).

### **Girtin, Thomas**

(Londra 1775-1802). Imparò a dipingere prima con un certo Fisher, poi, nel 1789, con l'acquerellista e topografo Edward Dayes. Nel 1792 Dayes e **G** operavano in stretta collaborazione con James Moore, specialista in antichità, primo protettore di **G**. Questi riceveva da Moore sei scellini al giorno e probabilmente lo accompagnò in Scozia nel 1792. Realizzò intorno al 1790 stampe a colori per John Raphael Smith; in tale occasione incontrò Turner. All'inizio della carriera il suo stile è assai vicino a quello di Dayes; ma nel 1794 cominciò ad acquistare una fattura personale, come attestano i disegni: la *Cattedrale di Peterborough* (1795: Oxford, Ashmolean Museum) e *Lichfield West Fronts* (ivi). Secondo la testimonianza di J. Farington, Turner e **G**, verso il 1794, lavoravano di sera presso

il Dr Monro, dove copiavano i disegni incompiuti di Cozens. Nel 1796 **G** decise di visitare la Scozia e l'Inghilterra del Nord (dove eseguì soggetti architettonici: la *Cattedrale di Durham*, 1799: Manchester, WAG), l'anno seguente le regioni del Sud-Ovest, infine nel 1798 il Galles del Nord. Alla fine del XVIII sec. dipinse un enorme panorama di Londra (*Eidometropolis*), presentato al pubblico al momento della sua morte. Dal 1800 al 1802 risiedette a Parigi, che gli ispirò una serie di studi incisi ad acquaforte, pubblicati dopo la morte e forse destinati ad un progetto simile a quello di *Eidometropolis*. Egli figura senza dubbio tra i massimi acquerellisti del tempo e se non fosse morto tanto giovane avrebbe preso posto tra i massimi pittori. «Se **G** fosse vissuto, – dichiarava il suo amico Turner, – io sarei morto di fame». **G** migliorò la tecnica dell'acquerello, abbandonando il vecchio procedimento dei monocromi colorati per il colore applicato direttamente più ricco di toni, e per l'uso di carta leggermente ingrigita; maturò in tal modo lo stile caratteristico dei suoi ultimi anni, e nell'*Abbazia di Kirkstall, di sera* (1800: Londra, VAM) liberò la composizione dai riferimenti all'antichità, organizzandola secondo le forme naturali e controllando magistralmente la potenza emotiva del colore. Eseguì infine paesaggi puri, rappresentanti soprattutto lande e montagne. La sua nozione dello spazio e il suo modo di descrivere colline e vallate sono notevoli. **G** liberò l'acquerello dalla sua dipendenza dal disegno architettonico e topografico, assegnandogli un valore autonomo. Il BM di Londra conserva oltre un centinaio di sue opere. (*jns + wv*).

### **Giuliano da Rimini**

(notizie dal 1307 al 1324). Il paliotto già ad Urbania con la *Madonna in trono e santi* (Boston, Gardner Museum) grazie alla firma e alla data 1307 stabilisce la precoce posizione di questo maestro nella vicenda della scuola riminese, indicandone la fonte di cultura giottesca assai precoce derivata dagli affreschi di Assisi, ma innestata su un substrato più arcaico. La sua attività dovette svolgersi in parallelo a quella di Giovanni da Rimini, ma ad un livello più modesto, vincolato a formule antichizzanti, come dimostra la sola opera che gli si può attribuire, la *Crocifissione* ad affresco del museo di Forlì. Resta il ricordo di un suo polittico, firmato insieme ad un Petruccio da Rimini

(forse Pietro da Rimini) e datato 1324, sull'altar maggiore della chiesa degli Eremitani a Padova. Altre attribuzioni proposte (*Madonna in trono* nella chiesa del Carmine a Urbani, e gli affreschi frammentari della chiesa di San Nicola a Fermo) per l'esiguità del catalogo del pittore restano tuttora in discussione. (*cv + sr*).

## **Giulio II, papa**

(Giuliano della Rovere) (Albissola 1443 - Roma 1513). Nipote di Sisto IV, fu eletto papa nel 1503 ed entrò solennemente in Roma il 6 marzo 1504. Su consiglio di Bramante, intraprese la costruzione delle gallerie che collegano il Belvedere al Vaticano, vi raccolse le antichità scoperte a Roma e, sull'esempio di Sisto IV, promosse un vasto programma di rinnovamento e di risanamento della città, in particolare trasformando le strade di accesso a San Pietro e al Vaticano con un intento di grandiosità e razionalità di cui la via Giulia resta tuttora la testimonianza più esemplare. Giulio chiamò da Firenze Michelangelo (1503) affidandogli la realizzazione di un grandioso monumento funebre che il grande artista non condusse a termine. All'iniziativa di **G** risalgono opere di scultura di Andrea Sansovino e, come è noto, le Stanze di Raffaello, il nuovo appartamento papale di cui questi intraprende la decorazione nel 1508 (*Stanza della Segnatura*, fino al 1511; *Stanza di Eliodoro*, fino al 1514). Riconciliatosi con Michelangelo dopo l'interruzione dei lavori del monumento funebre, gli affidò il progetto più ambizioso del suo pontificato, la decorazione della volta della Cappella Sistina. Più volte modificata, l'impresa michelangiotesca s'ingrandì durante l'esecuzione e fu portata a termine appena quattro anni dopo l'inizio dei lavori (*Profeti e Sibille, Scene della Genesi*, 1508-12). Il *Ritratto di Giulio II* di Raffaello è conservato a Londra (NG; disegno preparatorio a Chatsworth, coll. del duca del Devonshire). Come grande patrono dell'arte e in particolare della pittura **G** vive – e ne è tra i promotori – il passaggio dalla fortuna del classicismo ornato degli umbri (affreschi di Pinturicchio in Santa Maria del Popolo) alla grandiosa evoluzione del linguaggio rinascimentale con Raffaello e Michelangelo. (*fv + sr*).

## **Giulio Romano**

(Giulio Pippi, *detto*) (Roma, ultimo decennio del xv sec. - Mantova 1546). Collaboratore di Raffaello in Vaticano, si

stacca ben presto dal gruppo degli allievi ed elabora una grandiosa maniera, in cui l'altissimo lascito del classicismo raffaellesco e dell'antico viene rivissuto con intensità e riproposto in un rinnovato ordine linguistico coinvolgente architettura e decorazione. La sua carriera può dividersi in due fasi: partecipazione alle imprese vaticane fino alla morte di Raffaello (1520); poi, partenza da Roma nel 1524 per Mantova, dove da Baldassarre Castiglione era stato introdotto presso Federico Gonzaga, che gli affida la realizzazione di un vasto complesso monumentale, il Palazzo del Te. Collabora con Raffaello agli affreschi della *Stanza dell'incendio di Borgo* (1515-16) e, probabilmente, ai disegni preparatori ai cartoni per gli arazzi con gli *Atti degli apostoli*. In questi anni partecipa, oltre che alla decorazione della Stufetta e della Loggetta del cardinal Bibbiena, all'affresatura delle Logge (1516-19), sequenza di 52 storie del Vecchio Testamento in formato ridotto, dai forti contrasti di timbro cromatico, ritmate da parti ornamentali e grottesche. In particolare, sono riconosciute a **G** una decina di scene fra le quali: il *Diluvio Universale*, *Abramo e Melchisedec*, il *Sacrificio di Isacco*, *Mosè presenta le tavole della Legge*. **G** è riconosciuto inoltre responsabile della maggior parte degli affreschi, eseguiti su progetto di Raffaello, della *Storia di Psiche* nella loggia della Farnesina (1517-19), ove si manifesta in pieno quel processo di «reificazione» della figura ideale raffaellesca verso una sensuosa evidenza, che diverrà un carattere costante del suo corposo mondo. Resta ancora problematica la partecipazione a numerose opere di soggetto religioso fra le ultime di Raffaello, come l'*Andata al Calvario*, detta lo *Spasimo di Sicilia* (Madrid, Prado), la *Sacra Famiglia di Francesco I* (Parigi, Louvre), la *Sacra Famiglia*, detta *La Perla* (Madrid, Prado), e ad alcuni ritratti: *Giovanna d'Aragona* (Parigi, Louvre), la *Fornarina* (Roma, GN). Al periodo compreso fra il 1518 e il 1524 appartiene sia un gruppo di dipinti di piccolo formato aventi come protagonista la Vergine (*Madonne Gonzaga*, Spinola, Novar, Hertz), sia pale d'altare (*Lapidazione di santo Stefano*: Genova, Santo Stefano, *Deesis*: Parma, PN; *Incoronazione di Monteluce*: Roma, PV in collaborazione con Giovan Francesco Penni), sia ritratti (*Ritratto di donna*: Strasburgo, MBA; *Ritratto di giovane*: Lugano, coll. Thyssen). In tutte queste opere il grado di responsabilità personale di **G** oscilla all'interno di un'ampia gamma interpretativa fon-



data su un'idea raffaellesca, e dunque tra la collaborazione diretta a fianco del maestro e una singolare dote di continuità che fa agire il modello in un ambito sostanzialmente rinnovato. Nel 1520 il cardinale Giulio dei Medici gli affida insieme a Giovanni da Udine, la decorazione (compiuta nel 1525) di un'altra creazione raffaellesca, villa Madama. Divenuto papa con il nome di Clemente VII, e desideroso di condurre a termine i lavori nelle Stanze, questi lo incarica di concludere la decorazione della *Sala di Costantino*, iniziata da Raffaello; nelle vaste e tumultuose composizioni e nelle monumentali figure dei *Papi* e delle *Allegorie*, **G** si servì di collaboratori, e soprattutto del Penni (1520-24). Agli stessi anni appartengono anche importanti dipinti d'altare come la *Madonna della gatta* (Napoli, Capodimonte) e la *Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Battista, Marco e Giacomo*, commissionata dal banchiere Jacob Fugger per la chiesa romana di Santa Maria dell'Anima.

A Mantova, al servizio di Federico Gonzaga, figlio di Isabella d'Este, **G** e i suoi collaboratori (Rinaldo Mantovano, Fermo Ghisoni, Benedetto Pagni, Girolamo da Treviso e molti altri) danno vita nelle lunghe sequenze di sale del Palazzo del Te a una realizzazione unitaria, in cui soluzioni architettoniche, figure, colori risultano fusi in un potente disegno coordinatore. Due ambienti principali si contrappongono per la diversità di concezione: la *Sala di Psiche* (1527-28 ca.) a nord, articolata in un raffinato gioco di medaglioni e lunette, ricco di virtuosistici effetti illusivi, e la *Sala dei Giganti* (1532-36) a sud, che sembra circondare il visitatore di un incessante turbinio di figure mostruose. Altre sale sviluppano temi astrologici e allegorici (*Sala dei Venti*, *Sala delle Aquile*). Il Palazzo del Te, combinando senza soluzione di continuità le risorse più varie dell'illusionismo scenografico, costituisce un precedente fondamentale per i grandi complessi decorativi di gusto manieristico, in particolare per gli esiti del Primaticcio, collaboratore di **G** a Mantova e, dal 1531, al servizio di Francesco I a Fontainebleau.

Gli ultimi anni dell'attività di **G** sono prevalentemente dedicati ad opere di architettura. Sono tuttavia da ricordare i progetti per la decorazione dell'abside del duomo di Verona (*Assunzione della Vergine*, 1534, eseguita da Francesco Torbido), dell'*Appartamento di Troia* nel Palazzo ducale di Mantova (1536-40, eseguita per la maggior

parte dai collaboratori mantovani), dell'abside di Santa Maria della Steccata a Parma (*Incoronazione della Vergine*, 1542, opera di Michelangelo Anselmi); inoltre la *Natività* (Parigi, Louvre) per la cappella di San Longino in Sant'Andrea a Mantova e una serie di dipinti mitologici (*Nascita di Giove*: Londra, NG; *Nascita di Apollo e Diana*: Hampton Court; *Allegoria della immortalità*: Detroit, Art Inst.) commissionati da Gonzaga così come l'importante serie dei cartoni per arazzi (*Storie di Scipione*, 1532-34: Parigi, Louvre; Leningrado, Ermitage).

Negli studi su Raffaello e la sua cerchia, ad una tendenza espansiva, registrabile negli ultimi decenni, indirizzata ad enfatizzare la partecipazione alle imprese raffaellesche di alcuni dei più stretti collaboratori (G e Penni), ne è seguita una di segno opposto che tuttavia, nell'insieme, non ha certo determinato effetti riduttivi della personalità di G. L'artista mise a frutto in area padana l'insuperabile patrimonio di esperienze acquisite negli anni romani, ponendo in atto a Mantova, in sintonia con le ambizioni politiche di una antica corte, una visione integrale delle arti, che ben presto divenne modello universale per le residenze dei moderni principi d'Europa. (*fv + sr*).

### **Giunta Pisano**

(Giunta di Capitino da Pisa) (noto dal 1226 al 1254). Dei molti documenti che negli archivi pisani si riferiscono a personaggi di nome Giunta, solo due, del 1241 e del 1254, possono essere riferiti al pittore, la cui opera superstite è costituita da tre *Crocifissi*, firmati (Assisi, Santa Maria degli Angeli; Pisa, Museo di San Matteo, proveniente dal conservatorio di Sant'Anna e poi da San Raniero; Bologna, San Domenico). Luca Wadding (1655) riporta l'iscrizione che compariva su un *Crocifisso* – oggi perduto – dipinto da G nel 1236 per la Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, su incarico di Frate Elia, generale dell'ordine, che era raffigurato ai piedi della croce. Dei tre *Crocifissi* conservati, nessuno dei quali è datato, quello di Santa Maria degli Angeli è ritenuto il più antico, e certamente dello stesso periodo del *Crocifisso* di Assisi oggi perduto; è seguito dal *Crocifisso* di Pisa e (1250 ca.) da quello di Bologna. Il pittore, la cui formazione avvenne nella Pisa fortemente «grecizzata» della fine del XII sec., nella sua prima fase riecheggia il linguaggio delle miniature dei vangeli armeni, rivelando la propria padronan-

za delle formule bizantine del tipo piú composito e neo-classico; nel piú tardo *Crocifisso* bolognese, invece, flette arditamente la figura di Cristo e ne complica espressivamente le linee di contorno. Il suo catalogo è stato ampliato con l'attribuzione di un *Crocifisso* portatile (Pisa, Museo di San Matteo) e di un'altra piccola *Croce* (Venezia, coll. Cini). Meno convincente risulta il riferimento a **G** dei tre dossali (Roma, pv; Pisa, San Francesco, Assisi, Sacro Convento) assegnatigli di recente. A Pisa **G** ebbe come discepolo Ugolino di Tedice. Esercitò però in Emilia e in Umbria il massimo influsso, in particolare sul Maestro di San Francesco. Persino Cimabue, nel *Crocifisso* di Arezzo, dimostra di aver subito l'ascendente del maestro pisano. (*bt + sr*).

### **Giustiniani, Vincenzo**

(Chio 1564 - Roma 1637). Il padre Giuseppe, di famiglia genovese, era amministratore di Chio; quando l'isola fu occupata dai turchi venne a stabilirsi a Roma acquistando nel 1590, di fronte a San Luigi dei Francesi, il palazzo che ancora oggi ne reca il nome. I figli, Benedetto (cardinale nel 1586) e Vincenzo, erano destinati a grandi carriere; **G** doveva porsi al primo posto tra i collezionisti romani. Sia Benedetto che Vincenzo accumularono presto tesori d'arte antica e moderna nel palazzo di famiglia e nelle loro residenze esterne principalmente nel palazzo di Bassano di Sutri che **G**, divenuto marchese con l'acquisto del feudo nel 1595, aveva fatto costruire nel 1603. Il primo nucleo della galleria di quadri, suddivisa tra il palazzo di Bassano e quello di Roma, era costituito da opere veneziane (Tiziano, Veronese, Tintoretto) e genovesi, tra le quali una serie di tele di Luca Cambiaso. **G** conobbe Caravaggio al tempo delle tele Contarelli per San Luigi dei Francesi e ne acquistò la prima versione di *San Matteo e l'angelo* (distrutta a Berlino nel 1945). Nel palazzo di Bassano impiegò Paolo Guidotti, l'Albani e il Domenichino; per la sua collezione di Roma acquistò opere dei Carracci, di Caravaggio (ben tredici quadri) e dei «caravaggeschi» Valentin, Saraceni, Caroselli; piú tardi si volse non al barocco ma al classicismo, e in particolare ai francesi (Poussin, Claude Lorrain, Lemaire, Perrier). Dopo un viaggio attraverso l'Europa nel 1606 in compagnia di Cristoforo Roncalli, che ampliò ulteriormente le sue vedute e la sua competenza in campo artistico, scrisse alcune lettere sulla pit-

tura, sulla scultura e sull'architettura, indirizzate al suo amico Dirk van Ameyden (Teodoro Amideni). Nel *Discorso sopra la pittura*, databile al 1610 ca., **G** distingue dodici «modi» nel dipingere: il piú alto, il dodicesimo, consiste nel dipingere «di maniera e con l'esempio del naturale davanti che cosí dipinsero gli eccellenti pittori della prima classe noti al mondo e ai nostri dí il Caravaggio, i Carracci e Guido Reni». La lettera venne pubblicata per la prima volta nel 1675 dall'abate Michele Giustiniani (*Lettere memorabili*) e poi da G. Bottari (*Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, 1758).

Dopo la morte di **G** le collezioni passarono al nipote Andrea Giustiniani e benché **G** avesse disposto per testamento che non fossero disperse, gli eredi le alienarono progressivamente. La dispersione della collezione culminò nell'Ottocento con la cessione di alcuni quadri a Luciano Bonaparte (Poussin, *Strage degli Innocenti*: oggi a Chantilly, Museo Condé) e con la vendita a Parigi nel 1812. I dipinti vennero acquistati in blocco dal re di Prussia, e molti di essi, piú tardi entrati al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, andarono distrutti nel bombardamento del 1945 (altri sono suddivisi tra i musei di Berlino-Dalhem e Potsdam). Si trovano cosí a Berlino-Dalhem l'*Amore vincitore* di Caravaggio, il *Ritratto di Sebastiano Serlio* di Lotto, il *Ritratto d'un procuratore veneziano* di Tintoretto, il *Cristo morto con due angeli* di Veronese. Altri ancora sono sparsi in gallerie europee o americane, citiamo numerosi quadri al Ringling Museum di Sarasota (due tele del Fiasella), al Prado di Madrid (*Gesú fra i dottori* del Veronese), alla NG di Washington (*Assunzione* di Poussin). (gb + sr).

### **Giusto d'Alemagna**

(notizie fra il 1445 e il 1452). Questo nome compare, insieme con la data 1451, in calce all'*Annunciazione* a fresco nella loggia omonima del convento di Santa Maria di Castello a Genova. L'autore, della cui complessa cultura fa parte l'esperienza del Maestro di Flémalle, ma anche la pittura senese del Trecento è stato identificato con Jos Amman, originario di Ravensburg sul lago di Costanza (F. Winkler, 1959). Non agevole è la ricostruzione del corpus del pittore, cui sono state riferite, oltre alla *Crocifissione* a fresco sulla tomba del vescovo Ottone III di Hachberg (1445: Costanza, Duomo), le tavole attribuite (Collobi Ragghianti, 1986) al cosiddetto Maestro delle Storie di

Maria a Monaco, due piccoli dipinti raffiguranti l'*Annunciazione* (Basilea, KM) e la *Madonna col Bambino in una stanza* (Basilea, coll. priv.). Recentemente (G. V. Castelnovi, 1987) si è proposto di riconoscergli anche gli affreschi con *Profeti e Sibille* nella volta della loggia dell'Annunciazione e altri affreschi del medesimo convento genovese. (agc).

### **Giusto de' Menabuoi**

(prima data conosciuta 1363 - Padova 1391). È una figura assai discussa, soprattutto per la scarsità di dati documentari e la datazione piuttosto tarda delle fondamentali opere padovane; è comunque assai importante per i tramiti fra l'arte fiorentina posteriore a Giotto e quella settentrionale della seconda metà del secolo. È interamente basata su dati stilistici e di tecnica pittorica (abbandono della preparazione di «verdaccio» per effetti di più morbido colorismo pieno di luce) l'ipotesi di una formazione fiorentina nella cerchia, giottesca ma non ortodossa, di Stefano e Maso. Prima opera certa è la *Madonna* (ex coll. Schiff), elemento centrale di un polittico smembrato, datata 1363 e dipinta per Isotta Terzago, nome che il Longhi ha ritenuto di origine lombarda. Su tale traccia lo studioso ha attribuito a **G** il *Giudizio Universale* affrescato nel tiburio dell'abbazia di Viboldone presso Milano, la cui datazione non dovrebbe superare di molto la metà del secolo: all'indubbia affinità di stile con le opere padovane (però parecchio più tarde) si contrappongono un'evidenza narrativa di stampo nordico e una vivacità cromatica che hanno fatto pensare anche ad un artista autoctono, seppure influenzato dalla cultura fiorentina. Il *Trittico* della NG di Londra, datato 1367 (*Incoronazione della Vergine, Annunciazione, Natività e Crocifissione*, con l'iscrizione sul retro «Justus pinxit in Mediolano») affina il discorso stilistico della *Madonna*, con un impianto iconografico giottesco ortodosso, vicino ad Agnolo Gaddi. Dal 1370 è documentato a Padova, dove esegue un ciclo di affreschi nella cappella Cortellieri agli Eremitani (di cui restano solo alcuni lacerti); nel 1375 ottiene la cittadinanza padovana da Francesco il Vecchio de' Carraresi, signore della città, ed esegue il suo capolavoro, la decorazione a fresco del battistero (recentemente soggetta a un restauro che ne ha messa in valore la straordinaria qualità), commessa dalla protettrice del pittore Fina Buzzacarina dei Carraresi, ivi



sepolta, e terminata nel 1376 o poco oltre (in ogni caso prima del 1378, anno di morte della committente). Pur ponendosi in parallelo con l'arte settentrionale di Tommaso da Modena, Altichiero e (secondo l'accentuazione del Bettini) dell'ancor misterioso Iacopo Avanzi, **G** si distingue per una tendenza all'astratta purezza formale, ancora fiorentina, ad una sintetica imponente architettonicità dell'insieme e dei particolari rivelata da un colore gemmeo quasi metafisico. Ciò è soprattutto evidente nella rigorosa simbologia teologica della cupola, mentre il freno stilistico leggermente si allenta nelle *Scene della vita di Cristo* sulle pareti. Per il battistero **G** eseguì inoltre un grandioso polittico con la *Madonna in trono e storie del Battista* (Padova, Museo capitolare). Le affinità con la curiosità narrativa, umana, dei settentrionali, aumentano nella cappella Conti al Santo di Padova (*Storie dei santi Filippo e Giacomo e del B. Luca Belludi*), finita nel 1383, dando origine però a discordanze stilistiche, mentre il tono si rialza e si purifica nell'ultima opera nota, la lunetta dell'*Incoronazione di Maria* all'ingresso del chiostro del Santo. Fra le opere attribuite, e assai discusse, ricordiamo le due tavole dell'*Apocalisse* di Fürstenau (coll. Erbach). (*mr + sr*).

### **Giusto di Gand**

(Justus van Gent, documentato dal 1460 al 1475). Lo s'identifica ormai concordemente con il pittore di Gand Joos van Wassenove, documentato nella città fiamminga fino al 1469, ammesso tra i liberi maestri prima ad Anversa nel 1460, poi a Gand il 6 ottobre 1464. **G** è documentato nella confraternita dei pittori di Gand come garante di Hugo van der Goes nel 1467 e di Sanders Bening nel 1469; fu protetto, a quanto sembra, dalla ricca famiglia Van der Zickele, che gli consentì di recarsi in Italia intorno al 1469. Dai libri della Confraternita del Corpus Domini di Urbino relativi agli anni 1473-75 risulta che un dipinto raffigurante la *Comunione degli Apostoli* venne pagato ad un «maestro Giusto», identificabile con il nostro pittore grazie alle testimonianze di Guicciardini e di Vasari i quali parlano di Giusto di Gand come autore della medesima tavola. È quindi lui il «maestro solenne» che – secondo la testimonianza di Vespasiano da Bisticci – Federico da Montefeltro fece venire dalle Fiandre per eseguire i *Ritratti di uomini famosi* per il suo studiolo. La *Comunione degli Apostoli* (Urbino, GN), per la sua monumentalità risul-

ta sorprendente per un maestro fiammingo. Ma è probabilmente rimasto incompiuto, e solo due angeli, nella parte superiore, appaiono modellati con la delicatezza propria agli artisti nordici. È stato inoltre attribuito a G, ad una data anteriore al viaggio in Italia, il *Trittico della Crocifissione* della chiesa di San Bavone a Gand. Quest'ipotesi, un tempo accolta senza discussione, non è del tutto convincente per la distanza stilistica e fattuale con il dipinto urbinato, che tuttavia è più tardo e fu inoltre condotto sotto la suggestione della cultura rinascimentale italiana, di cui Urbino era allora uno dei centri più vitali. Circa i ventotto *Uomini famosi* già nello studiolo di Federico (divisi tra Parigi Louvre, e il Palazzo ducale di Urbino), la vicenda attributiva è piuttosto complessa. Questi vengono citati all'inizio del xvii sec. da Pablo de Cespedès come opera dello spagnolo Pedro Berruguete, che infatti fu ad Urbino negli stessi anni di G e con la cui produzione i *Ritratti* presentano indubbe, stringenti affinità. Il problema resta di difficile soluzione; oggi prevale tuttavia il riferimento a Berruguete, avvalorato dai caratteri stilistici della serie, cui G potrebbe aver collaborato. Anche il *Ritratto di Federico da Montefeltro con il figlio Guidubaldo* (Urbino, GN), le quattro *Allegorie delle Arti Liberali* (due a Londra, NG, e due già a Berlino, distrutte nel 1944 e provenienti con ogni probabilità dallo studiolo di Federico nel Palazzo ducale di Gubbio) e il *Federico e Guidubaldo assistono ad un'orazione di Antonio Bonfini* (Hampton Court, proveniente da Gubbio o dalla biblioteca di Urbino) hanno subito la medesima vicenda attributiva. A favore di Berruguete gioca la complessità «rinascimentale» e tutta italiana delle soluzioni prospettiche, che ritorna nelle opere documentate del pittore spagnolo. (*ach + sr*).

### **Glackens, William**

(Filadelfia 1870 - Westport Conn. 1938). Esordì come illustratore di giornali (attività che abbandonò completamente solo nel 1914) tra il 1891 e il 1895, in compagnia di John Sloan, George Luks ed Everett Shinn. In questo periodo aveva uno studio in comune con Robert Henri. Questi giovani pittori, che condividevano gli stessi interessi estetici, vennero conosciuti più tardi con l'appellativo di Ash-Can School. Nel 1895 G visitò l'Europa, soprattutto l'Olanda e la Francia, dove ebbe la possibilità di esporre al *salon* di quell'anno. Tornato negli Stati Uniti,

si stabilì a New York, dove pur continuando l'attività di illustratore dipinse, forte dell'esempio dei pittori che aveva ammirato in Europa, tele che espose per la prima volta nel 1901, in occasione di una mostra comprendente anche opere di Maurer, Henri e Sloan (*Hammerstein's Roof Garden*, 1901: New York, Whitney Museum). Nel 1905 dipinse il suo capolavoro, *Chez Mouquin* (Chicago, Art Inst.), che nella forma di un omaggio a Manet introdusse nella pittura americana un virtuosismo fino a quel momento ignoto. Svolsse un ruolo importante nel rinnovamento dell'arte americana e lottò coraggiosamente per imporre ufficialmente le idee sue e dei suoi amici. Nel 1908 partecipò alla mostra degli Eight, che conteneva le opere di otto artisti respinti dalla National Academy. Due anni dopo fu l'organizzatore del primo *salon* americano degli indipendenti, e prese parte attiva all'organizzazione dell'Armory Show; infine, consigliò A. Barnes e per conto di quest'ultimo acquistò in Europa tele di Manet, Cézanne, Matisse. Intorno al 1910 s'ispirò direttamente a Renoir (*Nude with Apple*, 1910: New York Brooklyn Museum). Dal 1925 al 1932 risiedette nel Mezzogiorno della Francia e a New York, dipingendo luminose vedute di spiagge, scene animate che erano state sempre tra i suoi soggetti preferiti, insieme ai ritratti e alle nature morte (*Flowers in a Blue Vase*: conservato ad Everson). Un anno prima di morire ottenne il gran premio dell'esposizione di Parigi. (*jpm*).

### **Glaize, Auguste**

(Montpellier 1807 - Parigi 1893). Allievo dei fratelli Devéria, esordì come pittore di storia. Fu noto soprattutto per il ruolo che svolse nella vasta campagna di decorazione di chiese (Saint-Sulpice, Saint-Gervais, Saint-Protais e Saint-Eustache) intrapresa a Parigi sotto il secondo Impero. È rappresentato da quadri religiosi, storici o allegorici in numerosi musei di provincia, in particolare a Montpellier (*Ritratti di Bruyas*). (*ht*).

### **Glantschnigg, Ulrich**

(Hall (Innsbruck) 1661 - Bolzano 1772). Si formò a Bolzano con Franz von Teitenhofen e Heinrich Frisch, perfezionandosi poi a Venezia nella scuola di Carl Loth. Dopo alcune esperienze di carattere neoveronesiano, mostrò di aderire al «genere» realistico proprio di maestri come

Monsú Bernardo, Bellotti, Todeschini. È proprio nell'ambito della pittura di «genere» che vanno ricercate le sue prove migliori, come possiamo vedere ad esempio nei *Musicanti girovaghi* e nel *Venditore di occhiali* del Museum Ferdinandeum di Innsbruck, oppure nelle sette tele raffiguranti l'*Allegoria del Commercio* ora nella cancelleria di Bolzano (1701-702). Non si possono dimenticare, del resto, alcune opere a carattere sacro, come le pale con *Santa Caterina* (1702) e l'*Adorazione dei Magi* (1703) del duomo di Bolzano o la *Pala dell'Annunciazione* della parrocchiale di Merano. Fu assai efficace anche come ritrattista, come si vede nel *Ritratto del vescovo Kaspar Ignaz Künnigl* del Museo diocesano di Bressanone o nell'*Autoritratto col figlio e due amici* (Bolzano, coll. priv.) del 1718. Sue opere si trovano anche ad Appiano e nel convento di Novacella. (pa).

### **Glarner, Fritz**

(Zurigo 1899 - Locarno 1972). Frequentò l'accademia di Napoli prima di recarsi a Parigi nel 1923, dove si legò ai Delaunay e a Michel Seuphor, e partecipò al movimento Abstraction-Création (nel 1930 espose insieme a Calder e a Vantongerloo). In un primo viaggio negli Stati Uniti incontrò Katherine Dreier, che, nel 1943, comprò una delle prime tele della sua maturità, *Pittura relativa* (1943: New Haven, AG, coll. Société Anonyme). **G** fu amico intimo di Mondrian, soprattutto dopo che ambedue emigrarono negli Stati Uniti. La sua opera può d'altronde considerarsi una continuazione di quella di Mondrian, al cui spirito resta fedele pur introducendovi importanti innovazioni: l'irregolarità e il movimento (utilizzando linee oblique), e l'impiego dei neri, grigi e bianchi oltre ai colori primari. L'ultima innovazione (1954) riguarda la forma stessa della tela: **G** sviluppò i suoi *Relational Paintings* (come egli chiamava tutte le sue tele) in una serie di tondi (*Tondo n. 32*, 1954: Parigi, MNAM). Ha eseguito anche grandi dipinti murali: nell'edificio Time-Life di New York (1959-60), alle Nazioni Unite (1961) e ad Albany (1967-68). È rappresentato a New York (MOMA e Whitney Museum). (pm).

### **Glasgow**

**City Art Gallery** L'origine di questo museo scozzese risale alla collezione, lasciata alla città nel 1853 da Archibald

McLellan, contenente oltre quattrocento tele che offrivano un panorama tra i più ricchi della pittura olandese e fiamminga del XVII sec.: *Entrata di Cristo a Gerusalemme* di A. Cuyp e *Veduta di Egmond* di J. van Ruysdael. Tali opere si trovavano in gallerie accessibili al pubblico, in Sauchiehall Street. L'edificio di Kelvingrove Park è stato aperto nel 1902. La collezione contiene esempi di tutte le scuole: *Giudizio di Paride* attribuito a Domenico Veneziano, *Madonne* di Bellini e Filippino Lippi, *Sacre conversazioni* di Dosso Dossi e Bordone, la *Natura adornata dalle Grazie* di Rubens e capolavori come l'*Adultera* (un tempo attribuita a Giorgione, oggi a Tiziano), l'*Uomo con la corazza* di Rembrandt (il Rubens e il Rembrandt facevano parte della collezione di tele olandesi e fiamminghe di John Graham donata nel 1877), dipinti e disegni di scuola francese (i collezionisti scozzesi furono tra i primi ad ammirare gli impressionisti e i postimpressionisti). La collezione francese comprende una curiosa *Adorazione dei magi* del XV sec., *Saint Victor e un donatore* del Maestro di Moulins, numerosi quadri di Chardin e di Géricault, un gran numero di dipinti della scuola di Barbizon (il cui nucleo fu costituito dal lascito Donald nel 1905), figure di Corot, molti Courbet, quattordici Boudin diciannove Daumier (dipinti e disegni), ventitré Degas (dipinti e pastelli, in particolare il *Ritratto di Duranty* e la *Lezione di ripetizione*), tre Cézanne (tra cui la *Casa di Zola a Médan*), e bei quadri di Vuillard, Picasso, Matisse e Derain. Quest'ultima collezione venne donata, in gran parte, da William Burrell nel 1944, insieme ai fondi necessari per la costruzione di una galleria. Un nuovo edificio costruito vicino a Glasgow e inaugurato nel 1988 presenta oggi l'insieme delle collezioni Burrell (ottomila pezzi), che comprendono, oltre ai quadri, importanti complessi di sculture e oggetti d'arte di tutte le civiltà.

**Hunterian Museum** Il museo scozzese dell'università di G venne fondato nel 1807 in seguito a un lascito del dottor William Hunter (1718-83), anatomista e ostetrico di valore, che aveva raccolto un'importante collezione scientifica cui aveva aggiunto, quindici anni prima di morire, libri, monete, incisioni e dipinti. La collezione di quadri conteneva per la maggior parte maestri del XVII sec., tra cui il bel bozzetto per la *Deposizione nel sepolcro* di Rembrandt, nonché un grande paesaggio di Philips Koninck; il XVIII sec. era rappresentato da ritratti di personaggi scientifici



o medici, da quattro dipinti di animali di Stubbs e, cosa alquanto eccezionale, da tre importanti Chardin. In seguito la collezione si arricchì, nel 1936, della notevole donazione Birnie Philip, con trentanove tele e oltre cento pastelli e acquerelli di Whistler, poi della collezione d'incisioni McCallum, del lascito Davidson con disegni di Charles Rennie Mackintosh, e infine della donazione Smillie, con ventinove tele appartenenti soprattutto al XVII sec. olandese e fiammingo. (*jb*).

**Pollok House** Bella dimora costruita su progetto di William Adam (1747-52); ospita la collezione di Stirling Maxwell, donata nel 1967 alla città di G da Anne Maxwell MacDonald figlia di John Stirling Maxwell (1866-1956). La collezione di dipinti, tra le più belle della Scozia, era stata costituita nella parte essenziale da William Stirling Maxwell di Pollok (1818-78). Ben conservata, contiene in particolare importanti quadri spagnoli (*Adorazione dei magi* di Tristan, *Allegoria del pentimento* di Pereda, *Donna con pelliccia* del Greco; *Bambini che giocano ai soldati* di Goya) e italiani (*Pietà* di Signorelli; *Ritratto di papa Clemente VII* di Sebastiano del Piombo). Vi si notano pure tele delle scuole del Nord, francese e inglese, tra le quali si segnala un'interessante serie di dipinti di William Blake. (*sr*).

### **Glauber, Johannes**

(Utrecht 1646-50 - Schoonhoven 1726). Si formò presso Nicolaes Berchem, quindi lavorò ad Amsterdam come copista di quadri italiani. Viaggiò in Francia (1671-75) dove fu allievo di A. van der Kabel a Lione e poi, dal 1675, in Italia. In seguito – tranne un soggiorno di sei mesi a Copenaghen – abitò ad Amburgo (1684), quindi tornò ad Amsterdam, dove lavorò nella bottega del pittore Gérard de Lairese; nel 1687 era all'Aja; infine si stabilì definitivamente a Schoonhoven. Dipinse paesaggi italiani, non però nello stile «italianizzante» tipicamente olandese praticato dai suoi predecessori e da molti suoi contemporanei: i suoi paesaggi eroici (Madrid, Prado; Kassel, SKS; Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; Copenhagen, SMFK; Parigi, Louvre (1686); e in musei di Cherbourg, Grenoble, Nantes, Montpellier, Rouen) si ispirarono piuttosto ai francesi Poussin e Gaspard Dughet, il che ne spiega il carattere «classico», diverso ad esempio dalle opere del suo maestro Berchem. Non compaiono, nei suoi

quadri, pastori con le loro greggi, ma personaggi vestiti in foggia antica; tale stile doveva essere particolarmente in voga alla corte degli *stadhouders*, poiché l'artista venne incaricato di decorare con grandi paesaggi i palazzi del Loo e di Soestdijk (*Bagno di Diana, Salmacide ed Ermafrodito*: ambedue ad Amsterdam Rijksmuseum). (*abl*).

Il fratello **Johannes Gottlieb** (? 1656 - Breslavia 1703) ne fu allievo e ne imitò lo stile. Lo accompagnò nel 1671 a Parigi, poi in Italia e ad Amburgo. Tornato ad Amsterdam nel 1684, lavorò in seguito a Vienna, Praga e Breslavia. (*sr*).

### **Gleizes, Albert**

(Parigi 1881 - Avignone 1953). Era figlio di un disegnatore di stoffe e nipote del pittore neosimbolista L. Comerre. Affascinato dall'opera di Renan e di A. Comte, partecipò alla fondazione dell'associazione E. Renan (1905); poi, con Duhamel e Vildrac, a quella dell'abbazia di Créteil (1906), falansterio d'intellettuali le cui idee venivano espresse dall'unanimità di J. Romain. Abbandonò allora l'impressionismo che aveva seguito dal 1901, per un sintetismo (*Paesaggio dei Pirenei*, 1908: New York, Guggenheim Museum) presto soppiantato, per influsso del *Ritratto di Jouve* (Parigi, MNAM) di Le Fauconnier e delle ricerche di Léger, da un cubismo cézanniano di cui la *Donna con fiori* (1910: conservato a Houston) costituirà il manifesto nella sala 40 degli Indépendants del 1911. L'immensa *Trebbiatura delle messi* (New York, Guggenheim Museum), esposta al Salon de la Section d'or del 1912, attestava, al di là del linguaggio cubista, peraltro attenuato da un temperamento classico, l'espressione simultanea degli elementi dinamici della vita moderna. Influenzato da Léger (*Giocatori di calcio* 1912-13: coll. priv.) o dal cubismo analitico di Picasso (*Donne che cucinano*, 1913: Otterlo Kröller-Müller), dal 1912 fu impressionato dai dischi simultanei di Delaunay, e come lui trovò «equivalenti plastici» nei ritmi circolari colorati (*Ritratto di Florent Schmitt*, 1915: Parigi, MNAM). Negli Stati Uniti, dal 1915 al 1917, **G** attraversò una crisi mistica, e si trovò sollecitato insieme dalle ricerche di Picabia (*Brooklyn Bridge*, 1915: New York, Guggenheim Museum) e del Blaue Reiter (la *Casa del governatore*, 1917: coll. priv.). Tornato in Francia, dipinse «quadri-oggetto» ritmati da grandi pannelli geometrici (*Dipinto per una stazione ferroviaria*, 1920: Grenoble, Museo); nel 1923 si sta-

bilí a Serrières, dove scrisse *La Peinture et ses lois*; poi, suggestionato dalla mistica dei gruppi agricoli e artigianali di Moly-Sabata, fondati nel 1927 a Sablons (Isère), prese a creare uno spazio animato da spirali e ispirato alle forme celtiche, romaniche e orientali (i *Sette elementi*, 1924-34: Parigi, MNAM). Autore con Metzinger del primo libro sul cubismo (*Du Cubisme*, 1912), **G** pubblicò numerosi studi sull'arte e i suoi rapporti con la religione e la società: *Art et religion*, *Art et production*, *Art et science* (Moly-Sabata, Sablons 1933). Sua opera principale resta *La Forme et l'histoire* (Paris 1932), in cui afferma la prevalenza dell'architettura sulle altre arti: secondo **G** essa è l'attività piú organizzata spiritualmente e socialmente, e deriva direttamente, come qualsiasi forma, dal movimento umano. **G** si ritirò sin dal 1939 a Saint-Rémy-de-Provence. Il MBA di Lione conserva molte sue opere. Nel 1982 Juliette Roche-Gleizes ha lasciato un importante complesso di opere di **G** alla Fondation nationale des arts graphiques et plastiques e ha creato la Fondazione Gleizes. Una mostra dedicata all'arte sacra di **G** è stata organizzata dal MBA di Caen nel 1985. (gv).

### **Gleyre, Marc-Gabriel-Charles**

(Chevilly (Vaud) 1808 - Parigi 1874). Si accostò alla pittura nello studio di Hersent a Parigi, completando la sua formazione con un viaggio in Italia e un lungo soggiorno in Oriente, da dove riportò una serie di disegni e di schizzi di quadri, tra cui la *Sera o le Illusioni perdute* (Parigi, Louvre), che gli valse un premio al *salon* del 1843. Nel 1838 si stabilí definitivamente a Parigi. Dopo esordi difficili, prese la direzione dello studio di Delaroche, formando molti artisti tra cui Gérôme, Emile-François David Whistler, Renoir, Bazille, Monet e Sisley, i futuri impressionisti, che fecero amicizia nel suo studio. Tranne alcune tele di storia (la distrutta *Esecuzione del maggiore Davel*: già Losanna, MBA), la pittura di **G**, che ha suscitato negli ultimi anni un crescente interesse, è intrisa di misticismo e di elementi mitologici, al termine della sua vita, essa è caratterizzata dalla ricerca della bellezza ideale, fisica e morale, come mostra *Paradiso terrestre* (ivi), ultimo suo dipinto. (er).

### **Gliha, Oton**

(Cernomelj 1914). Si formò all'accademia di belle arti di Zagabria dal 1933 al 1937, poi a Parigi nel 1938 e 1939.

Esposse a partire dal 1938, ricevendo nel 1958 il premio Guggenheim. Fa parte della generazione che esordì tra le due guerre e che raccolse l'eredità di Cézanne e dei *fauves*. Il suo schema costruttivo costituisce la trama della sua pittura, valorizzata da colori intensi dati a chiazze. I *gromače* (recinti di pietra) che compaiono nella sua opera sono la trasposizione multiforme del suolo natale, a partire dalle impressioni ottiche offerte dalle superfici pietrose del litorale adriatico. **G** ha saputo trarne, dopo il 1954, un'organizzazione di segni plastici con l'aiuto dei quali la sua opera astratta giunge a un'interpretazione libera e originale fatta di ritmi scanditi e di colori violenti. È rappresentato in particolare alla GAM di Zagabria (*Gromače V*, 1963) e al MAM di Belgrado. (*ka*).

### **Gliri, Nicola**

(Bitonto 1634-87?). Erede della maniera «purista» di Cesare Francanzano, elabora una formula pittorica facile e pacata, particolarmente gradita alla committenza ecclesiastica, soprattutto monastica. Esordisce nel 1652 accanto a Carlo Rosa nei cicli decorativi delle chiese di San Benedetto e dei santi Medici a Conversano. Tra il 1658 e il 1666 lavora a Bitonto nella chiesa del Carmine, poi in molti altri centri della terra di Bari e persino della Basilicata. Le ultime opere note sono le tele per il duomo di Bitonto del 1687. (*ils*).

### **Glockendon**

Famiglia di pittori, miniaturisti e incisori attiva a Norimberga nel XV e XVI sec. Alcuni suoi membri si rivelano legati all'arte gotica – in particolare, uno di loro, **Albrecht il Vecchio** (1432-?), si formò alla scuola di Van der Weyden – ma altri si dimostrarono più sensibili alle nuove idee dell'inizio del Rinascimento e subirono l'influsso di Dürer. Il più dotato sembra fosse il figlio di Georg Glockendon il Giovane **Nikolaus** (morto nel 1534), conosciuto per le sue illustrazioni di messali o bibbie (messale decorato per Alberto di Brandeburgo: Aschaffenburg, Biblioteca) e da alcune incisioni. (*acs*).

### **Glomy, Jean-Baptiste**

(Parigi, seconda metà del XVIII sec. - morto nel 1786 ca.). Rivale di P. Rémy, insieme al quale peraltro diresse la vendita Tallard (22 marzo 1756), si associò spesso al mercante di disegni e di stampe Helle. Insieme essi diressero le vendite Potier (28 febbraio - 15 marzo 1757) e Bailly

(15 dicembre 1766-26 gennaio 1767) e pubblicarono, in base alle note di Gersaint, un catalogo ragionato delle acquaforti di Rembrandt (1751). **G** inventò un nuovo tipo di montaggio artistico per i disegni e le stampe, consistente nel tracciare reticoli dorati sul rovescio del vetro che proteggeva l'opera. Montare un disegno alla maniera di **G** si diceva allora 'glomiser' (*acs*).

### **Glory, André**

(Courbevoie 1906-66). Speleologo e studioso di preistoria, ha lasciato incompiuta un'opera orientata essenzialmente alla prospezione e al rilievo delle figurazioni rupestri paleolitiche e postglaciali. Sostenne nel 1942 una tesi di dottorato sul *Neolitico nell'alta Alsazia*. Durante la guerra, il conte Begouën gli affidò il rilievo delle pitture della grotta della Baume-Latrone. Collaboratore tecnico dell'abate Breuil fino alla morte di quest'ultimo nel 1961, effettuò le ricerche sul campo quando l'abate non poté più compierle; studiò in particolare le grotte ornate di Bara-Bahau, Pech-Merle, Cougnac e Roucadour, nonché il gruppo dell'Ardèche: Ebbou, Saint-Martin-d'Ardèche e le Colombier. Esaminò inoltre le rocce incise a figure schematiche di età postglaciale sull'altopiano di Gramat. Nel 1952-53 rilevò ca. 1500 incisioni a Lascaux. Quest'opera immensa consente una migliore comprensione della cronologia, del significato e anche della frequentazione da parte dei popoli preistorici del santuario di Lascaux. (*yt*).

### **Gnoli, Domenico**

(Roma 1933 - New York 1970). Pittore e disegnatore figlio della pittrice Annie De Garron e dello storico dell'arte Umberto Gnoli, noto studioso di arte minore, si educò all'arte già nell'ambiente familiare e si formò poi a Roma nella scuola privata di C. A. Petrucci, esponendo disegni sin dal 1950. Frequentò in seguito lo studio di Fabrizio Clerici e lo scenografo e pittore russo E. Berman, partecipando nel 1951 a una mostra di grafica italiana contemporanea a Bruxelles. Lavorò ben presto come scenografo e costumista per importanti compagnie teatrali italiane, e nel 1954, a Parigi, frequentò Léonor Finí, Frederick Undertwasser e Jean-Louis Barrault. Cominciò nel 1955 ad operare per il teatro (Old Vic a Londra: *As You Like It* di Shakespeare); si fece conoscere anche come prestigioso illustratore, e disegnò per varie riviste internazio-



nali. Nel 1956, dopo aver vissuto tra Londra, Parigi e Roma, dedicandosi esclusivamente alla pittura e al disegno, si stabilisce a New York dove tiene la sua prima mostra personale americana. L'anno dopo, a Venezia, esegue grandi acquerelli per *Il barone rampante* di Calvino, e nel '58, dopo una personale alla Gall. dell'obelisco a Roma, disegna scene e costumi per un balletto di John Buttler al Festival dei due mondi di Spoleto, dove talora espone (1959) e dove risiede nella casa materna sul Montelucio. In seguito viaggiò in tutta Europa e in America, conoscendo bene l'ambiente artistico internazionale, tornando spesso a Roma e tenendo varie personali anche in Italia. Le prime opere dipinte rappresentano edifici ritratti con un certo arcaismo (*Tempio*, 1958: Roma, coll. priv.; *Coliseum*, 1960); poi personaggi in primissimo piano (*Donna che legge il giornale*, 1963: Uckfield, coll. priv.). Dal 1964 ca. si orientò, non senza conoscere la Pop Art, verso una sua maniera originale nella quale i dettagli molto ingranditi di corpi, oggetti, vestiti, conferiscono alla visione delle cose più banali una sovrabbondante presenza, fisica e «metafisica» ad un tempo: *Taglio di rasoio*, 1964: Parigi, coll. priv.; *Permanente*, 1964: ivi; *Chiusura lampo*, 1967: Ginevra, coll. priv.; *Nodo di cravatta*, 1969: Colonia, coll. priv. La sua tecnica, in apparenza molto semplificata, si caratterizza per la materia spessa e granulosa. Non si può negare, nell'universo dell'immagine di **G**, la presenza attiva ma controllatissima di una tematica di memoria propriamente «umbra», filtrata attraverso la sua ampia conoscenza dell'arte antica e contemporanea e la sua apertura internazionale. **G** è rappresentato soprattutto ad Amsterdam (SM) e a Rotterdam (BVB). Una sua ampia e significativa retrospettiva è stata allestita nel 1987 alla GNAM di Roma. (sr).

### **Gnudi, Cesare**

(1910-81). Allievo di I. B. Supino e di Pietro Toesca, fu nella vita professionale un «amministratore» artistico, e fin dal '37 percorse la via così tipica di una soprintendenza italiana, quella di Bologna e della Romagna. Come altri colleghi di studio, come E. Carli, ebbe molto alti il tono e la misura del lavoro scientifico, pur condividendo l'attività tecnica delle Belle arti con una incessante ricerca critica e storica. **G** fu anzi una delle personalità più incisive nel quadro di un orientamento della politica dei beni cul-

turali, del restauro e delle norme di tutela fra gli anni '50 e gli anni '80.

La sua formazione fu meditatamente crociana, di un idealismo cioè moderno e temperato nel contatto con l'opera d'arte. Fin dalla giovinezza seguì – pur con personale riflessione – anche l'insegnamento di Longhi a Bologna, collaborando così sia alla «Critica d'Arte» (1936, 1938), che a «Proporzioni» (1950). Ma la sua visione fu eminentemente storica, progressivamente di orizzonti più vasti e di scenari dilatati ad una proiezione critica totale. Nelle grandi sintesi del romanico e del gotico, specie negli anni della maturità, oppure nella persistente attenzione alle tematiche del classicismo quale emergeva così nell'arte medievale, che in quella barocca, **G** cercava appassionatamente quel coinvolgimento che, nella vita più che negli scritti, egli davvero coltivava fra pittura, scultura, letteratura e infine musica.

In tanta ricchezza di strumenti critici, l'adesione al dettato crociano, vissuta diversamente da altri colleghi – come C. L. Ragghianti – fu in lui soprattutto versata all'impegno «morale e civile». La sua vita fu in questo un arco assai teso, capace di colmare idealisticamente le fratture della società: la guerra e il fascismo, la crisi della comunità, lo scempio urbanistico. La tensione era sostenuta da una ricerca di armonia che **G** liberava specialmente nell'amicizia, l'approdo dove egli ricomponeva antinomie ottocentesche.

La scultura occupò prevalentemente l'attenzione di **G** dalla giovinezza (*Nicolò dell'Arca* 1942; *Nicola Arnolfo Lapo*, 1948; *I Dalle Masegne*, 1937 e 1950) fino a divenire forse la sua personale, esclusiva e segreta determinazione di scrittore e di critico (*Le Jubé de Bourges et l'apogée du classicisme*, 1969; *Le sculpture di Notre-Dame*, 1981, ma 1979; *Il ruolo dell'Italia nel Duecento*, 1979). In parallelo, i grandi temi della pittura si riunirono attorno a Giotto, Simone Martini, Raffaello, Annibale Carracci e Guido Reni, figure insomma di quell'ideale classico e di armonia che **G** cercò nella vita. Alcuni suoi saggi sulla pittura moderna furono raccolti nel volume postumo *l'Ideale Classico* (1981), e quelli dedicati alla scultura in *L'Arte Gotica* (Torino 1982).

La dimensione tecnica e sociale trovò attuazione nella moderna amministrazione dei beni culturali, nell'aggiornamento museografico e nella serie di mostre biennali (**G**.

*Reni*, 1954; *Carracci*, 1956; *Guercino* 1968; *Barocci*, 1975; *Il Settecento*, 1979; e altre) che doveva restituire alla scuola bolognese il consistente ruolo europeo perduto con l'estetica romantica. (*aem*).

## **Gobbo dei Carracci, il → Bonzi, Pietro Paolo**

### **Gobelins**

Dal 1662, anno in cui Colbert decise di raggruppare in un'unica sede i vari laboratori parigini e quelli di Maincy, che Luigi XIV aveva appena confiscato a Fouquet, la manifattura dei **G** ha svolto un ruolo di eccezionale importanza nell'arte decorativa, la sua storia, in particolare nel XVII e nel XVIII sec., è legata a quella della pittura francese; il suo nome, sinonimo di arazzo in numerosi paesi, è quello di una famiglia di *taincturiers en escarlates*, i **G**, che dalla metà del XV sec. si stabilì sulle rive della Bièvre, nel faubourg Saint-Marcel. Colbert pose la nuova manifattura sotto l'autorità del primo pittore del re, Charles Le Brun. Direttore, organizzatore e creatore, Le Brun raccolse intorno a sé un gruppo di pittori specializzati in generi diversi – J.-B. Monnoyer, R.-A. Houasse G. Anguier, P. de Sève – che trasformava i suoi disegni in cartoni da passare ai licciai. A. F. van der Meulen fu uno dei suoi principali collaboratori, in particolare per il paesaggio. La produzione iniziò ponendo sul telaio pezzi che Le Brun aveva già fatto tessere a Maincy (cortine delle *Renommées* e del *Carro di trionfo*), ma egli non tardò a fornire modelli disegnati espressamente per i **G**. Tra i più celebri vanno citati gli *Elementi*, le *Stagioni*, la *Storia di Alessandro*, la *Storia del re*, i *Mesi* e le *Dimore reali*. Le Brun mise pure al lavoro i licciai su Raffaello (*Storia di Costantino*, *Atti degli Apostoli*) e su Poussin (*Storia di Mosè*). La morte di Colbert (1683) e la nomina di Louvois alla sovrintendenza delle costruzioni reali segnarono il declino dell'onnipotenza di Le Brun; ben presto la manifattura intraprese la tessitura della *Galerie de Saint-Cloud* (1686), in base ai dipinti del suo rivale P. Mignard. Benché in questa fase non si realizzassero grandi opere – per ordine di Louvois vennero utilizzati come modello i più begli arazzi della collezione della Corona: *Fructus belli*, *Storia di Scipione* e i *Mesi* da Giulio Romano, *Cacce di Massimiliano* da B. van Orly, *Mesi Lucas* da Luca di Leida –, essa è però importante: numerose realizzazioni lasciano presentire un'arte nuova;

i quadri di Eckhout consentirono a R.-A. Houasse, F. Bonnemer, J.-B. Monnoyer e Belin de Fontenay di dipingere i cartoni delle *Indie*, arazzo insolito, per la sua ispirazione esotica, nella produzione del tempo; incaricato di aggiornare sul gusto dell'epoca i *Trionfi degli dèi* (1686), arazzo tessuto a Bruxelles nel XVI sec. in base a Giulio Romano, N. Coypel reintrodusse elementi ornamentali; grottesche ed arabeschi non tardarono a invadere gli arazzi. Una nuova impostazione derivante dalle ricerche di J. Bérain compare nell'arazzo del 1699 detto delle *Portières des dieux*, da C. III Audran, e venne confermata dai *Dodici mesi a grottesche* (1708) dello stesso artista. La grande innovazione della prima metà del XVIII sec. fu quella degli arazzi detti ad *alentours* (bordure). Importanti motivi ornamentali servono di cornice al soggetto, posto al centro della composizione. Il procedimento venne inaugurato con la *Storia di don Chisciotte* (1717) da C.-A. Coypel (bordure di Belin de Fontenay e C. III Audran), ma la serie piú celebre resta la *Cortina degli dèi* (1763) da F. Boucher (bordura di Maurice Jacques). I **G** non abbandonarono peraltro la tradizione della tessitura di grandi arazzi: gli uni d'ispirazione religiosa o mitologica, come la *Storia di Ester* (1738) e la *Storia di Giasone* (1743) da J.-F. de Troy; gli altri a tematica allegorica o storica: le *Arti* (1739) di J. Restout, la *Storia di Marco Antonio* (1741) di C. Natoire. Infine, fu intrapresa una *Nuova storia del re*, per la quale C. Parrocel fornì i cartoni dell'Ambascieria turca (1731) e J.-B. Oudry quelli delle *Cacce di Luigi XV* (1736). Oudry, sovrintendente ai **G**, sorvegliava i lavori della manifattura ed esigeva una totale subordinazione alla pittura, che obbligava i licciai ad impiegare un'estesissima gamma di colori. Gli successe Boucher: da suoi quadri (Londra, Wallace Coll.) la manifattura aveva tessuto nel 1752, per Mme de Pompadour, l'*Alba* e il *Tramonto*. Le idee di Boucher si accostavano a quelle del suo predecessore; orientandosi sempre piú verso l'imitazione della pittura, i **G** realizzarono arazzi-ritratto, il cui primo esempio fu il ritratto di *Luigi XV* da L. M. van Loo. Vennero eseguiti ancora alcuni grandi arazzi: il *Costume turco* (1772) da A. van Loo, le *Stagioni* (1773) da A.-F. Callet, quest'ultimo attestante il nuovo gusto neoclassico. Negli ultimi anni dell'*ancien régime* i nuovi arazzi narrano scene storiche: *Storia di Enrico IV* da F. A. Vincent *Storia di Francia* da J.-B. Suvée, Vincent, L.-J. Durameau, J.-S.

Berthélemy. Dopo le difficoltà del periodo rivoluzionario, l'Impero rilanciò l'attività delle manifatture. I licciai dei **G** riprodussero «con inimitabile perfezione» quadri che servivano il prestigio del nuovo regime: David (*Bonaparte attraversa le Alpi*), Gros (*la Peste di Giaffa* e *Bonaparte distribuisce sciabole d'onore*). Il gusto per i ritratti tessuti si espanse ancora in epoca imperiale e durante la Restaurazione. Trionfava l'arazzo-quadro. Furono messe a telaio repliche di opere di Raffaello, L. de Boullogne, E. Le Sueur. La *Battaglia di Tolosa*, di H. Vernet, fu tessuta a partire dal 1818. Dieci anni dopo ebbe inizio l'esecuzione di tredici dipinti della Galleria Medici di Rubens. Nel 1848 vennero realizzati arazzi su cartoni di Ingres per le vetrate della cappella de Dreux. Tuttavia, vi erano opinioni ostili all'imitazione della pittura; e a più riprese nel corso del secolo si compirono sforzi per restituire all'arazzo la sua funzione nell'ambito dell'arte decorativa. Tali tentativi si profilano sin dal *Grand Décor* (incarico di Luigi Filippo per le Tuileries) da J. Alaux e A. Couder, e dall'arazzo dei *Cinque sensi* per l'Élysée da P. Baudry e P. Chabal-Dussurgey. I primi anni della III Repubblica furono caratterizzati dalla presa di posizione dei direttori dei **G** («abbandono assoluto del modellato..., creazione di nuovi modelli ove dominerà l'aspetto decorativo...»), che si richiamavano ai principî medievali e alla libertà a quell'epoca concessa ai licciai di «trattare l'opera secondo le specifiche esigenze della loro arte». Vennero ordinati arazzi per edifici ufficiali, come l'Opéra (A. Mazerolle), l'Élysée (P.-V. Galland), la Biblioteca nazionale (F. Erhmann), gli Archivi nazionali J.-P. Laurens). A quest'ultimo artista sono dovuti i modelli della *Storia di Giovanna d'Arco*, inizialmente ordinata a Puvis de Chavannes, che rinunciò all'incarico. Si ricorse inoltre ad artisti come Gustave Moreau, Lévy-Duhrmer, G. Rochegrosse, J. Chéret, Boutet de Monvel, Odilon Redon. Si dovrà peraltro attendere molti anni prima di poter parlare a giusto titolo di rinascita dell'arazzo. Jean Lurçat ne fu il principale artefice. Due cartoni, le *Illusioni di Icaro* e *Foreste*, gli vennero commissionati dai **G** (tessitura 1937-39). Con la *Terra* (1939) di M. Gromaire, si ebbe un ritorno ai coloranti naturali, abbandonati dal laboratorio dei **G** dal 1911. Ad una generazione di pittori cartonisti (Saint-Saëns, Picart Le Doux) successe qualche anno dopo una nuova generazione di artisti. Formatisi in discipline diver-



se, pittura, scultura, incisione, essi tentarono di trovare nell'arazzo, attraverso ricerche spesso contraddittorie, una nuova modalità espressiva. Così i **G**, negli ultimi decenni, hanno tessuto opere di Henri-Georges Adam, Jean Arp, André Beaudin, Alexander Calder, Marc Chagall, Pierre Courtin, Sonia Delaunay, Emile Gilioli, Thomas Gleb, Alberto Magnelli, André Masson, Georges Mathieu, Jean Messagier, Joan Miró, Alicia Penalba, Pablo Picasso, Serge Poliakoff, Mario Prassinos, Jean-Paul Riopelle, Michel Seuphor, Gustave Singier, Victor Vasarely, Zao Wu-ki. (jc).

### **Gobert, Pierre**

(Parigi o Fontainebleau 1662 - Parigi 1744). Proveniva da una famiglia di artisti. Lavorò a Monaco, in Lorena e soprattutto a Parigi. Venne accolto nell'accademia nel 1701 (*Ritratto di C.. van Cleve: Versailles, ove sono conservati molti suoi ritratti di grandi personaggi, in particolare la Duchessa di Modena in veste di Ebe; Francesco I, imperatore di Germania*). Tra il 1715 e il 1733 lavorò a un grande ritratto della famiglia dei principi di Monaco, che adorna la sala del trono del palazzo di Monaco. (as).

### **Godoy, Manuel**

(Badajoz 1767 - Parigi 1851). Giovane gentiluomo di corte e bel cavaliere venuto dall'Estremadura, amante della regina Maria Luisa uomo di fiducia di Carlo IV, era luogotenente generale a venticinque anni, primo ministro e «principe della pace» nel 1795 (dopo la firma della pace con la Francia repubblicana), principe di sangue per le sue nozze nel 1799 con la contessa di Chinchón, nipote del re. Nel 1808, dinanzi alla rivolta popolare, venne spogliato dei suoi onori e dei suoi beni, incarcerato e consegnato ai Francesi. In seguito si stabilirà a Parigi, ove morrà povero e dimenticato. Avido e presuntuoso, fu grande appassionato di pittura. La collezione spagnola che estorse agli ecclesiastici – anticipando i metodi dei generali di Napoleone – venne confiscata nel 1808. I conventi di Madrid e di Siviglia gli avevano consentito di raccogliere in uno dei suoi palazzi (quello di Buenavista, oggi Ministero della guerra) opere dei migliori pittori del secolo d'oro. Numerosi dipinti vennero da lui donati (come il *San Tommaso di Villanueva bambino mentre fa l'elemosina* di Murillo, di cui fece dono al generale Sébastiani e che è

oggi in museo a Cincinnati) o furono venduti dopo la confisca; una trentina, in particolare, entrarono all'Ermitage di Leningrado. **G** fu, come i suoi sovrani, protettore e cliente di Goya. Questi ne fece il ritratto in veste di generale vittorioso (1801: Madrid, Academia de San Fernando) e trovò nella sua giovane moglie, la *Contessa di Chinchón*, la piú emozionante delle modelle (1800: Madrid, coll. del duca de Sueca). Fu inoltre incaricato di decorare la biblioteca del palazzo di **G** (ex Ministero della marina) e dipinse nel 1798 ca. le amabili composizioni (*l'Agricoltura*, *l'Industria*, *il Commercio*) oggi esposte al Prado a Madrid. Le *Gitanas* che figurano nell'inventario della collezione confiscata e che, per la loro «indecenza», provocarono un'inchiesta dell'Inquisizione nel 1814, altro non sono che la *Maja vestida* e la *Maja desnuda* del Prado: se il modello non può essere la duchessa d'Alba, sono però state dipinte per lei dato che **G**, dopo la sua morte, si fece attribuire alcuni tra i quadri piú preziosi dell'eredità. (pg).

### **Goeldi, Oswaldo**

(Estado do Pará, 1895 - Rio de Janeiro 1961). Considerato il pioniere della xilografia moderna in Brasile, studiò in Svizzera, dove subí l'influsso dell'espressionismo e in particolare di Kubin, e dove espose per la prima volta nel 1917. Tornato in Brasile dopo il 1924, si dedicò all'incisione su legno, illustrando il tema della vita cittadina, in un'atmosfera fantastica e magica (*Danze macabre*). Ha inoltre realizzato illustrazioni per testi di Edgard A. Poe e di Dostoevskij. (aaa).

### **Goerg, Edouard**

(Sidney 1893 - Parigi 1969). Frequentò l'Académie Ranson nel 1912-13. Chiamato in guerra nel 1914, si rimise a dipingere nel 1919. Cominciò a incidere nel 1921, praticando soprattutto l'acquaforte. Nel 1924 tenne la prima mostra d'incisioni al Nouvel Essor; nello stesso anno espose presso Berthe Weil con Gromaire e Pascin, al cui stile talvolta si avvicina. I primi quadri, animati da un chiaroscuro molto contrastato, si riallacciano alla corrente espressionista, allora molto diffusa, in particolare in Belgio. L'opera incisa, molto importante, mordente e satirica, venne all'inizio interamente ispirata dalla società borghese del dopoguerra. Nel 1924 **G** illustrò *Ouvert la nuit* di Paul Morand (*Notte catalana*: Parigi, BN). Quadri e inci-

sioni assumono, nel 1927 ca., un accento piú caricaturale. In seguito a un viaggio in Belgio (ove fu colpito dall'attualità di Bosch e di Bruegel) e alla guerra di Spagna, eseguì una serie di tele che rammentano il realismo magico tedesco e in particolare Otto Dix (*Heurs et malheurs des paysans; Ritorno dalla guerra*, 1938: Parigi, coll. priv.). Dopo il 1940 i suoi temi e il suo stile non sono mutati: nudi e coppie si aggirano tra baudelariani *Fiori del male*, in un'atmosfera di velato erotismo. Oltre a Morand, **G** ha illustrato Baudelaire (1947 e 1952), Villiers de l'Isle-Adam (1947) e Poe (1948). È rappresentato a Parigi (MNAM) e in musei di Grenoble, Chicago, Copenhagen, L'Aja; ma le sue opere piú interessanti si trovano in coll. priv. (*pg + mas*).

### **Goes, Hugo van der**

(Gand 1440 ca. - Audergem 1482). La sua nascita a Gand è attestata da un documento del 1480, Qui il 5 maggio 1467 è accolto come libero maestro, sotto il patrocinio di Joos van Wassenhove (Giusto di Gand). La sua attività comprende compiti svariati, come risulta dai documenti d'archivio, fino al 1475; nel 1468 lavora ai preparativi delle feste per le nozze di Carlo il Temerario con Margherita di York a Bruges; nel 1469 e nel 1471-72 è impegnato nelle decorazioni cittadine con altri pittori per i «felici ingressi» del duca di Gand; nel 1473 decora la cappella di Santa Farailde per il servizio funebre in memoria del duca Filippo il Buono, e quasi ogni anno riceve pagamenti per la pittura di vari stemmi nobiliari. Nel 1474-75 assume la carica di decano della ghilda di San Luca. A Bruges, dove è lungamente attivo (vi lasciò opere citate da Dürer, non identificate con sicurezza), esercitò un indubbio influsso su Hans Memling e Gerard David. Nell'autunno del 1475 è colto da una crisi depressiva, abbandona Gand e si ritira nel convento agostiniano del Rode Klooster presso Bruxelles come converso. È quasi certo che durante la sua permanenza in convento, durata fino alla morte, **G** abbia continuato a dipingere: ciò spiegherebbe la sua influenza sui pittori bruxellesi della fine del xv sec., in particolare Colijn de Coter. Della sua formazione non si hanno notizie certe. Viene chiamato nel 1480 a Lovanio per stimare il valore delle tavole di *Ottone che amministra la giustizia*, lasciati incompiuti da Dirk Bouts alla sua morte, ed esegue un'anta con donatori per il trittico di *Sant'Ippolito*

(Bruges, Chiesa del Salvatore) dello stesso pittore: questi fatti potrebbero indicare uno stretto rapporto tra i due artisti, quale quello di maestro e allievo. La cronologia dell'opera di **G** è controversa e da definire: il suo catalogo è stato ricostruito prevalentemente da M. J. Friedländer. Alcuni dipinti di piccolo formato, di fattura ancora incerta, e la cui attribuzione è messa in dubbio da una parte della critica, potrebbero risalire al periodo giovanile. In una *Madonna col bambino* (Filadelfia, AM, coll. Johnson), derivata da modelli di Bouts, il segno aguzzo si sofferma sulle nodosità delle articolazioni e sul disegno delle mani (caratteristica di **G**); la medesima tecnica compare nella commovente tavoletta con la *Crocifissione* (Venezia, Museo Correr) e in un *Compianto sul Cristo morto* (Granada, fond. Rodriguez Acosta, lascito Gomes Moreno). Uno stile assai diverso e molto più evoluto si avverte nel *Politico di Monforte* (Berlino-Dalhem, proveniente dal convento della città spagnola): nell'*Adorazione dei Magi*, la raffigurazione monumentale si associa alla precisione poetica dei dettagli, elementi che rimandano alla meditazione sulle opere di Jan van Eyck. Vi si scoprono evidenti riprese da Rogier van der Weyden (in particolare il tipo della Vergine), ma **G** non adotta lo stile grafico di questo pittore, ricercando, al contrario, un plasticismo alla Van Eyck. Questo dipinto, talvolta ritenuto un'opera giovanile, viene anche riferito alla piena maturità di **G**, a una data vicina al trittico Portinari (1473-75), dal quale tuttavia lo separa una forte distanza stilistica. Attesta tuttavia la celebrità dell'opera la libera copia del maestro di Francoforte (in museo ad Anversa). Un frammento di anta, nel quale è raffigurato il busto del *Donatore presentato da san Giovanni Battista* (Baltimora, WAG), è piuttosto vicino al dipinto di Berlino per la potenza plastica, e tuttavia animato dalla vibrante umanità del volto. Il grande trittico ordinato dal mercante fiorentino Tommaso Portinari (che conobbe con ogni probabilità **G** a Bruges) per la chiesa di Sant'Egidio a Firenze (oggi agli Uffizi) è l'opera fondamentale di **G** e la sola documentata. L'elemento centrale, l'*Adorazione dei pastori*, in cui prevalgono colori dai toni freddi, perviene ad una intensità emotiva raramente conseguita altrove: nelle ante **G** inserisce severi paesaggi invernali, descritti con precisione attenta alla qualità della luce. Sul rovescio delle ante, un'*Annunciazione* in monocromo è intrisa di sentimento drammatico, senso del

dramma che anima la maggior parte delle opere di **G** e raggiunge il parossismo in dipinti concordemente datati ai suoi ultimi anni. Per l'età dei committenti che vi sono raffigurati l'opera è databile al 1473-75; tuttavia giunse a Firenze solo nel 1483, suscitando immediatamente grande interesse nell'ambiente pittorico. L'*Adorazione dei pastori* di Berlino-Dalhem riprende il tema del trittico Portinari con un ritmo più serrato. Il piccolo dittico del KM di Vienna dove sono rappresentati il *Peccato originale* e la *Deposizione della croce*, viene considerato ora opera precoce, ora tarda; è mosso da quella stessa passione inquieta che rende drammatica la scena del *Compianto di Cristo*. Analogo sentimento rivela la piccola *Vergine col Bambino* (Francoforte SKI), completata da ante dovute ad altra mano. Si è potuto anche attribuire a **G** un gruppo di dipinti a tempera (conservati in musei di Pavia Monaco e Toledo). Il più notevole costituiva in origine un dittico dedicato alla *Deposizione della croce* (Berlino-Dalhem, e New York, coll. Wildenstein). Le due ante d'organo (*Giacomo III e Margherita di Scozia presentati da due santi*; sul rovescio *Sir Edward Bonkil in adorazione della Trinità*), dipinti nel 1478 ca. per Sir E. Bonkil (Holyrood Palace; in deposito a Edimburgo, NG), sono stati condotti a termine da altra mano. Forse durante il suo soggiorno in convento **G** dipinse la *Morte della Vergine* (Bruges Groeningen Museum), con la straordinaria soluzione compositiva del gruppo degli apostoli disposti a cerchio attorno alla Madonna (già usata nel trittico Portinari). Le numerose copie tratte dalle sue opere hanno salvato il ricordo di alcune composizioni scomparse, soprattutto di quelle dei suoi esordi. (*ach + sr*).

### **Goethe, Johann Wolfgang von**

(Francoforte sul Meno 1749 - Weimar 1832). L'attività di **G** nell'ambito artistico fu molteplice: fu collezionista, disegnatore, critico, teorico e, negli ultimi anni di Weimar, impegnato nella promozione di un progetto educativo per lo studio delle arti. La sua collezione comprendeva quattromila disegni e incisioni, in particolare di Dürer, Schongauer, Rembrandt, Ostade e soprattutto Claude Lorrain, essa contiene anche disegni di sua mano (duemila conservati a Weimar, Museo Goethe, e a Francoforte, nella sua casa natale), nonché numerosissimi scritti (redatti dal 1772 alla morte). Allevato dal padre nel culto dell'Italia,



**G**, sin dall'infanzia a Francoforte, frequentò gli ambienti artistici (pittori come J. G. Trautmann, J. Juncker F. W. Hirt), iniziandosi alla tecnica del disegno e dell'incisione presso l'accademia di Lipsia (1765) con Adam Friedrich Oeser e l'incisore Cristoph Stock. Nella gg di Dresda conobbe le opere della scuola olandese nel 1768 e in seguito, durante il suo soggiorno a Strasburgo, nel 1772, si entusiasmò per l'arte tedesca (Dürer e l'architettura gotica). All'adesione alla cultura dello Sturm und Drang seguì, dal 1768 l'esperienza del viaggio in Italia – soprattutto Roma, ma anche Vicenza, Padova, Venezia Bologna, Napoli, la Sicilia, Firenze, Milano e, nel 1790, alcuni mesi a Venezia – documentata dal diario *Italienische Reise* (Viaggio in Italia), pubblicato tra il 1816 e il 1820. Nel corso dei suoi soggiorni italiani **G** vide e studiò i capolavori della pittura italiana e, soprattutto a Roma, frequentò l'ambiente cosmopolita legato all'Accademia di Francia e alla colonia di artisti e teorici tedeschi allora presenti in città. Frequentò Tischbein, che ne dipinse un celebre ritratto (1787: Francoforte, SKI), Hackert Heinrich Meyer e approfondì la propria cultura a contatto con Winckelmann le cui teorie aveva conosciuto in Germania tramite Oeser e Mengs, partecipando alla «riscoperta dell'antico». Insieme a Tischbein riassunse le proprie concezioni estetiche in un saggio intitolato *Semplice imitazione della natura, maniera, stile* (1789). Tornato a Weimar si dedicò a uno studio metodico di carattere scientifico, in vista di un secondo viaggio in Italia che però non venne mai realizzato (cfr. *Preparazione del secondo viaggio in Italia*, 1795-96) e alla redazione delle biografie di Winckelmann e di Hackert. Negli anni successivi elaborò un «misticismo estetico fondato sull'intuizione» (Michea) che si contrapponeva alla cultura dei conoscitori concentrati sui valori concreti della pittura al di là di ogni interesse teorico, proponendosi di sostituire alla critica di tipo analitico una critica intuitiva. Interessato all'arte dei primitivi, sulla scia della lettura di Zanetti si occupò della pittura bizantina a Venezia (1790) e in seguito nel 1815, di Jan van Eyck (seguendo le elaborazioni di Seroux d'Agincourt) e dei primitivi tedeschi, quando vide la collezione dei fratelli Boisserée a Heidelberg, il commento a quest'ultima (*Über Kunst und Altertum*, Sull'arte e l'antichità) resta il suo scritto più originale di storia dell'arte. Secondo l'impostazione teorica che gli era cara, che ritorna nei suoi

studi di botanica e di anatomia comparata, **G** tentò anche nell'ambito della storia dell'arte un'analisi delle specificità dei fenomeni individuali che ne ricercasse i rapporti con i principî generali senza però eluderne le singolari peculiarità. A Weimar, in collaborazione con H. Meyer, si sforzò di elaborare un sistema educativo delle arti e di orientarne lo sviluppo in Germania anche attraverso l'organizzazione di premi e di esposizioni (Weimar, 1799-1805). Scrisse inoltre uno dei primi trattati sul colore (*Zur Farbenlehre* (La teoria dei colori), 1806-10) in cui elaborava una teoria dei colori che si contrapponeva all'analisi di Newton e che resta un'opera fondamentale per lo studio dello spettro cromatico, del miscuglio ottico e dell'impiego «semantico» dei colori. (*sde + sr*).

### **Goetz, Henri**

(New York 1909 - Parigi 1989). Dopo studi all'università Harvard, seguì corsi privati di pittura. Giunto a Parigi nel 1930, lavorò nelle accademie di Montparnasse e per qualche tempo presso Ozenfant. Nel 1935 sposò Christine Boumeester e si legò a Hartung: tutti e tre esposero nello stesso anno al Salon des Surindépendants. La pittura di **G** divenne non figurativa a partire dal 1936 ca.; vi regna un'atmosfera quasi surrealista, con oggetti inventati collocati entro un vasto spazio. Breton s'interessò alla sua opera (incontrò **G** nel 1938), senza tuttavia proporre all'artista di partecipare alle manifestazioni surrealiste. Durante la guerra **G** si rifugiò nel Sud-Ovest della Francia, legandosi agli esponenti del gruppo surrealista belga, Magritte, Uzac, Dotremont; tornato per breve tempo a Parigi, fondò, con Dotremont e Uzac, «La Main à plume», prima rivista surrealista apparsa durante l'occupazione. Illustrò, in collaborazione con Christine, *La Femme facile* di Georges Hugnet. Ritiratisi a Nizza, i **G** frequentarono Picabia, Magnelli, Arp, Staël. Nel 1947 Alain Resnais girò, come suo primo film, *Portrait de Henri Goetz*. L'aspetto onirico dei suoi quadri prevale più o meno fino a questa data, nella rievocazione di un mondo minerale (*Omaggio a Poussin*, 1945: Parigi, coll. priv.). Nel corso degli anni '50, l'astrattismo di **G** si accostò a quello di Hartung e Schneider per la vivacità dei tracciati grafici e il ruolo degli sfondi colorati (*Pittura*, 1956: Parigi, MNAM). Dal 1960 il mondo esterno ricomparve nell'elaborazione delle opere (*Riva di fiume in Corsica*, pa-

stello a olio, 1965: coll. priv.). Grande docente, **G** ha insegnato dal 1950, stabilendosi nel 1965 nei locali precedentemente occupati da André Lhote. Nel 1969 ha aperto un corso di pittura all'università di Vincennes. La sua importante opera incisa, iniziata nel 1940, segue l'evoluzione della sua pittura. Inoltre **G** ha arricchito l'incisione di nuovi procedimenti tecnici (*La Gravure au carborundum*, Paris 1969). È rappresentato in musei francesi (Parigi, MNAM; Grenoble, Tourcoing, Saint-Etienne) e statunitensi (Cincinnati, San Francisco, Oklahoma City). (*jjl* + *sr*).

### **Gola, Emilio**

(Milano 1851-1923). Più giovane di neppure una generazione rispetto agli innovatori «scapigliati» della pittura lombarda (Cremona, Ranzoni), conobbe e frequentò, sia pure con aristocratico distacco, anche gli scrittori della Scapigliatura. Sebbene laureato ingegnere industriale al politecnico milanese, coltivò gli studi letterari e, fin da giovanissimo, la pittura, dapprima come acquerellista alla scuola di Sebastiano De Albertis, pittore di battaglie risorgimentali. Considerato a lungo in Italia come un dotato «dilettante» (consentendogli il suo stato economico e sociale di non esercitare la pittura come mestiere) viaggiò in tutta Europa a scopo culturale e si spinse anche fino alle isole dei mari del Sud. Determinante per la sua formazione fu un precoce soggiorno in Olanda, dove studiò i maestri della pittura seicentesca, specialmente di ritratto e di paesaggio, ammirando soprattutto l'opera di Rembrandt che restò poi sempre una componente essenziale del suo colorato e luministico chiaroscuro di antica ascendenza lombarda e del suo tonalismo naturalistico: un filone che è rimasto vitale fin quasi ai nostri giorni, da Tosi a Morlotti. Evidente in **G** anche la conoscenza dei fatti dell'impressionismo francese – tuttavia non compresi nella loro portata rivoluzionaria e nella grandezza dei protagonisti –, nonché, a lui più congeniali, gli aspetti della diffusione para- e post-impressionista in Europa. Non per nulla **G** ottenne la meritata notorietà soprattutto fuori d'Italia, in altri paesi europei e in America: espose già nel 1882 al *salon* parigino, nel 1888-86 nelle mostre della Secessione di Monaco, ottenendo premi e riconoscimenti, e fu il primo italiano, con Segantini, invitato a Pittsburgh. Ottenne i migliori risultati nel campo della ritrattistica, specialmente femminile, di morbida e inten-

sa sensualità; e nei paesaggi degli anni piú tardi (*Spiaggia a Alassio*: Milano, GAM), anche se restano notevoli alcuni dipinti della campagna di Brianza, popolati di lavandaie e contadine e intrisi di riflessi cromatico-luminosi, sempre però risolti tonalmente. Piú evidente un influsso di Mosè Bianchi nelle pittoresche, ma talvolta liriche e atmosfericamente vibranti, vedute di Venezia e dei Navigli milanesi. Recentemente rinnovata, la fortuna critica e mercantile della pittura di G, nell'ambito di una piú vasta e talora ingiustificata «riscoperta» dell'Ottocento italiano, ha trovato espressione nella grande antologica di Milano del 1989. (sr).

### **Golovin, Aleksandr Jakovlevič**

(Mosca 1864 - Puškin 1930). Si orientò verso la scenografia dopo i suoi studi presso la scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca (1882-89). Operò col gruppo Mir Iskusstva, soggiornò alcune volte a Parigi tra il 1889 e il 1893 e partecipò alle ricerche del gruppo di Djagilev ai suoi inizi. Gli si devono le scene e i costumi del *Boris Godunov* di Musorgskij, presentato a Parigi nel 1908, di *Ivan il Terribile* di Rimskij-Korsakov (1909) e dell'*Uccello di fuoco* di Stravinskij (1910). La sua ispirazione slava e orientale vi si traduce in un esotismo violento. Dopo la rivoluzione collaborò a lungo con Mejerchol'd. Oltre alle scenografie gli si devono i ritratti di grandi personaggi del teatro (*Šaljapin, Mejerchol'd*: Mosca, Gall. Tret'jakov). (bdm).

### **Goltzius, Hendrick**

(Mühlbrecht (Venlon) 1558 - Haarlem 1617). Primo figlio di Jan II Goltzius e fratello di Jacob II, G fece apprendistato presso il maestro incisore Coornhert (1575), poi presso l'editore-incisore Philip Galle. Nel 1577 si stabilì a Haarlem. Fino alla sua partenza per l'Italia, nel 1590 le sue incisioni e i disegni, inizialmente legati al modello di Van Heemskerck, furono influenzati dal manierismo esasperato di Spranger, fattogli conoscere a partire dal 1583 dall'amico Van Mander, di cui incise alcune composizioni. Citiamo, di questo periodo, i fogli di *Marco Curzio* (1586), *Marte e Minerva*, *Minerva e Mercurio* (1588), e la bellissima serie dei *Profeti e Sibille*: incisioni tipicamente manieriste nella composizione ricercata, nell'esagitazione e nelle proporzioni dei personaggi, allungati e con piccole

teste. Nel 1587-88 eseguì una serie di sette incisioni con la *Storia della creazione* e disegni a penna preparatori dell'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio, stampate nel 1590 (musei di Amburgo, Amiens, Besançon): si tratta di uno degli ultimi esempi che testimoniano dell'influsso di Spranger su **G**. Nel 1590 **G** parte per l'Italia con Jan Mathys, passando per Monaco, visita Bologna, Venezia, Firenze dove incontra il Giambologna, di cui esegue il ritratto; e giunge infine a Roma, dove disegna molto copiando sia le più famose antichità sia il *Mosè* di Michelangelo, ammira gli affreschi di Raffaello alla Farnesina, poi parte per Napoli; tornato a Roma, lavora per i gesuiti. Alla fine del 1591 era di nuovo a Haarlem. Nel 1592 incise numerose serie, tra cui le *Nove Muse*, le *Sette Virtù* e nel 1593-94 la serie della *Vita della Vergine*, considerata il capolavoro di **G**, influenzata da Raffaello, dal Parmigianino e da Bassano. L'esperienza italiana è stata senz'altro determinante per l'arte di **G**, che al suo ritorno in patria, reagendo all'influenza di Spranger, si volse a una specie di moderato manierismo, combinato con un sapiente eclettismo di tendenza classicista (Raffaello, ma anche, con un curioso ritorno alle fonti, Dürer e Luca di Leida, che egli associa spregiudicatamente). Molti grandi disegni di paesaggi di questo periodo attestano l'influsso di Tiziano e di Campagnola, nonché quello di Muziano (un esemplare in questo senso significativo è in museo a Orléans). Nel 1596 eseguì una serie di disegni rappresentanti gli *Dèi* (Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle stampe), incise anche più volte il tema della *Passione*: nel 1596, nel 1598 (dedicata al cardinal Federigo Borromeo). La sua opera d'incisore gli valse fama immensa e durevole, e a ragione egli resta uno degli incisori più noti del XVI sec. oltre che uno dei disegnatori più notevoli (*Sine Serere et Baccho, friget Venus*: Leningrado, Ermitage). Nel 1600, quando **G** si consacra interamente alla pittura (nel 1585 aveva dipinto un *Ritratto di Willem Blaen*), la sua arte assume un nuovo orientamento. Risale al 1607 *Susanna e i vecchioni* (conservato a Douai), di un tagliente realismo nella resa dei particolari, felice trascrizione in pittura della sua abilità d'incisore. In seguito l'influenza determinante fu quella di Rubens e di essa la prova più felice è *Venere e Adone* del 1614 (Monaco, AP) dove la vivacità del colorito, ancora manierista, si unisce all'opulenza dei corpi e al rigoglio della natura, ma dove tuttavia persiste



una durezza tipicamente incisoria, quasi esasperante per freddezza e insistenza. Nel 1616 **G** dipinse *Giove e Antiope* (Parigi, Louvre), quadro delicato, ove l'atteggiarsi del corpo di Antiope rammenta quello della *Notte* di Michelangelo. Parallelamente all'influenza di Rubens, numerosi riferimenti a Tiziano o, piú in generale, all'arte veneziana, si scoprono in opere come *Adamo ed Eva* (Leningrado, Ermitage), il *Cristo coronato di spine* (Utrecht, CM), il *San Sebastiano* (1615: Münster, CM). La *Vecchia e il giovane* di Douai, opera datata del 1614, mostra una interessante tendenza alla pittura di genere, destinata a trionfare nel periodo successivo, ma con uno spietato realismo che resta tra i caratteri piú spiccati dello stile di **G**. (*ju*).

### **Goltzius, Hubert**

(Venlo o Würzburg 1526 - Bruges 1583). Zio di Hendrick, è noto soprattutto per le sue raccolte di incisioni da medaglie o monumenti antichi (1563, 1566, 1574), pubblicate solitamente a Bruges. Compì il tradizionale viaggio in Italia (1559-1560) passando per la Germania e la Francia; soggiornò a Roma, dove fece disegni della Domus Aurea neroniana. Se ne conoscono numerose incisioni su rame di fattura molto accurata, in cui si riflette l'arte 'romanista' di Suavius e di Lambert Lombard, che ne fu il maestro. (*ju*).

### **Golubaja Roza**

(La Rosa azzurra). Movimento artistico russo d'impronta postimpressionista e postsimbolista, costituitosi nel 1906-1907 ca. Promotori ne furono Pavel Kuznecov e Martiros Sar'jan. Tra gli altri protagonisti possono citarsi: P. Utkin, N. Sapunov, A. Arapov, N. Theophilaktov, V. Milioti, N. Milioti, A. Fonvizin, N. Krymov, N. Rjabušinskij e altri. Il gusto dell'esotico, l'aroma nostalgico e talvolta orientaleggiante delle immagini, la stilizzazione lineare a carattere decorativo e la particolare delicatezza del colore sono gli elementi che unificano i membri della **G R**. Il movimento fu legato alla rivista d'arte «Zolotoe Runo» (Il vello d'oro), che patrocinò le mostre della **G R** nel 1908, 1909 e 1910. Vi esposero le loro prime opere N. Gončarova, M. Larionov e i futuri esponenti del movimento Bubnovyj Valet (Fante di quadri): P. Končalovskij, I. Maškov A. Kuprin, R. Fal'k. (*xm*).

## **Golyscheff, Jef**

(Cherson (Ucraina) 1897 - Parigi 1970). Pittore e musicista brasiliano di origine russa, partecipò al movimento dadaista berlinese, ove fu tra i firmatari del manifesto del 1919, accanto ai tedeschi Hülsebeck e Hausmann; fece pure parte della Novembergruppe berlinese per parecchi anni. La Gestapo ne confiscò quasi tutta l'opera. Dopo il 1933 **G** visse come rifugiato in Spagna e in Francia fino alla fine della guerra. Dal 1957 si stabilì a San Paolo, ove riprese a dipingere. Fu tra i precursori della musica atonale; la sua pittura si distingue per l'originalità della composizione dinamica, ove predominano gli accenti psicologici. Ha partecipato all'esposizione del cinquantenario del movimento dadaista (Zurigo 1966; Parigi 1967); il MAC di San Paolo gli ha dedicato una mostra nel 1965. (*wz*).

## **Gombrich, Ernst Hans Josef**

(Vienna 1909). Nato da un'agiata famiglia ebraica viennese, figlio di un giurista e di una valente pianista, fu allievo del grande storico dell'arte Julius von Schlosser. Terminò i suoi studi viennesi (1929-34) con una ricerca su Giulio Romano e si avvicinò durante questi stessi anni ad alcuni tra i più geniali e stimolanti giovani studiosi della scuola viennese quali Ernst Kris e Otto Kurz, al tempo in cui Kris entrato nell'orbita di Freud, si era decisamente volto verso la psicanalisi. Di questo sodalizio con Kris resta traccia in un libro sulla caricatura che scrissero insieme (London 1940). Le vaste curiosità verso la psicanalisi (*Freud e la psicologia dell'arte*, Torino 1967), la psicologia della percezione (*Arte, percezione e realtà*, con Julian Hochberg e Max Black, Torino 1978), l'antropologia, la metodologia storica, la storia culturale, la sua ricchezza d'interessi, inabituali in uno storico dell'arte tradizionale, presero forma e si manifestarono già nella Vienna degli anni '30.

Sotto l'incalzare della minaccia nazista **G** si rifugia a Londra, dove entra a lavorare nella biblioteca Warburg, appena trasferita dalla Germania, ed è incaricato di studiare la gran massa di appunti inediti di Warburg e di portare avanti il grande atlante figurato del progetto Mnemosyne (sul suo rapporto con Warburg e con la tradizione warburghiana interessanti le pagine della grande monografia *Aby Warburg Una biografia intellettuale*, Milano 1983). All'istituto Warburg, di cui dal 1951 divenne direttore,

dedicò gran parte della sua vita di studioso e di maestro fino al suo ritiro nel 1976. Nelle sue opere per lo più stimolantissime raccolte di scritti, di lezioni, di conferenze, s'incontra una problematica di amplissimo raggio, dalla critica allo storicismo hegeliano che continua a dominare certe concezioni storiografiche anche nel campo della storia dell'arte alla proposta di metodologie alternative, in cui si avverte la grande influenza esercitata su lui dal filosofo Popper. La sua storia dell'arte non è monolitica, non ha uno svolgimento lineare, piuttosto percorre mille strade, fa luce su oggetti e problemi concreti del tipo più vario, da quelli dell'elaborazione e dell'evoluzione degli strumenti e delle formule della rappresentazione (*Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1965), a quelli dei rapporti tra storia dell'arte e scienze sociali e storia culturale (*Ideali e idoli*, Torino 1986), dallo studio di opere e artisti del Rinascimento (*Norma e Forma. Studi sulla storia dell'arte del Rinascimento*, 1973, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, 1978, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, 1986), ai problemi già cari ad Aloys Riegl alla fine dell'Ottocento come quelli riguardanti l'ornato, la sua percezione, le sue forme, i modi con cui viene percepito (*Il senso dell'Ordine*, 1984).

Non catalogabile negli schemi specialistici, **G**, fatto Sir dalla regina d'Inghilterra per la sua prestigiosa produzione culturale, è uno dei più geniali storici dell'arte del nostro secolo. La storia della pittura gli deve molto sia per i contributi specialistici contenuti nei suoi volumi sul Rinascimento, sia per i problemi che a più riprese ha affrontato e che riguardano la percezione, le forme e i modi della rappresentazione (*Arte e illusione*). (ec).

### **Gomide, Antônio**

(Itapetininga (San Paolo) 1895 - San Paolo 1967). Allievo a Ginevra di Ferdinand Hodler (1917-18), si stabilì a Parigi nel 1920 e vi subì l'influsso del cubismo. Fu collaboratore di Marcel Lenoir negli affreschi realizzati presso l'Institut Catholique di Tolosa. Tornato nel 1929 in Brasile, ricercò un'espressione artistica che si riallacciava alla sua tradizione culturale e partecipò all'introduzione nel paese dell'arte moderna. Le sue opere figurano in numerose collezioni e musei brasiliani. (wz).

## Gonçalves, André

(Lisbona 1692-1763). Formatosi a Lisbona presso il pittore genovese Giulio Cesare Temine e il pittore d'*azulejos* Antonio de Oliveira Bernardes, ebbe una intensa carriera a Lisbona e a Coimbra. Spesso ispirandosi a incisioni di famose opere italiane (la *Deposizione* (Coimbra, Chiesa di Santa Cruz) riprende l'opera di Daniele da Volterra), **G** fece uso di una gamma cromatica molto ricca di grande effetto decorativo (*Adorazione dei magi*: in museo a Coimbra; *Incoronazione della Vergine*: Lisbona, Chiesa della Madre de Deus). Malgrado il terremoto del 1755, molte chiese di Lisbona conservano ancora opere di **G** (San Vicente de Fora, Comendadeiras de Santos). (sr).

## Gonçalves, Nuno

(attivo nella seconda metà del xv sec.). La documentazione nota su questo maestro comincia nel 1450, con la sua nomina a pittore del re Alfonso V, e termina nel 1492, data in cui si può presumere fosse già morto. Dipinse nel 1470 il retablo della cappella del palazzo reale di Sintra, sfortunatamente scomparso. Grazie alla citazione di Francisco de Holanda, autore dei celebri *Dialoghi con Michelangelo* (1548), si sa che dipinse il grande *Retablo di san Vincenzo* per la cattedrale di Lisbona, smontato e sostituito alla fine del xvii sec. Poco prima del terremoto del 1755, che distrusse la città e fece crollare la cattedrale, tali dipinti vennero fortunatamente trasferiti alla periferia di Lisbona, nel palazzo episcopale, che resistette al sisma. I resti del retablo del xv sec. sfuggirono così alla distruzione, ma in seguito se ne persero le tracce. Nel 1882, nell'antico monastero di San Vincenzo fuori le Mura a Lisbona, si scoprì un magnifico complesso di sei dipinti anonimi su legno, immediatamente riconosciuti come opere originali del xv sec. Vennero restaurati verso il 1908; José de Figueiredo, basandosi sulla citazione di Francisco de Holanda, attribuì tali dipinti, oggi conservati a Lisbona (MAA), al maestro **G**, stabilendo che il soggetto corrispondeva alla *Venerazione di san Vincenzo*. Successivamente, tale ipotesi è stata contestata nell'ambito di un'ampia discussione critica sull'iconografia di queste opere. A tale nucleo principale vengono ad aggiungersi nello stesso museo, per affinità stilistiche e tecniche, alcune tavole lignee, le più interessanti delle quali sono due pannelli (uno è un frammento) rappresentanti a grandezza naturale due

fasi del martirio di san Vincenzo e un retablo con due *Santi francescani* sormontato da un' *Adorazione dei magi*. La crescente reputazione del vecchio maestro portoghese deriva da questo eccezionale complesso di dipinti, ove emergono la qualità del suo straordinario disegno sintetico e la penetrazione psicologica dei ritratti. Il *Retablo di san Vincenzo* presenta un'assemblea composta da decine di personaggi di età e condizione sociale le più diverse – principi, preti, monaci, cavalieri – uniti dalla stessa concentrazione intorno a un'enigmatica figura di santo; i loro ritratti sono eseguiti con incomparabile economia di mezzi. La tecnica di **G**, caratterizzata talvolta dall'impiego, sorprendentemente moderno, di una materia pastosa, senza gli spessi appretti e le ricette preziose dei maestri fiamminghi, da un'applicazione originale di ombre violacee e da un notevole trattamento dei bianchi, si adatta straordinariamente all'espressione diretta del documento umano, colto nella sua profonda e drammatica verità interiore. Quando Francisco de Holanda, con notevole penetrazione critica, accostò **G** ai «pittori antichi e italiani», si riferiva senza dubbio alla scala monumentale delle sue figure e all'energia mediante cui giunge a una rappresentazione nobile e grave dell'uomo, espressione della cultura umanistica del Quattrocento europeo. Il suo senso del colore, insieme brillante e «armonico», suggerisce la lezione fiamminga, allora assimilata da tutte le scuole della penisola iberica. È difficile chiarirne la formazione artistica, poiché assai poco si sa delle botteghe portoghesi del tempo. L'apprendistato con Van Eyck, che si trovava in Portogallo nel 1428-29, è ipotesi esclusa per ragioni d'ordine cronologico e stilistico. Si ammette, d'altro canto, che **G** si recasse in Francia nel 1476, al seguito di Alfonso V, in occasione della visita da questi fatta a Luigi XI. Ma un tale viaggio, ove il pittore avrebbe incontrato Jean Fouquet, non è documentato, e sarebbe comunque troppo tardo per giustificare l'affermazione del suo stile. Si suggerisce pure una possibile relazione tra la sua pittura e quella della scuola di Avignone, che riguarderebbe peraltro un'evoluzione comune e spontanea delle scuole regionali, lontane dai grandi centri creativi. Tutto sommato, dunque, il problema rimane aperto. La conoscenza dell'opera del maestro portoghese ha indotto gli storici ad attribuirgli l'*Uomo col bicchier di vino* (Parigi, Louvre) e il *Ritratto di giovane uomo* (Vaduz, coll. Liechtenstein), da



tato 1456. Tali attribuzioni non hanno però trovato conferme documentate. (*adg*).

### **Gončarov, Andrej**

(Mosca 1903). Specialista nell'incisione su legno, ha dedicato la maggior parte della sua attività all'illustrazione di libri. Ha fornito così le illustrazioni della *Partita di tric-trac* di Mérimée (1944), del *Faust* di Goethe (1952), dell'*Enrico IV* di Shakespeare (1956). (*bdm*).

### **Gončarova, Natal'ja Sergeevna**

(Nagaev (Tula) 1881 - Parigi 1962). Pittrice, grafica, scenografa russa. Nel 1898 si iscrive alla scuola di pittura, scultura, architettura di Mosca dove studia scultura con Pavel Trubeckoj. Benché la scultura abbia lasciato un'impronta nell'energia costruttiva di tutta l'opera della **G**, essa la abbandona su consiglio di K. Korovin per dedicarsi alla pittura, nel 1900, anno in cui incontra anche M. Larionov. Con lui viaggia prima in Crimea nel 1903 e, dal 1906 al 1911, nella provincia russa in cui trova le sue più autentiche immagini «primitive». Nel 1908-10 contribuisce alle mostre organizzate dalla rivista «Il vello d'oro» del mecenate Nikolaj Rjabušinskij e negli anni seguenti è una delle principali protagoniste sull'arena dell'avanguardia. Nel 1910 organizza con Larionov il gruppo del Fante di quadri, nel 1912 quello della Coda d'asino, nel 1913 il Bersaglio, nel 1914 N. 4. In questi anni ostenta un comportamento anticonformista, disegnandosi la faccia, vestendo abiti maschili, convivendo, con Larionov e realizzando illustrazioni accusate di «pornografia» per gli almanacchi futuristi (*Giocchi all'inferno* di A. Kručnych, 1912; *Le futur* di Bolšakov, 1914, ritirato dalla censura). Questo non le impedisce di realizzare, contemporaneamente, una serie di quadri di soggetto religioso, come il grande pannello dei *Quattro Evangelisti* (1911: Mosca, Gall. Tret'jakov) o le nove tele del 1911 ispirate all'Apocalisse e intitolate *Il raccolto*. Allo stesso tema si riferisce anche la raccolta litografica *Immagini mistiche della guerra* (Mosca 1914). Il suo stile è neoprimitivista i suoi colori violenti e la **G** rivendica i megaliti femminili sciti e il folklore contadino nazionale come fonti primigenie per l'avanguardia russa (*Le Statue di Sale, kamennye baby*, 1911: Parigi, coll. priv.; *Contadini che raccolgono le mele*, 1911: Mosca, Gall. Tret'jakov). Fra il 1912 e il 1913

passa ad uno stile piú astratto influenzato sia dal futurismo italiano (*Aeroplano e treno*, 1912: Kazan', Galleria d'arte) che dal raggismo (*I gatti*, 1913: New York, Guggenheim Museum). Nel 1913 organizza a Mosca una personale con ben 768 opere e l'anno seguente espone con Larionov alla Gall. Paul-Guillaume a Parigi. Inizia la sua attività di scenografa realizzando le scene e i costumi per *Le Coq d'or* di Rimskij-Korsakov per i Balletti Russi di S. Djagilev. La collaborazione con Djagilev produrrà alcune delle piú felici messe in scena del balletto e dell'opera contemporanea come *Les Noces* di Stravinskij, 1923; *Una notte sul Monte Calvo* di Musorgskij, 1924; *L'Oiseau de Feu*, di Stravinskij, 1926. Nel 1915 realizza le scene per *Il ventaglio* di Goldoni con la regia di Tairov per il Teatro da Camera di Mosca; nello stesso anno va all'estero, prima a Losanna, poi a Roma dove incontra i futuristi italiani. Nel 1917 si stabilisce definitivamente a Parigi con Larionov. Qui continua la sua attività nel campo della scenografia, della pittura, della illustrazione di libri (*Zar Saltan* di Puškin, Parigi 1922). Negli anni '50 realizza delle tele astratte nelle quali rappresenta scene «cosmiche», permeate di misticismo. La sua vena piú autentica resta comunque quella del folklore russo magistralmente reinterpretato nel linguaggio sintetico dell'avanguardia. (*nmi*).

### **Goncourt**

**Edmond de** (Nancy 1822 - Champrosay 1896) e **Jules de** (Parigi 1830-70). Furono autori sensibili e raffinati di romanzi realistici (*Renée Mauperin*, 1864; *Germinie Lacerteux*, 1865; *Manette Salomon*, 1867) e s'interessarono con fervore a diversi aspetti della vita artistica. Viaggiarono in Francia e in Algeria (1849) e visitarono poi l'Italia (1855), riportandone appunti e schizzi di monumenti e luoghi. Jules vi realizzò i primi tra i suoi deliziosi acquerelli (Parigi, Louvre), il cui stile è influenzato da Decamps e da Hervier. Si legarono in seguito a Gavarni, e frequentarono gli ambienti artistici parigini. Pubblicarono in principio articoli critici sulla pittura contemporanea (*Salon de 1852*), poi, dal 1854 al 1868, i loro studi sui pittori del XVIII sec., Saint-Aubin (1859), Watteau (1860), Boucher (1862), Greuze (1863). Edmond doveva piú tardi raccogliere questi saggi in un'unica pubblicazione, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle* (1875), caratterizzata dalla rivalutazione di

numerosi artisti allora disprezzati dagli storici e dal pubblico, ed estremamente indicativa dei criteri estetici di un gusto diffusosi intorno alla metà del XIX sec. Jules illustrò tali monografie con incisioni leggere, abili *pastiches* settecenteschi, che denotano un reale talento di acquafortista; la collezione completa venne donata nel 1884 dal fratello al Gabinetto delle stampe (Parigi, BN). Dopo la morte di Jules, Edmond pubblicò la loro ultima opera in comune, su *Gavarni* (1873), i nove volumi del *Journal* (1887-96) e i propri approfonditi studi sui maestri dell'arte giapponese del XVIII sec., *Utamaro* (1891) e *Hokusai* (1896), probabilmente la parte più originale del suo lavoro. Dal 1848 i fratelli **G** avevano raccolto oltre quattrocento disegni e stampe del XVIII sec., poco ricercati all'epoca, che poterono acquistare malgrado le loro modeste risorse. Nella *Maison d'un artiste* (1881), poetica rievocazione del *grenier* di Auteuil, Edmond descrive accuratamente questo complesso e le opere di Boucher, Fragonard, Watteau. I due fratelli collezionarono pure oggetti d'arte, pezzi rari cinesi o giapponesi, disegni e incisioni contemporanee (Gavarni, Carrière, Helleu, Corot). Secondo la volontà di Edmond, la collezione andò dispersa in otto vendite dal febbraio all'aprile 1897. (tb).

### **Gondouin, Emmanuel**

(Versailles 1883 - Parigi 1934). La vita di questo pittore «maledetto» fu caratterizzata dalla continua miseria, malattia ed infelicità. Visse a Montmartre, sopravvivendo con qualche lavoro di disegno industriale, poi a Montparnasse, ove si legò a Modigliani. Alla sua morte, in ospedale, una vendita delle sue tele realizzò soltanto 1800 franchi, ma un'importante retrospettiva alla Gall. Druet di Parigi nel 1935, e un'altra mostra nel 1945, gli procurarono fervidi ammiratori. La sua opera comprende vaste composizioni, nelle quali figure strettamente realistiche (il *Gatto nero*, 1920: coll. K. Pellerin; *Grande nudo azzurro*, 1926: ivi) sono combinate con elementi geometrici trattati in modo astratto, ne sono esempi caratteristici la *Negra* (1927-30: Parigi, MNAM), l'*Egiziana* (1928-32: ivi) e il *Nudo delle rocce* (ivi), iniziato nel 1928 e ripreso più volte. La stessa ampiezza decorativa si riscontra nelle nature morte: *Vaso di fiori* (1927: ivi). Al termine della sua vita **G**, che era partito dall'adesione al cubismo, moltiplicò diagonali e verticali, introdusse fogli, fiori e un cu-

rioso motivo di cuori (il *Vaso diabolico*, 1927: Cannes, coll. priv.). Il suo stile, punteggiato, striato, dai contorni ondulati e dalle morbide velature, attesta l'avidità ricerca di un artista che eseguì oltre trecento acquerelli, nel suo sforzo inquieto di realizzarsi, non privo di un innegabile alito di grandezza. (rch).

### **Gong Xian**

(1620-89 ca.). Paesaggista cinese, nativo del Kiang-sou; il più importante degli Otto Maestri di Nanchino. Poeta e teorico, autore di un *Hua Jue* (Segreti della pittura), **G** visse poveramente e in solitudine, coltivando il suo pezzo di terra per sopperire ai suoi modesti bisogni. Di carattere cupo e pessimista, dipinse paesaggi in lontananze vaporose, austeri e rigidi, dai quali è esclusa ogni presenza umana. La sua particolare tecnica – la ripetizione instancabile di alcuni tratti strutturali e di punti *dian* a inchiostro nero sulla seta o sulla carta – ne fa un vero e proprio puntinista monocromo. L'artista era d'altronde consapevole della propria originalità, e di se stesso diceva: «Sono il primo e l'ultimo della mia specie». Per la sua eccezionale visione di una natura ostile e oppressiva (è appena più disteso nei fogli d'album), **G** appare una personalità isolata nella storia della pittura cinese (Zurigo, coll. Drenowatz; Los Angeles; Kansas City, Nelson Gall.; Parigi, Museo Guimet). (ol).

### **Gonzaga**

Dopo l'ascesa al potere, nel 1328, del capitano generale e signore di Mantova **Luigi** (1278-1360), questa stirpe di principi fastosi, umanisti e grandi costruttori, favorì ininterrottamente le arti. **Gian Francesco** (1404-44) dette prova, oltre che della sua attitudine alle cose militari, anche di quella al mecenatismo, attirando alla propria corte Pisanello e l'umanista Vittorino da Feltre. Soprattutto a partire dal regno di **Ludovico III** (1444-78), primo marchese di Mantova, e di sua moglie, Barbara di Brandeburgo, la corte dei **G** divenne un incomparabile centro artistico. Fu infatti Ludovico III a chiamare Mantegna, che entrò al suo servizio nel 1460 e vi restò per quarantacinque anni. Eseguì per il palazzo ducale di Mantova, nei primi anni del suo soggiorno, i dipinti della cappella marchionale (distrutta), gli affreschi (1474) della famosa Camera degli sposi, e le nove tele rappresentanti i *Trionfi di Cesare* (oggi a Hampton Court). L'amore per la cultura e

per l'arte fu condiviso dal figlio, il cardinal **Francesco** (1444-83), amico di Leon Battista Alberti e di Pico della Mirandola, dal principe regnante **Federico I** (1442-84) e dal nipote **Francesco II** (1484-1519), il quale sposò Isabella d'Este, figlia del duca di Ferrara, celebre anch'essa per l'appassionata inclinazione all'arte, che esercitò a Mantova il suo splendido mecenatismo. Aveva fatto approntare nel palazzo ducale lussuosi appartamenti, colmi di tesori: dalla Grotta, riservata agli oggetti d'arte, allo Studiolo, per il quale ordinò una serie di quadri oggi conservati al Louvre di Parigi, tra cui il *Parnaso* e *Minerva scaccia i vizi dal giardino della Virtù* di Mantegna, il *Combattimento tra l'Amore e la Castità* del Perugino, le due *Allegorie* di Costa, l'*Allegoria dei Vizi* e l'*Allegoria delle Virtù* di Correggio. Lo sfarzo della dinastia non venne meno con i successori di Francesco II e di Isabella, il cui figlio **Federico II**, primo duca di Mantova (1500-40), ricorse a Giulio Romano per la costruzione e la decorazione del Palazzo Tè, dove l'artista e i suoi numerosi collaboratori realizzarono una grandiosa impresa. Sempre a Federico II si deve l'idea di una galleria di pittura destinata a raccogliere opere dei più illustri maestri del tempo. **Francesco II**, **Guglielmo**, **Vincenzo I** e i suoi figli, **Francesco IV** e **Ferdinando**, l'arricchiranno di capolavori di Raffaello, Correggio, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, che dipinse per il duca Guglielmo otto quadri narranti le gesta della famiglia **G** (oggi a Monaco, AP). **Vincenzo I** (1562-1612) predilesse l'arte fiamminga e chiamò alla sua corte Rubens (*Famiglia di Vincenzo I*: Mantova, Palazzo ducale), il quale fu anche suo ambasciatore e consulente negli acquisti, e Frans Pourbus (*Ritratto di Vincenzo I* e di *Eleonora de' Medici*). Sfortunatamente quest'amore per il fasto e questa prodigalità furono una delle cause della caduta dei **G**, già il duca **Ferdinando** (1587-1626), che aveva chiamato Fetti e fatto costruire La Favorita, fu tentato di porre rimedio alla grave situazione finanziaria dello stato vendendo le sue collezioni. Toccò però al fratello che gli successe, il debole **Vincenzo II**, la decisione (1627) di venderne la parte migliore a Carlo I d'Inghilterra. Nel 1649, dopo la sua tragica fine, le collezioni reali vennero, per ordine del parlamento, disperse con una pubblica vendita. Tra gli acquirenti accorsi da ogni parte vi era il celebre *amateur* Jabach, le cui collezioni, sia direttamente sia tramite Mazzarino, furono a loro volta acquistate da Luigi XIV. Così



molti fra i quadri dei **G**, tra i piú preziosi, si trovano oggi a Parigi al Louvre; basta citare il *Concerto campestre*, *La cena in Emmaus*, la *Deposizione nel sepolcro*, il cosiddetto *Ritratto di Laura Dianti*, l'*Allegoria di Alfonso d'Avalos* di Tiziano, l'*Antiope* del Correggio, la *Morte della Vergine* di Caravaggio, i quattro dipinti della *Storia di Ercole* di Guido Reni, per avere un'idea di quanto fu importante l'acquisto per l'arricchimento delle collezioni della corona di Francia. A ciò si aggiunga che i quadri provenienti dallo Studiolo di Isabella d'Este, acquistati dal cardinale di Richelieu e poi requisiti dalla Rivoluzione, passarono nel 1801 nelle collezioni del Louvre. Altri dipinti della galleria di Mantova si trovano nei principali musei d'Europa e d'America: al Prado di Madrid (*Morte della Vergine* di Mantegna; *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta*, detta la Perla, attribuito a Raffaello), al KM di Vienna (*Ritratto di Isabella d'Este* di Tiziano) alla NG di Washington (*San Giorgio* di Raffaello), al Museo di Capodimonte a Napoli (*Ritratto del cardinal Francesco Gonzaga* di Mantegna), agli Uffizi di Firenze (*Adorazione dei magi* di Mantegna). (gb).

### **Gonzaga, Pietro di Gottardo**

(Longarone (Belluno) 1751 - San Pietroburgo 1831). Compiuti gli studi a Venezia presso un seguace di Canaletto, si trasferí a Milano nel 1772 e divenne collaboratore dei Galliari, ai quali successe in qualità di primo scenografo del Teatro della Scala (1779-92). Il principe Jusupov lo chiamò in Russia, ove il **G** si stabilí come direttore scenico dei Teatri imperiali. Scenografo geniale e di forza piranesiana, lavorò alla decorazione di palazzi e teatri degli stessi Jusupov (quattro se ne conservano a Archangel'skoe) e della corte russa (a Pavlovsk) e pubblicò un importante trattato (*Eclaircissement convenable du décorateur théâtral*, 1807). Ebbe un ruolo molto rilevante nel passaggio dalla scenografia tardobarocca a quella di impostazione neoclassica, pur conservando un vivo senso del colore, di matrice veneziana. Suoi schizzi e bozzetti sono conservati a Venezia (fond. Cini) e a Leningrado (Ermitage). (bl + sr).

### **Gonzalès, Eva**

(Parigi 1849-83). Figlia dello scrittore Emmanuel Gonzalès (1815-87), fu allieva di Chaplin poi di Manet (1869), di cui subí l'influsso. Questi ne fece il ritratto,

esposto al *salon* del 1870 (Londra, NG), in cui ella stessa esordì producendo un certo scalpore (*L'Enfant de troupe*, 1870: conservato a Villeneuve-sur-Lot). Ritiratasi a Dieppe durante la guerra, dipinse scene d'interni, piuttosto cupe (il *Tè*; *Un palco agli Italiens*: Parigi, MO), accanto a pastelli piú chiari, come la *Nidiata* (Parigi, Louvre), ed eseguì alcuni paesaggi. Morì prematuramente (*Sulla soglia* 1878: Parigi, coll. priv.; *Vincaie*, 1880: Dresda, GG). Aveva sposato nel 1879 l'incisore Henri Guérard. (*app*).

### **González, Bartolomé**

(Valladolid 1564 ca. - Madrid 1627). Allievo di Pantoja de la Cruz e pittore del re dal 1617, fu l'ultimo rappresentante della tradizione del ritratto di corte del XVI sec. (*Margherita d'Austria*, 1609: Madrid, Prado), di cui Antonio Moro era stato iniziatore alla corte spagnola. D'altro canto, nei suoi quadri religiosi appare come uno dei primi adepti del naturalismo tenebrista (*San Giovanni Battista*, 1621: conservato a Budapest; *Professione di fede del beato Orozco*, 1624: Madrid, Academia de San Fernando). (*aeps*).

### **González, Joan**

(Barcellona 1868-1908). Singolare destino quello di **G**, uscito dall'ombra mezzo secolo dopo la morte (mostra *I tre González* a Parigi, Gall. de France, 1965 e 1971). Fratello dello scultore Julio González, era il maggiore di una famiglia di artigiani del ferro battuto di Barcellona. Alla morte del padre, l'intera famiglia emigrò a Parigi (1897), vendendo l'officina ed abbandonato il mestiere di artigiani, si dedicarono alla pittura, senza riuscire a trarne un guadagno sufficiente. Dieci anni dopo **G**, gravemente ammalato, tornò a Barcellona, ove morì l'anno successivo. Durante il periodo «parigino» aveva espresso il meglio di sé; i disegni, i guazzi e i pastelli, spesso monocromi (i *Cinque alberi*, 1904: Parigi, MO), ricordano singolarmente, per l'organizzazione formale, i paesaggi di Kandinsky: le forme, spesso schematizzate, i contrasti di chiaroscuro e l'uso dei contorni (*Paesaggio tormentato*, 1904: ivi), attestano una ricerca formale che ben s'iscrive nella crisi dei valori figurativi del primo decennio del secolo. (*em*).

### **González Velázquez**

I tre figli dello scultore Pablo González Velázquez (1664-1727) furono pittori e spesso lavorarono insieme. Il mag-

giore, **Luis** (Madrid 1715-69), uno dei fondatori della Real Academia de Las Bellas Artes de San Fernando, si fece conoscere per gli affreschi della chiesa di San Marcos a Madrid; partecipò alla decorazione dei palazzi reali (Retiro, La Granja) e venne nominato nel 1760 «pintor de Cámara».

Il secondo, **Alejandro** (Madrid 1719-72) lavorò con i fratelli in molte chiese madrilene, dove eseguì soprattutto la parte ornamentale; architetto e «prospettivista» più che pittore, riscosse i successi maggiori con le decorazioni della Casita del Principe.

Il minore, **Antonio** (Madrid 1729-93), ebbe tra i fratelli la carriera più brillante. Borsista in Italia lavorò cinque anni nella bottega di Corrado Giaquinto (affreschi della cupola della Trinità degli Spagnoli; 1748). Egli vi realizza i cartoni per le decorazioni della cupola della Santa Cappella del Pilar di Saragozza (cartoni al Museo Diocesano di Saragozza e Barcellona, coll. priv.) che egli affrescò nel 1753. Dopo queste brillanti commissioni, raggiunse Giaquinto a Madrid, divenendo pittore di corte nel 1755; continuò a lavorare alla decorazione ad affresco delle chiese (Salesas Reales, Encarnación, 1761). Con Bayeu, collaborò accanto a Mengs e Tiepolo alla decorazione del palazzo reale (*Cristoforo Colombo ricevuto a Barcellona dai Re Cattolici*: bozzetto conservato a Quimper). Partecipò con una pala d'altare, anche al cantiere di San Francisco el Grande. Direttore dell'accademia dal 1765, protetto da Carlo III doveva far parte del gruppo costituito da Mengs per dotare la manifattura reale degli arazzi di un nuovo repertorio di scene popolari: dipinse non meno di ventitré cartoni tra il 1776 e il 1780.

Uno dei suoi figli, **Zacarias** (1763-1837), fu pittore notevole e lavorò sia per la manifattura di arazzi che per i palazzi reali (soffitti della Casita del Labrador ad Aranjuez). (pg).

### **Gore, Spencer**

(Epsom (Surrey) 1878 - Richmond (Surrey) 1914). Fu allievo della Slade School di Londra. Con Sickert, che incontrò a Dieppe nel 1904, e con Gilman, creò nel 1911 il gruppo di Camden Town, di cui divenne il primo presidente. Paesaggista e pittore di soggetti in interno come Sickert (*Nudo disteso su un letto*: Bristol, AG), fu dal 1911 in poi fortemente influenzato da Gauguin e Cézanne. Morì prematuramente di polmonite. È rappresentato a

Londra, alla Tate Gall. (*Parco di Richmond, la Stufa a gas*). (*abo*).

### **Gorky, Arshile**

(Armenia, 1904 - New York 1948). Emigrò negli Stati Uniti nel 1920, stabilendosi a New York verso il 1925; studiò e quindi insegnò presso la Grand Central School of Art. Divenne amico di Stuart Davis e, nel 1933, di Willem De Kooning. La sua opera era allora fortemente influenzata da Picasso, come dimostrano in particolare gli interni di studio degli anni 1927-28; rispetto ai contorni duri e lineari del Picasso di quel periodo, la sua pittura è più dinamica e sciolta come indica l'*Artista e sua madre* (1926-36: New York, Whitney Museum). Allusioni a forme organiche o anatomiche, fortemente ambigue, sono introdotte sempre più frequentemente nella sua opera, in particolare alla fine degli anni '30 (*Giardino a Sochi*, 1941: New York, MOMA). Nel 1944 l'incontro con André Breton e i surrealisti fu decisivo per la sua successiva evoluzione. Le tecniche dell'automatismo, l'esempio di Matta e, soprattutto, di Miró, di cui riprese le figure biomorfe, lo influenzarono profondamente. A proposito delle sue immagini allusive, che emergono dall'inconscio in forma di archetipi o simboli con implicazioni sessuali più o meno evidenti, Breton coniò la definizione di «ibridi». Combinando figurazione ed automatismo gestuale, G può considerarsi insieme un esempio estremo del surrealismo – fu l'ultimo ad essere accettato come membro del gruppo – e il primo rappresentante dell'espressionismo astratto (il *Fegato e la cresta del gallo*, 1944: Buffalo, AG; l'*Acqua del mulino fiorito*, 1944: New York, MOMA). La sua pittura degli anni '40 si libera dello spessore materico, ed usa acquerellati su tonalità pallide evocando attraverso una calligrafia fluida forme di vita organica segreta. Nelle ultime opere, le forme si fanno più dure, minacciose, affilate o dilacerate (*Agonia*, 1947: New York, MOMA). L'espressione drammatica delle opere di questo periodo corrisponde ad un periodo di crisi del pittore: un incendio nello studio aveva distrutto ventisette tele nel 1946 e, l'anno successivo, lo colpì una grave malattia; infine, nel 1948, si suicidò. (*jcl*).

### **Goshun**

(nome d'arte di Matsumura Toyoaki, più spesso detto Matsumura Gekkei) (1725-1811). Poeta e calligrafo nella

tradizione letterata, era stato allievo di Buson; incontrò poi Ōkyo, cui succedette alla sua morte nel 1788. Una delle sue opere migliori, la coppia di paraventi decorati con paesaggi nebbiosi nel MN di Tokyo, ne dimostra la capacità di trascrivere l'intensità emotiva della scuola cinese nei termini decorativi desunti dal realismo di Ōkyo. Col fratello Keibun, che fu suo allievo, **G** è all'origine della scuola detta Shijō o più spesso Maruyama-Shijō (dal nome del quartiere di Kyoto ove egli abitava); la discrezione e la raffinatezza di questa scuola, contrapposte al gusto colorato e brillante della corte Edo, hanno caratterizzato lo stile dei pittori di Kyoto fino ai giorni nostri. (*ol*).

### **Gossaert, Jan, detto Mabuse**

(Maubeuge, verso il 1478 - Middelburg? 1532). S'ignora dove abbia fatto il suo apprendistato, ma potrebbe essersi formato a Malines. Nel 1503, 1505 e 1507 era iscritto come maestro alla gilda di Anversa. Nel 1508-1509 si recò a Roma accompagnando Filippo di Borgogna: molti disegni (conservati a Berlino, Leida, Venezia) testimoniano il suo interesse, a quest'epoca, per la scultura antica. L'anno seguente si stabilì a Middelburg, dove lavorò nel castello di Soubourg in Zelanda, appartenente a Filippo di Borgogna. A questa fase risalgono un dittico della *Vergine col Bambino* e di *Antonio Siciliano presentato da sant'Antonio* (Roma, Gall. Doria Pamphili), il *Trittico di Malvagna* (al centro la *Vergine col Bambino ed angeli musicanti*: Palermo, GN) e l'*Adorazione dei magi* (Londra, NG). Si è supposto il suo intervento in tre miniature del breviario Grimani (Venezia, Marciana), la *Trinità*, la *Pentecoste* e la *Disputa di santa Caterina d'Alessandria*, quest'ultima reca l'iscrizione GOSART. In tali opere si riscontrano influssi di ogni sorta, con riprese dall'arte del xv sec., da Van Eyck, da Dürer, dai pittori italiani; in *San Luca mentre dipinge la Vergine* (1515: Praga, NG) si mescolano architettura classica e ornamentazioni gotiche. Nel 1516 **G** partecipa ai lavori di allestimento per il corteo funebre di Ferdinando il Cattolico; e nel 1517 esegue a Malines il *Ritratto di Jean Carondelet mentre prega la Vergine* (dittico: Parigi, Louvre) e quello di numerosi gentiluomini. A questa data risiede a Wiljklez-Duurstede sul Reno, dove si è stabilito Filippo di Borgogna, divenuto nel 1517 vescovo di Utrecht e dove **G** lavora fino alla morte



del suo protettore nel 1524. Le sue tendenze umanistiche si accentuano subendo l'influenza della personalità del suo mecenate e della corte, **G** introduce nell'arte settentrionale, come sottolineò nel 1567 L. Guicciardini, i soggetti mitologici e con essi il nudo eroico: *Nettuno e Anftrite* (1516: Berlino-Dahlem), *Ercole e Deianira* (1517: Birmingham, BIPA), la *Metamorfosi di Ermafrodito e della ninfa Salmacide* (1520: Rotterdam, BVB), *Venere e Amore* (Bruxelles, MRBA) sono composizioni che appartengono nettamente alla cultura rinascimentale. Quanto ai dipinti religiosi datati tra il 1517 e il 1524, ne restano due: la *Vergine con san Luca* (Vienna, KM) e il polittico ordinato dal banchiere Pedro de Salamanca per la sua cappella nella chiesa degli agostiniani a Bruges (1521). Tornato a Middelburg (1525), **G** entrò al servizio di Adolfo di Borgogna, marchese di Veere e signore della Zelanda, presso il quale da allora in poi visse. Era in rapporto con Cristiano II di Danimarca; dipinse i *Tre figli di Cristiano II* (Hampton Court) e disegnò tra il 1526 e il 1528 un progetto per la tomba di Isabella d'Austria, moglie del re. A questi ultimi anni risalgono inoltre numerose *Vergini col Bambino* (New York, MMA; Madrid, Prado; L'Aja, Mauritshuis; Bruxelles, MRBA), una *Danae* (1527: Monaco, AP), un *Cnsto morto* (ivi; oggi perduto), opere dall'esecuzione accuratissima, come i ritratti (*Ritratti d'uomo*: Kassel, SKS; Londra, NG; Manchester N.H., Currier Art Gall.; Washington, NG; Berlino-Dahlem; *Doppio ritratto*: Londra, NG). **G** occupa un posto molto importante nell'arte dei Paesi Bassi, dove, all'inizio del XVI sec., introdusse lo spirito e le forme del Rinascimento italiano. Resta peraltro un pittore di transizione, sempre influenzato dalla tradizione settentrionale; e persino quando, per esempio nei suoi disegni, si sforza d'impiegare le forme rinascimentali, il gioco degli arabeschi rammenta ancora la decorazione del tardo gotico e subisce l'influenza decisiva di Dürer. Si dovrà attendere il suo allievo Lambert Lombard per vedere pienamente realizzate in un artista del Nord le conquiste rinascimentali. Il catalogo di **G**, molto importante, comprende oltre ottanta dipinti conservati in raccolte pubbliche o private di Anversa, Berlino, Birmingham, Bruxelles, Cambridge Mass., Detroit, Amburgo, Houston, L'Aja, Lisbona, Londra, Madrid, New York, Norimberga, Toledo, Washington. (j).

## Göteborg

**Konstmuseum** Nel 1946 la sezione di belle arti è stata separata dal museo di **G** (Svezia), fondato nel 1861, ed è stato sistemato come raccolta a sé stante in un edificio costruito nel 1923. Il primo nucleo venne costituito, a partire dal 1872, tramite donazioni private. La collezione Fürstenberg, data in lascito nel 1902 e dedicata all'arte scandinava degli anni '80 dell'Ottocento, forma una sezione specifica. Dopo il Museo nazionale di Stoccolma, è la raccolta museale svedese più ricca. Gran parte della collezione è formata da opere d'arte svedesi e di altri paesi nordici dal XVI sec. ai giorni nostri. Vi si trovano opere settecentesche, di Pilo, Landberg, Roslin, e soprattutto un notevole insieme di dipinti della seconda metà del XIX sec. (Larsson, Josephson, Isakson, Werenskiold, Christian Krohg, Edelfelt, Munch). La collezione di dipinti antichi stranieri comprende opere olandesi e fiamminghe (Rembrandt il *Cavaliere con falcone*, Frans Hals; Rubens), italiane (Veronese, Tintoretto), tedesche (Luca Cranach) e francesi, soprattutto da pittori del XIX sec. (Corot, Delacroix), impressionisti e post-impressionisti (Renoir, Sisley, Cézanne, Monet, Gauguin). (tp).

## Gotha

**Schlossmuseum** La storia del museo di **G**, nella Germania orientale, risale al 1640: in occasione dello smembramento della Sassonia, il territorio di **G** toccò a Ernesto I di Sassonia, che istituì una galleria di opere d'arte nella sua nuova residenza di Friedenstein. Il fondo iniziale fu costituito dalle opere d'arte appartenenti alla casa del principe elettore e al ramo Ernestino, fra le quali si trovavano preziosi oggetti predati durante la guerra dei trent'anni nei gabinetti di curiosità di Praga e di Monaco. L'inventario più antico (1656-59) menziona dipinti di artisti celebri, come il ritratto di *Giovanni di Sassonia* di Dürer, vari Cranach (*Adorazione dei magi*, 1514 ca.; *Dannazione e redenzione*, 1529; *Giuditta e Oloferne*, 1531; *Cristo e la Vergine*, su pergamena, 1508 ca.), nonché opere di Bruegel e un'importante collezione d'incisioni. La galleria di quadri si arricchì all'inizio del XVIII sec. con altre opere di 'primitivi' tedeschi e di maestri fiamminghi, fra cui cinque schizzi di Rubens, studi per i dipinti (distrutti) del soffitto della chiesa dei gesuiti ad Anversa, nonché del ritratto di *Ursula Schwarz in veste di santa Caterina* di Holbein. A

tali dipinti si vennero ad aggiungere (1700 ca.) opere di Bruegel il Vecchio, Frans Hals, Van Goyen, Keyser, P. Claesz, J. Davidsz e De Heem, nonché l'*Autoritratto* di Rembrandt del 1629, opera giovanile oggi a Monaco (AP). Tra il 1822 e il 1825 venne acquisita una parte della galleria Giustiniani di Roma; e, nel 1824, tutti i quadri della galleria dei principi vennero raccolti insieme per formare un gabinetto di pittura, comprendente 811 tele, per la maggior parte opere di pittori tedeschi del XVI sec. e di maestri fiamminghi del XVII. L'inventario menziona pure, per la prima volta, il quadro piú prezioso della collezione, la *Coppia di amanti* del Maestro del Libro di Casa, databile al 1484 ca. Parzialmente aperto ai visitatori sin dal 1843, il gabinetto di pittura venne trasferito nel 1879, con le altre collezioni, in un museo appositamente costruito e, ormai, pubblico. Parallelamente alla galleria di pittura, il Gabinetto delle stampe, che costituisce uno dei tesori piú preziosi della città di G, non cessò di arricchirsi. Così, nel 1800 ca. acquistò la coll. Brandis di Hannover, e nel 1805 la coll. Huber di Vienna. Nel 1843 conservava oltre settecento disegni, tra i quali un disegno preparatorio per la *Deposizione nel sepolcro* di Raffaello. Se, però, la galleria di pittura e il Gabinetto delle stampe hanno continuato a svilupparsi, le guerre, le divisioni e le vendite hanno inflitto al museo pesanti perdite, che hanno riguardato in particolare la collezione di disegni, l'*Autoritratto* di Rembrandt e tre schizzi di Rubens. Nel 1934 la galleria di pittura, il Gabinetto delle stampe, quello numismatico la biblioteca e l'osservatorio vennero riuniti col nome di Herzogliche Anstalt für Kunst und Wissenschaft. Salvati dalla distruzione dall'Unione Sovietica dopo la seconda guerra mondiale, la galleria di pittura e il Gabinetto delle stampe furono restituiti alla Rdt nel 1958-59 come proprietà dello stato, e si trovano oggi riuniti nel museo di G, posto nel castello di Friedenstein. (*in*).

### **gotica, pittura**

Il termine 'gotico' venne applicato, non prima del XIX sec., alla pittura del Due e del Trecento per estensione, mutuandolo da quello che, a partire dal Settecento, era stato usato per designare un certo stile architettonico i cui primi esempi erano stati creati nell'Ile-de-France poco prima della metà del XII sec. Il quadro cronologico della pittura gotica è peraltro un poco diverso rispetto a quello

dell'architettura: si potrà infatti cominciare a parlarne solo a partire dagli inizi del XIII sec., e anche i suoi caratteri necessiteranno di particolari definizioni. Del resto non si è certo arrivati a un consenso generale né sulle frontiere cronologiche di quella che chiamiamo la pittura gotica (e addirittura sulla legittimità di applicare alla pittura un termine coniato per indicare uno stile architettonico) né sui caratteri che, al suo nascere, la differenziano da quella romanica. Occorre tener presente che le distinzioni avanzate dai moderni storici dell'arte possono in molti casi non essere state affatto sentite come tali da coloro che vissero al tempo in cui le opere furono create (mentre non mancano per l'architettura le testimonianze di come i nuovi modi e metodi di costruzione – quelli che un celebre documento riguardante la costruzione della chiesa di Wimpfen am Tal nell'alto Reno designava con il nome di *opus francigenum* – fossero avvertiti dai contemporanei come diversi dai precedenti) e che quindi l'impiego di certi termini rischia di essere convenzionale al limite dell'arbitrario. Il fatto tuttavia che questo termine sia stato a lungo usato dagli storici dell'arte in presenza di certi modi di definire e di strutturare le forme, di rappresentare un panneggio, di trattare la linea, di raffigurare i volti, gli atteggiamenti, le figure, di fronte a un'attenzione naturalistica che si manifesta nella creazione di formule nuove, più ricche d'informazioni sull'apparenza di un animale, di una foglia, di un fiore, di quanto non fossero le accentuate stilizzazioni dell'epoca precedente, autorizza ad utilizzarlo.

I centri elaboratori di questa pittura furono, nei primi decenni del Duecento, la Francia e l'Inghilterra, ma le sue prime grandi manifestazioni si possono riconoscere in certi prodotti della regione della Mosa dove molte opere del XII sec., bronzi, smalti, miniature, oreficerie, improntate a un sereno classicismo, sfuggono completamente alle forme della stilizzazione romanica. Questo, per esempio, è il caso degli smalti di Nicolas de Verdun, un orafo mosano attivo alla fine del XII sec. e agli inizi del XIII, le cui opere proposero modelli che ebbero grandissimo seguito e che oggi vengono considerati come testimonianze paradigmatiche di quello «stile 1200» di cui si è voluta fare un'autonoma entità situata tra il romanico e il gotico.

La geografia della pittura gotica ebbe il suo nucleo originale sui due lati della Manica, tra Francia settentrionale,

Inghilterra meridionale e vane della Mosa, e di qui si irradiò fino a comprendere nel corso del Duecento la Renania, i paesi scandinavi, la Francia meridionale, la Navarra, la Catalogna, per imporsi trionfalmente, sia pure attraverso molte trasformazioni, tra gli ultimi decenni del Duecento e gl'inizi del Trecento in tutta l'Europa occidentale e centrale, dalle coste dell'Oceano una Prussia, alla Polonia, alla Boemia, all'Ungheria, dall'estremo Nord sino alla Sicilia. Vi resistettero solo le aree profondamente dominate dalla cultura figurativa bizantina, Serbia, Russia, Grecia, Bulgaria.

Se dovessimo considerare la situazione basandoci sui monumenti conservati, dovremmo affermare che né la pittura murale né la pittura su tavola, fino al Trecento, furono tra le più importanti tecniche della pittura gotica. Nel primo caso ciò si deve, oltre alle tremende perdite e ai rifacimenti ottocenteschi, alla particolare struttura delle chiese gotiche e al posto sempre maggiore che presero in esse le finestre invetriate a scapito della superficie delle pareti. Nel secondo caso il giudizio è soprattutto influenzato dalla scarsità del materiale sopravvissuto e dal fatto che solo recentemente gli studi hanno insistito sui prodotti di questa tecnica, di cui esempi superstiti sono non solo in Italia e in Catalogna, ma anche in Inghilterra, Germania, Scandinavia, e di cui documenti e testi manoscritti fanno più d'una menzione.

Le tecniche-guida della pittura gotica, se dobbiamo basarci su ciò che se ne è conservato furono piuttosto quelle della miniatura, della vetrata, dello smalto, del ricamo, dell'arazzo. I cicli di vetrate delle cattedrali di Chartres, Sens, Bourges, Le Mans e Canterbury (→ **vetrata**) comprendono alcune delle prime manifestazioni della grande pittura gotica. In particolare, a Chartres, il Maestro di Saint-Cheron, autore di numerose vetrate e tra l'altro dello straordinario ciclo della facciata del transetto meridionale con gli apostoli sulle spalle dei profeti. Un documento grafico di fondamentale importanza per la storia del disegno, e quindi della pittura, è il cosiddetto taccuino di Villard de Honnecourt, un libro di modelli e schizzi fatti da un architetto piccardo che girò l'Europa verso il 1230-40 e diresse importanti imprese costruttive. Verso la metà del sec. Parigi è un centro attivissimo della pittura gotica, i maggiori artisti lavorano per la corte di san Luigi. È questo il momento delle vetrate della chiesa su-



periore della Sainte-Chapelle (1245 ca.) e di grandi capolavori della miniatura come l'*Evangelario* della Sainte-Chapelle (1230 ca.: Parigi, BN) e il *Salterio* di san Luigi (ivi). Rivelatori nelle miniature luigiane e in particolare in quelle del *Salterio* di san Luigi gli inquadramenti architettonici che riprendono elementi e motivi della costruzione contemporanea e dove è evidente un certo tentativo di resa spaziale. Non dovettero però mancare in questo periodo importantissime realizzazioni anche nel campo della pittura murale, per esempio la decorazione della stessa Sainte-Chapelle (edificio che dovette offrire, nella sua decorazione vitrea e murale e nell'illustrazione dei suoi libri liturgici, uno straordinario repertorio del nuovo stile) radicalmente ripresa e ridipinta verso la metà dell'Ottocento il cui singolare e raffinatissimo sfarzo polimaterico cui partecipano foglia d'oro e d'argento, vetri, smalti, rilievi in pastiglia, ebbe valore di modello per molte realizzazioni della pittura gotica anche fuori di Francia. Del gotico luigiano risentono fortemente i capolavori della prima pittura gotica in Spagna: i manoscritti illustrati delle *cantigas* di Alfonso X il Saggio, il dotto monarca che ebbe un ruolo di committente e di promotore dell'attività artistica analogo a quello di san Luigi (tra i più splendidi due codici alla biblioteca dell'Escorial, uno alla Biblioteca Nazionale di Firenze).

In Inghilterra si può definire gotico il linguaggio delle miniature del salterio di Robert de Lindesey, abate di Peterborough tra il 1214 e il 1222 (Londra, Society of Antiquaries), dove la tenerezza, la sinuosità, l'eleganza delle figure indicano il nuovo stile; e tipicamente gotiche sono le precoci *drôleries*, con amoroze rappresentazioni di animali intenti alle più diverse attività, che s'incontrano nelle illustrazioni di salteri dipinti nei primi del Duecento (Londra, BM, Harl. ms 5102), così come improntata al nuovo stile è l'opera del miniatore William de Brailes la cui firma compare tre volte in manoscritti illustrati nel terzo e nel quarto decennio del secolo. Un'altra personalità della pittura gotica inglese di cui conosciamo il nome è Mathew Paris, monaco, storiografo, scriba e miniatore che diresse intorno alla metà del secolo lo *scriptorium* dell'abbazia di Saint Albans e che ha illustrato con rapidi disegni al tratto numerosi codici. Estremamente importanti e di altissima qualità le pitture murali, solo recentemente portate alla luce, del priorato di Horsham

(Norfolk). Particolarmente significativo il manifestarsi nell'ultimo quarto del Duecento di una vera e propria scuola di corte che lavora per committenti reali e che è fortemente influenzata dalla miniatura francese dei tempi di san Luigi. In questo periodo vengono prodotte opere tra le più belle e significative dell'intera pittura gotica europea, tra cui il dossale d'altare di Westminster (1270-80 ca.), attualmente nel deambulatorio meridionale ma originariamente sull'altar maggiore della chiesa, alcune pitture murali e i *sedilia* del coro per lo stesso edificio, molti eccezionali codici miniati e gli stupendi ricami che ornano indumenti liturgici disegnati da artisti di corte e designati sotto il nome di *opus anglicanum*. I prodotti di questa tecnica largamente esportati in tutt'Europa ed estremamente apprezzati furono un tramite importante della diffusione dei modi della pittura gotica inglese. Della fine del Duecento e degli inizi del Trecento sono alcuni tra i più celebri esempi: la pianeta Clare (verso il 1270: Londra, VAM), il piviale di San Domenico a Bologna, forse appartenuto al domenicano Benedetto XI, papa tra il 1303 e il 1304 (Bologna, Museo civico medievale), quello di Ascoli Piceno, donato dal papa Niccolò IV nel 1288, il piviale vaticano (Roma, BV) e il piviale Syon (Londra, VAM), quelli di Saint Bertrand de Comminges donati nel 1309 da Clemente V, quelli di Anagni e di Pienza.

Sul finire del secolo la fisionomia della pittura gotica nell'area franco-inglese andava cambiando: caratterizzano questo mutamento una maggiore attenzione naturalistica, la ricerca espressiva e i tentativi di chiaroscuro, il moltiplicarsi delle *drôleries*, scenette vivacemente animate che decorano i margini dei manoscritti, dove elementi grotteschi e fantastici si fondono con acutissime osservazioni, specie nel campo della raffigurazione di animali. Esempi sorprendenti ne offrono alcuni salteri inglesi che alternano il sapido e umoresco realismo dei margini ai ritmi eleganti e sinuosi delle grandi storie: tra questi il *Salterio dei mulini a vento* (*Windmill Psalter*: New York, PML), il *Salterio* di Peterborough (Bruxelles, Bibl. Royale), il *Salterio della regina Maria*. (*Queen Mary Psalter*: Londra, BM), il *Tickhill Psalter* (New York, Public Library), ecc.

Verso la fine del Duecento è attivo a Parigi Maître Honoré, una delle figure più importanti della storia della pittura gotica. Nella sua opera principale, l'illustrazione del *Breviario di Filippo il Bello* (Parigi, BN), e in altri mano-

scritti usciti dalla sua bottega unisce all'intensa espressività una ricerca indirizzata a suggerire l'esistenza corporea dei personaggi attraverso un accorto uso delle ombre. L'espressività di Maître Honoré si manifesta in una insistita ricerca di espressività nei volti dei personaggi, nei loro atteggiamenti, in un modo di disegnare gli occhi e le ciglia, di contorcere le barbe e i riccioli delle chiome, di imprimere ai corpi una inclinazione ondulante mentre le ombre tendono a rilevare le vesti, ad accennare il rilievo, a segnare la figura umana di una espressività psicologica. Se fino alla metà del Duecento i nuovi modi della pittura gotica avevano ricevuto un'accoglienza ineguale, spesso un rifiuto, o avevano ispirato soluzioni locali diverse, ora una sorta di *koiné* accomuna i vari centri europei diffondendosi in modo rapido in un'area così vasta da poter configurare questo fenomeno quasi come una «prima internazionale gotica» (la seconda essendo quella splendida del gotico al suo declino: → **gotico internazionale**) che si manifesta in vetrate e in miniature da Parigi all'Alsazia all'Inghilterra, alla Svizzera, alla Germania, all'Austria. In Italia è significativo che uno degli esempi più illustri del nuovo stile in pittura si colleghi con l'ambiente federiciano: sono le miniature che illustrano un esemplare (Roma, BV), eseguito attorno al 1260-65 per re Manfredi, del trattatello *De arte Venendi cum avibus* composto da Federico II, dove si rivela un'eccezionale attenzione naturalistica che comporta nuove e più precise formule di rappresentazione degli uccelli e degli animali. Nella seconda metà del secolo si trovano in Toscana, in Abruzzo, nel Lazio, in Umbria, in Lombardia, in Piemonte, nel Trentino, pitture che risentono del nuovo stile, ma il suo ingresso solenne è segnato dalla decorazione del transetto meridionale della basilica superiore di san Francesco ad Assisi. Qui in ambiente cimabuesco lavorò un maestro transalpino o forse un italiano che aveva viaggiato nel Nord, che disegnò figure fiammeggianti di santi personaggi in modi del tutto inabituali alla pittura tosco-romana, introducendo nella decorazione delle logge che si aprono sulle pareti orientali e occidentali motivi pseudoarchitettonici di tipo gotico del tutto diversi da quelli usati da Cimabue nel vicino transetto settentrionale. Accanto a questi affreschi altri esempi di modi settentrionali erano stati proposti dalle vetrate dell'abside della chiesa superiore, opera di un atelier tedesco partecipe del cosiddetto Zackenstil, che

fu una sorta di risposta germanica al primo gotico francese, e successivamente dalla splendida vetrata, questa volta francamente gotica, della quadrifora del transetto settentrionale. Se Assisi è il centro dove piú vistosamente si manifestano le novità della pittura gotica, negli ultimi decenni del Duecento Roma ebbe in questa vicenda un ruolo certamente non minore, grazie alla presenza di cardinali provenienti dal Settentrione che avevano conservato legami con la cultura artistica dei loro paesi, anche se oggi ci possiamo rendere conto di questo clima goticeggiante soprattutto grazie a sigilli cardinalizi e ad altri prodotti di microtecniche sontuarie (significativa la presenza presso Roma del rotulo di Velletri, un importante documento di pittura gotica inglese). Siena, centro di produzione di straordinari prodotti di tecniche sontuarie, fu teatro dell'attività di Guccio di Mannaia, che firmò un calice donato da papa Niccolò IV al tesoro della basilica di Assisi, databile dunque tra il 1288 e il 1292. È in quest'opera che troviamo per la prima volta splendidi esempi della nuova tecnica (probabilmente messa a punto dallo stesso Guccio) degli smalti translucidi, posti su placche d'argento incise in modo da essere visibili attraverso la pasta colorata e trasparente dello smalto sí da arrivare, come scrive il Vasari, a una «spezie di pittura mescolata con la scultura». In questi smalti le capigliature, i volti, le lunghe dita angolose, le pieghe profonde dei panneggi mostrano come Guccio avesse compreso lo spirito e le forme di questo momento di espansione europea della pittura gotica che ha nell'espressività e nella drammaticità i suoi denominatori comuni. Anche nella miniatura Siena si mostra ricettiva verso i modelli francesi: il *Trattato della Creazione del Mondo* della Biblioteca comunale mostra gli echi della miniatura luigiana trasformati, modificati, adattati alla tradizione locale.

Un nuovo fenomeno originato in Italia conoscerà di lí a poco un'analogha espansione europea, ed è quello della nuova spazialità, del nuovo modo di introdurre la rappresentazione dello spazio e del volume creato da Giotto. L'introduzione della rappresentazione tridimensionale realizza e porta alle conseguenze piú avanzate quel processo volto a dare una figurazione nuova e ampiamente comprensiva del mondo e della natura. Così la ricerca della profondità e del concreto volume, che era stata una delle esigenze dell'arte gotica e che largamente sviluppatasi in

scultura era rimasta parzialmente sviluppata nella pittura, tecnica bidimensionale per eccellenza, trova un'applicazione che va al di là del singolo particolare per attingere la struttura stessa della rappresentazione. L'eccezionale diffusione, diretta o mediata delle novità giottesche dalla Francia all'Inghilterra, alla Spagna, alla Germania è segno di una risposta da queste fornite a una generale attesa, e d'altronde della superiorità e modernità che viene riconosciuta a questo tipo di rappresentazione. Grazie a questi fondamentali mutamenti, la pittura gotica è ormai nettamente caratterizzata, tanto da poter tendere alle grandi conquiste del Trecento: il ritratto, la raffigurazione del paesaggio, l'attenta descrizione di piante e di animali. A Bologna pittori e miniatori tentano inediti accordi tra il volume dei toscani e l'estro lineare del gotico transalpino. Una significativa riuscitissima fusione tra la sinuosa linearità e il fasto polimaterico della pittura gotica d'oltralpe e la spazialità giottesca si ha nell'opera di Simone Martini, specialmente nella sua produzione giovanile, nella *Maestà* del Palazzo civico di Siena o nel *San Luigi* di Tolosa eseguito a Napoli.

Non fu certo un caso se Simone fu attivo nell'ultimo periodo della sua vita ad Avignone, sede della corte papale e punto d'incontro tra diverse tradizioni artistiche grazie alla presenza contemporanea di pittori e scultori di origini diverse spesso impegnati nelle medesime imprese. La vasta committenza delle corti in cui alla produzione artistica furono consacrate somme sempre maggiori e la conseguente sempre maggiore circolazione internazionale degli artisti che passano da un centro all'altro (Etienne d'Auxerre, pittore di Filippo il Bello, si reca a Roma sul finire del Duecento; il romano Filippo Rosati, con due collaboratori, si sposta al Nord per lavorare per il re di Francia; un nugolo di artisti di varia origine converge su Avignone; sempre più numerosi scendono a Parigi pittori fiamminghi e neerlandesi; la corte imperiale stabilita a Praga da Carlo IV calamita parimenti pittori, mosaicisti e scultori).

La corte parigina degli ultimi Capetingi e di Filippo VI di Valois vede una ricchissima produzione pittorica, rinnovata grazie agli esempi straordinari lasciati da Jean Pucelle, attivo a partire dal 1320 e morto nel 1334, autore di un gruppo di libri illustrati dove una conoscenza diretta dei modi di rappresentare lo spazio e il volume nella più



recente pittura italiana si unisce a una straordinaria attenzione alla rappresentazione naturalistica dei fiori o degli insetti, a un estro incomparabile spiegato nelle *drôleries* dei margini. Accanto alla miniatura venivano praticate anche la pittura murale, oggi in gran parte scomparsa, e quella su tavola. Di questa, la cui esistenza è testimoniata in tanti documenti, non rimane che un esempio nel piccolo dittico di Rabastens casualmente sopravvissuto, ma possiamo immaginarne l'aspetto nelle rappresentazioni di tavole dipinte che si trovano qua e là nella miniatura contemporanea.

Di pitture su tavola della seconda metà del Duecento e della prima metà del Trecento abbiamo scarsi esempi nel Nord, alcuni di provenienza inglese posteriori allo splendido altare di Westminster, quali l'altare di Tornham Parva con crocifissione e santi e l'antependio con storie della Vergine (oggi a Parigi, Museo di Cluny), che doveva provenire dalla medesima chiesa. In Norvegia un numero rilevante di antependia dipinti a olio su tavola, dove la derivazione da esempi inglesi è assai forte, è conservato nel museo di Bergen e proviene da chiese di questa diocesi. In Germania il trittico proveniente da Soest (oggi a Berlino-Dahlem), con al centro la Trinità e ai lati la Vergine e san Giovanni evangelista, è databile al 1250-70 e, come la Madonna della coll. Carrand (oggi a Firenze, Museo del Bargello), appartiene al cosiddetto Zackenstil caratteristico della Turingia e della Sassonia, mentre più a nord, nello Schleswig o nel prossimo Jutland, in Danimarca, esiste in questo periodo una produzione di antependia dipinti con più spiccati caratteri gotici (antependium di Quern, presso Flensburg: Norimberga, NM). Più tardi, sugli inizi del Trecento, si svilupperà a Colonia una vivace produzione di pittura su tavola ormai compiutamente gotica, ma agli inizi del Trecento il gotico pervade tutte le espressioni della pittura, dalle vetrate al ricamo (antependio del duomo di Bamberg, oggi a Monaco, NM) alla miniatura, di cui offre un celeberrimo esempio il cosiddetto codice di Manesse (Heidelberg, Bibl. universitaria), che deve il suo nome a due aristocratici zurighesi che riunirono nel codice i testi delle principali canzoni dei Minnesänger, alla pittura murale esemplarmente rappresentata dalla decorazione delle pareti sovrastanti gli stalli del coro della cattedrale di Colonia. Ricca e di altissima qualità è la produzione di tavole dipinte nella Boemia del Trecento.

Al Sud numerosissime sono le testimonianze della pittura su tavola: in Catalogna, dove già nell'età romanica la produzione ne era stata imponente; in Navarra, dove penetra presto il gotico lineare francese. Ma sarà nell'Italia centrale che la pittura gotica su tavola prenderà il suo massimo sviluppo creando nuove forme, nuovi luoghi d'integrazione delle tecniche e dei modi di rappresentazione dove si fondono iconicità e narrazione, dove s'intrecciano pittura, scultura, carpenteria e disegno architettonico. I grandi polittici dipinti toscani del Trecento sono appunto una delle creazioni più sensazionali e nuove della pittura gotica europea.

Nel corso del Trecento si assisterà in tutta l'Europa, tranne quella di stretta obbedienza bizantina, a un incontro e a una progressiva fusione del dinamico fluire della linea gotica e della spazialità ritrovata da Giotto. Ci saranno aree dove i modi italiani conosceranno una totale egemonia (la Catalogna, le Baleari) o una forte predominanza (la Boemia, che sarà uno degli astri più splendidi della pittura trecentesca europea); altre dove s'intrecceranno progressivamente con le tradizioni esistenti dando vita a nuove soluzioni d'avvenire (Parigi e la Francia). La storia di questi incontri, di queste opposizioni, di queste ricezioni e del loro superamento è la storia della pittura gotica europea nel Trecento fino alla nascita su queste basi di un linguaggio cosmopolita, unitario anche se policentrico, di rapidissimo e vasto successo quale sarà il gotico internazionale. (*ec*).

### **gotico internazionale**

Vasto movimento pittorico che si manifestò tra il 1380 e il 1450 ca. in tutta Europa, con caratteri stilistici così singolarmente simili da costituire una eccezionale unità di linguaggio artistico. Alla fine del XIX sec. Louis Courajod avanzava la tesi di una «goticità universale», con la quale si sarebbe conclusa la pittura medievale; non caratterizzava con esattezza il fenomeno, che, per qualche decennio ancora, restò privo di una precisa identificazione, malgrado alcuni contributi importanti come quello di A. Schlosser (1895) e di P. Toesca (1912). L'espressione «gotico internazionale» sembra più appropriata di altre denominazioni («arte cortese», «arte cosmopolita», *Weicher Stil*), perché indica meglio quella che fu la caratteristica peculiare del movimento: non soltanto la sua diffusione su

scala europea, ma il fatto che fu il risultato omogeneo di innumeri e ininterrotti scambi, di una corrente di idee comuni sulla pittura, di influssi reciproci, al punto che è ancor oggi impossibile fissare con certezza il luogo d'origine di determinate opere. Questo «dialogo artistico» tra varie frontiere è anche il frutto d'una situazione culturale e sociale comune ai vari paesi europei in quell'epoca. Le grandi strutture e le istituzioni medievali vivono in questo periodo una situazione di crisi e di declino che lo storico Huizinga ha definito «l'autunno del medioevo». In quest'atmosfera di decadenza cresce peraltro il lusso delle grandi corti europee (Digione, Praga, Milano, Parigi) e degli ambienti aristocratici che ne dipendono, in seno ai quali si sviluppa un insaziabile mecenatismo. Il cerimoniale «cortese» che pervade ogni manifestazione della vita pubblica e privata, l'atmosfera di evasione spirituale che ne deriva si riflettono nella profusione decorativa della pittura, nei sentimenti sofisticati e illanguiditi, nell'estrema rarefazione della realtà, che riduce il dipinto ad una elegantissima organizzazione di puri ritmi lineari e di fulgidi colori. Ma, nello stesso tempo, rientra nel **g i** una cura infinita del dettaglio descrittivo, che si esercita nel contempo sull'atmosfera, sugli abbigliamenti e sui tipi umani. Tale realismo brillante e superficiale riflette tuttavia la realtà dinamica della vita urbana e dell'economia, di cui il principale elemento è la borghesia. Infatti, verso la fine del XII sec., la borghesia assume un crescente ruolo economico e culturale e si mescola di più nell'ambiente delle corti, in seno alle quali si dà a un mecenatismo competitivo. Le preferenze dei committenti in questo periodo si rivolgono in modo particolare alle opere di piccole dimensioni, quasi lussuosi oggetti di godimento privato (dittici, piccoli polittici portatili, miniature, arazzi), intese come lussuosi oggetti personali, tutti facilmente trasportabili. Questo fatto favorisce la circolazione e gli scambi delle opere d'arte e contribuisce notevolmente alla diffusione di uno stile comune. La miniatura fu prediletta dal collezionismo dell'epoca, e di conseguenza divenne il veicolo più comune di tale circolazione; dalla miniatura, inoltre, dipende in larga misura la pittura su tavola, che in questo periodo godette di una fortuna relativamente minore.

**Avignone** Non è agevole rintracciare un filo conduttore nelle complesse vicende del **g i**, data la contemporaneità delle esperienze effettuate nei vari paesi e dell'ininterrot-

ta reciprocità degli influssi. È certo però che un antefatto di tutto il movimento si può collocare precocemente ad Avignone, divenuta sede papale dopo lo scisma d'Occidente, dove Simone Martini e Matteo Giovannetti lasciarono alcuni capolavori importantissimi prima del 1350. Ad Avignone, in un clima di alta cultura internazionale, entrarono in contatto fra loro varie tradizioni artistiche in un fecondo scambio di esperienze.

**Praga** L'eco di questo brillante momento avignonese si può assai precocemente cogliere in Boemia nelle miniature del *Liber Viaticus*, dipinto per Johann von Neumarkt, cancelliere di Carlo IV, allora in stretto rapporto con Avignone, e nel gruppo di miniature dipinte tra il 1387 e il 1402 per Venceslao IV, bibliofilo appassionato, tra le quali si trovava la *Bibbia di Venceslao* (Vienna, BN). Durante il regno di Venceslao Praga, divenuta importante luogo d'incontro di varie culture europee, è in particolare sensibile all'influenza artistica italiana. Appunto in Boemia si manifestano le più precoci esperienze pittoriche del **g i**, gli affreschi del castello di Karlštejn, ove Maestro Teodorico dipinge nel 1367 una serie di *Ritratti* molto eloquenti, nei quali impiega un chiaroscuro fosco e pesante. Animate da un sentimento religioso profondo e caratterizzate da un'atmosfera immateriale ottenuta mediante il gioco della luce e dei colori, le scene della *Passione* del Maestro di Třeboň (1380 ca.: conservate a Praga) sono i capolavori di questo fuggevole momento di prevalenza boema.

**Lombardia** Sempre intorno al 1380, in Lombardia, Gian Galeazzo Visconti promuove una vasta attività di decorazione di un'importante serie di manoscritti destinati alla biblioteca del castello di Pavia: libri d'ore classici latini, romanzi cavallereschi francesi, *Tacuina sanitatis* (specie di enciclopedie botaniche e zoologiche che contenevano inoltre ricette medicinali e la nomenclatura dei lavori agricoli). Tali miniature rivelano un'osservazione acuta della realtà quotidiana, del paesaggio, del mondo animale e vegetale, ed una tecnica nuova, sapiente e al tempo stesso spontanea, e un impiego delicato del chiaroscuro. Tra i miniatori che eseguirono questi lavori emerge la personalità di Giovannino de' Grassi, che miniò, in particolare, un *Libro d'ore* per Gian Galeazzo Visconti (1395: Milano, Bibl. Visconti), e lasciò un quaderno di disegni (Bergamo, Carrara), studi di animali domestici ed esotici estremamente penetranti e di alta qualità tecnica, probabilmente

destinati a servire da modello per le sue miniature. Michelino da Besozzo, attivo dal 1388 al 1430 ca., di cultura internazionale e dotato di rara finezza poetica, è il rappresentante piú importante della miniatura lombarda. Il suo talento si realizzò pienamente nella rappresentazione tutta terrena di scene religiose, come nell'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti* (1402: Parigi, BN) e nello straordinario *Libro d'ore* (Ginevra, Bibl. Bodmer), mentre un tocco di leggero humor si percepisce nelle sue tavole, il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Siena, PN) e lo *Sposalizio della Vergine* (New York, MMA). Gli stretti rapporti che Gian Galeazzo aveva con la Francia facilitavano la conoscenza dell'arte francese in Italia (è documentata la presenza a Milano di Jean d'Arbois, pittore di Filippo l'Ardito, e di Jacques Coene, il possibile maestro delle *Heures de Boucicaut*), e nello stesso tempo favorivano la penetrazione in Francia di manoscritti lombardi che si trovano citati negli inventari del duca di Berry con la denominazione di «ouvrage de Lombardie».

**Ambito franco-fiammingo** I modi della miniatura lombarda, e soprattutto l'osservazione acuta della natura, divengono quindi componenti importanti dell'ornamentazione miniata franco-fiamminga all'inizio del xv sec. Negli ultimi decenni del xiv sec., la presenza di pittori fiamminghi è già attestata presso le corti di Carlo IV a Parigi, dei duchi di Berry e di Borgogna, del duca Louis d'Orléans. Tra il 1375 e il 1381 Jean Bondol di Bruges prepara a Parigi i disegni per l'arazzo dell'*Apocalisse* (Angers Museo degli arazzi). Jean de Beaumetz e i suoi aiuti dipingono verso il 1375 ventiquattro tavole per la certosa di Champmol, di cui rimangono due esemplari (Parigi, Louvre; Cleveland, AM). Jean Malouel lavora, nel 1396, al servizio di Filippo l'Ardito; Melchior Broederlam dipinge nel 1395 due ante con la *Presentazione al Tempio* e la *Fuga in Egitto* (Digione, MBA) per un altare fatto per la certosa di Champmol. Questi pittori di origine fiamminga dovettero raffinare alquanto il loro realismo «borghese» a contatto col gusto aristocratico e le maniere cortesi dei pittori francesi di allora, di cui si ignora pressoché tutto (ad eccezione di alcuni nomi, come quello di un Jean d'Orléans, che fu al servizio del duca di Berry), dato che molti archivi dell'epoca sono andati distrutti. Un'opera importante, il *Paramento di Narbona* (1375 ca.: Parigi, Louvre), consente però di farsi un'idea del gusto francese dell'epoca, fonda-



to unicamente su un gioco lineare straordinariamente raffinato. All'inizio del xv sec., Parigi comincia ad assumere un ruolo storico primario in seno al **g i**, chiamando presso le corti francesi numerosi miniatori. Gli artisti, che provenivano principalmente dalle regioni della Gheldria, della Mosa e del basso Reno, intrecciano le proprie esperienze e le innestano sull'antica tradizione della miniatura francese rappresentata dal Maestro anonimo della *Bibbia di Jean de Cys* (1355: Parigi, BN) e da quello del *Libro d'ore di Guillaume Machaut* (1370: ivi). Un gruppo di miniatori, d'origine prevalentemente mosana, raccolti in un atelier di Parigi, è noto con il nome di «bottega del Maestro del 1402». Un'altra bottega importante riuniva tre grandi miniatori noti sotto il nome del loro manoscritto piú famoso: il Maestro del Libro d'ore del maresciallo de Boucicaut (si tratta senza dubbio di Jacques Coene: Parigi, Museo Jacquemart-André), l'enigmatico e vivacissimo Maestro del Libro d'ore di Bedford (Londra, BM), e il Maestro del Libro d'ore di Rohan (Parigi, BN), emotivo e appassionato, forse di origine catalana, che entrò al servizio di Isabella d'Aragona nel 1416. A Parigi sono attivi inoltre alcuni italiani, come Zebo da Firenze e miniatori lombardi al servizio di Christine de Pisan, una letterata d'origine italiana. Occorre notare, per la sua eccezionale ricchezza, la raccolta messa insieme dall'infaticabile collezionista Jean de Berry, e comprendente in particolare il *Salterio* di André Beauneveu, di Valenciennes (1380 ca.: ivi), le *Très Belles Heures de Notre-Dame*, i cui fogli vennero suddivisi tra la BN di Parigi e il Museo civico e la Biblioteca universitaria di Torino (questi ultimi, molto importanti, andarono sfortunatamente distrutti in un incendio), le *Très Belles Heures* (Bruxelles, Biblioteca reale), probabilmente del grande miniatore Jacquemart de Hesdin. Dopo la morte di quest'ultimo (1409), Jean de Berry fa appello ai nipoti di Malouel, Pol e Jean de Limbourg, che chiamano poi accanto a sé il loro terzo fratello, Herman. Si deve ai fratelli Limbourg il capolavoro assoluto della miniatura del **g i** e forse di tutti i tempi, le famose *Très Riches Heures* (Chantilly, Museo Condé), eseguite tra il 1411 e il 1416 ca., nelle quali si fonde genialmente il meglio della tradizione mosana, francese e italiana.

**Inghilterra** La miniatura franco-fiamminga ha rapida diffusione fuori di Francia, la sua influenza stimola ovunque la tradizione locale e la conduce a un'aristocratica raffi-

natezza della linea e dei colori. In Inghilterra, ad esempio, il celebre *Dittico Wilton* (1395 ca.: Londra, NG) è di chiara derivazione francese con qualche inflessione italianizzante.

**Reno** Le regioni renane, vicine alla Borgogna e ai Paesi Bassi, sono le più sensibili agli influssi francesi. L'attività pittorica di tali regioni è prevalentemente di destinazione religiosa, e si esplica quindi nel campo della pala d'altare di varia dimensione. Un gusto quanto mai occidentale si dispiega a Colonia, città ove fioriva il misticismo di Eckart, Tauler, Suso. L'opera del Maestro della Veronica di Monaco riflette perfettamente questa doppia tendenza: l'eleganza mondana dell'abbigliamento si mescola agli accenti mistici, come nella piccola *Crocifissione* (Colonia, WRM), gremita di personaggi e risplendente di colori. A Colonia fiorisce ancora il *Weicher Stil* tedesco, fatto di morbidezza lineare e di un candore religioso pressoché infantile: esso trionfa nel tema, ripreso frequentemente, del *Paradiso terrestre*, il cui più celebre esempio si trova nello SKI di Francoforte. Nell'opera più importante di Conrad von Soest, la *Crocifissione di Niederwaldungen* (1404), si discerne una vena di acuto realismo sentimentale. La pittura tedesca raggiunge il suo massimo livello con lo stile raffinato del Maestro Francke, improntato da un'intensa emozione religiosa. Questo artista lavorò nella regione di Amburgo e di Lubeca; la KH di Amburgo conserva la sua opera più notevole, dipinta nel 1424: l'*Altare di san Tommaso*.

**Italia** In Italia la miglior tradizione risalente a Michelino da Besozzo si ritrova soprattutto a Verona, nei delicatissimi ritmi lineari di Stefano da Verona. Le opere di Stefano giunte sino a noi sono rare, ma denotano un gusto poetico squisito, come nella *Madonna del Roseto* (Verona, Castelvecchio) e nell'*Adorazione dei magi* (1435: Milano, Brera). L'arte di Pisanello scaturisce da quella di Stefano. Per la sua attività vasta e diversa, che si prolungò fino alla metà del secolo e nel corso della quale egli eseguì affreschi, tavole, disegni e medaglie, Pisanello rivelò una fantasia penetrante, sostenuta da un saldo e brillante linearismo, ancora tutto impregnato di favola e di gusto medievale. Un posto particolare spetta a Gentile da Fabriano per la complessità e l'elevata qualità del suo stile, nonché per la sua cultura stratificata. Originario delle Marche e formatosi nella sua regione, è attivo prima della

fine del xiv sec., arricchì le proprie conoscenze mediante viaggi probabilmente in Lombardia, e poi con un lungo soggiorno a Venezia e a Brescia. Dipinge a Firenze le sue opere più compiute e famose: l'*Adorazione dei magi* (1423: Firenze, Uffizi), e il *Polittico Quaratesi* (1425: oggi suddiviso tra le raccolte reali britanniche, gli Uffizi di Firenze, il Vaticano e la NG di Washington). Il **gi** offre ancora in Italia numerose altre personalità e varie inflessioni regionali. In Piemonte, che per la sua importanza storica e la sua posizione geografica è aperto agli influssi transalpini, opera nella prima metà del xv sec. un grande pittore, Jaquerio; nei suoi cicli di affreschi dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso, presso Torino, si mescolano toni raffinati e di realismo crudo spinto fino al grottesco. A Bologna Giovanni da Modena, erede della grande tradizione bolognese del Trecento, dipinge a fresco intorno al 1410, nella chiesa di San Petronio, le *Storie dei Re magi*, con vivacissimo brio e osservazioni di profondo realismo che rendono a perfezione l'atmosfera, l'ambiente mercantile e borghese locale. A Urbino, i fratelli Salimbeni da Sanseverino dipingono a fresco le *Scene della vita di san Giovanni Battista* nell'oratorio di San Giovanni, con uno stile che rammenta quello degli arazzi francesi e che denota un gusto nello stesso tempo popolare, aristocratico e fantastico nella scelta dei colori e dei costumi. In Toscana, nel clima senese, il **gi** si prolunga fino a verso la metà del xv sec. Il Sassetta ha modi incantevoli, vicini a quelli dei Limbourg, nel *Polittico della Madonna della neve* (1430-33), e nella predella del *Polittico dei Lanaiuoli* (1423); mentre Giovanni di Paolo esprime la sua personalità fantastica quasi visionaria in sfrenati ritmi lineari. A Firenze, il rappresentante più importante di questo stile è Lorenzo Monaco. Le sue opere (*Adorazione dei magi*: Firenze, Uffizi) rivelano un tono di intenso misticismo religioso, che si traduce in una serrata tensione lineare, in un cangiante cromatismo e nell'impiego fantastico della luce. Nella stessa epoca, e a Firenze in modo particolare, si sviluppò una copiosa produzione di artigianato artistico: «cassoni» di nozze, predelle, «deschi da parto», nei quali vengono spesso adattati in chiave cortese i temi della mitologia classica.

**Spagna** La vivacità degli scambi internazionali è illustrata dalle rassomiglianze che legano lo stile del fiorentino Starina (che soggiornò in Spagna) a quello dello spagnolo Mi-

guel Alcañiz; queste sono tanto marcate che alcune opere di quest'ultimo sono state per lungo tempo attribuite al Maestro del Bambino Vispo, oggi unanimemente identificato con Starnina. Lo stile di Alcañiz, caratterizzato da una grande vivacità espressiva, rappresenta il prodotto perfetto scaturito dagli scambi internazionali di cui era centro Valencia. Marzal di Sassonia, proveniente dalla Germania, si era stabilito a Valencia nel 1393 ed era all'origine di una scuola molto attiva, di cui faranno parte personalità di spicco come Pedro Nicolau e Gonzalo Perez. La scuola di Valencia ha caratteri assai diversi da quelli della scuola di Barcellona, fiorente nel primo trentennio del xv sec. di cui l'animatore fu Luis Borrassá, che vi tenne una bottega affollata da numerosi allievi. Si sono conservati dodici retabli, documentati dal 1402 al 1424, provenienti da questa bottega; altri sono stati attribuiti direttamente a Borrassá, come il famoso *Polittico di santa Chiara* (conservato a Vich). Le opere di questo artista attestano una forte personalità che rinnova, senza rinnegarle, le tradizioni fortemente italianizzanti della scuola barcellonese, cui si aggiungono gli influssi d'Oltralpe. L'ultima personalità del centro di Barcellona è Bernardo Martorell, che unisce all'influsso di Borrassá un forte gusto nordico e i primi segni di un nuovo senso, «moderno», della forma e dell'unità della luce. Oltre a diversi polittici, gli vengono attribuite le celebri *Scene della vita di san Giorgio*, suddivise tra il Louvre di Parigi e l'Art Inst. di Chicago. Il **gi** si prolungò a lungo a causa del suo carattere «decadente», rasentando, sia a nord che a sud delle Alpi, il nuovo corso della pittura europea. Così, nelle regioni dei Paesi Bassi s'innestò direttamente, senza soluzione di continuità, nel rinnovamento operato da Van Eyck, il quale aveva debuttato come miniatore (collaborò alle *Très Belles Heures* della biblioteca di Torino, oggi perdute) accanto ad artisti miniatori franco-fiamminghi. In Italia, le manifestazioni del **gi** sopravvissero a lungo persino in seno alla grande rivoluzione del Rinascimento toscano, generata da Masaccio prima del 1428. (*lcv*).

### **Gottlieb, Adolph**

(New York 1903-74). Come molti americani partecipò al Federal Art Projects, organizzazione governativa che, dal 1933 al 1943, diede agli artisti un regolare impiego facendo loro eseguire dipinti murali negli edifici pubblici. Ab-

bandonata quest'attività nel 1937, e dopo un anno di ritiro, realizzò la serie delle «pittografie», sorta di scrittura geroglifica, in cui i quadri sono costituiti da motivi simbolici, derivanti da forme naturali ed umane e racchiusi in riquadri. Per lui come per la maggior parte degli espressionisti astratti della sua generazione, si tratta di tradurre in modo universale, riprendendo il metodo surrealista degli stati d'incoscienza collettiva, miti eterni e durevoli e di privilegiare il contenuto sulla forma. A poco a poco, pur lasciando il predominio al colore, **G** abbandonò le pittografie per elaborare un linguaggio semplificato, ridotto all'essenziale. *Contrappeso* (1959: New York, Marlborough, Gerson Gall.), esito di questa ricerca, è un'opera caratteristica: su uno sfondo bruno chiaro si distacca una massa cupa, sferica, statica e sospesa in equilibrio al di sopra di una chiazza intensa color giallo vivo. È questo, a partire dal 1951, il periodo dei «paesaggi stratificati», ampie composizioni ritmate dall'orizzonte, che delimita due zone antinomiche, simboleggianti l'una il riposo dell'universo celeste l'altra il caos delle forze terrestri. **G** è rappresentato in musei americani. (*bp*).

### **Götz, Gottfried Bernhard**

(Welehrad (Moravia) 1708 - Augsburg 1774). Stabilitosi come incisore ad Augsburg, partecipò alla corrente artistica, essenzialmente decorativa, della città. I suoi affreschi mostrano un riflesso di tale formazione. Nella chiesa del monastero di Birnau (1750) sviluppa architetture illusionistiche derivanti da Pozzo, ma i cui elementi ornamentali, del tutto originali, sono come frastagliati. Gli angeli della tribuna dell'organo, nella loro leggerezza, tipica del rococò, rivelano le sue qualità di disegnatore. Il suo gusto per le bizzarrie, costante nel suo vocabolario ornamentale, si traduce in singolari trovate negli affreschi del padiglione d'estate di Meersburg: figure allegoriche dalle ampie ali fanno evoluzioni fra piante singolarissime e monumenti decorativi. (*jhm*).

### **Götz, Karl Otto**

(Aquisgrana 1914). Nel 1931-32 studia presso la scuola di arti decorative di Francoforte, ove subisce l'influsso del Bauhaus; realizza la prima tela astratta nel 1933. Malgrado l'avvento del nazismo, mantiene contatti con l'arte d'avanguardia attraverso Klee, Ernst, Kandinsky, e pub-



blica clandestinamente nel 1944, con alcuni amici, un opuscolo sovversivo. Fonda sin dal 1945 la rivista «Meta», che dà ampio posto all'avanguardia europea, in collegamento col movimento Cobra, e che doveva divenire, a Parigi, il gruppo Phases. La sua prima personale ha luogo nel 1946 (Wuppertal, Studio Rasch). Dal 1946 al 1949 esegue una lunga serie di monotipi su vetro e «variazioni» su gruppi di tele che si corrispondono e si completano. Oscillante tra un astrattismo morbido al modo di Arp e un certo surrealismo vicino a Gorky o a Matta, trova la sua strada nel neo-espressionismo non ancora del tutto libero dalla figurazione (*Komposition I e II*, 1952). Ma presto – a partire dal 1954 – si orienta verso una pittura piú libera di ampia gestualità, nella linea dell'Action Painting con accenti lirici che finiranno per affermarsi. Come in Sonderborg o in Mathieu, è fondamentale l'importanza della velocità e della percezione immediata del tempo. La veemenza di questi vasti vortici, che rievocano tifoni, cataclismi cosmici, la lotta tra la luce e le tenebre, ricordano i grandi accenti romantici della Germania wagneriana (*Brest*, 1957; *Pittura*, 28.I.55: Duisburg, Museo). Talvolta il colore è intensamente violento – un rosso fiammeggiante: *Tulin* (1958) – o, all'opposto, è estremamente sfumato: *Nova I* (1961). La sua prima mostra a Parigi ebbe luogo nel 1954 (Gall. Greuze), con una presentazione di E. Jaguer. Ha partecipato a numerose manifestazioni internazionali, nonché alle mostre di Cobra e del gruppo Phases. Sue opere figurano in numerosi musei tedeschi (Darmstadt, Duisburg Essen, Mannheim, Wiesbaden) e a Seattle Montevideo, Amsterdam (SM) e in coll. priv. (gbo).

### *gouache*

Procedimento di pittura a tempera nel quale i colori, precedentemente macinati in acqua, vengono mescolati a gomma, a differenza dalla pittura detta «a tempera», per la quale si utilizza colla. La tecnica del **g** differisce da quella dell'acquerello per il fatto che i colori sono meno trasparenti e, asciugando, restano opachi. I colori possono pertanto sovrapporsi come nella tecnica a olio. (db).

### **Goubau, Anton**

(Anversa 1616-98). Allievo di J. de Farius nel 1629, divenne libero maestro nel 1636. Dopo un soggiorno in Ita-

lia dal 1644 al 1649 tornò nel 1650 ad Anversa. Dal 1652 ebbe dodici allievi, tra i quali figurano Laureys Goubau, Largillière e J. F. van Bloemen. Dipinse composizioni religiose, scene di genere, architetture paesaggi italiani e occasionalmente ritratti. I suoi paesaggi, concepiti nello stile classico olandese-romano della seconda metà del XVII sec., ricordano quelli di Berchem, Dujardin e Weenix. Il *Riposo davanti a una locanda romana* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) ne è un esempio tipico. Personaggi pittoreschi animano una veduta su antiche rovine; l'esecuzione è caratterizzata da una fattura ampia e solida. (wl).

### **Goudstikker, Jacob**

(Amsterdam 1897 - ? 1940). Dopo aver frequentato la scuola di commercio di Amsterdam, seguì corsi di storia dell'arte all'università di Leida, poi di Utrecht. Socio della ditta **G** ad Amsterdam, specializzata nel mercato della pittura, ne divenne direttore nel 1931. Il suo gusto di conoscitore diede alla ditta, tra le due guerre, reputazione internazionale. Presidente di numerose commissioni di esposizioni, nonché di organizzazioni come la CINOA, presentò numerose mostre nella propria abitazione (palazzo Oostermeer, presso Amsterdam): *La natura morta, Il paesaggio invernale olandese, Salomon van Ruysdael, Rubens*. Il castello Nijenrode a Breukelen, proprietà della ditta dal 1930 è stato anch'esso sede di importanti manifestazioni. (hbf).

### **Goudt, Hendrik**

(L'Aja? 1582-83 ca. - Utrecht 1648). Incisore, si formò prima a Utrecht, poi, nel 1608, si recò a Roma, divenendovi amico di Elsheimer: trasse incisioni dai suoi quadri, a volte lo imitò, talora addirittura lo falsificò. Sembra svolgesse nei suoi riguardi la funzione di mecenate, ma ne fu anche creditore e finì con il rovinarlo. Lo si ritrova nel 1661 a Utrecht come incisore iscritto alla ghilda. Molto avido di titoli aristocratici, si faceva chiamare *Comes palatinus* in virtù di un'autorizzazione pontificia ottenuta dopo la sua conversione al cattolicesimo. Infine cadde in uno stato di alienazione mentale, come informa Sandrart, che lo visitò più volte nel 1625-26. Molti suoi disegni, provenienti dalla coll. Mariette, si trovano al Louvre di Parigi altri a Francoforte (nel famoso album di 179 dise-

gni acquistato nel 1868 dallo SKI, gran parte dei quali, prima attribuiti a Elsheimer, sono stati oggi restituiti a **G**). Tuttavia è conosciuto soprattutto come principale incisore di Elsheimer; la sua opera costituisce così una fondamentale fonte d'informazione su questo maestro, molti quadri del quale sono oggi noti solo da incisioni. (*jf*).

### **Goupil, Galeries**

Fondata nel 1827 da Adolphe Goupil (Parigi 1806-93) e in origine specializzata nel commercio di stampe e riproduzioni incise, la casa Goupil e Ritter in boulevard Montmartre a Parigi prese il nome di Galeries Goupil, dedicandosi presto ai maestri ufficiali come Horace Vernet, Gérôme, Cabanel, Meissonier. La ditta era molto importante, con succursali a New York, Berlino, Londra e L'Aja (ove fu impiegato Vincent van Gogh); venne rilevata nel 1875 da Boussod e Valadon, i quali, pur conservando l'orientamento tradizionale della galleria principale al n. 2 di place de l'Opera, consentirono però ai direttori della galleria filiale (al n. 19 del boulevard Montmartre), Theo van Gogh e, dopo il 1890, Maurice Joyant, di accogliere i pittori impressionisti e post-impressionisti (Monet, Guillaumin, Pissarro, Raffaelli, Gauguin, Berthe Morisot, Lautrec) rendendo così la galleria uno dei centri principali dell'arte francese dell'epoca. (*gv*).

### **Gourmont, Jean I de**

(Carquebut (Manche) 1483 ca. - Lione 1551 ca.). Discendente di un'importante famiglia d'incisori, stampatori e librai attivi per tutto il XVI sec., ne fu la personalità artistica più interessante. La sua carriera è poco nota. Avrebbe lavorato a Parigi con i fratelli, gli stampatori Gilles e Robert, dal 1508 al 1520. Ne è attestata la presenza a Lione dal 1522 al 1528; ma probabilmente vi rimase assai più a lungo, se sono davvero sue le incisioni che gli si attribuiscono. Si tratta di opere eseguite a bulino, minuziosamente lavorate, che rappresentano vari soggetti inseriti sempre in una ricca cornice decorativa architettonica. Questi fogli sono gli esempi più belli presenti a Lione di questo particolare stile: **G** ne appare perciò il caposcuola. Gli si attribuiscono inoltre, per analogie stilistiche, alcuni disegni e un dipinto, *Adorazione dei pastori* (Parigi, Louvre), proveniente dalla cappella del castello di Ecoen. (*hz*).

## **Govaerts, Abraham**

(Anversa 1589-1626). Paesaggista, libero maestro ad Anversa nel 1607, imitò prima Gillis III van Coninxloo, poi Bruegel de Velours (*Paesaggio boschivo con i quattro Elementi*: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) e Adriaen van Stalbemt. Ambrosius e Frans II Francken, Hans Jordaens, Hendrick de Clerck ornarono spesso con figure mitologiche o religiose i suoi paesaggi boschivi, alcuni dei quali, incompiuti alla sua morte, vennero terminati da Jasper van der Lanen. **G** fu il maestro di Frans Snyders. È rappresentato in musei di Anversa, Bruxelles, L'Aja, Bordeaux, Douai. (*jl*).

## **Govardhan**

(prima metà del XVII sec.). Miniatore indiano il cui nome figura in alcuni tra i grandi manoscritti dell'epoca dell'imperatore moghul Akbar (1556-1605), come il *Bāber Nāmeḥ* (Londra, BM), l'*Akbar Nāmeḥ* (Dublino, Chester Beatty Library) o il *Darab Nāmeḥ* (Londra, BM). L'imperatore Jahāngīr (1605-27) nelle sue memorie narra di aver dato incarico a **G** di dipingere la celebrazione della festa dell'Abpashi nel luglio 1614. Una miniatura in cui figura questo soggetto (Rampur, State Library) potrebbe essere davvero un originale del maestro, sia per il senso pittorresco che manifesta sia per la composizione dinamica e la varietà dei ritratti. L'attività di **G** sembra essersi prolungata anche nella prima parte del regno dell'imperatore Shāh Jahān (1628-57), di cui egli ha lasciato un *Ritratto a cavallo in compagnia di Darā Shikoh*, in mezzo a un vasto paesaggio (Londra, VAM). (*jff*).

## **Gower, George**

(? 1540 - Londra 1596). Ritrattista alla moda a partire dal 1573 ca., divenne pittore di corte di Elisabetta I nel 1581. Subì l'influsso di Clouet e, in seguito, di Nicholas Hilliard. Eseguì ritratti di grande interesse documentario: *Sir Thomas e Lady Kytson* (1573: Londra, Tate Gall.). (*rs*).

## **«Goya»**

Rivista d'arte spagnola, bimestrale, pubblicata dal 1954 a Madrid dalla fondazione Lazáro Galdiano. La sua fondazione ha risposto all'esigenza, da lungo tempo avvertita in Spagna, di una grande rivista d'arte non specializzata. Le riviste lanciate all'inizio del secolo a Barcellona - la

«Forma» di Miguel Utrillo, il «Museum» delle edizioni Thomas – rappresentavano un’iniziativa importante, tenuto conto dei mezzi dell’epoca, ma durarono solo qualche anno. Le riviste esistenti all’indomani della guerra civile trattavano quasi unicamente di arte spagnola antica o, al massimo, del XIX sec. La nuova rivista volle invece trovare un equilibrio tra l’arte del passato e le ricerche contemporanee: il nome di «Goya» ne simboleggia il doppio orientamento. Il direttore, José Camón Aznar (1954-78) ne definiva gli intenti sin dal primo numero: «Realizzando la rivista “Goya”, la fondazione adempie ad uno dei suoi compiti principali: mettere in contatto il grande pubblico di lingua spagnola con i tesori artistici di tutte le epoche e di tutti i paesi». Rivista di ampia diffusione, di messa a punto e di «bilanci» redatti da specialisti di vari paesi, **G** assegna, com’è ovvio, alla Spagna un ruolo privilegiato; ma i suoi interessi spaziano su tutte le forme d’arte, europee o esotiche. Dal 1978 la rivista è diretta da Enrique Pardo Canalis. (pg).

### **Goya y Lucientes, Francisco de**

(Fuendetodos (Aragona) 1746 - Bordeaux 1828).

**La formazione** Era figlio di un maestro doratore, José Goya, e di Gracia Lucientes. Si ignora quasi tutto della sua giovinezza e della sua formazione; si suppone che frequentasse l’accademia di disegno di Saragozza e che suo maestro fosse José Luzán, mediocre pittore. Nel 1763 partì per Madrid, dove perse il concorso per l’Accademia de San Fernando, ripresentandosi senza successo nel 1766. Effettuò il tradizionale viaggio a Roma, dove partecipò nel 1771 al concorso organizzato dall’Accademia di Parma. Piccoli dipinti datati 1771 e conservati in coll. priv. rivelano l’influsso dell’ambiente classicista romano. Tornato a Saragozza, nell’ottobre del 1771, **G** ricevette il suo primo incarico di affresco: la decorazione della volta della chiesa della Madonna del Pilar a Saragozza, che doveva raffigurare l’*Adorazione del nome di Dio*. L’opera manifesta la fedeltà dell’artista agli schemi della decorazione barocca e alle recenti opere spagnole di Corrado Giaquinto. Dipinse nel 1772 per la certosa dell’Aula Dei, grandi quadri che ne attestano la formazione su modelli tardo barocchi.

**Madrid** Nel 1773 **G** ritentò la fortuna a Madrid, dove si stabilì, sposando Josefa Bayeu, che aveva tre fratelli pitto-



ri, in particolare Francisco, di parecchi anni maggiore di lui, e di cui egli si disse talvolta allievo. Dal 1774 eseguì per la Real Fábrica de Tapices numerose serie di cartoni per arazzi (43 conservati al Prado di Madrid), tessuti per i palazzi reali.

**I cartoni per arazzi e i primi ritratti** Tale collaborazione, durata quasi vent'anni, illustra nelle varie serie (1774-75, 1776-80, 1786-88, 1791-1792) l'evoluzione dell'artista. I cartoni delle prime due, in cui **G** s'ispirò ai dipinti di Michel-Ange Houasse, eseguiti nel 1730, sono dedicati a scene popolari, di caccia, di pesca (la *Merenda*, 1776; l'*Ombrello*, 1778). L'evoluzione stilistica si rivela nella maggiore importanza conferita alle figure umane, distaccate su paesaggi chiari e sfumati. Nel dicembre 1778 l'artista invia all'amico Martin Zapater le incisioni ad acquaforte dai quadri di Velázquez appartenenti alle collezioni reali, lavoro che gli consentì di familiarizzarsi con le opere del maestro. Nel 1780 **G** venne accolto all'Accademia de San Fernando con un *Cristo in croce* (Madrid, Prado), ma ripartì per Saragozza, dove fu incaricato di dipingere una cupola nella cattedrale della Madonna del Pilar. L'anno successivo ebbe l'incarico di un altare per la chiesa di San Francisco el Grande a Madrid, opera di laboriosa esecuzione. Entrò allora in rapporto con i potenti personaggi che ne diverranno i protettori e di cui dipinse i ritratti: il *Conte de Floridablanca* (1783: Madrid, Banco Urquijo); l'*Infante don Luis e la sua famiglia* (1784: Fond. Magnani-Rocca, Corte di Mamiano presso Parma); *Ritratti dell'infante* (Cleveland, AM) e di *Sua moglie* (Monaco, AP); l'*Architetto Ventura Rodriguez* (1784: Stoccolma, NM); dal 1785, *Ritratti della famiglia dei duchi d'Osuna* (Madrid, Prado).

**Goya pittore del re** Nominato pittore del re nel luglio 1786, **G** lavora alla serie dei ritratti dei direttori della banca di San Carlos (Madrid, Banco di Spagna), ed esegue quello della *Marchesa de Pontejos* (Washington, NG). Diviene allora il pittore alla moda della società di Madrid, e le sue lettere a Zapater ne attestano l'agiatazza economica; l'ottimismo di questo periodo si riscontra nella terza serie (1786-88) di cartoni per arazzi, le *Quattro stagioni*, il *Muratore ubriaco* e i *Poveri alla fontana* (Madrid, Prado). Nel 1787, per gli appartamenti della duchessa d'Osuna, all'Alemada presso Madrid, realizza una serie di sette *Scene campestri*, che sono in stretto rapporto con i

cartoni per arazzi dello stesso periodo (quattro appartenenti al duca de Montellano, Madrid). **G** non abbandona peraltro la pittura religiosa; lavora per le chiese di Valdemoro e di Santa Ana de Valladolid, e per la cattedrale di Toledo (l'*Arresto di Cristo*, 1798). Precedentemente si era interessato di paesaggio (la *Prateria di San Isidro*, 1788: Madrid, Prado). Nello stesso anno si avverte per la prima volta la presenza dell'elemento fantastico, con la *Vita di San Francisco de Borja* (Valencia, Cattedrale, gli studi, piú liberi, sono nella collezione del marchese de Santa Cruz a Madrid). Nel 1789 **G** viene nominato *pintor de Cámara* del nuovo re Carlo IV; di lui, e della regina Maria Luisa, fa gran numero di ritratti ufficiali (i piú importanti sono al Prado e nel palazzo reale di Madrid). Per lui posano, nel corso degli stessi anni, i *Duchi d'Osuna e i loro figli* (Madrid, Prado), poi la contessa del Carpio, *Marchesa de la Solana* (Parigi, Louvre), l'attrice Maria Rosaria Fernandez, detta *la Tirana* (Madrid, Academia de San Fernando), lo storico *Ceán Bermúdez* (Madrid, coll. del marchese de Perinat), il collezionista *Sebastián Martínez* (New York, MMA). Maestro incontestato del ritratto spagnolo, **G** si distingue allora per la ricchezza della tavolozza, in cui dominano i grigi e i verdi variati.

**La crisi del 1792 e le sue conseguenze** Alla fine del 1792, di passaggio per Cadice, l'artista si ammala gravemente per molti mesi, ma nel gennaio 1793 invia al segretario dell'accademia dodici dipinti su latta, tra i quali otto scene di tauromachia (Madrid, coll. priv.), *Commedianti ambulanti* (Madrid, Prado), il *Cortile dei pazzi* (Dallas, Southern Methodist University, Meadows Museum). Si è per lungo tempo creduto che si trattasse dei celebri quadri dell'Academia de San Fernando (la *Sepoltura della sardina*, la *Processione dei flagellanti* in particolare), datati assai piú tardi, dopo il 1808. La malattia di **G** produsse nella sua opera mutamenti profondi. La crisi del 1792, che lo rese sordo, trasformò il suo modo di vivere e influí anche sulla sua arte. In una lettera databile al 1795, **G** comunicava a Zapater che si accingeva a dipingere il ritratto della *Duchessa d'Alba*, che era andata nel suo studio (Madrid, coll. della duchessa d'Alba). Raggiunse la duchessa a Sanlúcar de Barrameda alla morte del marchese di Villafranca suo marito, nel 1796, e disegnò, durante questo soggiorno in campagna, numerose scene dal vero, e altre piú evocative o immaginarie, alcune delle quali riflettono una grande in-

timità. Eseguí il ritratto della *Duchessa in lutto* (New York, Hispanic Society) con due anelli sui quali si legge «Goya Alba» e in cui la duchessa, in piedi, scrive sulla sabbia «Goya solo». Il pittore restò a lungo ossessionato dall'immagine della duchessa, che torna di frequente nei suoi disegni e incisioni. Alla morte del cognato Francisco Bayeu, **G** venne nominato direttore dell'accademia di pittura (1795), carica che la cattiva salute lo costrinse ad abbandonare due anni dopo. Dal 1795 al 1798 dipinse numerosi quadri di soggetto religioso, particolarmente a Cadice, nonché i ritratti dei ministri *Jovellanos* (Madrid, Prado), *Saavedra* (Londra, Courtauld Inst.), *Iriarte* (Strasburgo MBA) e *Valdés* (Barnard Castle, Bowes Museum). Nel 1798 i duchi d'Osuna gli commissionarono una serie di piccoli quadri, molti dei quali sul tema dell'al di là. Dipinse nello stesso anno il ritratto del *Generale Urrutia* (Madrid, Prado), e quello dell'ambasciatore francese *Guillemardet* (Parigi, Louvre). Nello stesso periodo (primavera del 1798), **G** eseguì di getto la decorazione del piccolo eremitaggio di San Antonio de la Florida sulle rive del Manzanarre. Essa resta una delle sue opere fondamentali; sulla cupola è rappresentato il miracolo della resurrezione di un morto da parte di sant'Antonio, sotto gli occhi di una folla variopinta.

**I Capricci** L'anno successivo l'artista mise in vendita la serie piú nota delle sue incisioni, i *Capricci*. Comprende ottanta lastre incise ad acquaforte, i cui soggetti sono impreziositi da fondi e ombre ad acquatinta; **G** si è spesso ispirato a disegni eseguiti a Sanlúcar. La raccolta riguarda l'umanità in generale, le sue follie e la sua stupidità, e costituisce una satira sorprendente delle debolezze della condizione umana. Nello stesso anno, **G** esegue per la duchessa d'Osuna sette quadretti, in particolare la *Prateria di San Isidoro* (Madrid, Prado), capolavoro di naturalezza e scioltezza, in cui il paesaggio svolge un ruolo piú importante del consueto.

**L'apogeo di Goya ritrattista** Nello stesso periodo **G** esegue il ritratto dello scrittore *Fernández de Moratin* (Madrid, Academia de San Fernando), i due ritratti della *Regina Maria Luisa*, vestita di nero con mantiglia e a cavallo (Madrid, Prado), nonché il *Ritratto equestre del re* (ivi). Quest'eccezionale fecondità non declina negli anni successivi. Nell'ottobre 1799 **G** viene nominato primo pittore del re. Nel 1800 dipinge la silhouette della giovane e fra-

gile *Contessa di Chinchón* (Madrid, coll. del duca de Sueca), vestita di bianco e seduta in poltrona. Nel giugno inizia il grande quadro della *Famiglia di Carlo IV* (Madrid, Prado). I personaggi sono in piedi in una sala del palazzo, come se guardassero qualcuno posare per il pittore, che è a sinistra in penombra, presso il quadro a cui lavora: disposizione che rammenta *Las Meninas* di Velázquez. La sontuosità del colore, i cangianti delle sete e dei *lamés*, il riflesso dei gioielli e delle croci evitano ogni monotonia e conferiscono movimento e vita a un gruppo immobile in abito da cerimonia. La composizione è a fregio, con molti gruppi di personaggi intorno alla regina Maria Luisa. Dal 1800 al 1808 anno della guerra, il talento di **G** ritrattista tocca il culmine: il *Principe della Pace* (1801: Madrid, Academia de San Fernando), i *Duchi de Fernán Núñez* (1803: Madrid, coll. del duca de Fernán Núñez), il *Marchese de San Andrián* (1804: conservato a Pamplona), *Doña Isabel de Lobo de Porcel* (1805: Londra, NG), *Don Pantaleón Pérez de Nenin* (Madrid, Banco Exterior), *Ferdinando VII a cavallo* (1808: Madrid, Academia de San Fernando), commissionato poco prima della rivolta spagnola contro gli eserciti napoleonici. È probabilmente in questo periodo (1803-1806) che dipinge per Godoy i due celebri quadri la *Maja desnuda* e la *Maja vestida* (Madrid, Prado). Nel 1806 un fatto di cronaca offre a **G** l'occasione di manifestare il proprio interesse per il realismo popolare: la cattura del bandito Maragato da parte del monaco Zaldivia. In sei piccoli pannelli (Chicago, Art Inst.) l'evento, che allora riempì le cronache, viene rappresentato con vigore, secondo una successione di scene facilmente leggibili, quasi un annuncio del fumetto.

**La guerra di liberazione** La rivolta contro l'occupazione francese, conseguenza della dissoluzione del vecchio regime e della rovina economica e politica della Spagna, non lasciò indifferente **G**. Tutto porta a ritenere che fosse tra gli spagnoli che si auguravano riforme profonde per il proprio paese. Ma la brutalità della soldatesca napoleonica e la crudeltà della guerra eliminarono ogni simpatia per i nuovi rappresentanti politici. Preso tra due posizioni che, per motivi diversi, detestava, **G** trascorse gli anni torbidi della guerra in situazione ambigua: ora sembra agire come *afrancesado*, ora come patriota in rivolta. Il suo interesse torna a volgersi all'incisione. Verso il 1810 lavora alla serie degli *Orrori della guerra*, violenta accusa contro il

comportamento delle truppe francesi, e dopo il 1814 esegue due grandi quadri, il *Due* e il *Tre di maggio* (Madrid, Prado). La sua tavolozza muta allora di tono, dando sempre maggior posto ai bruni e ai neri, come attestano i ritratti del *Generale Guye* (New York, coll. priv.), del ministro *Romero* (Chicago, coll. priv.), del canonico *Juan Antonio Llorente* (conservato a San Paolo), dei suoi amici *Silvela* (Madrid, Prado). Ancor piú eloquenti i pochi quadri che **G** conservò presso di sé: il *Colosso* (ivi), il *Lazarillo de Tormes* (Madrid, coll. Maranon) i *Fabbri* (New York, Frick Coll.), le *Majas al balcone* (coll. priv. in Svizzera), le *Giovani* e le *Vecchie* (Lilla, MBA). Tra il 1805 e il 1810 dovettero venir eseguite molte nature morte (l'inventario del 1812 ne menziona dodici), tra cui l'impressionante *Testa di pecora* (Parigi, Louvre).

**Dopo la Restaurazione (1814-24)** Nel marzo 1814 il re Ferdinando VII rientra in Spagna. **G** può giustificare il proprio atteggiamento quanto basta per restare *pintor de Cámara* e per entrare nell'accademia. Nei suoi ritratti della famiglia reale (Madrid, Prado), come negli altri abbozzati subito dopo la Restaurazione (il *Duca de San Carlos*: conservato a Saragozza; il *Vescovo di Marcopolis*: Worcester Mass., AM), alla gamma dominante dei toni scuri si aggiungono chiazze violente di colore, rosse, gialle e azzurre. A sessantanove anni, **G** dipinge due *Autoritratti* (Madrid, Academia de San Fernando e Prado), e nello stesso anno (1815) l'immensa tela della *Giunta dei Filippini* presieduta dal re (oggi a Castres). L'idea originale è tratta da Velázquez, ma la realizzazione è assolutamente personale e l'ambiente cupo del vasto salone è reso fedelmente.

**Serie grafiche e le «pitture nere»** Nel 1816 **G** mette in vendita le trentatré incisioni della *Tauromachia*. La serie nasce come illustrazione di un testo storico sulle corride; ma ben presto l'artista mutò intenzione e anziché seguirne le fasi storiche, incise i propri ricordi delle corride, cui aveva assistito nella Plaza. È ancora all'opera per dei ritratti: del nipote *Mariano* (Madrid, coll. del duca d'Albuquerque), del *Duca d'Osuna*, figlio dei suoi protettori (oggi a Bayonne) e della *Duchessa di Abrantés*, sua sorella (Madrid, coll. priv.), nonché per una grande opera di soggetto religioso che suscitò molte discussioni, le *Sante Giusta e Rufina* (Siviglia, Cattedrale; schizzo a Madrid, Prado). A settantatré anni apprese la tecnica litografica,



allora del tutto nuova (la *Vecchia filatrice* è datata 1819). Alla fine di agosto il piú importante quadro religioso di **G**, l'*Ultima Comunione di san Giuseppe Colasanzio*, era già collocato sull'altare della chiesa degli Scolopi di Madrid; in quest'opera emozionante e per niente convenzionale, la cupa atmosfera è dominata dalla veemente espressione di fede del santo morente. Ammalatosi di nuovo gravemente, **G** dipinge un autoritratto e un ritratto del medico *Arrieta* che lo curava (Minneapolis, Inst. of Arts), nonché altri ritratti di amici. Durante la convalescenza, come aveva fatto altre volte, incise ad acquaforte, arricchendo questa tecnica con complessi procedimenti, la straordinaria serie dei *Disparates*, o *Proverbi*, in cui la sua immaginazione riesce ad esprimere le visioni piú misteriose, e la fantasia si libera completamente. Se la loro eccezionale bellezza non cessa di impressionarci, ci sfugge il senso preciso della maggior parte dei fogli, la cui realizzazione è legata alla decorazione della casa dell'artista (1820-22). **G** aveva acquistato nel 1819 una casa di campagna in riva al Manzanarre, nei dintorni di Madrid, la famosa Quinta, e ne decorò due camere, il salone e la sala da pranzo. Si tratta dei quattordici «dipinti neri» (Madrid, Prado: lo stacco fu eseguito nel 1873). Rappresentano un mondo tenebroso, dove l'orrore è espresso in tutte le sue forme, segnato dal mito di Saturno, simbolo di morte e di distruzione. La sua compagna Leocadia Weiss, rappresentata all'ingresso vestita di nero, poggia i gomiti su una specie di tumulo dominato dalla balaustra di una tomba, evocando senza dubbio la morte cui l'artista è di nuovo sfuggito. Le scene piú sorprendenti, di non facile interpretazione sono il *Duello con il bastone*, il *Cane sepolto* di cui emerge soltanto la testa da un paesaggio desertico, *Due giovani donne che si burlano di un uomo*. Tutto è reso con audacia e con una totale libertà di esecuzione, caratterizzata dall'impiego costante della spatola, che stende il colore a macchia, restituendo quest'universo allucinato da cui si scatenano laidezza, orrore e angoscia.

**Ultimi anni a Bordeaux** Nel 1823 si ebbe una svolta nella politica spagnola, Ferdinando VII che aveva accettato la costituzione del 1820, ristabilí il potere reale, rafforzato dalla spedizione del duca d'Angoulême. I liberali vennero perseguitati; **G** si rifugiò presso un amico, il sacerdote don José de Duasso, di cui fece il ritratto (conservato a Siviglia), poi lasciò la Spagna. Vi fu probabilmente spinto

da doña Leocadia Weiss, cugina della moglie e con cui viveva, il cui figlio, liberale convinto, cadde sotto i colpi della repressione. La famiglia Weiss lo seguì. **G** aveva chiesto un congedo, accordatogli il 2 maggio 1824, per recarsi alle acque di Plombières ma sembra che non vi sia mai andato; trascorse breve tempo a Bordeaux e in seguito si recò per due mesi (giugno-luglio 1824) a Parigi. Qui eseguì i ritratti dei suoi amici Ferrer, opere cupe, prive di ogni artificio (Roma, coll. priv.), e una corrida dal forte contrasto di colori (ivi). Tornato a Bordeaux, vi rimase, tranne qualche viaggio a Madrid, fino alla morte. Esule volontario, chiese dapprima che gli venisse prolungato il permesso di soggiorno (1825), poi di ritirarsi con tutta la sua liquidazione e di essere autorizzato a vivere in Francia, cosa che il re gli concesse. Gli ultimi ritratti degli amici di **G** risalgono al periodo di Bordeaux: *Fernández Moratín* (Bilbao, MBA), *Galos* (Merion Penn., Barnes Found.), *Juan de Muguiro* (Madrid, Prado), *José Pio de Molina* (Winterthur, coll. Oskar Reinhardt). Si dedicò anche a opere di piccolo formato dal colore brillante (Madrid, Prado; Oxford, Ashmolean Museum), di pasta assai densa, sul tema della corrida, e a una serie di litografie dello stesso soggetto, quattro delle quali costituiscono una celebre serie nota col nome di *Tori di Bordeaux*. Vanno pure segnalate le miniature su avorio, di cui **G** parla in una delle sue lettere a Ferrer, e di cui solo ventitré su una quarantina sono state identificate (*Uomo che si spulcia*: Los Angeles, coll. priv.; *Maja e Celestino*: Londra, coll. priv.). Ma il quadro più importante di questi ultimi anni è la *Lattaia di Bordeaux* (Madrid, Prado); a conclusione di una lunga serie di studi di giovani popolane, rappresenta l'aspetto più aggraziato e delicato dell'arte di **G**, e il vertice della sua bravura; la *Monaca* (Inghilterra, coll. priv.), eseguita più o meno nello stesso momento, attesta invece una abbreviatura vigorosa della forma che annuncia l'espressionismo. **G** è rappresentato nei grandi musei di tutto il mondo, ma la maggior parte della sua opera è conservata a Madrid, in collezioni private e pubbliche, in particolare al Prado. (*xdes*).

**I disegni di Goya** Sono circa un migliaio, eseguiti soprattutto dal 1796 in poi, e si dividono in due categorie: otto album indicati con le lettere da A ad H e i disegni preparatori per i quadri, poco numerosi, e soprattutto per le quattro grandi serie incise. Le tecniche impiegate, sia al

tratto che acquerellate, sono l'inchiostro di china, la seppia, la pietra nera e la matita litografica (album di Bordeaux, **G** e H), la sanguigna. In genere i disegni sono accompagnati da legende di mano di **G** e danno un'idea esatta della varietà del suo genio, ne riflettono la vita intimo (Album A, di Sanlúcar) e soprattutto le numerose osservazioni sulla vita del popolo spagnolo, le sue gioie, gli aspetti ridicoli, le distrazioni, le sventure nei periodi di crisi che hanno segnato il percorso dell'artista. Essi sono dispersi in tutto il mondo: il Prado conserva quasi totalmente l'album C. Alcuni fogli assai belli sono andati distrutti a Berlino nel 1945 (*Uomo che tira una corda*). (sr).

### **Goyen, Jan Josephs van**

(Leida 1596 - L'Aja 1656). Dopo l'apprendistato presso Coenraad Adriaens Schilperoort, Isaak van Swanenburgh e Jan Arentsz de Man, lavorò per due anni nella bottega di un certo Willem Gerrits a Hoorn. Di Van Swanenburgh conosciamo quadri di storia che nulla hanno in comune con l'opera del suo allievo: gli altri maestri di Leida con cui fu in contatto ebbero fama di paesaggisti ma dato che le loro opere non sono documentate, è impossibile sapere fino a qual punto le tradizioni della scuola di Leida abbiano influenzato **G**. È certo che risiedette per un anno in Francia, nel 1615. Tornato poi a Leida, lavorò per un anno nella bottega di Esaias van de Velde a Haarlem; apprendistato che ebbe per la sua formazione importanza fondamentale come testimoniano i suoi primi dipinti. Dal 1620 fino alla morte datò tutti i suoi dipinti, il che consente di seguirne da vicino l'evoluzione stilistica. Tra il 1620 e il 1626 dipinse paesaggi con architetture e gruppi di figure a colori vivaci, delimitati da contorni scuri (*Veduta di villaggio*, 1623: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), creando una delle prime rappresentazioni del paesaggio «realista» olandese. In questo periodo eseguì numerosi piccoli tondi sul medesimo soggetto (l'*Estate* e l'*Inverno*, le *Quattro stagioni*). Queste opere risentono dell'influenza dei maestri fiamminghi della seconda metà del sec. XVI, ma anche di quella di Jan Bruegel, soprattutto per quel che riguarda la tecnica. Tra il 1625 e il 1630 ca. il suo stile – nello stesso tempo che quello di Pieter Molyne e di Esaias Van de Velde (questi maestri si sono reciprocamente influenzati in questo periodo) – si modifica profondamente. Il colore estremamente vario è sostituito

tuito da una tavolozza «monocroma», vengono utilizzati solamente il verde, il giallo, il marrone e le tonalità intermedie, per rappresentare sia il paesaggio, sia le figure umane e le architetture che lo completano. La composizione diviene inoltre molto piú semplice: l'accento cade ormai su di un unico gruppo architettonico, e su di un'unica figura paesistica, posta al lato del quadro; le figure e gli edifici, raggruppati lungo una diagonale discendente, acquistano cosí importanza secondaria. Il quadro non deve piú la sua vivacità e varietà all'accumularsi di dettagli pittoreschi, ma all'alternanza di parti chiare e parti scure, che gli conferiscono carattere dinamico e unità (*Paesaggio di dune con fattoria*, 1632: Hannover, Kestner-Museum). Dal 1630 in poi nei paesaggi di **G** l'elemento dell'acqua inizia a svolgere un ruolo sempre piú importante. In questo periodo si riscontra la medesima tecnica per rappresentare i laghi e i fiumi olandesi, anche nell'opera di Salomon van Ruysdael, è quindi possibile che i due artisti si siano influenzati a vicenda. Intorno al 1630, **G** acquisisce uno stile personale, in cui l'accumularsi di dettagli che caratterizza le opere degli anni 1620-26, e il dinamismo ancora manierista della sua produzione, lascia il posto ad una costruzione del quadro semplice e chiara. La parte inferiore di esso, che occupa spesso appena un quarto della tela, è suddivisa in bande sovrapposte d'acqua e di terra, a cui viene impresso un ritmo vivace, grazie a qualche sottile accentuazione: piccoli battelli con i loro equipaggi, gruppi di bestiame e di edifici dipinti con maestria e leggerezza. Il tocco del pennello resta visibile (come in Frans Hals); tale procedimento gli consente di dare vivacità alla composizione. Serie di nuvole – elementi caratteristici del paesaggio olandese – scivolano nel cielo, che spesso occupa almeno i tre quarti del quadro, rafforzando ulteriormente l'effetto maestoso dell'insieme. La composizione va a poco a poco semplificandosi, e il pittore, negli ultimi quindici anni della sua vita, giunge a creare opere monumentali (le *Due querce*, 1641: Amsterdam, Rijksmuseum; *Veduta sul Reno*, 1646: Utrecht, CM). **G** eseguì anche numerosi schizzi dal vero; prima del 1625 soprattutto disegni a penna, poi utilizzò di preferenza la matita. Si conoscono centinaia di disegni di sua mano, dello stesso genere, e persino qualche album di schizzi. Numerose pagine sono datate e, in molti casi è riconoscibile il luogo in cui sono stati disegnati, grazie alla presen-

za di edifici facilmente identificabili. **G**, in un secondo tempo, componeva i suoi dipinti nella propria bottega, in base a tali disegni. Malgrado il loro carattere «realista», questi paesaggi sono delle reinvenzioni: egli introduceva infatti profili di città, per esempio Leida, in una cornice che non si conformava affatto alla realtà topografica. L'artista ottenne, in vita, notevole successo; lo attestano i numerosi imitatori del suo stile, nonché i due incarichi da lui ottenuti: uno dallo stadhouder Guglielmo II, l'altro dal comune dell'Aja. In questa città il maestro si era stabilito verso il 1631, dopo un soggiorno a Leida. Tranne una breve permanenza a Haarlem, visse all'Aja fino alla morte; nel 1651 dipinse per il municipio un'immensa *Veduta dell'Aja*. Vendette numerose opere, poiché in parecchi documenti il suo nome è legato a transazioni commerciali. Queste indicano che egli investì somme considerevoli nell'acquisto di dipinti, di case e di tulipani (i bulbi erano a quel tempo un articolo particolarmente prezioso e diedero luogo a speculazioni finanziarie insensate). Nel XVIII sec. e nella prima parte del XIX, **G** cadde nell'oblio e gli venne rimproverata la monotonia del colore e la mancanza di finezza nei dettagli. Con Frans Hals, egli è tra i pittori le cui qualità eccezionali sono state riscoperte grazie alla visione impressionista. **G** è rappresentato in tutti i musei olandesi e nella maggior parte dei grandi musei d'Europa e degli Stati Uniti. I suoi disegni sono conservati soprattutto ad Amsterdam (Rijksmuseum), ad Amburgo (KH), a Bruxelles (MRBA) e a Dresda (Gabinetto delle stampe). (*abl*).

### **Gozzoli, Benozzo**

(Benozzo di Lese di Sandro, *detto*) (Firenze 1422 ca. - Pistoia 1497). È chiamato **G** solo da Vasari; a Firenze fu aiuto del Ghiberti nella seconda porta del battistero (1446) e dell'Angelico in San Marco (a **G** sono attribuiti gli affreschi della cella e dell'anticella di Cosimo il Vecchio e alcuni altri). Seguì poi quest'ultimo ad Orvieto, dove collaborò agli affreschi della volta della cappella di San Brizio in duomo (1447), e a Roma (1448). A questo momento di stretta vicinanza con l'Angelico si datano la preziosa *Crocefissione e santi* (Parigi, coll. priv.), la *Sant'Orsola* (Washington, NG) e l'*Annunciazione* del palazzo comunale di Narni. A Montefalco, dove opera in piena autonomia, **G** lascia alcuni tra i suoi capolavori: le tavole



della *Madonna in trono con un angelo* (1450: San Fortunato) e della *Madonna della cintola* (oggi a Roma, PV) e gli affreschi (*Storie di san Francesco*, 1450-52; *Storie di san Girolamo, Crocefissione; Evangelisti*, 1452) in San Francesco, del 1456 è la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro, Giovanni, Gerolamo e Paolo* per il collegio della Sapienza a Perugia (oggi a Perugia, GNU). Nei dipinti eseguiti per l'Umbria, veramente tra i piú felici nel catalogo di Benozzo per freschezza di narrazione, la lezione della grande pittura fiorentina contemporanea – dall'Angelico al Lippi, da Domenico Veneziano a Piero della Francesca – viene svolta in consonanza con i protagonisti della coeva pittura perugina Boccati, Bonfigli e Caporali, ai cicli di Montefalco attingerà, anche se a un piú modesto livello, lo spoletino Jacopo Vincioli. Nel 1453 **G** è a Viterbo, dove affresca la cappella (perduta) di Santa Rosa: ne resta il ricordo in alcune copie seicentesche (Viterbo, MC) e in un disegno preparatorio (Londra, BM); ma soprattutto se ne percepisce l'eco negli affreschi, dovuti ad anonimi seguaci locali, delle cappelle della *Crocefissione* e della *Trasfigurazione* nell'Isola Bisentina. Delle opere romane di **G** restano pochi lacerti (un affresco nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto e il *Sant'Antonio di Padova* in Santa Maria Aracoele). Tornato a Firenze (1458), ottiene di eseguire la decorazione della cappella di palazzo Medici a via Larga con il *Corteo dei Magi* (1459-62), grande affresco concepito come un arazzo e nel quale sono evidenti i riferimenti all'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano. Ma non pare che quest'opera abbia soddisfatto il gusto sofisticato ed esigente del committente, Piero de' Medici il Gottoso: ed infatti di lí a poco Benozzo torna in provincia ad affrescare a San Gimignano il *San Sebastiano* in Sant'Agostino, il *Martirio di san Sebastiano* (1465) nella Collegiata e le *Storie di sant'Agostino* (1465) nella chiesa omonima. L'ultima commissione importante, dopo opere in Castelfiorentino, Monteoliveto e Certaldo, sono le *Storie del Vecchio Testamento* per il Camposanto di Pisa, cui attese con numerosi aiuti (1468-84) e in cui il **G** riflette – come nella *Gloria di san Tommaso d'Aquino* (Parigi, Louvre) – i motivi dominanti della pittura fiorentina sulla metà del secolo. La definizione del Vasari («Pratico di grandissima invenzione, e molto copioso negli animali, ne' paesi, negli ornamenti») può servire anche per mettere a fuoco i suoi limiti, che furono quelli di un abile narratore, che risolve talvol-

ta le invenzioni e i sentimenti dell'Angelico in forme facili e popolesche, con un gusto particolare per l'ornamento e per il colore, sempre vivace e smagliante. L'accezione limitativa insita nel giudizio di Vasari ha condizionato a lungo l'atteggiamento di parte della critica nei confronti di **G**, cui va riconosciuta invece – escludendo quanto di negativo si usa attribuire al termine 'popolare' – l'indubbia capacità di accogliere nel proprio linguaggio pittorico gli stimoli piú moderni – inclusi quelli che gli venivano dalla pittura fiamminga – dei quali fu uno dei principali divulgatori in aree anche eccentriche dell'Italia centrale. (*mb + sr*).

### **Grabar, André**

(Kiev 1896-? 1990). Studiò a Pietrogrado e a Strasburgo. Dopo la rivoluzione russa trascorse due anni in Bulgaria, compiendo ricerche sulla *Pittura religiosa in Bulgaria* (1928). Insegnò a Strasburgo (1928-37) e all'École pratique des hautes études di Parigi (1937-66). Professore al Collège de France (1946-66), venne eletto membro dell'Institut nel 1955. Quando era giunto in Francia, la storia dell'arte bizantina e paleocristiana si basava sui metodi perfezionati da Gabriel Millet, sul modello di quelli dell'archeologica classica: classificazione e descrizione rigorosa dei monumenti. Discepolo degli studiosi russi Ajnalov e Kondakov, nonché del francese Paul Perdrizet, **G** sottolineò il debito dell'arte cristiana verso l'antichità. Il suo libro *L'Empereur dans l'art byzantin* (1935) presenta sistematicamente i principi dell'arte ufficiale nell'ambito imperiale, ripercorrendo le tappe del loro adattamento alle esigenze dell'arte cristiana. *Martyrium* (1943, 1946) segue il medesimo metodo per quanto riguarda i programmi iconografici associati al culto delle reliquie. *The Beginnings of Christian Iconography* (1968) rivela come i soggetti preferiti dall'artista paleocristiano siano tratti dal medesimo repertorio di quelli del suo contemporaneo pagano. L'autore ricostituisce così la poetica dell'artista bizantino, che subordinava la forma e lo stile all'intento di superare il sensibile. Oltre agli studi specialistici, come quelli citati, **G** ha redatto una serie di opere indirizzate a un pubblico piú vasto, tra cui *Peinture byzantine* (1953), *Le Haut Moyen Age* (1957), *Le Premier Art chrétien* (1966), *L'Age d'or de Justinien* (1966). (*chw*).

## **Grabar', Igor' Emmanuilovič**

(Budapest 1871 - Mosca 1960). Studente dell'accademia di belle arti di San Pietroburgo, poi presso Ažbé a Monaco, aderì nel 1901 al gruppo Mir Iskusstva. Le sue molteplici attività – fu storico e critico d'arte, organizzatore di musei e direttore di istituti di restauro – non gli impedirono di dipingere. Attese ispirazione nella natura, che riprodusse con una tavolozza delicata (*Giornata di sole in inverno*, 1941: Mosca Gall. Tret'jakov); fu anche buon ritrattista (*Ritratto dell'accademico N. D. Zelinskij*, 1932: ivi). Dal 1944 alla sua morte fu direttore dell'Istituto di storia dell'arte dell'Accademia delle scienze dell'Urss. (*bdm*).

## **Gračanica**

La chiesa della Madre di Dio, parte integrante del monastero di **G** (Serbia meridionale), venne fondata dal kral Milutin (1282-1321). I dipinti murali (tra il 1318 e il 1321) sono opera di vari pittori, tra i quali un certo Zaccaria, che ha firmato col proprio nome. Le grandi dimensioni di questa chiesa hanno consentito di aggiungere al programma tradizionale delle decorazioni i *Miracoli e parabole di Cristo*, di sviluppare i cicli della *Passione*, del *Giudizio universale* e della *Dormizione*, e di rappresentare scene del Vecchio Testamento, molte delle quali hanno carattere simbolico; nonché di aggiungere alle numerose immagini di santi l'illustrazione del calendario liturgico. Come in altre chiese del XIV sec., gli sfondi sono arricchiti da architetture complesse; e talvolta il tema principale è circondato da episodi secondari. In alcuni dettagli compare un gusto del pittoresco, e la ricerca di movimento sfocia in una sorta di barocchismo. (*sdn*).

## **Gradac**

La chiesa dell'Annunciazione del monastero di **G** (Serbia) fu restaurata dalla regina Elena d'Angiò, sposa del kral Uroš I (1252-76). I dipinti murali sono assai rovinati, ma le parti rimaste intatte sono importanti testimonianze del grande movimento dell'arte serba nel XIII sec. La *Natività*, dipinta sul timpano sud, è tra le composizioni più interessanti: i numerosi episodi che precedono e seguono la nascita di Cristo sono raggruppati attorno al tema centrale e rappresentati su vari piani in mezzo a un paesaggio di colline. Nella *Crocifissione*, cinque mirrofore

stanno dietro la Vergine, in atteggiamenti che ne esprimono la tristezza. (*sdn*).

### **Graf, Urs il Vecchio**

(Soletta 1485 ca. - Basilea 1527-28). Il padre, orafo, gli fornì i rudimenti di una formazione che proseguì e fu completata a Basilea. Nel 1503, a Strasburgo, eseguì una serie di disegni, che Knobloch xilografò e pubblicò nel 1506. Negli anni successivi fu a Basilea, Zurigo, Strasburgo e Soletta. Trascinato da un tumultuoso temperamento, che lo portò più volte in prigione, raramente trascorse nella stessa città più di qualche mese; ebbe numerosi incarichi di disegni che, grazie all'incisione, vennero diffusi riscuotendo notevole successo (*Vita di Gesù*, pubblicata a Strasburgo nel 1506: Basilea, KM). Nel 1511 sposò una giovane di Basilea, acquistando la cittadinanza del centro renano; l'anno successivo si arruolò nelle truppe mercenarie che partivano in soccorso di Giulio II a Milano. Nel 1513 era a Digione, poi al convento di Saint-Urbain (Lucerna), ove realizzò un *Ostensorio* e un *Reliquiario*. Prese parte alla battaglia di Marignano. Gli archivi degli anni successivi attestano soltanto una serie di condanne per risse sanguinose e offesa al buon costume. Bandito da Basilea nel 1518, l'anno seguente ne diveniva l'incisore ufficiale di monete. Nel 1521 combatté di nuovo sotto le mura di Milano. È menzionato per l'ultima volta nel 1526. Fu autore di alcune vetrate (il *Portabandiera*, 1507; *Ulrich d'Hohensax*, dopo il 1515, ambedue a Zurigo, KH), e di *grisaille* su sfondo blu (*San Giorgio e il drago*: Basilea, MBA). Particolarmente notevoli per qualità sono circa trecento incisioni e disegni datati dal 1503 al 1525 e quasi tutti monogrammati. Il suo stile si mostra aperto a influssi diversi, rielaborati entro un linguaggio originale il cui sviluppo sembra coincidere con i suoi spostamenti: tardogotico agli esordi, poi vicino a Schongauer, che talvolta copiò alla lettera. S'ispirò nel contempo agli studi anatomici di Hans Wechtlin, al chiaroscuro di Hans Baldung e alla potenza incisiva ed ironica di Dürer. Dopo la sua prima campagna italiana, comparvero temi rinascimentali, fregi decorativi, putti, figure mitologiche (la *Giovinetta pazza*, 1513: Basilea, MBA); *Venere e il lanzichenecco*, 1517: Amsterdam, Rijksmuseum); il suo disegno, pur mantenendo la nettezza metallica un po' scabra del tratto, acquistò la morbidezza nella resa dei soggetti che lo rese

famoso (il *Diavolo ferma un lanzicheneco in fuga*, 1516: Basilea, MBA; *San Sebastiano morente*, 1517: ivi; *Flagellazione*, 1526: ivi; la *Vivandiera e l'impiccato*: ivi). Personalità notevole, **G** illustra, con la sua stessa vita, la rivoluzionaria rimessa in questione del mondo medievale, nei turbamenti politici e artistici che scossero l'Europa all'inizio del XVI sec. (bz).

### **Graff, Anton**

(Winterthur 1736 - Dresda 1813). Nel 1756 **G** lasciò Winterthur per Augsburg, ove soggiornò presso l'incisore Haid fino al 1757, e poi ancora tra il 1759 e il 1763 per apprendervi l'arte del ritratto. Nel frattempo era passato, attraverso la bottega del pittore J. L. Schneider, alla corte di Ansbach, ove dovette eseguire copie di numerosi ritratti, ma ebbe anche l'occasione di studiare le opere di Kuppecky e di Pesne, che esercitarono un influsso determinante sulla sua concezione del ritratto. Dal primo riprese la ricerca intensa della personalità del modello attraverso effetti di chiaroscuro; dal secondo, una fattura nobile ed elegante. Nel 1766 fu chiamato a Dresda, ove divenne pittore di corte e membro della Kunstakademie e conobbe i capolavori dell'immensa galleria di pittura. Si trasferì definitivamente a Dresda, pur effettuando numerosi viaggi a Berlino. I suoi ritratti, pur mantenendosi fedeli alla realtà fisica del modello, cercano soprattutto di coglierne la realtà psicologica. Rappresentando i personaggi a mezzo busto o a mezza figura, egli distacca i volti per mezzo di una luce forte, che può giungere fino al chiaroscuro. Il colore luminoso è ricco di contrasti: *Ritratto dell'artista Oeser* (1776: conservato a Strasburgo). Abile nel variare le composizioni, accresce l'espressività dei suoi ritratti mediante la posa e gli accessori (*Ritratto di Sulzer*, 1771: conservato a Winterthur; il *Principe Enrico XIII di Reuss*, 1775: Monaco, NP). Verso la fine degli anni '70 del Settecento, la sua tavolozza si trasforma: il colore si schiarisce e si anima, la fattura diviene più libera; pratica sempre di più il ritratto a figura intera. Oltre al *Ritratto di Federico II* (Berlino, Charlottenburg), dipinge un celebre *Autoritratto* (1797: Dresda, GG), lo *Scrittore Kleist* (1808: ivi), l'*Attore Iffland nel ruolo di Pigmaliione* (1808: Berlino, Charlottenburg) e numerose altre personalità artistiche e letterarie. L'influsso inglese si fa avvertire nel *Ritratto di Enrico XIV di Reuss* (1789: Berlino-Dahlem), appoggiato



negligentemente al suo bastone, e la tendenza classica domina nel *Ritratto di Friederike Helldorf* seduta in un bosco (1803: Düsseldorf-Geresheim, coll. priv.). Sussistono dubbi circa l'attribuzione a **G** di una serie di miniature. Verso il 1800 iniziò a dipingere alcuni piccoli paesaggi (*Chiaro di luna sull'Elba*: Dresda, GG). (*jhm*).

### **graffiti**

Iscrizioni o disegni a carattere satirico o caricaturale sulle pareti dei monumenti antichi. Per estensione, iscrizioni o disegni scarabocchiati su un muro. L'analisi dei **g** può fornire notizie preziose sulla vita quotidiana e il linguaggio del popolo che li ha compiuti. Si sono potute decifrare sui muri di Pompei scritte politiche (elettorali), in cui sopravvivono termini osci, e caricature concernenti la vita religiosa: cristiani rappresentati con teste d'asino. Nel xx sec. i **g** contemporanei hanno interessato un certo numero di artisti: in particolare, in Francia, Jean Dubuffet. (*mtb*).

### **graffito**

Il termine, che deriva da 'sgraffiato', designa una decorazione murale monocroma o policroma la cui tecnica si avvicina a quella dell'affresco. La tecnica del **g** consiste nell'applicare su fondo di malta impregnata di colori resistenti alla calce uno strato di imprimitura o di malta a grana fine di circa 2 cm di spessore, e nell'inciderlo e grattarlo secondo un preciso disegno, così da rimettere in luce la malta colorata di partenza. Per tale operazione s'impiegano ceselli e svariati raschietti. Il **g** policromo comprende diversi strati di imprimiture a colori diversi. Come nella tecnica dell'affresco, il lavoro va eseguito quando la malta è umida, in un'unica seduta. Il procedimento d'incisione spiega perché i primi **g** fossero essenzialmente lineari. Attualmente è possibile mettere a nudo intere superfici. I primi **g** risalgono al XIII sec., benché il procedimento del gesso inciso non fosse sconosciuto agli artigiani già in epoca precedente. Durante il Rinascimento, il **g** è stato usato in concorrenza con l'affresco (Italia centrale e settentrionale, Austria, Boemia) ed impiegato particolarmente nelle facciate (a Roma erano specializzati in facciate graffite e dipinte Polidoro da Caravaggio e Maturino); in seguito ha incontrato minor favore ed è stato rimesso in auge solo nel XIX e XX sec. (*mtb*).

## **grafite**

Denominazione comune della matita in grafite naturale. Impiegata in Germania fin dal XVI sec. per scrivere, la grafite sostituì gli stili di metallo solo dopo lo sfruttamento dei giacimenti inglesi del Cumberland. Consentiva un segno molto simile a quello della punta di piombo, che lasciava un tratto grigio a riflessi metallici. Gli italiani se ne servivano solo per gli schizzi. Nel XVII sec., fiamminghi e olandesi la impiegarono nei disegni (Téniers, Cuyp), spesso associandola alla pietra d'Italia. In Francia veniva anche usata insieme all'inchiostro di china. Si deve attendere il XVIII sec. perché la **g** venga utilizzata nei ritratti, talvolta campiti ad acquerello. Durante la Rivoluzione francese l'ingegnere Conté (1755-1805) mise a punto una **g** artificiale mescolando grafite naturale a polvere ed argilla, cuocendo il miscuglio e facendo così nascere la moderna matita. Variando la quantità d'argilla e il tempo di cottura, si giunge ad una gamma assai ampia di tonalità, tutte molto solide. David impiegò la matita di Conté per i suoi schizzi e studi. Dall'Ottocento ad oggi la matita restò il mezzo privilegiato per disegnare. (*db*).

## **Gramatica, Antiveduto**

(Roma 1570 ca. - 1626). Di famiglia senese; i suoi esordi furono assai modesti: già da giovanissimo infatti teneva una bottega «commerciale» molto attiva, nella quale eseguiva soprattutto immagini devozionali per la piccola borghesia. Sembra che Caravaggio, suo coetaneo, lavorasse presso di lui verso il 1592, all'inizio del suo soggiorno romano; ma solo poco prima del 1620 il **G**, di formazione manierista, guardò con interesse alla lezione del suo stesso ex compagno. Nel 1593 era già iscritto all'Accademia di San Luca, della quale poi sarà eletto Principe nel 1624. Nelle sue prime pale d'altare (*Santo Giacinto*, 1594 ca.: Roma, Santo Stanislao dei Polacchi; *Presentazione di Gesù al Tempio*, prima del 1615: Viterbo, MC, già Roma, Sant'Agostino) permane una cultura di fondo tardomanierista sui testi barocceschi dei senesi Vanni e Salimbeni. Un accentuato interesse naturalistico – di radice caravaggesca, anche se di gusto descrittivo – si evidenzia invece nelle opere tra il secondo e il terzo decennio, fra le sue migliori (*Adorazione dei pastori*: Roma, San Giacomo degli Incurabili; *Natività*: Roma, Gall. Doria) anche per notevolissimi inserti di natura morta. Si sa, del resto, che il **G**,

già prima del 1620, aveva inviato suoi dipinti in Spagna, ponendosi così come uno dei tramiti più precoci della diffusione del naturalismo italiano nella penisola iberica (cfr. *Fuga in Egitto* (Toledo, Cattedrale), firmata, dove manierismi toscani coesistono con soluzioni analoghe a quelle di un Manetti o di un Borgianni). Il naturalismo, inoltre, fu per lui un mezzo per dar corpo ad una sua propria tendenza espressiva che è possibile definire mistica; e in tal senso il **G** pervenne a risultati convincenti come nella *Visione di san Romualdo*, (1613-20 ca.: Frascati, Eremo dei Camaldolesi), o in alcune tele della serie con i santi dello stesso ordine ai Camaldoli di Napoli. Tra le altre opere, spettano alla maturità dell'artista la *Santa Cecilia*, firmata (Lisbona, MAA), la *Giuditta* (Stoccolma, NM), la *Buona Ventura* (Firenze, Pitti) e il *Concerto popolare* (Parigi, Louvre). (grc + sr).

### **Grammorseo, Pietro**

(Mons? - Casale Monferrato, già morto il 21 agosto 1531). Di origine fiamminga, passa in data non precisata in Piemonte, dove è documentato a Casale Monferrato a partire dal 1521; diventa genero di Francesco Spanzotti fratello di Martino, il caposcuola dell'arte piemontese centro-orientale tra Quattro e Cinquecento. L'indipendenza della maniera del **G** appare sin dal ricostruito politico del 1523 per la chiesa casalese di San Francesco, con al centro il superbo *Battesimo di Cristo* (ora Torino, Gall. Sabauda) (G. Romano, 1987): l'educazione fiamminga che in lui si suppone è arricchita da una personale lettura in chiave düreriana, e l'opera è intrisa di richiami sia dal Bramantino che da Cesare da Sesto. Le annotazioni sul leonardismo assumono una piega di eccentricità anche in opere successive, ad esempio nella *Madonna col Bambino e santi* del '24 (Vercelli, Palazzo vescovile), e in quella con San Pietro Martire del '25 (Torino, Gall. Sabauda), meno nella tarda *Immacolata Concezione* (Dublino NG). (rpa).

### **Gran, Daniel**

(Vienna 1694 - Sankt Pölten 1757). Appartiene alla prima generazione dei pittori barocchi austriaci, di cui è il più celebre rappresentante. Formatosi nel 1719-20 nelle botteghe di Solimena a Napoli e di Ricci a Venezia, si orientò più verso le composizioni chiare del secondo che verso la luminosità molto contrastata del primo. A parte

alcuni quadri d'altare, si dedicò essenzialmente alla pittura decorativa. Nel palazzo Schwarzenberg (Vienna, 1724-28) eseguì, nella sala di marmo, un soffitto (*Apollo e le nove Muse*) che sintetizza i caratteri dell'intera sua opera: chiarezza e freddezza d'impianto, importanza del soggetto, indipendenza rispetto alla cornice, composizione imperniata sulle figure e di conseguenza rifiuto, contrariamente a molti suoi contemporanei, dell'illusionismo architettonico alla maniera del Pozzo. Pur avendo rifiutato di svolgere funzioni ufficiali ebbe un ruolo importante come consigliere del clero per le tematiche allegoriche e l'iconografia cristiana. Grazie alla protezione della corte, ottenne l'incarico del soffitto della Hofbibliothek di Vienna (1730), la sua opera maggiore. Il soggetto complesso, ricco di significati simbolici, è la *Glorificazione delle scienze e delle arti, di pace e di guerra, sotto il regno di Carlo VI*. Nella zona inferiore, un'architettura dipinta di carattere monumentale, con un balcone e gruppi di personaggi, avvolge le finestre; nella zona superiore, figure allegoriche si ripartiscono in gruppi che ritmano il bordo della cupola. La chiarezza e la leggibilità delle sue composizioni (*Allegoria del Buon Governo della Moravia*, progetto di soffitto, 1737: Vienna, GG) gli valsero l'ammirazione della «generazione neoclassica» (Winckelmann). I suoi disegni, invece, eseguiti con mano rapida e libera, mostrano un movimento e un pathos barocchi. (*jhm*).

### **Granacci, Francesco**

(Villamagna 1469 - Firenze 1543). Come Piero di Cosimo, appartiene alla prima generazione del Cinquecento fiorentino, formatasi nella bottega di Domenico Ghirlandaio e in contatto con Fra Bartolomeo, Leonardo e Michelangelo. Nel 1508 Michelangelo lo convoca a Roma per averne consigli sull'esecuzione degli affreschi della Sistina. A Firenze lavorò per numerosi apparati di feste, in particolare nel 1515 per l'*Entrata di Leone X*. Citiamo tra le opere religiose più importanti di **G** la *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Michele Arcangelo* (Berlino, Bode Museum), la *Madonna e i santi Gherardo e Donnino* (Villamagna San Donnino), la *Sacra Famiglia con san Giovannino* (Dublino, NG), l'*Assunta e quattro santi* (Firenze, Accademia) con reminescenze peruginesche. Partecipò insieme a Pontormo, Andrea del Sarto e Bachiacca alla decorazione della camera Borgherini, con due pannelli

(*Giuseppe imprigionato, Giuseppe presenta il padre al Faraone*, 1515: Firenze, Uffizi). Nei suoi disegni impiega ancora la punta d'argento su carta preparata alla maniera di Leonardo e di Lorenzo di Credi. (*fv*).

## Granada

Questa città d'arte andalusa, che conserva eccezionali testimonianze pittoriche e monumentali, fu, per quanto riguarda la storia della pittura, uno dei principali centri spagnoli. L'Alhambra, il palazzo di Maometto V intorno alla Corte dei leoni, serba una decorazione figurativa che è unica nell'Islam occidentale, e che attesta curiosamente gli scambi tra il mondo cristiano e il regno nasrìde all'apogeo della dinastia (seconda metà del XIV sec.). Sul vasto soffitto della sala di giustizia, un artista anonimo (sivigliano? toscano?) ha rappresentato dieci re col turbante che esercitano la giustizia, circondati da scene romanzesche – combattimenti contro i mostri, cacce, tornei – nelle quali sono accostati cavalieri cristiani e mori, riconoscibili dai costumi e dalle armi. La cappella reale, fondata all'indomani della riconquista per ospitare le tombe dei re cattolici, ebbe in dono dalla regina Isabella un complesso prezioso di dipinti, per la maggior parte fiamminghi, che ella amava particolarmente. Oltre al grande trittico della *Passione*, considerato il capolavoro di Dirk Bouts, questa donazione comprendeva una ventina di scene religiose di Van der Weyden (*Natività, Pietà*), Memling (*Deposizione dalla croce*), Botticelli (*Cristo nell'orto degli Ulivi*), Pedro Berruguete (*San Giovanni a Patmos*). Chiuso nei reliquiari e ignorato fino al 1908, quando Gomez Moreno ne segnalò l'importanza, questo tesoro è in mostra dal 1945 nella sacrestia, adattata a museo.

Nel XVII e nel XVIII sec. **G** fu sede di una scuola locale molto attiva, che mantenne una certa autonomia artistica. All'inizio del XVII sec. l'opera del castigliano Sanchez Cotán, monaco nella certosa di **G**, introdusse un sobrio realismo coincidente con la timida reazione antimanagerista dei Raxis, i più stimati pittori di **G**. Nella loro scia si segnala, per un certo senso dell'equilibrio classico, una personalità ancora poco conosciuta, Juan Leandro de la Fuente. Pedro de Moya passa per aver introdotto a **G** l'influsso fiammingo di Van Dyck. Esso produrrà i suoi frutti migliori con la generazione successiva, dopo il soggiorno in città di Alonso Cano, le cui opere più belle si trovano



nella cattedrale e i cui discepoli furono numerosi alla fine del secolo. Tra essi spiccano Bocanegra, già quasi rococò per il suo stile delicato ed un poco fragile, e Juan de Sevilla Romero, le cui opere, di fattura piú solida, sono influenzate dalle incisioni fiamminghe. La famiglia dei Cieza (Miguel Jeronimo, i suoi figli José e Vicente) si segnala per gli studi di prospettiva popolati di figurine alla maniera italo-fiamminga. José Risueño prolunga il gusto delicato di Cano in un'atmosfera pienamente barocca. I pittori di questa scuola hanno in comune un idealismo lontano sia dal naturalismo che dal tenebrismo. Alcuni artisti, specialmente Niño de Guevara e Miguel Manrique (attivo fino al 1670), operanti a Málaga, s'ispirano direttamente all'esuberanza di Rubens.

**Museo provincial de bellas artes** Mirabilmente ospitato dal 1955 nel palazzo di Carlo V all'Alhambra, raccoglie dipinti dei migliori maestri della scuola di G; tra di essi sono particolarmente rappresentati Raxis il Vecchio (*Miracolo di san Cosma e san Damiano*, 1590), Sanchez Cotán (con una sala particolarmente importante fornita dalla certosa: *Immacolate, Cenacolo, Cristo in croce, Fondazione della certosa, Madonna dei Certosini*, nonché la sorprendente *Natura morta con cardo*), Cano (ciclo dei santi francescani: *San Bernardino da Siena*), Juan de Sevilla (ciclo dei santi agostiniani: *San Niccolò da Tolentino*). Il panorama va però completato con i quadri della cattedrale (ciclo della *Vita della Vergine* di Cano, l'opera fondamentale della sua vecchiaia, 1652-64; *Immacolate*, grandi composizioni di Bocanegra e di Juan de Sevilla) e con quelli di numerose chiese, particolarmente la certosa, ove restano in loco complessi rappresentativi di Sanchez Cotán (*Certosini martiri* o *Certosini che meditano entro paesaggi*), e di Bocanegra (*Vita della Vergine*). La fondazione Gomez-Acosta (donazione della coll. Gomez Moreno) possiede alcuni capolavori di Ribera, Zurbarán, Cano e Caneño oltre che numerose tele del XIX sec. di Vicente Lopez di Sorolla. (*aeps + pg*).

## Gran Bretagna

**L'alto medioevo (secoli VII-IX)** Come nel resto dell'Occidente cristiano, ad eccezione dell'Italia, la pittura dell'alto medioevo in Inghilterra è nota soltanto dai manoscritti. Durante questo periodo, si sviluppano due distinte correnti artistiche: una a nord, caratterizzata dal predominio dei motivi ornamentali di origine celtica,

l'altra a sud, che lascia alla figurazione uno spazio maggiore ed è in rapporto con la tradizione naturalista mediterranea. Si è indotti a spiegare la comparsa di queste due tendenze artistiche con la storia della cristianizzazione dell'Inghilterra. Di fatto essa venne evangelizzata attraverso due vie: nel Nord dai missionari irlandesi, e nella parte meridionale da una missione «romana» inviata alla fine del VI sec. da san Gregorio Magno e diretta da sant'Agostino, fondatore del seggio episcopale di Canterbury. I manoscritti che queste missioni portarono con sé, e ancor più i legami che esse mantennero coi paesi d'origine, contribuirono senza dubbio a modellare l'aspetto delle opere pittoriche realizzate nelle rispettive zone d'influenza. È incontestabile che le opere provenienti dal Nord dell'Inghilterra, la Northumbria, sono le più significative di questo periodo e nel contempo quelle di origine più controversa. Sino a poco tempo fa attribuiti senza distinzione a monaci irlandesi, o in alcuni casi ad artisti irlandesi operanti su suolo inglese, manoscritti come il *Libro di Durrow*, i *Vangeli di Echternach*, il *Codice di Lindisfarne* e persino il *Libro di Kells* vengono ormai sempre più generalmente riconosciuti come opere di *scriptoria* northumbrici. Agli argomenti paleografici si aggiunge la constatazione che il repertorio ornamentale detto «irlandese» venne usato in origine comunemente dagli artisti insulari e non fu mai esclusivo appannaggio degli irlandesi, benché questi abbiano continuato ad impiegarlo in un'epoca in cui, in Inghilterra, era ormai in disuso. Fondamentale sotto questo aspetto è stata la scoperta nel 1939, nel Sud-Est dell'Inghilterra, del tesoro di Sutton Hoo. Esso è composto in gran parte da opere d'oreficeria datate alla prima metà del VII sec., le cui decorazioni (intrecci, spirali e motivi scalettati) ricompaiono nella prima opera significativa della miniatura «irlandese», il *Libro di Durrow*, databile alla seconda metà del VII sec. (Dublino, Trinity College Library). Il rapporto tra opere realizzate con tecniche diverse fa luce sulla formazione dei miniatori della Northumbria, di cui spiega da un lato la predilezione per le forme ornamentali, dall'altro il rigore e la minuzia da orafi. Tali caratteri fondamentali si manifestano non soltanto nelle pagine puramente decorative, ma anche in quelle in cui sono raffigurati esseri viventi: i simboli degli evangelisti rappresentati nei vangeli sono trattati in modo consapevolmente antinaturalistico, e le loro forme suddi-

vise in piccole parti rispecchiano la tecnica *cloisonné* degli smalti. I risultati piú evidenti in questo campo vanno cercati nel già citato *Libro di Durrow*, e nei *Vangeli di Echternach* (Parigi, BN). Il *Leone di san Marco* di quest'ultimo manoscritto, probabilmente copiato nelle isole alla fine del VI sec. e inviato a san Willibrord, fondatore dell'abbazia lussemburghese di Echternach, è un capolavoro di lirico astrattismo. Lo straordinario virtuosismo grafico degli artisti northumbri non deve farne dimenticare le qualità cromatiche: il colore, dalle tinte raffinate e delicate, svolge un ruolo fondamentale nelle loro opere e spesso serve da filo conduttore nel groviglio di alcune composizioni, di cui sottolinea il carattere dinamico. Ciò è riscontrabile anche nelle pagine-arazzo di una complessità stupefacente, del *Codice di Lindisfarne* (Londra, BM). Tale manoscritto è contemporaneo ai *Vangeli di Echternach* (lo si colloca attorno agli anni 678-721, in base all'iscrizione aggiunta nel X sec., che ne attribuisce la copia a Eadfrith, vescovo di Lindisfarne), e occupa un posto particolare nella produzione northumbrica: accanto a pagine puramente ornamentali, infatti, contiene una serie di ritratti di evangelisti che si rifanno ad una tradizione del tutto diversa. È stato dimostrato che il *San Matteo* s'ispira a un modello risalente al *Codex Grandior* di Cassiodoro modello riprodotto anche, in modo ancor piú fedele e conforme alla tecnica pittorica mediterranea, nel *Profeta Esdra* del *Codex Amiatinus* (Firenze, Biblioteca Laurenziana). Quest'ultimo, un tempo ritenuto opera italiana, è stato infine riconosciuto come frutto dei laboratori di Jarrow-Wearmouth, luogo in cui gli abati Benedict Biscop e Ceolfrid avevano portato numerosi manoscritti cassiodoriani. Tale intrusione di modelli mediterranei nell'Inghilterra settentrionale sembra non aver avuto seguito e alla fine dell'VIII sec. il *Libro di Kells* (Dublino, Trinity College Library), per la cui origine si è proposto un centro della Scozia orientale influenzato da Lindisfarne, segna un decisivo ritorno alla tradizione ornamentale insulare, qui trattata con una fantasia esuberante e barocca. Soltanto altre due regioni dell'Inghilterra sembrano aver avuto un'attività pittorica confrontabile a quella della Northumbria; della prima, che ebbe come centro York, metropoli ecclesiastica del regno della Mercia, si sa soltanto che conobbe una brillante fioritura artistica alla fine del VII sec., sotto l'episcopato di Wilfred. Alla scuola di York non si può ri-

collegare con certezza alcuna opera, e solo ipoteticamente le si attribuisce una raccolta di *Vangeli* conservata nella chiesa di Santa Caterina a Maaseyck. L'unico ritratto di evangelista di questo manoscritto presenta la giustapposizione di elementi decorativi insulari che formano la cornice, e una rappresentazione della figura umana già libera dallo schematismo formale dei manoscritti northumbrici. Questa tendenza, ancor più accentuata, si osserva nei manoscritti usciti da Canterbury: così un *Salterio* della metà del VII sec. (Londra, BM), contenente un solo dipinto che rappresenta Davide e i suoi musicisti, presenta lo stesso ibrido rapporto tra immagine ed ornato. Si scopre in questa pagina molto animata un timido sforzo per esprimere il rilievo, peraltro contraddetto dall'uso, entro il portico che delimita la scena, di motivi piatti ed astratti di origine insulare. Il divario fra queste due tendenze artistiche antinomiche è spinto al suo estremo nel *Codex Aureus* (Stoccolma, Biblioteca reale). Qui infatti rappresentazione naturalistica e ornamentazione insulare sono nettamente dissociate. Nel ritratto dell'evangelista Matteo è vivo il legame con la tradizione mediterranea: i volti vigorosamente modellati dell'evangelista e dell'angelo, le cortine arrotolate attorno alle colonne, e persino il motivo «pompeiano» che decora la serie di archi. L'esordio del testo evangelico si distingue per il marcato carattere insulare della pagina decorativa. Altri due manoscritti ci documentano sulla pittura nel Sud e nel Centro dell'Inghilterra all'inizio del IX sec.: un frammento di *Bibbia* (Londra, BM) originario di Canterbury e il *Libro di Cerne* (Cambridge, Biblioteca dell'università), eseguito forse nella Mercia. Le composizioni dipinte nell'intestazione dei due volumi del Vangelo di san Luca, benché diversamente trattate, s'ispirano alla rappresentazione dell'evangelista Luca nei *Vangeli detti di sant'Agostino* (Cambridge, Corpus Christi College), manoscritto d'origine «romana» che, secondo la tradizione, sarebbe stato inviato alla fine del VI sec. al fondatore della diocesi di Canterbury da san Gregorio Magno. Sotto i ripetuti colpi delle invasioni scandinave, l'attività artistica nell'isola doveva sopirsi nel corso del IX sec. Per veder rifiorire in Inghilterra un'arte pittorica di qualità si dovrà attendere il secolo successivo.

#### **L'epoca romanica (secoli X-XI)**

□ *La miniatura romanica* Come il X sec. in Francia, il IX sec. in Inghilterra fu un periodo di declino artistico. La

prodigiosa inventività decorativa in cui sono riscontrabili risonanze celtiche, che caratterizzò i manoscritti prodotti dai monasteri d'Inghilterra e d'Irlanda, sembra estinguersi bruscamente nell'epoca in cui, sul continente, comparivano i primi capolavori della miniatura carolingia. Per un curioso moto di riflusso, nel momento in cui, sul territorio francese, l'attività degli *scriptoria* andava riducendosi, cominciava invece, all'inizio del x sec., uno dei capitoli più brillanti della storia artistica d'Inghilterra. Questo rinascimento fu frutto, a lungo termine, della riorganizzazione politica realizzata dal re Alfredo il Grande e dai suoi successori, e, a più breve scadenza, della riforma monastica instaurata nelle abbazie inglesi da san Dunstan alla metà del x sec. Gli uni e gli altri garantirono il successo della propria impresa moltiplicando i contatti con le potenze politiche e l'élite intellettuale del continente. Allo stesso modo il rinnovamento della miniatura anglosassone nel x sec. derivò in gran parte dalle relazioni strette in tale occasione e dalla comparsa oltremarina di manoscritti carolingi magnificamente decorati, come i *Vangeli di re Aethelstan* e il celebre *Salterio di Utrecht*, capolavoro della scuola di Reims. Una delle testimonianze più antiche del rinascimento della miniatura in Inghilterra ci è offerta da una pittura che fa da frontespizio a un manoscritto di Beda, in cui è raffigurato il re Aethelstan che dona a san Cuthbert un manoscritto contenente la vita di tale santo. L'ispirazione manifestamente carolingia della scena e il carattere massiccio dei personaggi hanno fatto pensare che essi derivassero da qualche modello della scuola Ada. Un salterio appartenuto al medesimo re Aethelstan contiene quattro pitture di stile analogo. A poco a poco la miniatura dell'isola si liberò dall'impronta continentale elaborando uno stile originale, talvolta detto «stile di Winchester», dal nome del centro in cui comparve. Le opere uscite da questi atelier sono in genere dipinte a colori densi e ricercati, ed i personaggi presentano ancora una certa pesantezza. La cornice è uno degli elementi più caratteristici di tali pitture, essa è composta di bande dorate intorno alle quali si svolge una lussureggiante vegetazione. Una delle prime opere di questo stile è un documento, datato 966, rappresentante il re Edgar che fa una donazione a Cristo. Ma il più bel manoscritto di Winchester è senza dubbio il *Pontificale* eseguito per il vescovo Aethelwold, discepolo di san Dunstan, la cui co-



piosa illustrazione è talvolta soffocata da un'invasiva decorazione floreale. Un maggior equilibrio tra scena e inquadratura viene realizzato nel *Pontificale detto dell'arcivescovo Robert* (oggi a Rouen, Biblioteca). Per rompere la monotonia della decorazione vegetale, essa è stata talvolta sostituita da vere e proprie scenette inserite tra i riquadri e nei medaglioni d'angolo. Questa disposizione piuttosto eccezionale si riscontra in una pittura di san Giovanni Evangelista nei *Vangeli di Grimbald*. Lo stile di Winchester si diffonde in altri centri, come quello di Ely, da cui proviene il *Sacramentario* portato in Normandia dall'arcivescovo di Canterbury Robert de Jumièges, dopo il suo esilio in Inghilterra. Tale stile venne imitato anche a Canterbury, come mostrano le pitture dei *Vangeli* del Trinity College a Cambridge, in cui l'esuberanza della decorazione vegetale supera quella dei manoscritti di Winchester. Tuttavia, in linea generale, sembra che gli artisti di Canterbury abbiano nettamente preferito alla tecnica pittorica impiegata a Winchester un disegno nervoso e fremente, derivante dallo stile carolingio di Reims, preferenza cui certo contribuì il *Salterio di Utrecht*, la cui presenza nella metropoli religiosa dell'Inghilterra risale alla seconda metà del x sec. Verso quest'epoca appunto il salterio eseguito a Reims venne copiato per la prima volta, con sorprendente fedeltà. Tale copia non è peraltro un'imitazione servile, e gli artisti di Canterbury seppero introdurre innovazioni impiegando per i loro disegni inchiostri di colori diversi; la tecnica è portata alla perfezione nella *Crocifissione* di un *Salterio* originario dell'abbazia di Ramsey. Il dinamismo del disegno di Reims si riconosce ancora nell'illustrazione delle poesie bibliche in lingua vernacola di Caedmon. Tale stile non tardò ad espandersi fuori di Canterbury, come mostrano i vivacissimi disegni del *Salterio di Bury Saint Edmunds* e numerosi manoscritti della *Psichomachia* di Prudenzius. L'originalità degli artisti anglosassoni si espresse anche nel campo delle maiuscole miniate creando un tipo nuovo d'iniziali, formate da elementi vegetali intrecciati e conclusi da teste di drago o di uccello da preda. Tali lettere, tracciate di solito a penna, sono impiegate per la decorazione dei manoscritti a contenuto letterario o patristico. Appaiono peraltro anche su alcuni manoscritti liturgici, come il *Pontificale di Sherborne* e il *Salterio detto di Bosworth*. La brillante fioritura artistica del x sec. proseguì nel secolo seguente. Tuttavia, il

mancato rinnovamento delle formule e la loro ripetizione produsse un irrigidimento e la sclerosi dello stile dei miniatori d'oltre Manica. Il fenomeno è avvertibile soprattutto nel disegno, che perse vivacità e s'indurì progressivamente. Si constata quest'evoluzione in una serie di *Vangeli*, come i *Vangeli* di Montecassino, i *Vangeli* offerti dalla contessa Judith delle Fiandre all'abbazia di Weingarten, e i *Vangeli* della collegiata di Mortain (conservati a Saint-Lô). L'opera più notevole di quest'epoca è un *Salterio* del fondo Cotton (Londra, BM), il cui testo è preceduto da una serie d'illustrazioni tratte dalla Bibbia, seguendo una formula che si ritroverà in numerosi *Salteri* inglesi di epoca romanica. La conquista del paese nel 1066 da parte di Guglielmo duca di Normandia fu evento importante per l'Inghilterra, tanto per le ripercussioni sul piano artistico quanto per le implicazioni politiche. La presenza dei Normanni sembra infatti aver contribuito, grazie al ristabilirsi di stretti legami tra le isole e il continente, a riattivare l'attività artistica nell'isola. L'apporto normanno in se stesso fu determinante, e nel campo delle miniature l'arrivo di un gran numero di manoscritti provenienti dalle abbazie ducali sembra abbia comportato trasformazioni importanti nella decorazione dei manoscritti inglesi. Tra i manoscritti normanni importati oltre Manica dopo la conquista, vanno citati quelli offerti alla fine dell'XI sec. dal vescovo di Durham, Guglielmo di Saint-Calais, alla sua chiesa cattedrale. Due tra questi sono particolarmente notevoli: una *Bibbia* a grandi lettere ornate e talora istoriate, tracciate a penna con l'aiuto d'inchiostri colorati, e un *Trattato di sant'Agostino* sui salmi, in cui una delle iniziali contiene il ritratto del donatore, il vescovo Guglielmo, e di un copista, Robert Benjamin. Le lettere ornate di tali manoscritti sono state accostate a quelle di un *Commento di san Girolamo a Ezechiele*, decorato dal monaco Ugo (*Hugo pictor*). Quest'ultimo lavoro faceva esso stesso parte di un gruppo di volumi, conservati a Oxford (Bodleian Library), introdotti assai presto in Inghilterra e provenienti, sembra, da Exeter. L'origine normanna di tali manoscritti è certa, poiché si ritrova lo stile della *Bibbia* di Durham in numerosi esemplari conservati a Rouen e Bayeux. D'altro canto si riconosce la mano del monaco Ugo in alcune opere di Jumièges. L'influsso esercitato dai manoscritti si coglie soprattutto nel campo della lettera miniata. Di fatto, a partire dalla fine dell'XI sec., nei ma-

noscritti insulari e piú in particolare in quelli dei centri di Canterbury e di Rochester, essa acquista una dignità nuova, misurabile dal posto sempre piú importante che, nella decorazione, le viene accordato. L'amalgama tra l'apporto normanno e la tradizione insulare caratterizza un curioso manoscritto della *Città di Dio* di sant'Agostino, eseguito a Canterbury alla fine dell'XI sec., oggi appartenente alla Laurenziana di Firenze. Le grandi lettere ornate manifestano l'influsso normanno; nelle illustrazioni, invece, si riconosce ancora il disegno nervoso e agile, originario di Reims, dei manoscritti precedenti la conquista. Il primo capolavoro della miniatura romanica inglese, un *Salterio di Saint Albans*, oggi conservato nel tesoro della cattedrale di Hildesheim, venne prodotto fuori dei grandi centri tradizionali, Winchester e Canterbury. La sua decorazione, notevole sia per quantità che per qualità, si suddivide in due gruppi: da un lato, una serie di pitture relative alla vita di Cristo, dall'altro una serie di lettere istoriate illustranti ciascun salmo. Lo stile lineare delle pitture rompe completamente con l'aerea leggerezza del disegno anglosassone, contribuendo a dare ai personaggi, smisuratamente allungati, una monumentalità sino ad allora ignota nella miniatura insulare. Tale carattere è ulteriormente rafforzato dalla densità della tecnica pittorica, in cui il rilievo viene suggerito da fini tratti bianchi paralleli a forma di pettine, secondo un procedimento messo a punto dall'arte bizantina e senza dubbio appreso in Italia. Lo stile del Maestro di Saint Albans sembra abbia fatto rapidamente scuola, conquistando altri centri. A tale maestro, o alla sua bottega, vanno attribuite le pitture di un manoscritto della *Vita di sant'Edmondo*, eseguite per l'abbazia di Bury Saint Edmunds, nonché i bei disegni di un volume di *Vangeli* della stessa abbazia. Il carattere monumentale e lineare di tali opere è ancor piú accentuato negli artisti dei centri vicini: come a Hereford, in un manoscritto di *Boezio*, e soprattutto in un *Salterio* copiato per una badessa di Shaftesbury. A questa medesima corrente stilistica possono riallacciarsi le grandi lettere ornate di una *Bibbia* proveniente da Winchester, il cui autore ha pure decorato un *Plinio* della biblioteca di Le Mans. Infine, l'influsso dello stile di Saint Albans si avverte persino a Canterbury, ove una seconda copia del *Salterio di Utrecht* venne eseguita ca. nel secondo quarto del XII sec. dal monaco Eadwine. Il *Salterio* è preceduto da un magnifico

ritratto del copista, che sembra appartenere a uno stadio piú avanzato dell'evoluzione stilistica della miniatura romanica inglese. La testa del monaco, saldamente modellata, contrasta con le pieghe della veste che si concludono a spirali, richiamando cosí un motivo decorativo di comune impiego nei manoscritti iberno-sassoni, il vortice. Opere di età successiva mostrano una crescente influenza di apporti esterni che in un secondo tempo verranno via via assimilati e assoggettati al temperamento proprio degli artisti inglesi. Si può seguire tale evoluzione in una serie di *Bibbie* eseguite tra il secondo quarto e la fine del XII sec. Un primo passo si compie, in questo senso, con le illustrazioni della *Bibbia di Bury Saint Edmunds*, dovute a un artista eccezionale, Maestro Ugo. In quest'opera è stata realizzata molto felicemente la fusione di tendenze diverse, anzi opposte. L'artista deve il senso plastico e la consumata maestria nel drappeggio all'arte bizantina, che ha forse conosciuto attraverso opere italiane; ma ha saputo dominare quest'apporto trasponendo i drappeggi molli di origine bizantina in un partito decorativo tipicamente insulare. Il profilo ondulato e flessibile dei personaggi ricorda, d'altro canto, il dinamismo delle figure dei manoscritti carolingi, coi quali gli artisti inglesi mantengono un diretto contatto, come attestano i disegni di un *Terenzio* a Saint Albans, copiato da un modello di Reims all'abbazia di San Dionigi. L'equilibrio armonioso, quasi classico, della *Bibbia di Bury* venne ben presto abbandonato in favore dell'elemento decorativo che prevale nettamente nell'autore delle illustrazioni della *Bibbia di Lambeth Palace* (Londra, Lambeth Palace Library), eseguita a Canterbury intorno alla metà del XII sec. Il ricordo del drappeggio fortemente plastico delle opere bizantine scompare in favore di un trattamento lineare che offre il pretesto a veri e propri esercizi di virtuosismo. La tensione drammatica che anima le scene della *Bibbia di Lambeth Palace* esercitò un influsso considerevole sulla miniatura inglese. La fama dell'artista della *Bibbia* dovette attraversare la Manica, poiché egli lavorò in un'abbazia della Francia del Nord, Liessies, agli ordini dell'abate Wédric, alla decorazione di un manoscritto dei *Vangeli*, di cui oggi restano soltanto due fogli dipinti. Se ne nota l'influsso in alcuni manoscritti di Saint-Amand. Il lirismo lineare del Maestro di Lambeth e dei suoi imitatori costituisce l'ultima reazione dell'arte insulare alla penetrazione delle concezioni plasti-

che dell'arte bizantina, il cui crescente prestigio si avverte nella miniatura inglese della fine del XII sec. Sin dalla metà del XII sec. due dipinti del *Salterio di Henri de Blois*, rappresentanti la *Morte* e l'*Apoteosi della Vergine*, annunciano il prevalere della corrente bizantineggiante. Essa si manifesta interamente nella decorazione della *Bibbia di Winchester*, completata alla fine del XII sec. secondo uno stile naturalistico. Esso ricompare in una terza copia del *Salterio di Utrecht*, realizzata a Canterbury intorno al 1200, nonché nei dipinti del *Salterio di Westminster* della stessa epoca. La figura umana è trattata, in tali manoscritti, con una pienezza e un equilibrio che annunciano già le tendenze umanistiche dell'età gotica. (fa).

□ *La pittura murale* In Inghilterra sussiste un numero piuttosto ridotto di pitture romaniche, poiché molte scomparvero durante la Riforma, per venir sostituite con scene allegoriche o iscrizioni a carattere didattico; queste opere pittoriche furono precedute da altre risalenti al periodo anglosassone; si riferisce infatti che un vescovo di York, Wilfred, aveva fatto decorare sin dal 674 le pareti della chiesa di Hexham. La maggior parte di queste preziose testimonianze, il cui stato di conservazione lascia spesso a desiderare, sono raggruppate nel Sud e nell'Est del paese. Le principali fra tali pitture oggi note risalgono all'inizio del XII sec. La chiesa di Santa Maria di Kempley (Gloucestershire) venne decorata in quest'epoca; al centro della volta si conserva un *Cristo in maestà*, tratto dalla visione apocalittica di san Giovanni, con intorno a sé i simboli degli evangelisti, la Vergine e san Pietro, il Sole e la Luna; sulle pareti laterali sono gli *Apostoli* in trono sotto una serie di arcate, alla stessa epoca appartengono *Scene della vita della Vergine* nella chiesa di Witley (Surrey). Nella cripta della cattedrale di Canterbury l'abside della Cappella di san Gabriele presenta anche un *Cristo in gloria* sostenuto da quattro angeli; sulla parete sud si sviluppano *Scene dell'infanzia di Cristo* e, a nord, *Episodi della vita di san Giovanni Battista*. Più tarda (1170 ca.) è la bella figura di *San Paolo* dipinta nella Cappella di sant'Anselmo, all'interno della stessa cattedrale. Tale soggetto eccezionale descrive, su fondo azzurro bordato di verde, l'apostolo, naufragato a Malta, chino su un fuoco di sterpi, mentre una vipera si appresta a morderlo. Il rigore del disegno, l'agilità del movimento, il morbido e manierato drappaggio, indicano un'evoluzione rispetto alle opere precedenti.



Risalgono alla seconda metà del medesimo secolo i dipinti di Coombes (Surrey): *Cristo in maestà* domina l'arco trionfale e, più in basso, si corrispondono due scene: *Consegna delle chiavi a san Pietro e del Libro delle Scritture a san Paolo*. A Durham, nell'antinavata della cattedrale, sono rappresentate (1170 ca.) le alte figure di due santi locali, *San Cuthbert* e *San Oswald*. La chiesa di Clayton (Sussex) offre un'ampia visione della fine dei tempi: *Resurrezione dei morti*, *Giudizio delle anime*, *Entrata degli eletti nella Gerusalemme celeste* decorano le pareti a nord; a sud, i *Dannati*, respinti dagli angeli portatori degli strumenti della Passione, vengono condotti all'inferno da Satana; a ciascuno dei quattro angoli di questa navata, un angelo suona la tromba; sopra l'arco del coro, *Cristo in maestà* mostra le piaghe; accompagnato dagli apostoli presiede, anche qui, alla *Missione di san Pietro* da un lato e alla *Missione di san Paolo* dall'altro. A Hardham (Sussex) il *Cristo* dell'abside, un tempo circondato dai *Vegliardi dell'Apocalisse*, è stato parzialmente distrutto, sul retro della facciata sono rappresentati i *Tormenti dei dannati*, sulle pareti della navata, *Scene della vita di Cristo*, la *Storia di san Giorgio*, l'episodio di *Lazzaro trasportato nel seno di Abramo*; sopra l'arco trionfale, l'*Adorazione dell'agnello*; sui lati, la *Storia di Adamo ed Eva*, grandi figure nude la cui anatomia è suggerita da linee bianche e rosse. Infine, i dipinti di Claverly (Shropshire), ispirati dalla *Psichomachia* di Prudenzio, e quelli di Shaldon (Surrey), con la *Scala della salvezza*, risalgono ai primi anni del XIII sec. Queste opere sembra si siano ispirate in parte alle miniature dei grandi atelier monastici dell'epoca (Canterbury, Winchester, Bury Saint Edmunds); la monumentalità di alcuni personaggi, la maestà dei volti e degli atteggiamenti tradiscono talvolta reminiscenze bizantine; più spesso i temi e la loro interpretazione si accostano alle grandi decorazioni della Francia romanica (Saint-Savin, Vic, Berzé). (mbe).

### **L'epoca gotica**

□ *La miniatura* Per l'epoca gotica esistono in Inghilterra testimonianze più numerose nella miniatura che nelle altre tecniche pittoriche, con numerosi manoscritti di qualità. La maggior parte delle opere è legata alla liturgia; il libro più diffuso è forse il salterio, benché siano presenti anche numerosi messali, bibbie e libri d'ore. La decorazione dei salteri e dei libri d'ore consiste in generale di una serie di miniature a piena pagina rappresentanti *Scene*

dell'infanzia di Cristo e della Passione, che precedono il testo, e di iniziali miniate, spesso accompagnate da margini riccamente istoriati, trattati con straordinario gusto narrativo, sicura attenzione descrittiva e particolari bizzarri e fantastici. Alcuni tra i piú eccezionali libri miniati che l'Europa produsse tra la fine del Duecento e la metà del Trecento nacquero in Inghilterra; si tratta prevalentemente di salteri, spesso commissionati da personaggi della corte o molto vicini ad essa. Tra i piú celebri sono il *Salterio dei mulini a vento* (New York, PML, 102) della fine del Duecento, il *Salterio di Peterborough* (Bruxelles, Bibl. reale, 9661-2) e il *Salterio della regina Mary* (Londra, BM, Roy 2 B.vii) del primo Trecento, il *Salterio Ormesby* (Oxford, Bodleian Library, Douce 366) del 1320-25 ca., il *Salterio di Saint-Omer* (Londra, BM, 39810), il *Salterio di Robert de Lisle* (ivi, Arundel 83) nonché il celeberrimo *Salterio Luttrell* del 1340 ca. (ivi, Add 42 130). La decorazione del messale è nel complesso meno ricca, ma comprende normalmente una miniatura a piena pagina con la *Crocifissione*. Tipicamente inglesi sono gli esemplari dell'*Apocalisse*, che per la maggior parte contengono due miniature per pagina dal disegno lineare, colorate a *lavis*. In confronto con la voga dei racconti epici e romanzeschi realizzati in Francia, in Germania e in Italia sorprende in Inghilterra l'assenza di miniature profane. Sussistono tuttavia esempi isolati, come la *Chanson d'Aspremont* (Londra, BM Landsdowne 782), simile all'opera di Matthew Paris, e, piú tardi, le *Decretali Smithfield* (M. Roy. 10.E.iv), il *Trattato di Walter de Milmete* (Oxford, Christ Church, E.II) e miniature isolate come la *Veduta di Venezia* in un manoscritto del *Milione* di Marco Polo (Oxford, Bodleian Library, 264). Tra i miniatori di cui si conosce il nome, taluni, come Matthew Paris e John Siferwas, lavorarono negli *scriptoria* monastici, mentre altri, come William de Brailes e probabilmente Herman Scheere, erano laici. Poche notizie si hanno sulla struttura degli atelier produttori di libri in epoca gotica; quasi nulla si sa su come si suddividesse il lavoro tra scriba, calligrafo, disegnatore, illustratore e miniatore, né se tali funzioni venissero espletate individualmente o per gruppi. È tuttavia attestato che Matthew Paris abbia composto le sue opere e le abbia scritte e miniate, benché leggere differenze nei suoi lavori tendano a dimostrare che, probabilmente, lavorava insieme ad assistenti. In seguito, in manoscritti

come il *Libro d'ore di Beaufort* lavorano alla stessa opera artisti diversi ed è noto che s'impiegavano spesso raccolte di modelli, una di esse sussiste al Magdalen College di Cambridge (Pepysian Library).

□ *La pittura murale* In un primo tempo per la pittura murale venne usata soprattutto la tecnica a tempera, la pittura applicata sul muro nudo o su una preparazione asciutta, piuttosto che l'affresco. Sussistono alcune opere della metà del XIII sec., appartenenti allo «stile di corte», benché la «sala dipinta» del palazzo di Westminster sia andata distrutta; si trattava di un vasto ciclo eseguito probabilmente da William di Westminster, nominato pittore del re a Winchester da Enrico III nel 1239. Dipinti più antichi esistono ancora a Winchester nella cappella del Santo Sepolcro (1230 ca.) e nel chiostro della Cappella di san Giorgio a Windsor, dove una *Testa di re* rammenta lo stile di Matthew Paris. Più vicine alla pittura continentale sono le pitture murali del transetto sud e della Cappella della santa Fede nell'abbazia di Westminster (1280-90 ca.), attribuite al Maestro Walter di Durham, pittore del re, morto nel 1308. Restano infine vari complessi frammentari nelle chiese parrocchiali, per la maggior parte, però, in cattivo stato di conservazione. La seconda metà del XIV sec. segna una fase importante per la pittura di corte. Nel palazzo di Westminster la Cappella di santo Stefano venne interamente dipinta, e così pure la sala capitolare decorata da un *Giudizio universale* e da scene apocalittiche. In tali opere tornano ad acquistare importanza gli influssi stranieri. Nella Cappella di santo Stefano viene impiegata la tecnica dell'affresco, e lo stile tradisce un influsso italiano, evidente nella prospettiva della cornice architettonica e nel rilievo dei fondi d'oro (frammenti a Londra, BM). Dai documenti risulta che tali vestigia vennero eseguite intorno al 1350-60 da Maestro Hugh di Saint Albans e da William of Walsingham. Risalgono al terzo quarto del XIV sec. le pitture della sala capitolare dedicate all'*Apocalisse*, che si accostano alla pittura tedesca o boema, come nel caso degli affreschi della Byward Tower (1380 ca.). Nel XV sec. il complesso più importante è quello che decora la cappella di Eton College. L'opera venne eseguita in due periodi: 1479-80 e 1487-88. La tecnica impiegata è l'olio su un fine strato di gesso. L'insieme è a *grisaille*. Il lato nord della cappella, dovuto probabilmente a un maestro fiammingo, rivela un senso della

profondità spaziale molto piú acuto rispetto al lato sud, dovuto all'inglese William Baker.

□ *La pittura su tavola* Il ristretto numero di dipinti conservatisi non consente di seguire un'evoluzione coerente della pittura su tavola in **G B**. L'opera piú antica è il dorsale d'altare di Westminster (Londra, Abbazia di Westminster), superba composizione, purtroppo frammentaria, con al centro *Cristo* che ha in mano il mondo, accompagnato dalla *Vergine*, e da *Santi* sui pannelli laterali, piú piccoli. Tali resti mostrano una splendida esecuzione e uno stile che se richiama la miniatura francese contemporanea mostra anche affinità con certi aspetti della pittura italiana, in particolare quella di Cavallini. La loro data, molto discussa, è stata accostata da taluni studiosi a quella del restauro del santuario di sant'Edoardo il Confessore (1269 ca.), ma è probabilmente piú tarda e può giungere fino all'ultimo decennio del secolo. È possibile che l'autore dell'opera sia Walter di Durham, cui sono attribuite le pitture murali della Cappella della santa Fede e del transetto sud dell'abbazia di Westminster. Sugli stalli del coro dell'abbazia di Westminster sussistono ancora alcuni frammenti di pitture, dovute al Maestro Thomas, figlio di Walter di Durham: due figure di *Rę* all'interno e un'*Annunciazione* all'esterno (1308 ca.). È noto da documenti che Maestro Thomas lavorava allora per Edoardo II. Furono certamente artisti di corte a dare i disegni per gli stupendi ricami che ornano paramenti liturgici, conosciuti sotto il nome di *opus anglicanum*. I prodotti di questa tecnica, largamente esportati in tutt'Europa ed estremamente apprezzati (esempi importanti in Italia sono fra gli altri il piviale di Ascoli, quello di San Domenico a Bologna e quello vaticano), saranno un tramite importante della diffusione europea dei modi della pittura gotica inglese. Altre pitture della fine del XIV sec. – antependio del Museo di Cluny a Parigi e polittico di Thornham Parva (Suffolk) – si ricollegano allo stile Ormesby-Gorleston delle miniature contemporanee. Si devono invece a un atelier di corte il *Ritratto di Riccardo II* in trono (navata dell'abbazia di Westminster) e il famoso *Dittico Wilton* (Londra, NG). Sulle due opere si è scarsamente informati: la prima, troppo restaurata nel XIX sec., venne forse eseguita per ricordare la presenza del re e della regina alla funzione religiosa dell'abbazia nel 1390; lo stile presenta punti di contatto con la Boemia e forse con lo stile di

Beauneveu in Francia. La seconda opera sembra volesse commemorare l'inumazione di Riccardo II nell'abbazia di Westminster: la sua origine è discussa, lo stile si apparenta alla Borgogna e alla Lombardia. Le opere tarde della scuola di Norwich presentano punti di contatto più puntuali con la pittura tedesca, in particolare con Maestro Bertram di Amburgo lo stesso vale per le pitture murali della sala capitolare di Westminster (*Apocalisse*).

□ *Le vetrate* Prima della metà del XIV sec. non si conosce in Inghilterra alcun nome di maestro vetraio o di pittore su vetro e nulla dimostra che la produzione del vetro esistesse nel paese prima di questa data. Nel XIV sec. il vetro bianco veniva fabbricato da un tedesco, Giovanni d'Alemagna, che fornì il vetro per la Cappella di santo Stefano del palazzo di Westminster, ma ancora in quell'epoca il vetro colorato veniva importato dal continente in lastre non tagliate. La vetrata più antica esistente in Inghilterra si trova nel coro di Canterbury ed è successiva all'incendio del 1174. Essa presenta un impianto tipico della fine del XII sec. e dell'inizio del XIII, con scene all'interno di medaglioni legati da bande decorative. All'inizio del XIV sec. i principali centri di produzione di vetrate erano York, Gloucester, Tewkesbury e Wells. Durante questo secolo la composizione si modifica: le scene si svolgono entro i pannelli sotto importanti architetture a più piani. Nel campo del colore viene scoperto il giallo d'argento, una tintura derivata dal cloruro d'argento, che dà diverse varietà di giallo. Essa veniva applicata sul rovescio del vetro interno, fissandola mediante cottura. Sembra che Roberto il Vetrario lavorasse alle finestre occidentali della cattedrale di York; poco dopo, negli anni 1330 e 1340, Thomas Glasswright lavorava a Gloucester, ove eseguì la vetrata est, che celebra la battaglia di Crécy (1346) e l'assedio di Calais (1347); in base all'araldica usata, essa doveva essere in loco nel 1349 ca. Alla fine del XIV sec. venne fondato un atelier a Oxford, dove vennero eseguite le vetrate del New College (1380-86), nonché quelle del Winchester College; lo dirigeva Maestro Thomas, il cui nome e il cui ritratto appaiono su un pannello dell'*Albero di Jesse* di Winchester. Nel 1405 John Thornton, di Coventry, firmò un contratto per le vetrate delle finestre orientali della cattedrale di York; un'analogia stilistica tra la sua opera e le vetrate di Winchester e di Oxford induce a pensare che egli si sia formato nel la-



boratorio di questa città. John Glazier è citato a proposito delle finestre dell'All Souls' College a Oxford, tra le quali la «finestra reale» è forse dovuta al pittore su vetro di Westminster John Prudde, la cui opera s'incontra pure nella cappella Beauchamp di Santa Maria di Warwick (1447-50). Nella seconda metà del xv sec. esisteva una scuola di pittori su vetro con centro a Norwich, il cui miglior risultato è la vetrata di Saint Peter Mancroft a Norwich. Infine, sullo scorcio del secolo, le finestre della chiesa priorale di Great Malvern rivelano un influsso fiammingo. (*mast + sr*).

**La pittura e la miniatura nel XVI secolo** Nel corso del xvi sec. l'Inghilterra si tenne ai margini della grande evoluzione della pittura italiana. Durante un breve periodo, dal 1531 al 1548, corrispondente al soggiorno di Hans Holbein, gli inglesi sembrarono in grado di introdurre nella propria tradizione nazionale le scoperte e i procedimenti rinascimentali. Non vi riuscirono però, a causa dei turbamenti politico-religiosi, e il loro unico contributo importante ed originale fu il ritratto in miniatura quale venne sviluppato da Nicholas Hilliard. La pittura del Rinascimento fa la sua apparizione in Inghilterra, bruscamente, nel 1529, in occasione del primo soggiorno di Holbein. Fino a quella data non vi furono artisti di livello superiore ai modesti pittori fiamminghi che lavoravano nel paese. È pure significativo che la chiamata di Holbein provenisse non dalla corte, ma dalla cerchia di umanisti e di eruditi raccolti intorno a Tommaso Moro. Così, questo primo soggiorno di Holbein non ebbe risonanze immediate; ma il secondo, dal 1531 al 1543, coincise col patronato artistico senza precedenti di Enrico VIII. In seguito alla Riforma, le ricchezze del clero e dei conventi affluirono nelle casse della corona e furono destinate ad accrescere il prestigio della monarchia attraverso il mecenatismo dei sovrani. Innumerevoli furono i pittori che lavorarono per il re; per un breve periodo, Holbein portò l'Inghilterra al massimo livello artistico europeo, grazie ai suoi magnifici ritratti di *Enrico VIII* e della sua corte, ed alla pittura murale che rappresenta la famiglia reale, e anche grazie alle sue composizioni destinate all'incisione, alla gioielleria e all'argenteria. Holbein morì nel 1543, e con la morte dello stesso Enrico VIII nel 1547 il mecenatismo reale cessò bruscamente. Nessun monarca, prima della regina Anna di Danimarca, moglie di Giacomo I, protesse più at-

tivamente le arti, e la responsabilità di tale ruolo cadde su un'aristocrazia e una piccola nobiltà di recente arricchimento. A parte Federico Zuccari, che soggiornò in Inghilterra per sei mesi nel 1575, non giunse più in Inghilterra alcun artista straniero importante; né fu tentato alcuno sforzo significativo per uguagliare lo sviluppo artistico del continente. L'impulso nuovo conferito alla Riforma sotto Edoardo VI e il deliberato scatenamento di una campagna iconoclastica nel 1550 accentuarono questa tendenza, aggravata dalla sconosciuta distruzione di una parte dell'arte medievale inglese: pale d'altare, pitture murali, sculture, ricami, manoscritti miniati, vetrate. Malgrado una breve ripresa sotto Maria Tudor, che ristabilì il cattolicesimo, e malgrado il compromesso anglicano del 1559, il paese mantenne un atteggiamento protestante nei riguardi delle opere religiose. Si spiega così la scomparsa completa delle scene con figure, poiché i soggetti religiosi venivano ritenuti idolatri e gli episodi della mitologia classica passavano per licenziosi e leggeri. Tale atteggiamento rafforzato sotto Elisabetta dai puritani, ammise, tra i generi pittorici, il solo ritratto. Verso la metà del secolo non si trovava che un solo artista di spicco: Hans Eworth. Verso il 1570 compaiono due correnti che ebbero uno sviluppo parallelo. La prima, derivata da Holbein, sviluppa uno stile privo di rilievo e lineare, ed è interpretata da Hilliard e dai suoi imitatori, come George Gower e Robert Peake il Vecchio; la seconda è costituita dal realismo fiammingo derivante da Eworth e rafforzato da un nuovo afflusso di artisti fiamminghi sfuggiti alle persecuzioni religiose (Lucas de Heere, Cornelis Ketel). Dal 1570-90 ca. i seguaci di Hilliard ebbero il favore della corte. Spinto all'estremo, questo stile non produsse soltanto le splendide miniature di Hilliard, ma, nelle pitture di grandi dimensioni, diede origine al nobile ritratto ieratico elisabetiano e giacomino, insieme icona e immagine astratta. Questi dipinti sono rappresentativi del manierismo, distante e fantastico, del ritratto di corte. Il gusto della corte mutò, verso il 1590, a favore della più giovane generazione di Isaac Oliver e di Marcus Gheeraerts il Giovane, che rinnovò la tradizione realista fiamminga ereditata dalla generazione precedente. Un interesse letterario per la personalità e la psicologia umana si esprime, nel ritratto, attraverso un nuovo senso di osservazione. Un genere tipico dell'arte inglese è il ritratto miniato. Esso divenne

un genere artistico autonomo a partire dal 1570 ca., quando le miniature non furono piú soltanto oggetti da gabinetto, ma vennero portate come ornamento, in astucci in gioiellati. Strettamente legate ai riti dell'amor cortese, presentano un carattere d'intimità estraneo al ritratto ufficiale a figura intera, in cui l'impegno principale consisteva nel rappresentare il rango sociale del modello. Dal xvi sec. s'incominciarono a formare le prime gallerie di quadri. L'unico collezionista degno di attenzione fu John, Lord Lumley (1534? - 1609), cattolico esiliato dalla corte, che accumulò ritratti di personaggi celebri e tra l'altro possedette i disegni di Holbein conservati oggi a Windsor. La moda di collezionare quadri in quanto opere d'arte, e non piú in quanto *souvenirs*, cominciò ad imporsi veramente solo verso il 1610, nella cerchia di Enrico, principe di Galles. Fino ad allora gli artisti erano considerati al pari di mercanti e artigiani, e solo in seguito cominciarono ad elevarsi nella scala sociale. L'Inghilterra uscì dall'isolamento artistico durante il decennio 1610-20. Il movimento ebbe inizio nella cerchia creata dal figlio di Giacomo I, Enrico, principe di Galles; e dopo la morte prematura di quest'ultimo si affermò con l'arrivo di Paul van Somer (1617), di Abraham Blyenberch (1620 ca.), di Daniel Mytens, nonché coi soggiorni di Rubens e Van Dyck. (rs).

**La pittura nel xvii secolo** Nel corso del xvii sec. l'arte inglese subì una serie di mutamenti. La regina Elisabetta, morta nel 1603, non se ne era interessata mai molto e i suoi gusti erano alquanto fuori moda: lo stile di Nicholas Hilliard, il suo pittore ufficiale, uno tra i piú notevoli artisti di origine inglese, era praticamente medievale. L'inizio del xvii sec. fu caratterizzato dall'introduzione di uno stile di origine fiamminga, conseguenza della presenza di un gran numero di rifugiati dai Paesi Bassi. Pittori come i Gheeraerts o i Critz esercitarono piú o meno il monopolio del ritratto a olio, ma lo stile da essi praticato era all'antica, e derivava da artisti come Pourbus e Floris. La situazione restò praticamente immutata sotto il regno di Giacomo I, primo sovrano del nuovo Regno Unito. La pittura scozzese riflette, sul piano provinciale, la situazione inglese; in questo quadro emerge tuttavia il pittore scozzese piú importante del xvii sec., George Jamesone, che adottò sin dal 1619 uno stile le cui caratteristiche fiamminghe diedero luogo alla leggenda che lo faceva allievo di Ru-

bens. Jamesone, cosa rara in quell'epoca, effettuò un viaggio in Italia; eseguì il ritratto di Carlo I nel 1633, ma la sua carriera venne limitata dalla mancanza di occasioni favorevoli. Cornelius Johnson, che nacque a Londra da genitori rifugiati, fu forse il miglior ritrattista d'Inghilterra fino al 1632. Il suo stile si accostava a quello dei pittori olandesi contemporanei, come Mytens. All'arrivo di Van Dyck nel 1632, Johnson venne eclissato; e circa undici anni dopo, allo scoppio della guerra civile, decise di lasciare l'Inghilterra per l'Olanda, dove morì nel 1661.

□ *L'epoca di Carlo I* L'arrivo di Van Dyck segnò una svolta nella storia dell'arte inglese; ma, prima che l'artista si stabilisse a Londra come pittore ufficiale di Carlo I, si notavano già indicazioni di un mutamento di gusto, imputabile in gran parte a Carlo I stesso e a Lord Arundel. Carlo salì al trono nel 1625, amatore d'arte illuminato ed eclettico, a questa data aveva già raccolto quadri. Durante una visita diplomatica in Spagna scoprì Tiziano e poté acquistare molte delle sue opere migliori, insieme ad altri quadri italiani; gran parte di queste tele, quando, durante il regime del Commonwealth, la collezione andò dispersa, fu comprata da collezionisti quali il cardinal Mazzarino, e un certo numero di esse si trova oggi a Parigi a (Louvre) e a Madrid (Prado). L'amore per l'arte italiana incitò Carlo V a chiedere i servigi di Inigo Jones, che era non soltanto il massimo architetto inglese dell'epoca, ma aveva ricevuto in Italia una formazione di pittore e di scenografo. Com'era da attendersi, i modesti sforzi di uomini come Johnson, Gheeraerts il Giovane, Paul van Somer e persino Peter Oliver non vennero minimamente apprezzati da Carlo I, il cui mecenatismo si rivolse a favorire prima Rubens e poi Van Dyck e l'italiano Orazio Gentileschi, che nel 1626 si stabilì in Inghilterra dove morì (1639). Rubens, che come Van Dyck venne nominato cavaliere da Carlo I, si recò per la prima volta in Inghilterra nel 1629. Eseguì molte opere per il re, alcune delle quali fanno tuttora parte della raccolta reale; ma l'incarico più importante fu la decorazione di un soffitto – l'unico a noi noto – che egli eseguì negli anni '30 per Inigo Jones nella nuova Banqueting House di Whitehall. Malgrado la simpatia che il re nutriva per Rubens, fu il suo allievo Van Dyck a diventare pittore di corte. Van Dyck si era recato in Inghilterra nel 1620, sotto il regno di Giacomo I, che avrebbe voluto trattenerlo, ma allora risiedette a Londra quattro

mesi soltanto. Dopo questo soggiorno, partí per Genova. Nel 1632 accettò la proposta di Carlo I e divenne pittore di corte fino alla sua morte (1641). Quando si confrontano i ritratti del re e della regina dovuti a Van Dyck con le versioni piú sobrie e probabilmente piú veridiche di pittori come Mytens, si comprende il segreto della celebrità dell'artista. Il re era, in realtà, piuttosto piccolo di statura e di aspetto poco distinto ma sotto il pennello di Van Dyck assume un'aria malinconica, sensibile ed elegante. Di fatto Van Dyck creò l'ideale del gentiluomo romantico inglese; la sua lezione venne accolta nel XVIII sec. da Gainsborough e nel XIX sec. da Lawrence. Nel 1642, la rivoluzione inaridí questo fermento artistico. Van Dyck era morto, e Inigo Jones era stato arrestato dal Parlamento, presso i cui membri era impopolare, essendo considerato un personaggio dittatoriale partecipe dei privilegi reali. Durante la rivoluzione, la tradizione di Van Dyck venne proseguita da pittori come William Dobson e Robert Walker. L'era del mecenatismo era finita: ancora una volta dal pittore si esigeva semplicemente la riproduzione fedele dei tratti del modello. Un nuovo impulso doveva provenire da artisti stranieri, e in particolare da Peter Lely.

□ *Il ritratto: Lely e Kneller* Lely giunse in Inghilterra al piú tardi nel 1647 dopo essersi formato a Haarlem. Deve la fama al suo talento di ritrattista; nel 1647 aveva certamente già eseguito il ritratto del re e dei suoi figli. Alla restaurazione degli Stuart, nel 1660, cominciò a produrre un certo numero di ritratti di corte soprattutto delle giovani bellezze della corte di Carlo II. Lely fece scuola presso i pittori inglesi, che non raggiunsero però il suo successo commerciale. Alla sua morte, nel 1680, subentrò come caposcuola della pittura in Inghilterra un altro straniero, Godfrey Kneller. Pochi anni prima della morte di Lely, Kneller si propose come suo principale rivale, ma dovette attendere fino al 1691 per succedergli nella carica di pittore del re. Kneller amava dipingere dal vero, il piú rapidamente possibile, la testa del modello; tale tecnica dominò la pittura inglese per lungo tempo dopo la sua morte, avvenuta nel 1723. La frase celebre «Shakespeare in poesia e Kneller in pittura, che Dio mi danni», attribuita a Ellis, *sergeant-Painter*, dimostra la considerazione che i potenti nutrivano per questo stile; e i taccuini di George Vertue, primo vero storico dell'arte inglese, atte-



stano un'opinione consimile. L'importanza di Kneller nella storia dell'arte inglese deriva anche dal ruolo da lui svolto nella fondazione di un'accademia piú o meno copiata sull'omologa istituzione francese fondata a Londra nel 1711. La Kneller's Academy fu il primo serio tentativo di istituire un insegnamento sistematico e regolare per i giovani pittori. Dopo molte vicissitudini passò nelle mani di Hogarth, e la sua funzione pedagogica divenne uno degli aspetti maggiori della Royal Academy, quando quest'ultima venne fondata nel 1768.

**La pittura nel XVIII secolo** I primi trent'anni del XVIII sec. vennero dominati da Kneller, e da pittori inglesi come i Richardson o Jervas, o stranieri come Dahl o Wissing, la maggior parte dei quali, ritrattisti, ricalcarono il proprio stile su quello di Kneller. I numerosi collaboratori cui quest'ultimo ricorreva suscitarono numerosi problemi di attribuzione. Le opere, di notevole qualità tecnica, sono in generale prive d'ispirazione e non hanno altro interesse se non quello di serbare memoria del modello. Dal punto di vista artistico, le opere migliori eseguite in Inghilterra nella prima metà del XVIII sec. non riguardano il ritratto, ma la pittura decorativa e soprattutto l'architettura e la scultura.

□ *La pittura decorativa all'inizio del secolo* In Inghilterra, alla fine del XVII sec. e nel primo quarto del XVIII, venne eseguito gran numero di opere decorative. James Thornhill è l'unico artista inglese importante che si sia dedicato a questo tipo di pittura; la decorazione della cupola di San Paolo e soprattutto la Painted Hall del Real Collegio Navale di Greenwich lo collocano allo stesso livello dei pittori barocchi francesi o italiani. Tra gli artisti stranieri che vissero in Inghilterra, piú o meno a lungo, in questo periodo, figurano il Canaletto, che soggiornò a Londra a partire dal 1746 e vi rimase, con brevi intervalli, per nove anni; altri artisti veneziani presenti in Inghilterra furono Pellegrini, Amigoni, Sebastiano e Marco Ricci. J.-B. van Loo dipinse numerosi ritratti celebri, tra cui nel 1738 quello del primo ministro Robert Walpole. Van Loo restò a Londra dal 1737 al 1742, e Vertue notava nel 1738 che egli mise in ombra i pittori inglesi; nel 1743 si ritirò ad Aix-en-Provence, sua città natale, lasciando il campo libero ai principali rivali: Hudson, Hogarth e Ramsay. La tradizione di dipingere solo il volto dal vero venne proseguita da Thomas Hudson fino al mo-

mento del suo ritiro, avvenuto dopo il 1760 e provocato in parte dal suo allievo Reynolds, il quale, tornato dall'Italia, incontrò un vivo successo.

□ *Ramsay e Hogarth* Tra il 1740 e il 1760 gli unici artisti inglesi di primo piano furono Hogarth e Ramsay. Per Ramsey furono determinanti i viaggi in Italia, nel corso dei quali prese contatto con l'Académie de France a Roma, derivandone uno stile più vicino a quello di ritrattisti francesi come Nattier o Tocqué che a quello degli inglesi o persino degli italiani che pure erano stati i suoi maestri. In tal modo egli introdusse in Inghilterra una cultura artistica cosmopolita. Ma dagli anni '60 in poi, da quando occupò la carica di pittore del re, limitò la sua produzione ai ritratti reali, opera quasi esclusivamente degli aiuti. Hogarth invece, a differenza di Ramsay, fu molto più legato alla tradizione della pittura inglese anche se il suo stile deve molto alla Francia e all'Italia.

□ *Wilson, Reynolds e Gainsborough* Alla morte di Hogarth nel 1764 l'arte inglese era in crisi. Secondo un opuscolo dal titolo *Situazione delle arti in Inghilterra*, pubblicato allo stesso tempo in inglese e in francese dallo svizzero J.-A. Rouquet nel 1755 la situazione economica e sociale degli artisti inglesi lasciava molto a desiderare in confronto a quella dei loro colleghi francesi. Giorgio II di Hannover, notoriamente del tutto privo di cultura, dichiarava di detestare la pittura e la poesia; l'ascesa al trono di Giorgio III nel 1760 diede migliori speranze alla giovane generazione di Reynolds, Gainsborough, Robert Adam e William Chambers, che dovevano essere gli esponenti principali degli anni '70 e '80 del secolo. Alcuni di essi avevano un'approfondita esperienza dell'arte italiana e acquistarono così un posto di rilievo tra gli artisti inglesi dell'epoca. Wilson, che guardò il paesaggio italiano con gli occhi di Dughet, Poussin o Claude Lorrain – assai ammirati in Inghilterra – e diede più tardi magnifiche versioni classiche del paesaggio inglese o gallese, non venne molto stimato dal grande pubblico. La sua influenza raggiunse Constable e Turner, come il grande acquerellista J. R. Cozens; ma la sua fama non superò una cerchia molto ristretta di artisti, e persino Gainsborough raccolse maggiori approvazioni per i suoi paesaggi pittoreschi di quanta ne riscuotesse Wilson con la sua produzione classica, che i contemporanei accolsero con reticenza. Reynolds ottenne invece maggiore successo soprattutto per il suo classicismo italianiz-

zante. Aveva compiuto un apprendistato tradizionale presso Hudson, ma il viaggio in Italia, dal 1749 al 1752, gli consentí, nel corso di due anni di soggiorno a Roma non soltanto di studiare in modo approfondito le antichità, ma anche Raffaello, Michelangelo, Correggio e i maestri del xvii sec. Aveva ricevuto una solida educazione, e le sue riflessioni sui principî dello stile dei maestri del passato diede i suoi frutti nei famosi *Discorsi* all'accademia (di cui fu il primo presidente) dal 1769 al 1790.

□ *La Royal Academy* Negli anni '60 del xviii sec. si sentí l'esigenza di fondare un'accademia, sia per formare giovani artisti sia per ospitare mostre dedicate all'opera di artisti di successo. I tentativi precedenti erano tutti falliti a causa delle rivalità intestine unica soluzione restava quella di una fondazione reale che garantisse la solvibilità della nuova istituzione e conferisse autorità e uno stato sociale ai suoi membri. L'atto di fondazione della Royal Academy, firmato da Giorgio III nel 1768, s'ispira interamente ai principî fissati dall'Académie française. Reynolds era senza alcun dubbio l'unico artista inglese che per cultura e notorietà fosse indicato a divenirne il presidente; e per sottolineare la nuova posizione da lui occupata il re lo fece cavaliere. Chambers, nel quale il re nutriva invece maggior fiducia, fu nominato tesoriere: carica importante, poiché la nuova istituzione fu totalmente a carico del re, almeno per i primi anni. L'accademia acquisí presto un'autonomia finanziaria. La sua fondazione forní peraltro un nuovo status sociale ai suoi membri, dando nuovo slancio all'arte di fine secolo in Inghilterra.

□ *Ritrattisti e paesaggisti* Il tipo di ritratto diffuso, sul modello di Van Dyck, da Reynolds e Gainsborough, di brillante fattura, elegante e spesso malinconico, in cui il soggetto è liberamente collocato entro un paesaggio, ebbe un gran numero di continuatori, tra cui Romney, lo scozzese Raeburn e l'americano G. Stuart e infine Lawrence. La precisione naturalista di Zoffany, che spesso tratta i suoi ritratti come drammatiche scene di genere, corrisponde a un'altra tendenza del ritratto inglese della fine del xviii sec., piú sincera, illustrata da talune tele di J. Wright e soprattutto dagli ammirevoli «ritratti» di animali di G. Stubbs, il maggior pittore inglese di animali, fedelissimo alla verità oggettiva, capace dei piú singolari effetti poetici, e di grande forza nella resa dei volumi. Nel campo del paesaggio, Wilson non è piú un isolato. A. Cozens, P.

Sandby, lo stesso Gainsborough, Wright of Derby, F. Towne, Louthembourg, T. Jones, W. Hodges, J. R. Cozens, T. Girtin scoprono nei paesaggi inglesi o sul continente motivi inediti che consentono loro di esprimere il proprio sentimento, già romantico, della natura. Tanto sul piano tecnico (acquerello o pittura fluida e leggera) che su quello della sensibilità, è aperta la strada a J. Crome e alla scuola di Norwich, nonché a Turner e a Constable.

□ *Neoclassicismo o preromanticismo* Il ruolo dell'Inghilterra nella creazione del neoclassicismo, fondamentale per l'architettura e le arti dell'arredo, fu determinante anche in pittura. Gavin Hamilton, con i suoi quadri di storia romana, assume il ruolo di precursore europeo del movimento; in seguito gli americani J. S. Copley e B. West adatteranno il nuovo stile alla rappresentazione di momenti della storia contemporanea. Tuttavia, il gusto dell'antichità e il sentimento eroico, propri del neoclassicismo, vengono alterati dalla tentazione del gigantismo declamatorio presso Barry e West, e da quella dell'immaginario in Füssli. Dagli anni '70, quest'ultimo, Runciman, Romney nei quadri di storia e nei disegni Mortimer o J. Brown danno libero corso alle violenze e alle bizzarrie irrazionali che popoleranno le fantasticherie romantiche. Il genio visionario di Blake si risveglia sin dal 1780. Il *Leone che assale un cavallo* di Stubbs esprime un nuovo senso del dramma; e Wright of Derby descrive con precisione tutta naturalista effetti di luce artificiale, fino a sfociare nel surreale. (*pm*).

**La pittura del XIX secolo** Si possono fissare gli inizi della pittura inglese del XIX sec. intorno al 1790, al momento della scomparsa di Gainsborough (1788) e di Reynolds (1792), e con le prime opere di Lawrence, Turner, Girtin e Crome, che tutti esposero per la prima volta intorno a questa data. Blake e lo scozzese Raeburn, benché appartenenti alla precedente generazione, trovarono anch'essi verso il 1790 il proprio stile maturo. Tra gli artisti più anziani, la cui carriera si è prolungata fin nel XIX sec., possono citarsi B. West (presidente della Royal Academy dal 1792 al 1805 e dal 1806 al 1820), Füssli (professore di pittura alla Royal Academy a partire dal 1799 e conservatore dal 1810 alla morte nel 1825), e Flaxman (morto nel 1826) le cui illustrazioni per l'*Iliade* e l'*Odissea* furono incise per la prima volta nel 1793. I caricaturisti Rowlandson e Gillray appartengono anch'essi a questa generazio-

ne. Alcuni artisti, come Constable, Cotman, Cox, Ward, cominciarono la carriera nel 1800 ca.; altri, come Haydon e Wilkie, un po' piú tardi.

□ *Accademie e società artistiche* La Royal Academy, dal prestigio contestato ma solido fino all'ultimo quarto del XIX sec., ebbe tra i suoi membri la maggior parte degli artisti principali. La pittura di storia soffrì dell'indifferenza dello stato a parte una commissione per la decorazione della Camera dei Lord, che arrivò però troppo tardi (dal 1841 in poi) per salvare il grande stile classico. Ciò nonostante i presidenti dell'accademia, per tutto il secolo, furono tutti pittori di storia o ritrattisti, salvo Millais, eletto sei mesi prima di morire nel 1896; il paesaggio e la pittura di genere, piú apprezzati dal pubblico, non venivano allora considerati abbastanza seri. Altri eventi caratterizzarono la pittura prima del 1850, in particolare l'arrivo a Londra, nel 1805, dei frammenti del fregio del Partenone (i marmi di Lord Elgin), l'apertura della Dulwich College Gallery nel 1814 (con la prima collezione permanente di maestri antichi aperta al pubblico), quella della National Gallery nel 1824 e la creazione di varie società di esposizione destinate a controbilanciare il potere della Royal Academy, come la Norwich Society (1803) la prima non situata a Londra, la Società degli acquerellisti (1804), che con questo sottolineava l'autonomia del genere, la British Institution (1805), la prima che organizzasse regolarmente, a partire dal 1815, mostre di maestri antichi con, talvolta, alcuni quadri inglesi moderni, e la Società degli artisti britannici (1823). La Scottish Academy di Edimburgo (denominata in seguito Royal Scottish Academy) venne fondata nel 1826, e la Royal Manchester Institution (nucleo della futura Manchester City Art Gallery) nel 1829. Nel 1837 venne insediata in Somerset House a Londra la Government School of Design, allo scopo di migliorare il livello dei disegnatori industriali, ma anche per dar loro una formazione artistica. Questa scuola venne chiusa nel 1852 e riaperta a South Kensington con diverso nome, assumendo alla fine quello di Royal College of Art. Tra il 1837 e il 1852, si aprirono in provincia ventuno nuove scuole municipali di disegno. Durante il primo quarto del secolo, il mecenatismo era svolto dall'aristocrazia, sotto l'autorità del principe reggente (Giorgio IV, 1820-30); ma a partire dal 1837, con l'accesso al trono della regina Vittoria, gli artisti vennero protetti dai commercianti o dagli



industriali borghesi, il cui gusto, all'opposto di quello dell'aristocrazia, che aveva acquistato all'estero numerose opere antiche, si limitava quasi esclusivamente ad opere inglesi moderne; ciò costituì una notevole fonte di reddito per gli artisti nazionali, i cui prezzi erano spesso elevati. Aspetto decisivo del mecenatismo fu l'aiuto dato agli artisti da amici personali che restavano nell'ombra. Soprattutto durante la prima metà del secolo numerosi pittori, disdegnati dal pubblico, sarebbero stati costretti ad abbandonare la carriera senza tali soccorsi: tale è il caso di Blake, Palmer, Constable (sino ad età avanzata), Cotman e Danby.

□ *Nuove tecniche* Nuovi pigmenti comparvero nella pittura a olio (i vari gialli utilizzati da Turner, il viola dei preraffaelliti), ma il progresso avvantaggiò soprattutto gli acquerellisti e i disegnatori. Le matite di grafite e la carta fabbricata a macchina comparvero poco prima del 1800; dal 1820 la carta Whatman, liscia, consentì di utilizzare acquerellati più fluidi. Le penne con punta d'acciaio, la litografia (importata dalla Francia) e l'incisione su acciaio vennero pure scoperte nello stesso periodo. L'incisione su acciaio divenne la tecnica principale per illustrare libri e giornali fino alla fine del secolo (quando venne sostituita dalla zincografia a tratto e a retino), poiché consentiva di tirare migliaia di esemplari con la medesima lastra.

□ *Il romanticismo* Fino al 1840 il romanticismo predominò nell'espressione della sensibilità, ma resta difficile da definire in termini stilistici. È peraltro incontestabile che il contrasto tra romanticismo e neoclassicismo in Gran Bretagna non fu mai forte quanto in Francia; né gli artisti britannici maturarono un'estetica romantica confrontabile con quella dei tedeschi. Lawrence proseguì, nel ritratto, il grande stile di Reynolds, interpretandolo tuttavia con un gusto romantico; la Waterloo Chamber nel castello di Windsor, contenente soprattutto ritratti d'uomini di stato e di generali alleati vincitori di Napoleone, dipinti da Lawrence dal 1814 al 1819, rappresenta il canto del cigno del grande stile nel ritratto europeo. Dopo il 1830, a parte alcune opere sensibili ed intime eseguite da Eastlake, da Stevens e dai preraffaelliti, il ritratto cade in Inghilterra in una mediocrità attestata dalle pareti dei club londinesi, dei vescovadi e dei *colleges* di Oxford e di Cambridge. Il miglior illustratore di tale stile è Watts. I suoi ritratti di personaggi celebri vittoriani (Londra, NPG)

danno di quest'epoca una testimonianza impressionante. Tracce della cultura romantica si colgono più facilmente nella pittura storica e nel paesaggio. Le opere di Blake, West, Füssli, Flaxman ed Etty hanno forma classica ma, mentre essa serba in Flaxman l'originaria purezza, negli altri la si trova, in diverso grado, penetrata dalla stravaganza romantica, molto profonda in Blake, molto esasperata in Füssli, meno evidente forse in Etty, cui premeva riprendere il lato voluttuoso di Rubens. Nel paesaggio, a olio o ad acquerello, lo spirito romantico si associa soprattutto all'amore per la natura. Nella pittura inglese di paesaggio del XIX sec. l'uomo è assente, come in Girtin, Cotman o Crome, o strettamente implicato nelle diverse manifestazioni del mondo fisico (Turner, Constable); egli non è mai – come nel paesaggio classico – semplice spettatore in primo piano. Inoltre la natura viene sempre rappresentata in movimento, e non come fenomeno statico: le nuvole si accavallano nel cielo, si annuncia, o è appena terminato, un acquazzone, infuria una tempesta, si leva o tramonta il sole. Constable ci ha lasciato diffusa testimonianza dei suoi sentimenti verso la natura. Turner vedeva la pittura con occhio troppo professionale per aver bisogno di una tale effusione, ma di lui è riferita una frase: «Il sole è Dio»; e l'intensità d'immaginazione, come l'acutezza di visione di Turner sono uniche. Il tocco ampio e il ricco colore, propri di tutti questi pittori, vennero invidiati dai romantici francesi: dal 1820 al 1830 la pittura britannica gode sul continente di una reputazione che in seguito non doveva più conoscere. Al *salon* del 1824 Constable ottenne la medaglia d'oro; Delacroix, durante il suo viaggio in Inghilterra nel 1825, fu incantato e influenzato da Lawrence, Constable, Landseer ed Etty; in quello stesso anno condivise uno studio con Bonington, attento interprete degli aspetti della luce naturale. Vivendo in Francia, garantì il legame tra i due paesi durante questo decennio anglofilo. Anche durante gli anni '20 si vide comparire un romanticismo più vicino allo spirito tedesco senza che si possa parlare d'influsso dell'uno sull'altro. Primo ad illustrare questa tendenza fu Danby, le cui scene dei dintorni di Bristol, paesaggi idillici e minuziosamente trattati, richiamano Friedrich e i fratelli Olivier. Centro più importante fu lo Shoreham Group, guidato da Palmer e influenzato da Blake. Palmer elaborò un'espressione intensa del paesaggio, quasi mistica, ispira-

ta dalla campagna del Kent e vicina a Shoreham. I suoi amici e lui stesso aspiravano a un'arte primitiva, e lavoravano con una devozione che si ritroverà nei preraffaelliti. Tale fase peraltro terminò intorno al 1840. Un aspetto piú aspro del romanticismo è rappresentato da J. Martin, le cui stravaganze ispirate dalla Bibbia e da Milton, derivano dagli esordi di Turner. Con i loro accenti sublimi, tali opere possono accostarsi alla pittura di storia della stessa epoca.

□ *La pittura di genere romantica e vittoriana* Durante questo stesso periodo, sin dal 1806 con Wilkie, si sviluppò una corrente fortemente antiromantica, la pittura di genere, che recependo l'influenza olandese, creò un tipo di quadri aneddotici eseguiti con cura, umoristici o sentimentali, che ebbero grande popolarità. Ai dipinti di contadini scozzesi seguirono le scene di bambini di Mulready e, dal 1830 al 1850, le scene d'epoca, episodi storici nello stile delle scene di genere (dovute a Leslie, Maclise, Egg e Redgrave), e derivanti in parte da Bonington. Alla metà del secolo, la pittura di genere era assai in voga, divenendo sempre piú lo specchio della vita borghese dell'età vittoriana. Gli episodi rappresentanti avevano come cornici il treno, i negozi, le stazioni ferroviarie i luoghi balneari, le corse a Epsom (come la *Giornata del Derby* di Frith, 1858: Londra, Tate Gall.), i giardini e soprattutto la *home*, centro della vita vittoriana. I piaceri della vita, visti dai pittori, sono sempre legati a scene di bambini; e le tragedie all'adulterio (della moglie), alle partenze per la guerra o per le colonie, e alla morte derivante da naufragio o da malattie. La povertà – che non va confusa con le difficoltà materiali borghesi – venne raramente rappresentata dai pittori vittoriani fino al decennio 1870-80, quando si ebbe la comparsa di un gruppo di notevoli artisti guidato da Holl e Fildes; esso cominciò a lavorare verso quell'epoca per il «Graphic», giornale illustrato fondato nel 1869 e imperniato sul problema delle riforme sociali. L'interesse suscitato dalla psicologia e dal comportamento caratterizza le opere celebri del pittore di animali Landseer (uno degli artisti preferiti dalla regina Vittoria).

□ *I preraffaelliti* Uno degli eventi piú significativi dell'era vittoriana fu, nel 1848, la fondazione del gruppo preraffaellita, diretto da Rossetti, Hunt e Millais. I preraffaelliti sostenevano una scrupolosa fedeltà alla natura, il rispetto per il fenomeno artistico, e l'esaltazione della pittura ita-

liana e della pittura fiamminga anteriori a Raffaello. I soggetti venivano tratti dalla Bibbia, da Shakespeare, Dante, Keats; e meno spesso, ma significativamente, dalla storia e dalla vita contemporanee. I preraffaelliti dipinsero spesso paesaggi dal vero (per esempio quelli di Brett, che senza appartenere al gruppo ne adottò in parte la maniera). Nei confronti della pittura precedente, il preraffaellismo presenta opere dai colori vivaci, dalla composizione poco convenzionale e dall'accuratissima esecuzione. La maggior parte dei pittori del tempo, dai più anziani (Dyce, Madox-Brown) ai più giovani (Hughes, Morris, Burne-Jones), subì l'influsso di questo movimento; altri invece, come Frith, lo giudicarono pretenzioso e rifuggirono dal suo influsso. L'aspetto naturalista del preraffaellismo degenerò presto in sentimentalismo, ma l'altra componente – la ricerca di un mondo immaginario medievale e romantico – venne ancora illustrata da Rossetti e Burne-Jones, e proseguì con le visioni immaginarie e «fine secolo» di Beardsley.

□ *La «high art» vittoriana* La metà da XIX sec. venne caratterizzata anche da un altro fenomeno, la *high art*, termine di cui ci si servì in epoca vittoriana per designare la pittura di storia. Ma le tradizionali norme e la funzione didattica, che definivano il genere, vennero abbandonate. Le opere eseguite dal 1840 al 1850 nella Camera dei Lord, spesso dipinte a fresco, di fatto riflettevano uno stile germanico che s'ispirava, attraverso Cornelius, ai nazareni; i soggetti venivano tratti dalle prime fasi della storia inglese. Nello stesso periodo Stevens attingeva alle fonti di Raffaello e Michelangelo, e Watts a quelle di Michelangelo e Tiziano, l'arte di Michelangelo fu parimenti determinante per Burne-Jones (unitamente a quella di Botticelli e Filippino Lippi) nella seconda metà del secolo; ma tali pittori non ricercavano più l'effetto classico o i gesti e le espressioni tradizionali; si servivano del Rinascimento per nobilitare un mondo fantastico. In certa misura, Leighton e Poynter (presidenti della Royal Academy rispettivamente dal 1878 al 1896 e dal 1896 al 1918), nonché Alma Tadema e Albert Moore sono forse più rappresentativi dell'epoca vittoriana, pur essendo forse meno interessanti. Con disegno scrupolosamente corretto, rappresentavano la vita quotidiana greca o romana con una glaciale solennità che offuscava l'erotismo latente dei nudi, rappresentati in pose «rispettabili».

□ *Whistler e la fine del secolo* Il «franco tiratore» che in-

ferse il primo colpo all'insularità vittoriana fu Whistler, stabilitosi a Londra verso il 1860, dopo essere vissuto a Parigi, dove si era recato nel 1855. Egli mirava, con deliberata ostilità, al rovesciamento dei valori vittoriani. Opponeva al linearismo vittoriano un forte senso della materia pittorica; ammirava tutto ciò che era francese, in particolare Corot e Courbet, e maestri come Velásquez e Hals, che avevano esercitato grande influsso in Francia; infine, nutriva una vera passione per l'arte giapponese. Gettò il discredito sugli artisti e sui critici precedenti, benché i suoi ritratti femminili dell'alta società sprigionino una malinconia del tutto inglese; guadagnò alla propria causa molti giovani pittori. A partire dal 1880, la pittura inglese fu caratterizzata da uno spirito nuovo. Gli artisti d'avanguardia ignoravano o ridicolizzavano la Royal Academy, e ricevettero una formazione diversa; il tirocinio normale passava ora attraverso i corsi della Slade School di Londra (fondata nel 1868), seguiti da un soggiorno di due o tre anni a Parigi. Tale nuova tendenza fu simboleggiata dalla fondazione nel 1886 del New English Art Club, il cui scopo era la creazione di un'arte basata sulla combinazione tra impressionismo francese e paesaggio romantico inglese. L'interesse per l'impressionismo si era già risvegliato qualche anno prima in Scozia, con la scuola di Glasgow. Il gusto si era evoluto: nel 1839 apparve il primo periodico inglese d'arte, «The Art Union» (più tardi denominato «The Art Journal»). A partire dal 1860, il livello delle riviste migliorò, con «The Athenaeum» e «The Cornhill Magazine». Nel 1900, d'altro canto, la maggior parte dei musei di provincia aveva già aperto le porte; tra essi la National Gallery of Scotland a Edimburgo (1859), l'Ashmolean Museum a Oxford (l'attuale edificio risale al 1848), e il Fitzwilliam Museum a Cambridge (lasciato in eredità dal suo fondatore nel 1816). Nel 1897 venne creata la Tate Gallery a Londra per ospitare la raccolta nazionale di pittura moderna britannica e quella di pitture e sculture moderne straniere. Non ci si può riferire a questa crescita nazionale d'interesse per l'arte senza rammentare il genio e l'influsso di Ruskin (prima pubblicazione nel 1843). Negli anni '70, W. Pater aderì all'estetica di Whistler; e verso la fine del secolo George Moore, come tanti altri, s'interessò sempre di più dell'impressionismo. Ma il primo numero di «The Studio», nel 1893, conteneva un articolo in lode di Beardsley. (*mk*).



## Il xx secolo

□ *L'inizio del secolo* Le personalità dominanti della pittura inglese all'inizio del xx sec. sono Sickert e Steer, esattamente contemporanei, appartenenti alla prima generazione che riconoscesse l'importanza rivoluzionaria dell'impressionismo francese. Steer adottò alla fine un atteggiamento ostile verso l'arte moderna; ma il suo insegnamento, sia pur nel complesso poco innovatore, contribuì a fare della Slade School di Londra la culla di numerosi giovani talenti. Principale figura della prima generazione di allievi della Slade School fu Augustus John. Ma Sickert, tornato a Londra da Dieppe nel 1905, attirò presto intorno a sé giovani pittori conquistati dall'impressionismo e dalla fedeltà alla natura, convinzione di cui Lucien Pissarro, insediatosi a Londra dopo il 1890, si faceva garante. Con Gilman e Gore, Sickert fondò nel 1911 il Camden Town Group, di esistenza effimera e sfociato (1913) nella fondazione del London Group, che s'ispirava, su scala più ristretta, al Salon d'automne di Parigi. Restò discepolo fedele di Degas; ma i suoi compagni più giovani preferivano Cézanne, Seurat, Van Gogh e Gauguin. Sotto la comune denominazione di *post-Impressionists*, il critico Roger Fry presentò questi quattro pittori in due importanti mostre a Londra, nel 1910 e nel 1912. Egli rivelò le opere di Matisse, di Picasso e dei loro colleghi *fauves* e cubisti al pubblico inglese. Le nuove concezioni vennero entusiasticamente adottate dai giovani pittori inglesi; Duncan Grant, Matthew Smith, Wyndham Leziz presero presto posizione a favore dell'avanguardia e, dal 1910 al 1915, la vita artistica londinese si sviluppò a ritmo accelerato. Il vorticismismo di Lewis fu una combinazione assai personale tra cubismo e futurismo, cui aderirono David Bomberg, Edward Wadsworth, William Roberts, nonché lo scultore francese Henri Gaudier-Brzeska e il poeta Ezra Pound.

□ *Il dopoguerra* La guerra del 1914 interruppe brutalmente quest'effervescenza creativa, e la pittura inglese impiegò molto tempo per ritrovare vitalità. Le mostre sul tema degli «artisti durante la guerra» furono interessantissime, poiché ciascuno rappresentò con crudele obiettività la sua esperienza del conflitto, ma l'apporto dal punto di vista artistico è trascurabile, tranne per la rivelazione di Paul Nash. Dopo la guerra Lewis tentò senza successo di rilanciare il vorticismismo; artisti come lo scultore Henry Moore, i paesaggisti Ivon Hitchens e Ben Nicholson raggiunsero la maturità sti-

listica tra il 1920 e il 1930; ma in generale si trattò di una fase indecisa, e si tornò persino a schemi tradizionali.

□ *Astrattismo e surrealismo* Dopo il 1930 l'astrattismo e il surrealismo, sviluppatisi sul continente, cominciarono a penetrare in Inghilterra. Nel 1934 Unit One, di P. Nash, fu un gruppo d'avanguardia molto consapevole, comprendente pittori e scultori; e fu seguito da altre manifestazioni (pubblicazioni e mostre) che propagavano le nuove idee. Tra gli astrattisti Nicholson, editore di «Circle», occupa un posto eminente; i suoi dipinti bianchi in rilievo sono i primi quadri inglesi di portata internazionale. Nash e Moore erano più attratti dal surrealismo, e in tale clima Ceri Richards e Francis Bacon cominciarono a esporre. Poeta e critico, Herbert Read pubblicò nel 1933 *Art Now*, divenendo il paladino delle tendenze contemporanee. Tuttavia, la minaccia della Germania nazista si delineava sempre più; e un certo numero di pittori volle promuovere un'arte più immediatamente accessibile al popolo. William Coldstream e Victor Pasmore, in particolare, aprirono a Londra una modesta scuola in Euston Road, il cui nome resta legato alla rappresentazione naturalista che, pur respingendo le strade sperimentali contemporanee, non per questo intendeva ritornare alle formule del XIX sec. Tale rifiuto dell'attualità divenne più netto con la guerra del 1939, che contribuì alla presa di coscienza dei pittori neoromantici, il più importante dei quali è Graham Sutherland, sono caratterizzati dal sentimento della natura, in particolare verso il paesaggio inglese, e dall'ammirazione per Blake e Palmer. La guerra consentì nuovamente, in particolare a Sutherland e John Piper, di rappresentare l'isolamento della **GB** durante questi anni, l'atmosfera degli anni '40 fu espressa particolarmente da Francis Bacon, le cui figure torturate manifestano una concezione della vita disperata, esistenzialista. Ma Bacon, benché molto ammirato, ebbe pochi allievi; i giovani pittori cominciarono piuttosto a raccogliersi, dopo la guerra, intorno a Nicholson. Il maestro si era stabilito a Saint Ives (nella Cornovaglia occidentale); e la piccola comunità di artisti rivaleggiò, per un momento, con Londra. All'inizio degli anni '50 prese il via la pittura astratta, con Nicholson e Pasmore, transfuga del realismo. Ma quello praticato da Roger Hilton, William Scott e Peter Lanyon, tutti e tre aderenti al gruppo di Saint Ives, è un astrattismo meno dogmatico, con frequenti riferimenti alla figu-

ra, al paesaggio e alla natura morta. Nella stessa epoca, alcuni giovani pittori erano al corrente degli aspetti rivoluzionari della nuova pittura americana. Lo scozzese Alan Davie fu il primo artista europeo a comprendere gli esordi di Pollock (dal 1940 al 1945 ca.), e come lui pose l'accento sul ruolo magico della pittura. Allo stesso modo, Patrick Heron partí da Rothko per esplorare le nuove possibilità del colore. Nel 1960 il gruppo Situation, che raccoglieva pittori giovanissimi, rispose in modo ancor piú preciso ai suggerimenti provenienti da New York. Con l'appoggio del critico Lawrence Alloway, Richard Smith, Robyn Denny, Harold e Bernard Cohen, John Hoyland, Ian Stephenson, Alan Green eseguirono immensi quadri astratti che spezzarono le convenzioni del gusto e della sensibilità, cui fino a quel momento l'arte inglese aveva obbedito. Le realizzazioni di Smith sfruttavano le tre dimensioni, ed egli v'introdusse talvolta elementi extra-pittorici, carta d'imballaggio, manifesti pubblicitari. Con questo si accostava alla Pop Art, che parallelamente si sviluppava a New York e a Londra sin da prima del 1960, e i cui precursori inglesi furono Richard Hamilton e Peter Blake. In ambedue le immagini tratte dalla vita quotidiana facevano parte integrante dell'opera, e questo reinserimento del soggetto favorí un atteggiamento piú autobiografico, che si affacciava, con David Hockney e Allen Jones, alla critica sociale. In disparte rispetto a queste varie tendenze, Bridget Riley ha esplorato le possibilità ottiche della pittura, interessandosi soprattutto al bianco e nero, e conservando il supporto bidimensionale della tela. In generale gli artisti inglesi non sono stati sedotti dall'arte cinetica, dal problema dell'ambiente e dallo *happening*. La tradizione d'una pittura astratta, colorata e di proba mestiere, rimane assai forte. (*abo*).

Accanto ai *collages* di Ivon Abrahams e alle strutturazioni di materiali vari di Stephen Buckley, la ricerca degli effetti ottici ha pure attratto Mick Moon e Tom Philips, mentre lo spirito di Mondrian si rifletteva ancora nei lavori di Sean Scully. Alcune opzioni originali neofigurative si sono recentemente manifestate con Patrick Caulfield e Anthony Green, il cui humor è piuttosto sarcastico; David Hephher tendeva all'iperrealismo. L'arte inglese ha conosciuto un nuovo sviluppo intorno al 1966-67, con la comparsa del movimento Art Language (Terry Atkinson, Harold Hurrell, Michael Baldwin e David Bainbridge),

che abbandona la produzione di oggetti per studiare il funzionamento dell'entità «arte», essenzialmente con lo strumento dell'analisi linguistica. Vicino ad Art Language è Ian Wilson, che fonda il suo itinerario unicamente su conversazioni. Anche altri artisti, senza appartenere a questo movimento (Victor Burgin, David Lamelas, Keith Arnatt e Michael Harvey) hanno fatto ricorso al linguaggio verbale, pur utilizzando altri strumenti di ricerca (film, suono, fotografia). All'opposto le «sculture» entro la natura di Richard Long, i *walking trips* o passeggiate di Hamish Fulton (presentati agli spettatori nella forma di documenti fotografici), i disegni ellittici di David Tremlett e le esperienze sulla percezione e sul linguaggio fotografico di John Hilliard s'inscrivono nella tradizione della poesia e del paesaggio inglesi. Anch'esso poetico, l'itinerario di Gilbert e George (che si producono sempre insieme in quanto «sculture viventi») riflette quella forma d'intelligenza sottile piena di humor che è tipicamente britannica. Quanto a Alan Charlton, è tra i rappresentanti principali del Nuovo Astrattismo postminimalista, che si sviluppa sia in Europa sia negli Stati Uniti. (bp).

### *grand tour*

A partire dal 1720 ca. il *g t* divenne, nel costume britannico, il viaggio che ogni inglese di buona famiglia era tenuto a compiere in Italia, di solito attraversando la Francia e la Svizzera, in compagnia di una o più guide in grado di mostrargli quanto era degno di essere visto e di completarne l'educazione. Nessun aristocratico o gentiluomo del Settecento poteva dire compiuta la propria formazione finché non avesse vissuto all'estero per almeno un anno. Nel corso di tale viaggio egli acquisiva una certa conoscenza della lingua e dei costumi dei paesi in cui soggiornava e ne visitava i monumenti e i luoghi più celebri. Particolare fascino avevano, in Italia, gli scavi recentemente compiuti di Pompei ed Ercolano, meta delle escursioni dei viaggiatori e degli artisti che studiavano e spesso acquistavano i pezzi antichi. Batoni ritrasse molti di questi gentiluomini inglesi che vivevano a Roma, collocandoli su uno sfondo di rovine antiche circondati dai pezzi delle loro collezioni.

Il *g t* rivestiva particolare importanza per gli artisti e gli architetti: era un'occasione per divenire tutori o ciceroni dei gentiluomini in viaggio e ancor più per studiare le

opere degli antichi maestri conservate in Italia – in particolare Raffaello, Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni, Guercino. Gli architetti studiavano le rovine di Roma e Napoli, e tale interesse contribuì alla diffusione del movimento neoclassico in tutta Europa, sia in ambito pittorico che architettonico, a partire dal 1760 ca.

Anche in seguito il viaggio in Italia continuò a rappresentare un momento centrale della formazione degli artisti. Tra la fine del xvii e l'inizio del xix secolo attraverso le tappe del **g t** le tracce di un'antichità perduta divennero oggetto di rievocazioni fantastiche e insieme di nuovi interessi antiquari, in quella continua mescolanza di «invenzione» e «realtà» di cui era composto il rapporto «romantico» con il passato; nel contempo le manifestazioni della potenza della natura e le emozioni estetiche da esse suscitate portavano gli artisti a visitare e a riprodurre le cime delle Alpi o le eruzioni del Vesuvio, che divennero tra i motivi più diffusi della pittura del tempo. (*jns + sr*).

### **Grandville**

(Jean Gérard, *detto*) (Nancy 1803 - Vanves (Hauts-de-Seine) 1847). Disegnatore, collaboratore fecondo dei giornali satirici del tempo e illustratore di numerosi scrittori (Swift, La Fontaine, D. Defoe, Florian), **G** ha lasciato un'opera abbondante. Trattò la caricatura in chiave simbolista trasformando i personaggi in animali o vegetali, o conferendo agli animali, vestiti, atteggiamenti umani. Quasi tutti i suoi disegni sono scomparsi. La sua fantasia poetica (i *Fiori animati*, acquerelli, 1847: Nancy, Biblioteca) suscitò imitatori in Inghilterra. La sua opera è caratterizzata da un accento visionario (*Delitto e castigo*, acquerellato, 1847: *ivi*) che preannuncia Redon e che venne rivendicato dal surrealismo. È ampiamente rappresentato al Museo lorenese di Nancy. (*ht*).

### **Granet, François-Marius**

(Aix-en-Provence 1775-1849). Figlio di un mastro muratore di Aix, studiò presso il paesaggista Constantin d'Aix. Seguì poi a Parigi il pittore Auguste de Forbin, suo amico, che ne facilitò l'ingresso nello studio di David (1799-1801). Abitò, contemporaneamente a Girodet e ad Ingres (cui restò legato), nel convento sconsacrato dei cappuccini, ove trovò il primo modello dei chiostri che lo resero poi celebre. Nel 1802 partì per Roma, lasciandola



solo diciassette anni dopo, per tornarvi poi a piú riprese (*Interno della chiesa sotterranea di San Martino ai Monti a Roma*, 1802: conservato a Montpellier, *Veduta interna del Colosseo a Roma*, 1806: Parigi, Louvre; *Coro della chiesa dei Cappuccini a Roma*, 1815: New York, MMA). La sua fama di pittore di genere crebbe rapidamente; esercitò influsso considerevole sugli artisti del suo tempo, creando la voga delle rappresentazioni di contadini italiani, illustrati nella sua scia da Léopold Robert, Schnetz, Bodinier. Precedette Robert-Fleury e Meissonier con scene d'interno aneddotiche ispirate agli olandesi del xvii sec., Bonvin prolungò il successo delle sue scene conventuali. Oggi se ne apprezzano di piú le opere a seppia o acquerello – vedute di Roma, della campagna romana, di Parigi o Versailles (Parigi, Louvre; Aix-en-Provence, Museo Granet) – e gli schizzi eseguiti dal vero, ove espresse una sapienza dei valori cromatici e una sensibilità alla luce che preannunciano Corot: *Veduta di Roma*, il *Giovane disegnatore* (1818), *Léontine mentre dipinge* (Digione, Museo Magnin), e numerosi esempi a Aix-en-Provence (Museo Granet). Grazie all'appoggio del conte di Forbin, divenuto direttore dei Musei nazionali, venne nominato nel 1826 conservatore dei dipinti del Louvre, nel 1830 fu incaricato della direzione delle gallerie storiche di Versailles, per le quali eseguì poi diversi dipinti destinati alle sale delle crociate (*Goffredo di Buglione lascia nella chiesa del Santo Sepolcro i trofei di Ascalon*, 1839; *Capitolo dell'ordine del Tempio*, 1845). Lasciò la sua fortuna e le sue collezioni alla città natale, il cui museo reca il suo nome. Tale complesso comprendeva 191 suoi quadri (*Sala di ospizio*, 1844; *Eudoro nelle catacombe*, 1846; *Nostradamus consultato*, 1846; *Una messa durante il Terrore*, 1847; numerosi paesaggi italiani), nonché un gran numero di disegni, duecento dei quali, rimossi dal fondo di Aix, furono trasferiti nel 1850 al Louvre. Il lascito **G** comprendeva inoltre numerosi disegni e dipinti di suoi amici (Boguet, Constantin d'Aix, Forbin, Papety), e il magistrale *Ritratto* di Ingres, per il quale aveva posato a Roma nel 1807 e di cui dipinse la veduta di Roma sullo sfondo. Va ricordato che Ingres si rivolgeva ai pittori specialisti del genere per i paesaggi che completavano i suoi quadri. Si riconosce la mano di **G** nei paesaggi che figurano nei ritratti di *Moltédo* (1810 ca.: New York, MMA), *Cordier* (1811: Parigi, Louvre) e *Gourief* (1821: Leningrado, Ermitage). (*ht + sr*).

### **Granoff, Katja**

(Nikolaev 1895). Di ricca famiglia russa, studiò in Svizzera e dopo la prima guerra mondiale si stabilì a Parigi. Assunta come segretaria al Salon des Tuileries dal 1924 al 1926, conobbe Chagall, Friesz e La Patellière, pittori che lavoravano per la galleria che aprì al n. 166 del boulevard Haussmann, fatta ristrutturare da Auguste Perret. Nel 1928 si stabilì sul quai Conti, prima in un piccolo locale poi nell'antico Hôtel Guénégaud. Difese l'opera tarda di Monet. Altre succursali della galleria vennero aperte a Honfleur, a Cannes (dopo il 1956) e in piazza Beauvau a Parigi (dal 1961). (*jhm*).

### **Grant, Duncan**

(Rothiemurchus (Invernesshire 1885 - Aldermaston (Berkshire) 1978). Si formò a Londra e a Parigi, dove lavorò con J.-E. Blanche nel 1906. Nel 1909 incontrò Matisse a Clamart. Attraverso suo cugino Lytton Strachey si unì al gruppo di Bloomsbury, formato da Roger Fry, Clive e Vanessa Bell, sorella maggiore di Virginia Woolf. Le sue opere, paesaggi, ritratti e nature morte, vennero influenzate da Matisse e dal periodo negro di Picasso (il *Tub*, 1913: coll. priv.); dopo il 1916 adottò invece un realismo impressionista dai vivaci colori (*Ninfa e satiro*, 1925: ivi). Esegui pure dipinti murali, spesso in collaborazione con Vanessa Bell; realizzò scenografie e fornì modelli di tessuti e di vasellame per gli Omega Workshops di Fry, dal 1913 al 1919. Tra il 1927 e il 1938 soggiornò regolarmente a Cassis. È rappresentato in particolare a Londra (Tate Gall.: *Ritratto di Vanessa Bell*, la *Regina di Saba*; Courtauld Inst.) e a Birmingham (City Museum). La Tate Gall. gli ha dedicato una retrospettiva nel 1959. (*abo*).

### **Granvelle**

(**Nicolas** (Ornans 1485 - Augsburg 1550) e **Antoine** (Besançon 1517 - Madrid 1586) **Perrenot**, signori di). Originari della media borghesia di Ornans, nella Franca Contea, allora possedimento dell'impero, furono elevati alle supreme cariche dello stato dal favore di Carlo V e poi di Filippo II, e svolsero un ruolo politico di primo piano per la maggior parte del XVI sec. Nicolas, prima consigliere al parlamento di Dole, seppe farsi apprezzare da Carlo V, che gli affidò varie missioni diplomatiche e ne fece poi il proprio consigliere più intimo ed ascoltato. La terra di

Granvelle, che acquistò nella Haute-Saône, gli diede il nome sotto il quale sono oggi conosciuti lui e i suoi discendenti. Il figlio maggiore, Antoine, ereditò la fiducia di Carlo V e si guadagnò più tardi quella di Filippo II. Vescovo di Arras a ventun anni, arcivescovo di Malines, cardinale nel 1561, viceré di Napoli nel 1571, esercitò un influsso preponderante nei consigli della corona di Spagna. Padre e figlio furono amatori d'arte e la loro immensa fortuna li mise in grado di acquistare collezioni che ai loro tempi furono famose. È difficile precisare con esattezza il ruolo svolto dall'uno e dall'altro nell'accumulazione di tali tesori, una parte dei quali venne conservata fino al XVII sec. nel palazzo che Nicolas aveva fatto elevare a Besançon tra il 1534 e il 1540. Le collezioni, vendute a poco a poco dai discendenti, comprendevano opere italiane, tedesche e soprattutto fiamminghe (note da un inventario del 1607); esse sarebbero del tutto scomparse. Alla fine del XVII sec. un erudito della Franca Contea, l'abate Boisot, acquistò quanto non era ancora andato disperso. Tali pezzi, che costituirono il primo fondo del museo e della biblioteca di Besançon, sono il *Ritratto di Nicolas Perrenot de Granvelle* di Tiziano (copia?), il trittico *Nostra Signora dei Sette Dolori* di Van Orley, la *Deposizione dalla croce* del Bronzino, donata a Nicolas da Cosimo de' Medici. Il cardinal Antoine, prelato umanista e letterato, svolse senza dubbio un importante ruolo nella costituzione delle collezioni di famiglia. Aveva raccolto nei suoi palazzi di Bruxelles, di Madrid e della Franca Contea un notevole numero di dipinti, libri, oggetti d'arte preziosi, ma di tali collezioni, saccheggiate a Bruxelles e vendute a Madrid, restarono soltanto quelle conservate nella Franca Contea, dai suoi eredi, i conti di Cantecroix, definitivamente disperse nel XVII sec. Alcuni di tali dipinti possono ritrovarsi nei grandi musei: così, al KM di Vienna, il *Ritratto di Antoine de Granvelle* di Moro, la *Danae* di Tiziano, il *Martirio dei diecimila* di Dürer; a Kansas City, il suo *Ritratto* dovuto a Tiziano; a Parigi (Louvre), il *Nano del cardinal de Granvelle* di Moro. La biblioteca di Besançon conserva elementi di manoscritti miniati, in particolare del libro di preghiere dell'imperatore Massimiliano, illustrato da Altdorfer e Baldung (un'altra parte, illustrata da Dürer e Cranach, si trova nella biblioteca di Monaco). Tutto ciò rappresenta però solo una piccola parte delle collezioni del cardinal di G, che, da vero mecenate, face-

va lavorare artisti come Key, Van Scorel, Gossaert e soprattutto Antonio Moro, divenuto grazie a lui pittore di Filippo II. (*gb*).

### **Grasmair, Johann Georg**

(Bressanone 1691 - Wilten (Innsbruck) 1751). Artista tra i piú rappresentativi del barocco tirolese, ebbe una formazione quanto mai varia. Fu a Cavalese con Giuseppe Alberti, a Venezia col Lazzarini, a Bologna, Firenze ed infine Roma, dove poté conoscere le opere del Maratta e forse del Pozzo. Nella sua produzione si avverte sia la libertà nell'articolare la composizione e la scioltezza di pennellata proprie dei veneti, sia il senso della forma che distingue la pittura romana di inclinazione classicista. Tra le sue opere maggiori: *Pala di san Giovanni Nepomuceno*, 1728: Caldaro, Parrocchiale; *La decollazione di san Valentino* e *I santi Carlo Borromeo, Valentino e Stefano*, 1730 ca.: Borgo Valsugana, Parrocchiale; *Presentazione di Maria al Tempio* (1733) e *Visitazione* (1732): Innsbruck, Hofburg; *Autoritratto*, 1742: Innsbruck, Ferdinandeum. (*pa*).

### **Grasset, Eugène**

(Losanna 1845 - Sceaux 1917). Ebbe formazione di architetto; in seguito si volse alle arti decorative – arredo, cartoni per vetrata manifesti copertine di libri, pannelli decorativi, modelli di carta da parati, gioielli, caratteri da stampa – battendosi per l'uguaglianza tra le arti. Sin dagli anni '80 del XIX sec. le sue prime realizzazioni hanno rapporti con il definirsi dello stile dell'Art Nouveau. Le illustrazioni per le *Feste cristiane* (1880) e per la *Leggenda dei quattro figli di Aymone* (1883), poi i manifesti per l'Opéra (1886), per Sarah Bernhardt (1890), per l'inchiostro Marquet (1892), si collocano nell'eredità neomedievalista di Viollet-le-Duc. Nell'opera di **G** emerge una forma nuova di naturalismo ornamentale, non piú fondata sull'imitazione diretta della natura, ma sull'interpretazione della pianta come forza organica e sul valore della linea in sé. La superficie decorativa stessa, arricchita da motivi neoceltici o giapponesizzanti, è dotata di autonomia, secondo un'impostazione che può porsi in rapporto col sintetismo. L'arte del manifesto policromo e dell'illustrazione, che assume da allora una dimensione inedita, costituisce un genere specifico ove **G**, come Jules Chéret, contribuisce alla diffusione della poetica dell'Art Nouveau. In

questo ambito **G** dà forma a un repertorio d'immagini un poco idealizzate, dominato da figure femminili dalle movenze botticelliane e preraffaellite (la *Seminatrice*, per le edizioni Larousse). Nel 1894, quando lo stile si è appena consolidato, viene dedicata a **G** una mostra organizzata dalla rivista «La Plume». Ormai celebre tenne una conferenza sull'Art Nouveau all'Union des arts décoratifs (1897), ove difese la sua concezione dell'ornamento come abbellimento dell'oggetto d'uso. Insegnò alla Scuola Guérin, esponendo i propri principî in *La Plante et ses applications ornementales* e in *Méthodes de composition ornementale* (1905). (*lc*).

### **Grassi, Luigi**

(Roma 1913). Allievo di Pietro Toesca, con il quale si laurea nel 1937, fino al 1983 è titolare della cattedra di storia dell'arte moderna presso la Facoltà di magistero dell'Università di Roma. Con la *Storia del disegno* (Roma 1947) interviene innovativamente in questo ambito disciplinare, affrontando – primo tra gli studiosi moderni – la storia del concetto critico di disegno (definizioni, giudizi e teorie dall'antico ad oggi) e allargando il raggio dell'indagine oltre lo specifico campo della *connoisseurship*, cui ha d'altronde contribuito con importanti studi *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, 1956) e con la fondazione di una collana dedicata alla storia del disegno italiano. La pubblicazione, nel 1951, della *Costruzione della critica d'arte* stabilisce la messa a fuoco dell'altro settore privilegiato della sua ricerca. Nei tre volumi *Teorici e storia della critica d'arte* (1970, 1973, 1979) **G** traccia una «rievocazione storica dei momenti, figure e aspetti salienti della riflessione del pensiero critico sulle arti visive», come egli stesso dichiara nella premessa al primo volume. Questo interesse si è espresso in numerosi contributi specifici e nell'importante edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari (9 voll., 1962-1966, con P. Della Pergola e G. Previtali) e ha connotato anche la sua attività di storico-conoscitore, dove, accanto a saggi su Bernini pittore (1945), Gentile da Fabriano (1953), Donatello (1956), trovano luogo aperture allora pionieristiche su «eccentrici» quali Lorenzo Salimbeni (1950), Altobello Meloni (1950), Nicolò Alunno (1956), Amico Aspertini e Jacopo Ripanda (1964). (*lba*).



## **Grassi, Nicola**

(Zuglio Carnico (Udine) 1682 - Venezia 1748). In un primo tempo subí l'influenza del suo compatriota Carneo, proseguendo quindi la sua formazione a Venezia, nello studio di Nicolò Cassana (1700-1709 ca.). Fece carriera a Venezia (eccettuato un viaggio tra il 1723 e il 1725, durante il quale fu certamente a Tunisi, Augsburg e in Dalmazia), dove è segnalato a partire dal 1712, sebbene rimanga durante tutto il corso della sua vita in contatto con Udine. Le sue opere, per lungo tempo poco conosciute, comprendono soprattutto tele religiose e bibliche, ove traspare spesso l'influenza del Piazzetta (*Profeti, Evangelisti*, 1716: Venezia, Ospedaletto), del Ricci (*Battesimo di Cristo*: chiesa di Augsburg), di Pellegrini e Pittoni, ma filtrata da una fine sensibilità, portata naturalmente all'eleganza formale e ad un certo lirismo cromatico (il suo cromatismo diafano raggiunge talvolta l'effetto del pastello), accostandosi infine ai fluidi arabeschi del rococò. **G** è rappresentato con tele importanti a Udine (MC: *Adorazione dei magi*, 1740; *Loth e le figlie*), al museo di Ascoli Piceno (scene bibliche) e nelle chiese di Eudenna, Formeaso, Sezza, Torre (*Trinità*), nella cattedrale di Tolmezzo, a San Valentino di Udine. Fu anche delicato ritrattista (*Federico Marcello*: Venezia, Accademia; *Jacopo Linussio*, Tolmezzo, Cattedrale; *Ritratto d'uomo*, conservato a Varsavia). (sr).

## **Grassmann, Marcello**

(São Simão (San Paolo) 1925). Sin dalle prime xilografie ha svelato un mondo visionario e potente che rammenta l'iconografia demoniaca del medioevo. Sue opere si trovano al MOMA di New York, al MAC di San Paolo e al MAM di Rio de Janeiro. (wz).

## **Gravelot**

(Hubert-François Bourguignon, detto) (Parigi 1699-1773). Fu allievo di Restout e poi di Boucher. Soggiornò per breve tempo a Santo Domingo; eseguì modelli di gioielleria; nel 1732 si recò a Londra, ove incise lastre di *Cerimonie religiose* da Bernard Picart, pubblicò un *Trattato di prospettiva* e aprì una scuola frequentata anche da Gainsborough. Amico di Hogarth, lo aiutò nell'incisione delle prime lastre eseguendo egli stesso disegni satirici. Gli si debbono inoltre tredici disegni per la seconda edizione dello *Shakespeare* di Théobald (1740: Vienna, Albertina).

Tornato in Francia, incise le lastre della *Nouvelle Héloïse* di J. -J. Rousseau e di un *Boccaccio*. Illustrò pure Voltaire, Marmontel e le *Favole* di Gay (Londra, BM). I suoi disegni sono generalmente eseguiti a pietra nera (l'*Arazzo*, la *Conversazione*: Parigi, Louvre). (sr).

### **Graves, Morris**

(Fox Valley Ore. 1910). Originario dell'Ovest degli Stati Uniti, intrepido viaggiatore, attinse ispirazione nel contempo da un profondo senso della natura e dalle filosofie orientali (in particolare lo zen buddhista), ampiamente diffuse intorno a Seattle, ove soggiornò a più riprese. Si arruolò giovanissimo come marinaio e tra il 1928 e il 1930 fece tre viaggi in Oriente (Pacifico, Cina e Giappone). Autodidatta, sviluppò rapidamente uno stile assai personale in numerose serie di dipinti (1937: *Painted Message Series*, che realizzò per i Federal Art Projects; 1938-39: *Purification Series*; 1941: *Inner Eye Series*; 1944: *Old Pine Top Series*; 1945: *Crane Series*; 1946-47: *Chinese Bronze Series*). Nel 1938-39 conobbe Mark Tobey, originario anch'egli del Nord-Ovest degli Stati Uniti, di cui condivideva gli interessi filosofici. L'opera di **G**, sia per i soggetti che per lo stile, sfugge a qualsiasi classificazione: gli strani uccelli, che sono tra i suoi soggetti preferiti (*Bird in the Spirit*, 1940-41: New York, Whitney Museum; *Blind Bird*, 1940: New York, MOMA), sono di fatto allegorie imprecise e poetiche, che una scrittura delicata e spesso trasparente sottolinea appena. (jpm).

### **Graziani, Ercole jr**

(Bologna 1688-1765). Allievo di Donato Creti, col quale viene spesso confuso, esordisce con opere fedeli alla idealizzazione formale del maestro (*Lot e le figlie*, *Susanna e i vecchioni*: Bologna, PN) ma inclina successivamente ad una interpretazione sentimentale e ad una condotta pittorica neoveronesiana e macchiata, che lo avvicina maggiormente alle radici del Creti, che discendono dal Pasinelli. Negli anni '30 si situano gli esiti migliori del **G** sia nel genere sacro (*Madonna col Bambino e sant'Irene*: oggi a Bruxelles) che profano. Le opere successive, dopo una fase accademizzante (*Battesimo di Cristo*: Bologna, San Pietro; o i due dipinti per il Conservatorio di Santa Marta), sono caratterizzate o da una interpretazione dell'evento dimessa, di orientamento crespiano (*San Mauro guarisce gli storpi*: Bo-

logna, San Procolo), o da una piú libera stesura, entro una forma di osservanza classicista, in senso veneto e giordanesco. (*ff*).

### **Greaves, Walter**

(Londra 1846-1930). Figlio di un pilota di Chelsea, il giovane **G** incontrò Whistler (allora suo vicino di casa), che lo impiegò in svariati lavori nel suo studio e gli insegnò a dipingere. Per parecchi anni lavorò saltuariamente, eseguendo quadri dallo stile *naïf* e originale. Nel 1911 Marchant, delle Gall. Goupil, scoprì questo sconosciuto talento; organizzò una prima mostra a Londra nel 1911 e a New York nel 1912. Nei suoi primi dipinti, **G** rivelò notevoli qualità (il *Ponte di Hammersmith*, 1862 ca.: Londra, Tate Gall.), ma la sua originalità scomparve nelle ultime opere, quando divenne preponderante l'influsso di Whistler. (*mri*).

### **Grebber, Pieter Fransz**

(Haarlem 1600 ca. - 1652-53). Fu allievo del padre, Frans Pietersz Grebber, e si formò nella bottega di Goltzius. Nel 1632 fu libero maestro nella gilda di San Luca di Haarlem, dove ebbe una clientela essenzialmente cattolica. Le sue scene di genere, come le *Opere di misericordia* (1628: Haarlem, Museo Frans Hals), *Mosè che percuote la roccia* (conservato a Tourcoing), la *Lezione di tatuaggio* (Parigi, Louvre), rivelano un rapporto con il gusto caravaggesco, pur restando caratterizzate dal predominio dei toni chiari, dalle belle armonie di grigi chiari e da un modellato morbido e tondeggianti derivatogli dalle opere tarde di Cornelis van Haarlem. **G** fu influenzato anche da Rubens e da Jordaens. Si dimostra decoratore eccellente e pittore di storia nella sua partecipazione ai dipinti della Huis ten Bosch all'Aja. La sua arte presenta affinità con Paulus Bor (l'*Adorazione dei magi* conservata ad Amersfoort è confrontabile con quella di **G** oggi a Caen, del 1638) e Salomon de Bray, per il suo chiaro luminismo e per le forme arrotondate dal potente rilievo. Egli proseguì uno stile vicino al manierismo nell'ambito della retorica accademica, al margine dei pittori rembrandtiani cui pure era legato. Il padre di **G**, **Frans Pietersz** (Haarlem 1573-1649), allievo di Jacob Savery, fu decano della gilda dei pittori di Haarlem nel 1627; copiò Bruegel de Velours e fu maestro di Peter Lely nel 1637. (*ju*).

## Grechetto → Castiglione, Giovanni Benedetto, detto il Grechetto

### Grecia

La critica d'arte dell'antichità, sia greca ed ellenistica che, piú tardi, romana, era concorde nell'assegnare alla pittura il primato fra tutte le forme di espressione artistica: non è un caso che l'unico testo che tratti di storia dell'arte giunto fino a noi, la *Naturalis Historia* di Plinio, le dedichi tre quarti del libro XXXV, un'estensione assai superiore a quella destinata alle altre arti figurative. Piú della statuaria bronzea, della scultura in marmo e della coroplastica, la pittura si prestava tanto a riprodurre la realtà che ad evocare immagini fantastiche in cui si fondevano realtà e illusione. Piú degli altri artisti, i pittori erano liberi di esprimersi senza subire i condizionamenti della materia: e dalla pittura infatti provenivano generalmente le invenzioni iconografiche e compositive che poi trovavano applicazione in opere d'arte realizzate con altre tecniche e nei prodotti dell'artigianato artistico.

La caducità dei supporti e dei colori ha fatto sí che tutti i dipinti dei grandi maestri dell'antichità siano andati perduti. Generazioni di archeologi e storici dell'arte antica si sono perciò sforzati di ricostruire l'evoluzione della pittura greca attraverso lo studio di quei monumenti ed oggetti realizzati in materiali durevoli (statue, rilievi, incisioni su gemme e oreficerie e, soprattutto, ceramica dipinta) che riflettono in modo piú o meno diretto motivi propri della grande pittura. In quest'opera di ricostruzione hanno avuto un ruolo importante anche le copie romane di pitture celebri, ad affresco o mosaico (perdute, anche in questo caso, quelle su tavola) e le riprese di temi classici nelle miniature tardoantiche.

A dare un nome a scuole, artisti ed opere e a collegarli insieme in un quadro articolato hanno contribuito in modo fondamentale i testi di viaggiatori, letterati e poeti dell'antichità, oltre ai capitoli della *Naturalis Historia* di Plinio dedicati a questo tema e ad alcuni frammenti superstiti di trattati d'arte. Da essi si ricavano indicazioni preziose sulla cronologia, la biografia, la produzione artistica e la fortuna dei maggiori maestri, nonché descrizioni, spesso minuziose, delle loro opere, che ne illustrano l'iconografia, i colori, la collocazione, i committenti.

Questa situazione ha fatto sí che fino a poco tempo fa

qualsiasi studio di sintesi sulla pittura greca premettesse che con essa abbiamo purtroppo solo un rapporto indiretto, mediato da copie sbiadite e riprese in tono minore o da descrizioni, magari entusiastiche, ma pur sempre astratte. Oggi però quest'affermazione corrisponde a verità solo in parte: alcune clamorose scoperte archeologiche di questo secolo hanno infatti ampliato il panorama dei monumenti noti e talvolta rivoluzionato le teorie elaborate dalla critica, ma soprattutto hanno ripristinato un contatto diretto con quella che appariva la piú evanescente tra le espressioni dell'arte antica (cfr. P. Moreno, *Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987). Fare un elenco di tutti i ritrovamenti sarebbe troppo lungo; basterà accennare ad alcuni di essi, come le tavolette votive in legno di cipresso dipinte alla fine del VI sec. a. C. e rimmerse nel 1934 in un antro dedicato alle Ninfe presso Pitsà, nel Peloponneso: per secoli, lo stillicidio delle acque le ha coperte di un velo cristallino che ha miracolosamente salvato la brillantezza dei colori. La policromia si è invece perduta, ma si è conservato l'elegante disegno graffiato su una lastrina di calcare databile anch'essa nel VI sec. e ritrovata a Persepoli: la raffinatezza dell'incisione, raffigurante una scena del mito greco, ne giustifica l'appartenenza al tesoro degli Achemenidi, ma soprattutto dimostra, insieme con i coevi affreschi di Gordio, in Lidia, e di alcune tombe nei pressi di Elmali, in Licia, la diffusione nell'entroterra asiatico delle opere di artisti provenienti dai centri ionici della costa, diffusione che, negli stessi anni, le piú antiche decorazioni funerarie di Veio, Cere e Tarquinia attestano anche in Occidente. Gli affreschi della Tomba del tuffatore, scoperta nel 1968 a Paestum e databile nel primo quarto del V sec. a. C., ci offrono una testimonianza vivissima della pittura dell'epoca delle guerre persiane, prima nota soltanto attraverso le decorazioni della coeva ceramica attica e delle sue imitazioni campane. Stele dipinte da Tebe, pitture parietali da Pella, con i precedenti del cosiddetto «primo stile» pompeiano, da Demetriade in Tessaglia, Alessandria d'Egitto, Lefkadià ci offrono immagini di raffinato disegno e vivace policromia. Ma le scoperte piú sensazionali riguardano le pitture delle tombe reali di Macedonia, rinvenute nel 1977-78 a Verghina e Palatitza, non lontano da Ege, la piú antica capitale del regno. La tomba di Filippo, padre di Alessandro Magno, si data al 336, anno dell'uccisione del



re, le altre agli anni immediatamente vicini: tutte insieme costituiscono un'eccezionale testimonianza della pittura coltivata a quel tempo alla corte macedone, certamente quella di piú alto livello nel periodo di transizione dalla classicità all'ellenismo.

Le prime riflessioni storiografiche sulla pittura greca risalgono, a quanto sappiamo, agli anni che seguono le imprese di Alessandro Magno. Fino ad allora la letteratura artistica si era interessata prevalentemente di questioni tecniche e teoriche ed è soltanto con Senocrate di Atene, scultore in bronzo, oltre che critico d'arte, attivo fra il 290 e il 250 a. C., che vede la luce la prima trattazione d'insieme sulla storia della pittura. Per Senocrate pittura e bronzistica avrebbero conosciuto un'evoluzione parallela, caratterizzata dal susseguirsi di innovazioni tese ad una sempre piú fedele rappresentazione del mondo visibile. Queste teorie, rimediate pochi anni dopo da Antigono di Caristo, anch'egli storico d'arte e bronzista, ebbero in seguito grande influenza nel mondo romano, dove la trattatistica d'arte, da Varrone a Plinio, mostra di dipendere in larga misura da quella ellenistica.

Nel generale ripensamento sull'evoluzione della pittura, uno dei nodi centrali per la critica antica era determinarne il momento e il luogo d'origine, nonché il nome dell'*inventor*. I primordi venivano fatti risalire a un'epoca oscillante fra l'VIII e il VII sec. in località come Corinto, Sicione, Samo, Atene, ad indicare le quali non erano certo estranee le dispute campanilistiche fra le varie scuole. Su un punto però i Greci erano concordi: nel ritenere che la prima riproduzione di un'immagine fosse stata ottenuta ricalcando l'ombra proiettata dal corpo di un uomo o di un animale. Artefice ne sarebbe stato Cleante di Corinto, secondo Plinio (*Naturalis Historia*, 35.15-16), Sauria di Samo, secondo Atenagora (*Ambasceria per i cristiani*, 17), o ancora Dibutade, la romantica fanciulla di Corinto che avrebbe usato tale accorgimento per conservare memoria dell'amato in procinto di partire per la guerra, secondo un'altra leggenda, tanto cara alla pittura neoclassica del tardo Settecento.

Una testimonianza di questa antichissima «pittura di ombre» (*skiagraphia*) ci è conservata nella Tomba delle anatre, scoperta nel 1958 non in G, ma nell'etrusca Veio, che con il mondo ellenico era in contatto grazie ai fiorenti commerci della sua gente. La tomba, databile verso il

680-670 sulla base del corredo, prende nome dai cinque uccelli acquatici dipinti in rosso su fondo giallo sulle pareti della camera sepolcrale, resi con un'eleganza e una precisione del tratto paragonabili solo a quelle della coeva produzione vascolare greca. Quest'ultima, denominata «geometrica» per la predominanza di una decorazione a quadrati, cerchi, triangoli, ecc., presenta talvolta anche figure brune molto stilizzate, con la testa minuscola e il volto schematicamente definito con pochi tratti ricorrenti. I migliori esemplari risalgono alla metà dell'VIII sec. e sono riconducibili alla mano di un unico artista, l'anonimo Pittore del Dipylon, dal nome della necropoli ateniese in cui sono state rinvenute una ventina di anfore decorate con scene di battaglia, processioni e veglie funebri.

L'alto livello raggiunto dalla pittura greca già in età geometrica è testimoniato dal suo ampio raggio di diffusione, tanto verso occidente, come dimostrano gli scambi con l'Etruria, quanto verso oriente, dove però gli scambi avvengono in un clima di maggiore reciprocità. Deriva infatti dai grandi rilievi dipinti dell'Egitto e della Mesopotamia l'idea di riempire con colori uniformi ma diversi (bianco, bruno, rosso, ocra) le parti delle figure delimitate dalle linee di contorno. A quest'innovazione la ceramica detta «orientalizzante», che è l'unica testimonianza pervenutaci della pittura di questo periodo, aggiunse un disegno più armonioso e fluente, concedendo maggior spazio alle scene figurate rispetto al resto della decorazione, che per parte sua aveva sostituito gli schemi geometrici con fasce riempite da animali esotici e mostri che si rincorrono.

Tra gli empori dove più intenso era il viavai di merci, idee e uomini (si pensi al pittore Filocle, fiorito nella seconda metà dell'VIII sec., greco d'origine ma egiziano d'adozione), Corinto ebbe un ruolo di primo piano. Intorno alla corte di Periandro, uno dei Sette Sapienti fiorirono manifatture di ceramica dipinta di altissima qualità, alcuni esemplari della quale ci offrono splendide testimonianze del livello raggiunto dalla pittura orientalizzante. Un esempio ne è la brocca Chigi, conservata nel Museo di Villa Giulia a Roma, nella cui decorazione figurata compaiono un unico episodio mitologico, il *Giudizio di Paride*, e per il resto scene ispirate alla natura e alla vita dell'uomo: cacce, processioni e soprattutto battaglie, in cui i guerrieri in armi sono colti in una sorprendente va-

rietà di atteggiamenti (mentre le prime file di combattenti già incrociano le lance, le ultime si affrettano a passo di corsa, a dar man forte ai compagni).

La brocca Chigi, che qualche ricco mercante etrusco aveva comprato e portato a Veio, dove è stata ritrovata, si data intorno al 635. Ancora pochi decenni e il modo di dipingere – almeno sulla ceramica, anche in questo caso l'unica testimonianza diretta della pittura del tempo – cambierà radicalmente. I pittori torneranno a prediligere semplici figure di colore uniforme, con il contorno e i dettagli interni graffiti, in cui tuttavia le figure maschili e femminili appaiono distinte dal colore (nero o bruno per le prime, bianco per le altre), secondo una convenzione che fu introdotta, come vuole la tradizione, da Eumaro, pittore ateniese fiorito intorno al 580-570 a. C., inventore anche di un gran numero di nuovi temi iconografici.

Per la prima volta i pittori di ceramica a figure nere cominciano a firmare le opere, permettendoci così di conoscere i loro nomi, altrimenti ignoti, dal momento che le fonti letterarie non si soffermano mai su questi artisti. L'uso non è però costante e, quando la firma manca, i pittori vengono individuati dalla moderna critica con nomi convenzionali derivati dalle località in cui le loro opere sono state ritrovate (ad esempio il Pittore del Dipylon), da figure o composizioni pittoriche (il Pittore di Pentessilea o quello dell'Ilioupersis, la distruzione di Troia) o più banalmente dal museo in cui è conservata qualche opera significativa (Pittore di Chicago, Pittore di Napoli).

Del tutto singolare è il caso di Exechia. Il suo nome ci è tramandato attraverso alcune opere di ceramica firmate, ma quasi certamente egli non si limitò a decorare vasi a figure nere, cimentandosi anche in pitture di scala maggiore. Così almeno induce a credere la sicurezza con cui ricorre, nei suoi vasi, a soluzioni che si direbbero studiate per composizioni pittoriche di più ampio respiro. Basta osservare, ad esempio, la scena dipinta su un'anfora scoperta a Vulci e conservata in Vaticano, in cui Achille e Aiace, in armi e pronti al combattimento, sono raffigurati intenti ad ingannare i momenti che precedono l'imminente battaglia giocando a dadi. Il dramma delle guerre persiane, culminato nell'incendio di Atene del 480, ebbe l'effetto di una tragedia epocale, benché i Greci avessero sorprendentemente rovesciato le sorti della guerra vincendo a Salamina e, l'anno dopo, a Platea. Nulla fu più come

prima, neanche nelle arti figurative. L'Attica era devastata e Atene distrutta; mutilate e profanate le sculture (che furono religiosamente sepolte sull'Acropoli), bruciate le pitture, non restava che ricominciare tutto da capo, con la consapevolezza, però, del tutto nuova, di poter determinare con le proprie forze il mutare degli eventi, come la vittoria sui Persiani aveva ampiamente dimostrato.

Già alla fine dell'epoca arcaica le immagini cominciarono ad essere meno fisse e stereotipe e a muoversi nello spazio circostante. Ora però le figure appaiono sempre più immerse in situazioni reali, alle quali partecipano con sentimenti e reazioni emotive la cui analisi diviene uno dei principali obiettivi della ricerca formale.

Tra le prime iniziative prese all'indomani della vittoria figura la ricostruzione del tempio di Atena a Platea, le cui pitture, rivisitando la tradizione epica alla luce degli ultimi eventi bellici, avevano lo scopo di celebrare il trionfo dei Greci sui nemici. Da Pausania ne conosciamo i soggetti e gli autori: *Ulisse che caccia i Proci*, opera di Polignoto di Taso, e *La prima spedizione di Adrasto e degli Argivi contro Tebe*, dipinta da Onasia. Trasparenti le allusioni al recente passato: quella di Ulisse non è che la cacciata degli usurpatori, mentre l'episodio della marcia contro Tebe acquista il significato di un monito agli stessi Tebani (che a Platea avevano combattuto al fianco dei Persiani) e a chiunque in futuro si opponesse ai Greci uniti. La rappresentazione degli stessi soggetti in alcuni rilievi provenienti da un edificio funebre di Trisa, in Licia, conservati a Vienna e databili verso la fine del v sec., suggerisce che i due cicli pittorici perduti avessero uno svolgimento su registri sovrapposti. L'ipotesi che tali rilievi derivino dai cicli di Platea è avvalorata dalla presenza, nell'episodio di Ulisse, di alcune varianti iconografiche rispetto alle vicende narrate dall'*Odissea*. Ciò infatti coincide con quanto Pausania afferma circa l'estrema libertà con cui Polignoto attingeva a tradizioni diverse del mito. È un'epoca, del resto, in cui si afferma sempre più l'autonomia degli artisti, come attesta Pindaro, il quale proclamava orgogliosamente: «Differente è l'arte dei diversi maestri e bisogna che ciascuno proceda per la sua strada per affermare tutte le risorse della propria natura». Le opere principali di Polignoto erano grandi composizioni che rievocavano episodi drammatici in cui, come nelle tragedie del tempo, si ammonivano gli uomini sull'ineluttabilità della loro sorte

e sui limiti imposti alla loro intraprendenza dal volere divino. Dal linguaggio del teatro, la pittura sembra trarre in questo periodo nuovi mezzi espressivi. Come, sulla scena, l'effetto dell'azione principale è sottolineato dalla presenza del coro che commenta, incita, compiange, deplora, così, nelle pitture, ai protagonisti si affianca ora una serie di figure colte in atteggiamenti di graduata partecipazione alla scena principale. Un esempio di ciò è la raffigurazione di un momento dell'episodio di Achille a Stiro su un cratere del Pittore dei Niobidi conservato a Boston. Probabilmente esso s'ispira a un celebre quadro di Polignoto che Pausania descrive nella Pinacoteca dei Propilei di Atene. Vi compare la scena del matrimonio e insieme dell'addio fra Achille, in procinto di andare in guerra, e Deidamia, la figlia del re Licomede amata dall'eroe e futura madre di Neottolemo. Intorno ai due protagonisti che si scambiano la promessa tendendo la mano destra, due sorelle della sposa partecipano alla festa nuziale, portando la corona e il piatto per le offerte, mentre una terza, con un velo tra le mani, esprime un sentimento di mestizia già presago del tragico destino che attende gli sposi; mestizia che si trasforma in sgomento nella più giovane delle fanciulle, in piedi alle spalle del vecchio padre, che contempla assorto la scena.

La tradizione identifica in Polignoto l'artista che, rifuggendo da eccessi drammatici e da un realismo epidermico, seppe esprimere pienamente l'ideale virtuoso della *paideia* aristocratica. E difatti Aristotele lo definirà pittore «morale», a differenza di Zeusi, i cui dipinti «non hanno *ethos* alcuno».

Collaboratore di Polignoto e, come lui, appartenente alla cerchia di Cimone, Micone, attivo fra il terzo e il quinto decennio del v sec., è ricordato per grandi composizioni di soggetto mitologico (la spedizione degli Argonauti, l'amazzonomachia, la discesa di Teseo in fondo al mare) che notevoli echi hanno suscitato nelle pitture vascolari fra il 460 e il 450 a. C. Da alcune di esse possiamo arguire l'abilità di Micone nel rendere di scorcio il corpo umano (si veda, ad esempio, l'ardita visione frontale di un'amazzone a cavallo in un cratere del Pittore dell'Idria di Berlino, da Numana, ora a New York), nel dislocare i diversi piani della composizione, non senza embrionali indicazioni paesistiche e, infine, nel preferire l'azione drammatica, ad esempio scene di battaglia, alla sospensione dei



momenti che precedono o seguono il dramma, prediletta da Polignoto.

Come abbiamo accennato, oltre alla ceramica dipinta, oggi possediamo una testimonianza diretta della grande pittura del periodo successivo alle guerre persiane: la Tomba del tuffatore, scoperta a Paestum, la greca Posidonia. Sulle pareti del sacello è raffigurato il banchetto funebre, ormai giunto al momento culminante in cui i convitati si apprestano a brindare nelle coppe che un fanciullo nudo sta riempiendo, mentre alcuni musicisti contribuiscono a rendere ancora piú animata l'atmosfera. Da un angolo sopraggiunge un vecchio, lo segue un fanciullo, probabilmente il defunto, lo stesso che, nella celebre scena che dà nome alla tomba, è raffigurato nell'attimo simbolico in cui si tuffa nel mare dell'eternità dall'alto delle Colonne d'Ercole, il confine estremo del mondo abitato. Per lo stile e l'iconografia gli affreschi debbono essere attribuiti ad una scuola locale, nella quale tuttavia trovano puntuale applicazione alcune delle innovazioni introdotte in quegli anni in **G**, come le prime notazioni paesistiche e topografiche.

Un contributo alla sempre maggiore ricerca di verosimiglianza, poco dopo la metà del secolo venne dall'ateniese Paneno, fratello e collaboratore di Fidia, che innovò la tradizione cromatica mescolando in modo originale i quattro tradizionali colori della pittura greca, nero, rosso, ocre e bianco, introducendo rappresentazioni paesistiche piú complesse e caratterizzando in senso ritrattistico i suoi personaggi. Nella *Battaglia di Maratona* che dipinse per la stoà Poikile di Atene, i combattenti si muovevano in un paesaggio che corrispondeva a quello che si presentava agli occhi di chi giungesse sul campo di battaglia provenendo dalla città: a sinistra l'accampamento greco, al centro la palude dove ebbe luogo lo scontro e, a destra, la baia con le navi persiane all'ancora. Tra i moltissimi personaggi, Milziade era raffigurato mentre esortava i soldati, Echetlo, simbolo della resistenza contadina, mentre si lanciava nel combattimento brandendo l'aratro, Cinegiro con le mani mozzate nel momento in cui afferrava il bordo di una nave nemica. La coincidenza con le scene descritte da Erodoto è impressionante; e oggi sappiamo che fu proprio dal grande dipinto di Paneno che lo storico trasse l'ispirazione per comporre la sua opera e non viceversa.

Qualche anno prima, fra il 468 e il 458, un artista giunto da Samo aveva lasciato a bocca aperta il pubblico che assisteva nel teatro di Atene alla rappresentazione di una tragedia di Eschilo: le scene, dipinte con una serie di accorgimenti di natura geometrica, davano l'illusione della profondità. Agatarco, questo era il nome dell'artista, aveva inventato la prospettiva, i cui presupposti teorici illustrò in un trattato dal quale deriveranno tutti gli studi ulteriori, compresi quelli di Anassagora e più tardi quelli di Democrito, citati ancora in età romana.

Proprio Democrito affermava che non è la realtà a colpire i nostri sensi, ma un'emanazione degli atomi che costituiscono la materia. E immagini incorporee e parvenze rese con gradazioni chiaroscurali e risalto delle ombre portate erano quelle che uscivano dal pennello di Apollodoro, artista attivo nella seconda metà del v sec., esaltato da alcuni e criticato da altri. C'era infatti chi ne apprezzava la maestria nel graduare il chiaroscuro secondo l'intensità della luce, creando figure di grande suggestione e verosimiglianza e chi, al contrario, ne dileggiava la pittura perché popolata di figure illusorie che anziché cogliere la realtà profonda, la struttura degli esseri e delle cose, si limitava a renderne l'aspetto sensibile (per lui fu di nuovo usata la definizione di *skiagraphos* 'pittore di ombre', questa volta in senso dispregiativo). Echi delle sue opere – le prime, secondo Plinio, capaci di catturare lo sguardo dell'osservatore – si trovano, già a partire dal 450, nella decorazione di una classe particolare di ceramica, le *lékythoi* destinate al corredo funerario, vasi cilindrici dal fondo bianco la cui decorazione, sempre allusiva al mondo dei defunti (il mesto addio alla persona amata, l'abbandono dell'anima fra le braccia della morte, l'ingresso nel mondo delle tenebre), si caratterizza per la presenza di malinconiche figure dalle pose armoniose, rese con colori tenui che le fanno apparire ai nostri occhi come pallide apparizioni d'un altro mondo.

La consapevolezza della propria arte, manifestata da Apollodoro quando rispondeva alle polemiche sui suoi quadri affermando che erano «più facili da criticare che da imitare», diventa certezza del valore assoluto dei propri mezzi espressivi nei maggiori artisti della generazione successiva: Parrasio, Zeusi e Timante, le cui raffinate schermaglie domineranno per oltre un trentennio, fra il 430 e i primissimi anni del iv sec., la ribalta artistica del

mondo greco, come dimostra il fiorire di aneddoti divenuti poi proverbiali che raccontano di sfide accanite per stabilire chi possedesse maggiori capacità di simulare la realtà. Sono questi gli anni in cui la potenza ateniese raggiunge l'apogeo, per poi declinare rapidamente a causa della catastrofica guerra del Peloponneso, il cui impatto sulla **G** tutta non fu minore di quello prodotto dalle guerre persiane all'inizio del secolo. Il crollo della fiducia nelle istituzioni tradizionali fa ripiegare i Greci su una visione del mondo priva di certezze assolute e su forme di religiosità e di filosofia più intime. L'attività degli artisti comincia a svincolarsi sempre più dalla vita sociale e politica della *polis* e dalle grandi commissioni pubbliche, dando spazio al sorgere di nuovi generi artistici: è la nascita dell'arte per l'arte, dell'arte non più per la collettività, ma per le collezioni di amatori e di esperti. A dimostrarlo ci sono alcuni episodi della sconfinata aneddótica fiorita intorno a questi artisti, ammirati ovunque si recassero, dalla **G** alla Sicilia, dalla Macedonia all'Oriente, ricchissimi ed eccentrici orgogliosi di una bravura che non dipendeva più solo dall'abilità tecnica o dai segreti di bottega, ma principalmente dal genio creativo individuale. Si dice ad esempio che Zeusi, indignato per l'incapacità della gente di apprezzare, al di là della novità del soggetto, anche la finezza di esecuzione dei suoi *Centauri*, non esitò a ritirare l'opera, giudicandola sprecata per un pubblico che sapeva ammirare solo la «feccia» della sua arte; e che a un certo punto cominciò addirittura a regalare i suoi dipinti perché non esisteva prezzo adeguato per essi. La fiducia dell'artista nei propri mezzi e in particolare, nella propria capacità di osservare e riprodurre la realtà visibile, traspare nell'aneddoto di Zeusi che, dovendo effigiare per il tempio di Era Lacinia a Crotone un'Elena che incarnasse l'ideale della bellezza femminile, pretese che gli venissero mostrate le più belle fanciulle della città, per prendere spunto da quanto di più perfetto ciascuna possedesse. Tale aneddoto costituirà uno dei pilastri della teoria dell'arte a partire dal Rinascimento, giacché è ad esso che la trattatistica costantemente rimanderà per affermare la necessità di ispirarsi sí alla natura, ma operando un'autonoma rielaborazione del vero.

Echi della poetica di Parrasio, Zeusi e Timante si trovano puntualmente nella coeva pittura vascolare. L'impronta spiccatamente disegnativa, l'attenzione per la simmetria e

le proporzioni, la cura riposta nell'espressione dai sentimenti e dei caratteri, proprie della ricerca pittorica di Parrasio, si ritrovano, ad esempio, nei volti tesi degli Argonauti su un cratere del Pittore di Peleo, da Spina, come nell'espressione scavata e sofferente del Filottete ferito che compare su una coppa d'argento del tesoro di Hoby, al Museo nazionale di Copenhagen.

Un quadretto della fine dell'età ellenistica, dipinto su marmo da un Alessandro di Atene e proveniente da Ercolano, ci offre probabilmente un'idea attendibile della pittura di Zeusi, di cui le fonti esaltano la tridimensionalità e lo spazio resi mediante il chiaroscuro e denunciano (Aristotele) l'indifferenza per i contenuti morali a vantaggio di immagini aggraziate ma frivole. Nel quadretto di Ercolano compaiono cinque leggiadre fanciulle, intente a giocare con gli astragali, dipinte con i toni lievi di una pittura di genere, in una tecnica monocroma su fondo bianco che Plinio descrive come peculiare di Zeusi.

Della pittura di Timante, infine, possediamo un'eco precisa nella decorazione di un'ara marmorea di Firenze, in cui è raffigurato Calcante nell'atto di tagliare una ciocca ad Ifigenia, che sta per essere sacrificata, mentre il padre Agamennone si copre il volto con il mantello. Proprio quest'ultimo particolare ci consente di collegare l'immagine a un celebre dipinto di Timante, in cui con maggiore evidenza che altrove si manifestava l'aspetto più caratteristico della sua pittura: la capacità di esprimere più di quanto non rappresentasse. Come spiega Quintiliano, infatti, l'artista in quel dipinto, dopo aver raffigurato ogni possibile stadio del dolore nei volti di Calcante, Menelao e Ulisse, era ricorso all'espedito di nascondere il viso del padre, in modo da coinvolgere lo spettatore nel dramma rappresentato, obbligandolo ad immaginare la disperazione di Agamennone secondo la propria sensibilità.

Parrasio, Zeusi e Timante furono certamente grandissimi artisti, ma non lasciarono eredi diretti, almeno per quanto è dato di sapere dalla documentazione giunta fino a noi. Le prime grandi scuole di pittura di cui si abbia notizia risalgono infatti al pieno IV sec. e fiorirono non soltanto ad Atene, ma anche in altri centri artistici, come Sicione.

La scuola tebano-attica, che si formò intorno alla personalità di Eussenida, personaggio per noi sconosciuto, e del suo allievo Aristide il Vecchio, attivo intorno al 400, cercò di conciliare le diverse tendenze di quegli anni, che

miravano da un lato a una pittura in sintonia con il mondo delle idee descritto da Platone, e dall'altro alla rappresentazione di eventi storici, sia pure proiettati in una dimensione eroica e mitica. Fra i molti discepoli di cui ci è giunta notizia, spiccano le personalità di Nicomaco pittore capace di dissimulare lo sforzo creativo (secondo Plutarco la sua pittura «come i versi di Omero, nonostante la potenza e la grazia, sembra eseguita senza fatica, facilmente»), e, sul versante della pittura di storia, Eufrazone e Nicia.

La scoperta delle tombe reali di Verghina, in Macedonia, fa di Nicomaco il primo grande artista nella storia della pittura greca cui si possa riferire con buona probabilità un originale: la decorazione della tomba di Persefone. Per la straordinaria levità e scioltezza con la quale sono eseguiti, gli affreschi corrispondono perfettamente al modo di dipingere che le fonti antiche ci hanno tramandato a proposito di Nicomaco, ma non basta. Il rapimento di Persefone (che nella decorazione della tomba è il soggetto principale) figura infatti tra i soggetti elencati nel catalogo dell'artista. Una sua tavola con la rappresentazione di questo tema fu a lungo esposta a Roma nel tempio di Minerva in Campidoglio e da essa derivano numerose repliche fra le quali due mosaici pavimentali provenienti da un mausoleo della Necropoli vaticana e da un colombario della via Portuense. Le affinità iconografiche fra queste tarde riproduzioni e gli affreschi di Verghina ci dimostrano come il quadro portato a Roma non dovesse differire da questi ultimi, se non per alcuni dettagli (Ermete ancora fermo con i cavalli, la figura di Persefone che volge le spalle all'osservatore) che possono trovare una spiegazione nell'appartenenza delle due pitture a momenti diversi della lunga carriera dell'artista, attivo ad Atene tra il 365 e il 334 circa, e successivamente in Macedonia, alla corte del reggente Antipatro (334-323).

L'attribuzione a Nicomaco della tomba di Persefone rende più attendibile anche un'altra attribuzione sulla quale si è molto discusso: quella del celebre dipinto con la *Battaglia di Alessandro e Dario* (noto da una replica musiva proveniente dalla Casa del fauno, a Pompei) a Filosseno di Eretria, che di Nicomaco fu allievo ad Atene, prima di trasferirsi, come il maestro, alla corte macedone. Fra le due opere, pur tanto diverse per soggetto (un tema mitologico e un episodio di storia), esistono evidenti analogie



compositive; in particolare, il gruppo di Dario e l'auriga nel mosaico pompeiano riecheggia quello di Ade e Persefone nell'affresco di Verghina. Esistono però anche differenze significative: il carro di Ade procede verso sinistra quello di Dario dalla parte opposta, Persefone il cui ruolo nella composizione corrisponde a quello dell'auriga, anziché trovarsi dietro la figura di Ade, la copre con il suo corpo. Ciò dimostra che non di una banale copia di un'opera dall'altra si tratta, ma piuttosto di opere nate nell'ambito di una stessa cerchia di artisti che operavano componendo in vario modo schemi intercambiabili. Si introduce così un problema non ancora chiarito, quello delle *compendiariae*, ossia delle «scorciatoie» della pittura di cui parla Plinio proprio a proposito di Filosseno, che ne sarebbe stato l'inventore, «in ciò seguendo la rapidità del maestro» (Nicomaco). Plinio è estremamente laconico al proposito, lasciandoci varie possibilità di interpretazione delle sue parole, tra le quali quella che egli intendesse riferirsi all'uso di schemi elaborati a priori, che poi venivano montati variamente, a seconda delle necessità compositive: un modo di procedere, questo, che prelude alle diffuse e pragmatiche convenzioni operative dell'industria artistica alessandrina.

Dell'altro grande allievo di Aristide il Vecchio, Eufranore, conosciamo dalle fonti antiche l'estrema versatilità: era infatti scultore in bronzo e in marmo, oltre che pittore, e anche teorico dell'arte. In un celebre trattato, *Sulla simmetria e sui colori*, aveva teorizzato un modo di rappresentare i soggetti in base all'apparenza visiva (*phantasma*) e non alla realtà tangibile, guadagnandosi così l'aperta disapprovazione di Platone, che gli rimproverava il carattere illusorio della sua arte, capace di produrre «soltanto apparenza, ma non somiglianza». Da Plinio sappiamo che le innovazioni di Eufranore consistevano in uno snellimento delle corporature e nel contemporaneo ingrandimento della testa e degli arti, ai quali veniva dato anche maggiore risalto mediante il chiaroscuro, e l'uso di nuove mescolanze di colore. L'intento non era soltanto quello di mantenere equilibrato l'effetto generale delle figure nelle composizioni di grandi dimensioni (egli era autore di «megalografie»), ma anche, probabilmente, di far risaltare l'importanza attribuita all'espressione dei sentimenti, come puntualmente rileva Platone, quando critica la pittura che punta sull'affettività (*pathema*), traendo in inganno l'osservatore.

Ma, a dispetto degli anatemi lanciati dal filosofo, l'espressione del *pathos* diveniva sempre piú uno dei valori maggiormente apprezzati nelle arti figurative. Nel 335, quando i Macedoni saccheggiarono Tebe, Alessandro volle portare con sé un quadro di Aristide il Giovane, in cui la denuncia degli orrori della guerra aveva il volto di un bambino lacerato che si attaccava disperatamente al seno della madre morente.

Erede della migliore pittura di storia di Eufranore fu Nicia che da giovane aveva lavorato anche nella bottega di Prassitele, facendosi un nome nella politura delle statue patinandole con le cere. E di questa esperienza al fianco del grande scultore, a Nicia rimase il carattere plastico che seppe imprimere alle sue figure, sia nelle composizioni di argomento storico e allegorico, sia nelle raffigurazioni di soggetti femminili, per i quali fu ancora piú celebre. Oltre alla Nemea, personificazione della città peloponnesiaca sede dei giochi, che Nicia aveva raffigurato seduta sopra un leone e con la palma in mano, nel catalogo dell'artista figurano soggetti come Calipso, Io, Andromeda, composizioni dal carattere idillico che incontrarono un largo successo nella cerchia di Augusto e fecero di Nicia uno degli artisti prediletti dell'età neoattica. La sua Nemea, portata a Roma fin dal 76 a. C., dal 29 fu murata su una delle pareti della nuova sede del Senato, la Curia Giulia, mentre il Giacinto, di cui Augusto all'epoca dell'occupazione di Alessandria si era tanto innamorato da volerlo a Roma, alla sua morte fu posto da Tiberio nel tempio a lui dedicato. E ancora, dalla casa sul Palatino della moglie di Augusto, Livia, proviene una delle copie ad affresco del dipinto di Nicia che raffigurava Io, Argo ed Ermete.

Dall'iscrizione funebre che Pausania vide fuori delle mura di Atene, lungo la via per l'Accademia («Nicia, figlio di Nicomede, il migliore tra quelli del suo tempo a dipingere animali»), e dall'affermazione di Plinio (*Naturalis Historia*, 35.133) che il pittore «rappresentò benissimo i cani», la critica ha tratto spunto per attribuire a Nicia anche lo splendido affresco con la *Caccia di Alessandro e Filippo* che decora la facciata della tomba di quest'ultimo, a Verghina.

Parallelamente a quella tebano-attica, un'altra importante scuola di pittura si andava formando a Sicione, intorno al nome di Eupompo, artista attivo fra il 420 e il 380, di cui

conosciamo solo un titolo e un aneddoto, già di per sé indicativi di quell'adesione al vero e di quell'attenzione alla geometria compositiva che furono le principali caratteristiche di tutta la scuola di Sicione. Del suo *Atleta vincitore con la palma* possediamo infatti una replica in un affresco di epoca adrianea da una casa sul Quirinale, a Roma, che ci mostra una composizione sapientemente equilibrata, con bilanciate simmetrie e un'attenzione particolare per lo studio dal vero, non soltanto dei personaggi rappresentati, ma soprattutto degli oggetti, come le armi e la cesta con le ghirlande. La programmata adesione di Eupompo al vero naturale, che lo aveva anche portato a revisionare il canone policleteo, al fine di rendere le immagini rispondenti più alla realtà che ad uno schema mentale, appare chiaramente dall'aneddoto, riferito da Plinio (*Naturalis Historia*, 34.61), secondo il quale, allorché un giovanissimo, oscuro fonditore di Sicione gli chiese chi dei suoi predecessori prendesse a modello, il pittore rispose, indicando la folla, che non un artista, ma la natura si doveva imitare. Quel garzone di fonderia, che da queste parole trasse il coraggio per iniziare la sua attività di scultore, era Lisippo e le parole di Eupompo, in cui è riassunta tutta la poetica della scuola di Sicione, sono illuminanti per ricostruire l'ambiente culturale nel quale mosse i primi passi uno dei dominatori della ribalta artistica del IV sec.

Di Eupompo fu allievo il macedone Panfilo, maestro a sua volta di Melanzio, Pausia ed Apelle. Per lui la pittura era una scienza che richiedeva un approccio sistematico e razionale, con fondamenti che potevano perciò essere insegnati. Fu infatti autore di diversi trattati, in cui teorizzò una «pittura perfetta» (*chrestographia*), intesa come composizione regolata da calcoli aritmetici e dalla geometria delle proporzioni.

Fra i discepoli di Panfilo, Melanzio fu colui che più aderì all'ideale del bello geometrico e proporzionale enunciato dal maestro. A lui, non a caso, era riconosciuta un'abilità straordinaria nella distribuzione delle figure nello spazio un'abilità giudicata superiore alla sua perfino da Apelle. Un suo quadro con una scena di caccia al cervo è riproposto con tutta la cornice da uno dei mosaici dei palazzi di Pella, eseguito a breve distanza di tempo dall'originale. Da esso emerge chiaramente il progetto geometrico che è alla base della composizione: un quadrato inserito in un altro – la cornice – il cui lato è il doppio del primo; all'interno, le

figure si inscrivono idealmente in una sfera che, intersecandosi con il piano del suolo, dà origine a un cerchio che, per effetto della prospettiva, assume l'aspetto di un'ellisse intorno alla quale si dispongono i vari personaggi.

Diversamente da Melanzio, Pausia raccolse dell'insegnamento di Panfilo soprattutto la sperimentazione della tecnica ad encausto, diventando il primo grande artista specializzato in tale genere di pittura. L'encausto (pittura bruciata) consisteva nell'applicare sul supporto minute quantità di cera che poi venivano fatte aderire con uno stilo rovente, conferendo ai colori una particolare luminosità e brillantezza. Questo procedimento, che richiedeva tempi lunghissimi, permise a Pausia di diventare un celebrato specialista nella pittura di fiori, genere cui lo avrebbe indotto l'attento studio dal vero delle ghirlande intrecciate da Glicera, la fioraia da lui amata e ritratta nel suo quadro più celebre. Il tono lieve e la piacevolezza dei soggetti furono alla base del grande successo ottenuto dalle opere di Pausia in anni di ripiegamento intimistico e di perdita della libertà da parte del mondo ellenico. Ma alla loro fortuna non fu estranea neanche la grande adattabilità di tali soggetti all'applicazione in innumerevoli prodotti dell'industria artistica, dalle cornici per i quadri all'arredo architettonico (a Pausia è attribuita l'invenzione dei lacunari dipinti), alle stele, all'oreficeria e naturalmente alla ceramica, specie quella proveniente da Egnazia e dai maggiori centri della Puglia.

Nel 343, proprio quando Aristotele fu chiamato da Filippo a far da precettore ad Alessandro si trasferì alla corte di Macedonia anche il migliore allievo di Panfilo, Apelle, che ben presto divenne il pittore preferito e il ritrattista ufficiale del re e del suo giovane erede. Gli aneddoti fioriti intorno alla personalità di questo artista, nato in una famiglia di orafi di Colofone, esaltano l'enorme prestigio di cui egli godette alla corte macedone, reso più evidente dai rapporti di amichevole confidenza che intrattenne con Alessandro Magno. Plinio racconta (*Naturalis Historia*, 35.85) che il re amava far visita in bottega al pittore e si fermava a discutere con lui, ma Apelle, quando Alessandro parlava troppo o a sproposito, non si faceva scrupolo di farlo tacere dicendogli che faceva ridere i garzoni intenti a macinare i colori. Ancor più noto è l'episodio che vide protagonista Pancaspe, schiava prediletta di Alessandro (*ibid.*, 35.86). Accortosi che il pittore se ne era inna-

morato mentre la ritraeva nuda, il re non esitò a donare all'artista la fanciulla, famosa per la sua bellezza.

Come pittore di corte, Apelle contribuì a creare un'arte aulica, adatta a diffondere l'immagine del nuovo potere regale. Sua è infatti l'iconografia dell'apoteosi del sovrano, con l'Alessandro portatore di fulmine, di cui conosciamo una replica dalla Casa del fauno a Pompei. E sua è anche una delle più celebri rappresentazioni allegoriche dell'antichità, la *Calunnia*, un dipinto minuziosamente descritto da Luciano che Apelle eseguì ad Alessandria e con il quale si dice abbia alluso ai suoi difficili rapporti con la corte del re Tolomeo.

Di Apelle la critica esaltava l'«ingegno», ossia la capacità di invenzione, e la «grazia», cioè la concezione soggettiva del bello, che poteva anche non coincidere con l'ideale tradizionale di un'esecuzione portata all'ultimo compimento. La *Charis* che si conservava nell'Odèon di Smirne era una sorta di manifesto dell'ideale estetico di Apelle: rappresentava la Grazia (*Charis*) insieme con *Kairos* (il «momento opportuno») e *Akmè* (la «fioritura»), intendendo così affermare, nell'ambito di un'estetica venata di sfiducia nell'oggettiva insegnabilità dell'arte, che l'artista poteva attingere la «Grazia» solo se il suo ingegno gli consentiva di operare una scelta opportuna.

Apelle fu anche celebrato per alcuni ritrovati tecnici, quali l'*atramentum*, una sorta di vernice trasparente a base di nero che egli stendeva sulla superficie dei suoi quadri una volta che erano finiti, ottenendo con questo accorgimento il duplice effetto di difendere la pittura da polvere e sporcizia e di dosare la luminosità dei colori, smorzandone i toni troppo accesi.

Ezione è un altro dei pittori che dipinsero per i reali di Macedonia. Egli è ricordato soprattutto per un quadro che raffigurava le *Nozze fra Alessandro e Rossane*, descritto da Luciano, e di cui restano alcune versioni semplificate. Il dipinto, che al pari della *Calunnia* di Apelle fornì lo spunto per numerose rivisitazioni del tema in età rinascimentale, già in età antica fu il prototipo di un genere artistico cui apparteneva, tra l'altro, il modello perduto delle cosiddette *Nozze Aldobrandini*, pitture murali rinvenute a Roma ai primi del Seicento e copiate da artisti come Rubens, Van Dyck e Poussin.

Un parallelo in pittura all'esperata drammaticità del barocco pergameno, che produsse capolavori della scultura



come il famoso donario di Pergamo e forse come lo stesso Laocoonte, è costituito dai dipinti di Teone, vissuto nell'età dei Diadochi, che predilesse soggetti con personaggi in preda a emozioni e passioni violente (guerrieri assetati di stragi, Oreste folle, Tamiro disperato).

Di una generazione precedente e coetaneo di Apelle fu invece Protogene, al quale le fonti attribuiscono i primi ritratti non idealizzati e attenti invece a riprodurre la fisionomia dei personaggi e un'accanita minuziosità nel compimento delle proprie opere che proprio per questa ragione non furono numerose.

Nel III e II sec. a. C. i pittori ellenistici spinsero alle estreme conseguenze le ricerche spaziali e cromatiche avviate nel periodo classico. Conquista della prospettiva lineare, impiego diffuso del chiaroscuro per costruire forme e volumi e perfino di una pittura a tocchi compendiari, di tipo impressionistico, sono le caratteristiche che troviamo negli affreschi pompeiani, ispirati alla grande pittura da cavalletto dell'Oriente ellenico, e anche sulla ceramica dipinta di questo periodo, i cui principali centri produttori sono Centuripe, Egnazia, Alessandria.

Un influsso determinante fu certamente quello esercitato dalla scenografia teatrale. Vestigia architettoniche indicano che parecchi teatri, ad esempio a Priene e ad Efeso, furono costruiti o ricostruiti nel II sec. a. C. con accorgimenti che consentivano l'impiego di grandi quinte dipinte, inserite nelle aperture del boccascena. Ad esse si ispira tutta una serie di decorazioni parietali, uno splendido esempio delle quali ci è offerto dalle pitture della villa di P. Fannio Sinistore a Boscoreale.

La facciata monumentale di una tomba scoperta a Lefkadià, in Macedonia, consente di cogliere, intorno al 300 a. C., i presupposti di quella decorazione illusionistica di tipo architettonico che tanta fortuna avrà per tutta l'età ellenistica, anche in area romana. La facciata presenta due ordini sovrapposti, uno dorico e uno ionico, sormontati da un frontone triangolare. In parte è scolpita nella roccia calcarea, in parte è in stucco a mezzo rilievo e in parte è dipinta, in modo da simulare una ricca decorazione architettonica, compreso un fregio con una centauiromachia. Il carattere illusivo è accentuato dal fatto che non vi è alcuna corrispondenza fra tale prospetto esterno e gli spazi interni della tomba.

Se la tomba di Lefkadià mescolava nella simulazione il rilievo architettonico e la pittura murale, le decorazioni pa-

rietali negli interni degli edifici di Delo, Priene, Magnesia si servono del solo strumento della pittura per fingere immaginarie architetture, imitando abilmente i diversi materiali preziosi dei rivestimenti. Negli stessi anni o poco dopo pitture analoghe compaiono sulle pareti degli edifici di Roma e Pompei, dando vita a quel tipo di decorazione che ancor oggi si usa classificare come primo stile pompeiano. Sono ormai gli anni in cui l'influenza di Roma si è estesa a tutto il Mediterraneo, creando le condizioni per scambi sempre più intensi fra le diverse aree e di conseguenza una sempre più diffusa omogeneità di linguaggio nelle arti figurative. (*mlg*).

### **Green, Valentine**

(Shropshire, 1739 - Londra 1813). Giunto a Londra nel 1765, vi ebbe rapido successo con le sue incisioni alla maniera nera, che fu tra i primi ad impiegare per i soggetti storici. Dal 1774 espose alla Royal Academy, di cui divenne socio l'anno successivo. Incisore ufficiale di Giorgio III, venne nominato nel 1805 conservatore presso la British Institution. (*jns*).

### **Greenberg, Clement**

(New York 1909). Studiò presso l'Art Students' League all'università di Syracuse. Divenne il critico più influente degli Stati Uniti dopo aver riconosciuto per primo il talento di Jackson Pollock, e scrisse su «The Nation», dal 1943, penetranti articoli sulla nuova pittura americana. Dichiarò, intorno al 1945, che Pollock era il pittore più potente della sua generazione, e sottolineò le conseguenze del nuovo stile sull'arte americana indipendente. Autore di opere su Miró e Matisse, fu anche consulente di French and Co. (galleria d'arte newyorkese) alla fine degli anni '50, quando vi furono esposte le opere di Barnett Newman, Morris Louis, Kenneth Noland e Jules Olitski. Sostenne, dal 1959, un nuovo astrattismo successivo all'espressionismo astratto, denominandolo Post Painterly Abstraction. Ha tenuto numerose conferenze ed ha insegnato al Bennington College e all'università di Princeton. Un certo numero dei suoi più importanti articoli critici sono stati raccolti in *Art and Culture* (Boston 1961). **G** è stato la guida dei giovani critici che si autodefiniscono «formalisti». (*dr*).

## **Green Gallery**

Malgrado la sua breve esistenza negli anni '60 questa galleria di New York diretta da Richard Bellamy, svolse un ruolo di primissimo piano consentendo a giovani artisti, che dovevano piú tardi far fortuna in altre gallerie, di esporre i loro lavori per la prima volta. Tra essi vanno in particolare notati James Rosenquist, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dan Flavin, Don Judd, Larry Poons, Lucas Samaras e Tom Wesselmann. (*jpm*).

## **Gregorio di Cecco**

(Siena, menzionato dal 1389 al 1423). Fu figlio adottivo di Taddeo di Bartolo, col quale firmò nel 1420 un polittico perduto. Del 1423 è la *Madonna dell'Umiltà e santi*, sua unica opera firmata (Siena, Opera del Duomo, già sull'altare dei Tolomei; cuspidate con *Angelo Annunziante* a Torino, coll. priv.). Sono inoltre riferibili a lui, fra l'altro, una *Natività della Vergine* (Roma, PV), uno *Sposalizio della Vergine* (Londra, NG) e la *Crocefissione* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo), pertinenti ad un medesimo politico. Il suo gusto per gli effetti naturalistici sembra preludere, secondo Longhi, al Sassetta e al Maestro dell'osservanza. (*cv*).

## **Gregorio e Donato d'Arezzo**

Pittori aretini attivi nella prima metà del sec. XIV, firmano nel 1315 il trittico del duomo di Bracciano attorno a cui sono state raccolte varie opere tra cui il *Giudizio Universale* di Santa Maria a Tuscania e il polittico con *Storie di santa Caterina d'Alessandria* già in coll. Hearst a New York, nonché una serie d'affreschi nel duomo aretino (*Storie di san Giuliano*) e in San Domenico (*Gesù tra i dottori*) che testimoniano una cultura formatasi su testi assisiati del primo Trecento. Diffusori in terra aretina di un giottismo reso con vena narrativa e propensione alla caratterizzazione, ancora problematica risulta essere la distinzione delle loro personalità individuali. (*en*).

## **Grekov, Mitrofan Borisovič**

(Odessa 1882 - Sebastopoli 1934). Formatosi presso la scuola di belle arti di Odessa (1899-1903), poi nello studio di Repin a San Pietroburgo (1903-11), volontario nell'Armata rossa durante la rivoluzione, ebbe un ruolo importante nell'arte socialista. Le sue opere piú celebri

sono ispirate da imprese militari (*Le trombe della prima armata di cavalleria*, 1934: Mosca, Gall. Tret'jakov, *Nel Kuban'*, 1934: ivi). **G** è rappresentato al Museo russo di Leningrado e alla Gall. Tret'jakov di Mosca. (*bdm*).

## Grenoble

**Musée de Peinture et de Sculpture** Fu creato con decreto prefettizio del 6 febbraio 1798 su sollecitazione di L.-J. Jay, insegnante alla scuola di disegno e vero fondatore e animatore del museo stesso, per il quale ottenne, sin dal 1799, dipinti provenienti dal Museo centrale delle arti a Parigi (molto tempo prima che tali invii in provincia venissero generalizzati in seguito alla creazione, da parte del Primo console, di quindici musei dipartimentali). Tali dipinti si aggiungevano alle requisizioni rivoluzionarie e alle opere acquistate mediante una pubblica sottoscrizione. Nel 1811 Jay ottenne dal governo altri trentuno quadri, tra cui il *San Sebastiano e sant'Apollonia* del Perugino, il *San Giovanni Battista nel deserto* di Champaigne e il *San Gregorio* di Rubens. In seguito, importanti donazioni (del generale di Beylié e di Mme Fantin-Latour) e lasciti (Agutte-Sembat), nonché intelligenti acquisti (il *Martirio di san Bartolomeo* di Ribera, comprato nel 1828), arricchirono considerevolmente quel primo fondo. Il museo, che all'inizio occupava il corpo ausiliario dell'antico collegio dei gesuiti, venne trasferito nel 1870 nella sede attuale. Tra le più belle collezioni di pittura, che presentano opere di diverse scuole, dai primitivi italiani e fiamminghi agli impressionisti, sono quelle del xvii sec. europeo. Le quattro tele di Zurbarán entrate nel 1904 (*Annunciazione*, *Adorazione dei pastori*, *Adorazione dei magi*, *Circoncisione*), il *San Gerolamo* di Georges de La Tour, i Philippe de Champaigne (*Cerimonia dell'Ordine del Santo Spirito*), Van der Meulen (*Luigi XIV si reca a Notre-Dame*), Le Sueur (*l'Angelo Raffaele e la famiglia di Tobia*), Claude Lorrain, Snyders, S. van Ruysdael, Jordaens costituiscono un complesso eccezionale. A tali opere si aggiungono alcuni buoni esempi della pittura del xviii sec. (Desportes, Largillière, Guardi, Canaletto) e del xix (Delacroix; Renoir; Monet, *Giardino di Giverny*; Sisley, *Veduta di Montmartre*; Gauguin, *Ritratto di Madeleine Bernard*). L'orientamento dato dal conservatore Andry Farcy dal 1918 aprì le porte del museo alla coll. Agutte-Sembat, che vi fece entrare nel 1923 importanti opere moderne, in particolare di Si-

gnac, Rouault (le *Pie donne che piangono Cristo*), Matisse (il *Tappeto rosso*, il *Nudo rosa*, la *Liseuse*), Marquet. In seguito gli acquisti si sono concentrati sulle opere contemporanee, rendendo il museo di **G** uno dei piú aperti, in Francia, alle tendenze attuali. Venne acquistato un importantissimo complesso di opere della scuola di Parigi, ove figurano tutti i grandi nomi della prima metà del secolo: Bonnard (*Interno bianco*), Matisse (le *Melanzane*), Léger (il *Rimorchiatore*), Picasso (*Donna che legge*), Modigliani (*Donna dal colletto bianco*). Un secondo gruppo di acquisti rappresenta ampiamente la generazione dei pittori astratti parigini degli anni '50. Infine, la politica di acquisti svolta negli ultimi decenni ha consentito di rappresentare la tendenza costruttivista e l'astrattismo geometrico (Vasarely, Magnelli, Van Doesburg, Arp, Tæuber-Arp, Ozenfant, Moholy-Nagy), oltre a opere piú recenti, in particolare di artisti americani (Francis, Heizer, Kelly, Marden, Twombly, Wesselmann).

Il Gabinetto dei disegni, in parte costituito dalle donazioni Agutte-Sembat del 1923 (Matisse, Rouault) e di Hermine David - Lucy Krohg nel 1937 (Pascin), offre inoltre un'importante serie di Jongkind e un notevole panorama del disegno contemporaneo (Beaudin, S. e R. Delaunay, Dufy, Gromaire, La Fresnaye, Léger, Gris, Prassinós), accresciuto in seguito da ulteriori acquisti.

Un nuovo museo, attualmente in costruzione sulle rive dell'Isère, accoglierà l'insieme delle collezioni nel 1991. (*hl*).

### **Greuze, Jean-Baptiste**

(Tournus (Saône-et-Loire) 1725 - Parigi 1805). Studiò a Lione, presso Grandon (pittore della città di Lione dal 1749 al 1762) e si recò a Parigi attorno al 1750. Risale probabilmente a questo periodo il *San Francesco* della chiesa della Madeleine a Tournus. Protetto da Sylvestre, fu allievo di Natoire all'accademia. Non concorse al Prix de Rome, ma fu comunque accettato nel 1755 e poté inviare al *salon* il *Padre di famiglia mentre legge la Bibbia ai suoi figli* (comprato da Lalive de Jully), il ritratto di Sylvestre e altri piccoli quadri di genere galante. La critica accolse con entusiasmo il tratto originale della sua opera nella metà del secolo e che resterà una sua costante: scene familiari di evidente intuito morale in cui lo spunto galante fa luogo a un piú audace modo di sentire. Già nelle opere iniziali dunque **G** appare osservatore straordinario,



attento all'esempio degli olandesi – come loro dominato dal gusto del soggetto, cui aggiungeva un «animo delicato e sensibile», come scrisse Diderot, che lo apprezzava molto.

Nel settembre 1755 l'abate Gougenot, membro del Grand Conseil, lo condusse con sé a Napoli e poi a Roma, dove **G** trascorse circa un anno. Dal soggiorno italiano **G** trasse nuovi soggetti e una maggiore sensibilità pittorica, come mostrano i quadri esposti al *salon* del 1757 (*Chitarrista napoletano*: conservato a Varsavia; *l'Italiana pigra*: Hartford, Wadsworth Atheneum; le *Uova rotte*: New York, MMA; il *Gesto napoletano*: conservato a Worcester); ma non pare esser stato influenzato dalla moda dell'antichità (è l'epoca della pubblicazione delle *Antichità romane* di Piranesi, comprate dal suo amico Gougenot e da Barthélemy), né dall'entusiasmo «pro-romantico» di Fragonard o di Robert per le rovine e i paesaggi italiani. **G** sarà invece colpito dalla resa dell'espressione nelle opere dei grandi bolognesi del XVII sec., come testimonia *Fanciulla che piange un uccello morto* (1765: Edimburgo, NG), che inaugurò un nuovo genere «sentimentale» molto apprezzato dal pubblico dei *salons*. Nella *Fidanzata di paese* (*salon* del 1761: Parigi, Louvre) **G** aveva proposto il primo grande esempio di un quadro di genere trattato con il linguaggio della pittura di storia, incentrato sull'espressione dei sentimenti dei protagonisti della scena. L'opera venne accolta da un grande entusiasmo di pubblico e di critica, e tale apprezzamento venne confermato all'apparire della *Pietà filiale* (1763: Leningrado, Ermitage) e della *Madre diletta* (1765: Madrid, coll. del conte Laborde). Durante questo periodo **G**, pur riprendendo il modello di Jan Steen nella trattazione dell'aneddoto, cerca la «grande idea», sollecitato dagli scritti coevi di Diderot: nasce così *l'Imperatore Settimio Severo rimprovera a Caracalla, suo figlio, di averlo voluto assassinare* (1769: Parigi, Louvre), che suscitò favorevolissime reazioni dell'Accademia, che lo ammette tra i suoi membri come pittore di genere e di storia, e del pubblico. L'opera segna una tappa importante nella carriera dell'artista; il soggetto è tratto dalla versione di Dione Cassio dovuta a Coeffeteau (**G** aveva precedentemente pensato a Eponina e Sabino, come mostra un disegno del 1768, conservato a Chaumont, del quale il quadro finale riprenderà il gesto di Vespasiano). **G** redasse numerosi

disegni per le figure riprese dall'antico (*Papiniano*, 1768: Parigi, Louvre; *Caracalla*, 1768: conservato a Bayonne; la figura della *Fortuna* dal *Grande gabinetto romano* di Michel-Ange de la Chaussée, del 1706), o dal vero (*Busti di Settimio Severo*, 1768: Parigi, ENBA). Questo quadro si colloca tra la *Venditrice d'amorini* di Vien (1763) e gli *Orazi* (1784) di David. Nel disegno della *Morte di un padre rimpianto dai figli* (Strasburgo, coll. priv.) G riprende modelli poussiniani: la composizione ricorda fortemente la *Morte di Germanico*, e qui G, come quasi tutti gli artisti francesi, salvo Vien e Prud'hon si dimostra meno «neo-classico» che «neo-poussinista», il quadro ha già tutti i tratti del movimento che va illustrando David nella sua *Morte di Socrate* del 1787. L'austerità e la precisione che egli aveva acquisito dal 1767 al 1769 lavorando ai soggetti storici, viene introdotta nei soggetti «moraleggianti»: i colori si fanno più cupi, i gesti più misurati e solenni (la *Torta dell'Epifania*, 1774: conservato a Montpellier; la *Dama di carità*, 1775: Lione, MBA; la *Maledizione paterna* e il *Figlio punito*, 1777-78: Parigi, Louvre; e il *Ritorno dell'ubriaco*: conservato a Portland). Questi quadri – come pure la *Brocca rotta* (Parigi, Louvre) furono accolti ai salons da uno straordinario successo, raccolto dalla stampa contemporanea. Anche la corte di Russia si entusiasmò per la pittura di G, che in Francia avrà numerosi imitatori (Bounieu, Aubry, Bilcoq, G. M. Kraus). La fortuna dei suoi quadri «di genere», che oscillano tra il riferimento alla pittura di Chardin e quella di un Hogarth mancante di sarcasmo cominciò a declinare attorno al 1780 (*Mémoires* di Bachaumont) G si volse allora specialmente al ritratto. Sin dall'inizio della sua carriera si era rivelato acuto osservatore quanto un La Tour, dotato di una capacità di descrizione della realtà che ricorda Chardin (*George Gougenot de Croissy*, 1756 ca.: Bruxelles, MRBA) e fa pensare a un influsso di Rembrandt (*Giuseppe, modello dell'Académie Royale*, 1755: Parigi, Louvre). La medesima straordinaria qualità si ritrova nelle mirabili serie di disegni conservati all'Ermitage di Lenigrado e al Louvre di Parigi (altri disegni si trovano al museo di Tournus, all'Albertina di Vienna, al BM di Londra), nonché nei suoi migliori ritratti (*Babuti*: Parigi, coll. David-Weill; *Wille*, 1763: Parigi, Museo Jacquemart-André). (cc + sr).

## Grèze, La

Scavata nel 1904, la piccola grotta della **G** (Dordogna, presso Marquay) contiene un complesso d'incisioni preistoriche profonde, molto arcaiche, costituite soprattutto da linee intrecciate, fra le quali s'indovina uno stambecco. L'incisione di un bisonte, che è quasi un bassorilievo, rivela la sua appartenenza allo stile II per il contorno sinuoso e le corna rappresentate frontalmente. Nella grotta è stato rinvenuto un livello archeologico posto tra il Gravettiano e il Solutreano, periodo cui si potrebbe attribuire il bisonte. (*yt*).

## Grieshaber, Helmut Andreas Peter, detto Hap

(Roth an der Roth 1909). Si formò presso la scuola di arti decorative di Stoccarda dal 1926 al 1931; dal 1928 al 1933 viaggiò a Parigi, a Londra, in Egitto e in Grecia. Nel 1947 si stabilì a Reutlingen presso Stoccarda. È soprattutto incisore su legno (a partire dal 1932); intervengono nel suo stile elementi che lo avvicinano alla corrente espressionista, ma anche altri tratti dall'arte giapponese, dall'arte greca arcaica, dal gotico e dall'arte negra (*Stillende*, 1945; *Persephone*, legno a colori, 1971). Ha inciso anche su linoleum, e i suoi grandi formati conferiscono all'incisione un'inedita dimensione monumentale, legata a una figuratività altamente stilizzata (composizioni sul tema della *Vita di Giuseppe*, per il tempio protestante di Stuttgart-Untertürkheim, 1970). Nominato docente presso l'accademia di Karlsruhe (1955), ha avuto tra i suoi allievi Horst Antes. Nel 1971 ha vinto il premio Dürer, bandito per la prima volta in occasione dell'esposizione commemorativa del maestro (*Vita di Norimberga*, incisione su legno, edita in «Spektrum», numero speciale *Grieshaber*, Zurigo, giugno 1971). È rappresentato specialmente a Bochum (Städtische Kunstgal.), a Monaco (NP), a Münster (Museo) e a Stoccarda (SG). (*law*).

## Griffa, Giorgio

(Torino 1936). Di professione avvocato, cominciò a praticare la pittura verso la metà degli anni '60, nel momento in cui l'offensiva «neodadaista» e l'arte «comportamentale» soppiantavano la riflessione specificamente pittorica. La sua prima mostra si tenne a Torino, alla Gall. Martano, nell'aprile del 1968; presentò tele brute, spesse, monocrome o bianche, dapprima tese su telaio, che verrà eli-

minato nel 1969. Ciò che presto distinse il suo lavoro fu il rifiuto del discorso ideologico che caratterizzò, in Italia come in Francia, l'attività artistica dal 1968 in poi. **G** ha insistito sull'evidenziazione del processo primario, elementare del dipingere: colore sulla tela. E se la scelta della tela e quella del formato poco importano, i colori e gli strumenti per dipingere sono invece oggetto di estrema attenzione; il gesto, inoltre, viene compiuto in stato di abbandono, quasi di passività. Dal 1970, bande oblique e poi orizzontali, e tacche policrome, s'iscrivono così sulla tela molle che li accoglie come vestigia di uno specifico atto di vita. **G** ha esposto a Parigi nel 1970 nella Gall. Sonnabend, nel 1973 e 1974 alla Gall. D. Templon. (*sr*).

### **Griffier, Jan**

(Amsterdam 1652 o 1656 - Londra 1718). Si formò ad Amsterdam presso il pittore Roelant Roghman e si stabilì nel 1667 ca. a Londra, dove ebbe a maestro Jan Looten. Da allora visse in Inghilterra, salvo gli anni tra il 1695 e il 1705, durante i quali operò a Rotterdam e fece in battello il giro dell'Olanda. Le prospettive di **G**, su fiumi circondati di colline, sono sempre animate da un gran numero di personaggi, imbarcazioni e costruzioni (*Veduta del Reno*: Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Parigi Louvre, in deposito a Compiègne; due *Paesaggi*: Bordeaux, MBA; il *Passaggio della dogana*: conservato a Strasburgo). Tali vedute prospettiche s'ispirano chiaramente ai paesaggi fluviali di Herman Saftleven di Utrecht. La ricchezza compositiva e la linea d'orizzonte alta di questi dipinti conferiscono loro un carattere arcaicizzante che rammenta i paesaggi fiamminghi dell'inizio del XVII sec., soprattutto di Jan Bruegel. L'opera di **G** ebbe molto successo in Inghilterra, dove l'artista godeva della protezione del duca di Beaufort. Un quadro conservato a Bucarest riunisce le caratteristiche del suo stile: si tratta di una *Veduta di Londra da Greenwich* del 1710-15.

I figli **Robert** (Londra 1688 - ivi? 1750) e **Jan II** (Londra, dopo il 1668 - 1750?) furono anch'essi pittori; il secondo mantenne lo stile del padre eseguendo *pastiches* da Claude Lorrain. (*abl*).

### **Griggs, Maitland F.**

(Granby Conn. 1872 - New York 1943). Giurista, fece parte dal 1935 al 1943 del direttivo del Metropolitan Mu-

seum di New York. Dopo la sua morte, la sua notevole collezione di primitivi italiani, costituita, in particolare, in base ai consigli di R. Offner, venne in gran parte (ca. 65 quadri) lasciata in eredità alla Yale University Art Gall., dove **G** aveva studiato. Il MMA ebbe una dozzina di capolavori, tra i quali il *San Francesco* di Maso, le *Nozze della Vergine* di Stefano da Verona, i *Re magi* di Sassetta e i *Giocatori di scacchi* di Francesco di Giorgio. Dal canto suo la Yale University Art Gall. ebbe opere di Andrea di Bartolo, Agnolo Gaddi, Zanobi Machiavelli, Lippo Memmi (*San Giovanni*), Taddeo di Bartolo, Giovanni di Bartolomeo Cristiani (*Santa Lucia*), Niccolò di Tommaso, Martino di Bartolomeo, Jacopo del Sellaio, nonché altre opere di minore importanza, oggi attribuite a maestranze delle botteghe di pittori quali Bernardino Fungai, Taddeo Gaddi, Giovanni dal Ponte, Jacopo del Casentino, Luca di Tomé, Neri di Bicci. (*jpm*).

### **Grigoletti, Michelangelo**

(Roraigrande (Pordenone) 1801 - Venezia 1870). Allievo all'Accademia di Venezia di Teodoro Matteini, subì anche l'influsso di Odorico Politi e di Francesco Hayez. Dopo un inizio neoclassico (*Giove accarezza Aurora*, 1824), s'impose come uno dei migliori ritrattisti italiani del suo tempo (la *Famiglia Fossati*, ca. 1828-29, Venezia, coll. Fossati, *Virginia Sartorelli*: Venezia, GAM). Nel 1835 compie un viaggio di studio a Roma, ammirando Raffaello, i classicisti bolognesi e Mengs. Ebbe grande successo nel campo della pittura di storia, sacra o profana, ottenendo incarichi in Austria (i *Due Foscari*, 1838: Vienna, KM; su commissione dell'imperatore Ferdinando I), e in Ungheria (*Assunzione*, 1854: Észtergom, Cattedrale; richiestagli dal cardinal primate d'Ungheria nel 1846), nonché in Italia, da Trieste a Brescia, da Udine a Trento. Legato alla tradizione accademica, **G** rivela nei ritratti, negli schizzi e nei rari paesaggi una freschezza pittorica di sapore romantico, che la critica recente ha saputo rimettere in luce. Il MC di Pordenone conserva un complesso importante di dipinti e disegni di **G**, donati dall'artista stesso e dal fratello. (*sr*).

### **Grigorescu, Lucian**

(Medgidia 1894 - Bucarest 1964). Studiò alla scuola di belle arti di Bucarest, all'Académie Ranson e alla Grande-Chaumière di Parigi; soggiornò poi a lungo a Cassis.



Fu un vigoroso colorista, che, partendo dall'impressionismo, compose i suoi quadri con un reticolo di colori vivi, mediante una fattura vivacissima. Pittore di paesaggi e di nature morte, fuse la luce nel colore ed ottenne brillanti effetti pittorici con la modulazione di toni caldi e freddi. Sue opere si trovano al Museo d'arte di Bucarest, in numerosi musei e in coll. priv. rumene, francesi e italiane. (ij).

### **Grigorescu, Nicolae**

(Pitaru-Dambovitza 1838 - Campina 1907). Si formò presso Anton Chladek, pittore di miniature, ritratti ed icone; e a partire dal 1853 cominciò ad eseguire opere religiose (decorazione della chiesa di Agapia, 1858-60). Nel 1861 si recò a Parigi, ove lavorò nello studio di Sébastien Corna, poi a Barbizon e a Marlotte, e tornò a Bucarest solo nel 1869. Nel 1867 partecipò all'esposizione universale di Parigi e nel 1868 alla mostra dei pittori di Fontainebleau e al *salon* degli artisti francesi. Prese posizione contro l'insegnamento accademico e introdusse in Romania la pittura all'aperto, facendo conoscere l'esperienza francese. Dopo un viaggio in Italia (1873-74) si stabilì per qualche mese a Bacau in Moldavia (1874), ove dipinse numerosi ritratti di *Ebrei*, che sono tra le sue tele migliori. Nel 1876-77 nuovamente in Francia realizza la sua prima serie di vedute di Vitré. Il suo incontro con gli impressionisti contribuì a schiarire la sua tavolozza, pur confermando il suo gusto per l'espressione spontanea delle sensazioni visive. La guerra d'indipendenza contro i Turchi (1877-78), cui assistette spingendosi, per scrupolo realistico, fino alle prime linee, ne fece non tanto un pittore di soggetti militari, quanto un testimone commosso della sofferenza umana. I disegni e gli schizzi dipinti che riportò da questa campagna costituiscono un complesso di verità impressionante e profonda. Dal 1879 al 1886 tornò a più riprese in Francia, dipinse in Bretagna paesaggi e marine, e, a Brolle, in riva alla Senna, soggetti contadini. Si stabilì poi definitivamente in Romania, prima a Posada, poi a Campina. La valle della Prahova, che conosceva da lunga data, continuò ad offrirgli innumeri motivi. I suoi colori si ammorbidiscono attorno al 1900 in una gamma di grigi sottilmente sfumati, le proporzioni dei suoi personaggi si allungano e le sue composizioni si organizzano secondo una struttura decorativa ove si manifesta

una sorta di simbolismo atto a rivelare affinità inedite tra la forma umana e quella dei paesaggi. Suoi quadri figurano in tutti i musei rumeni; il complesso piú importante si trova però a Bucarest. Un museo **G** è stato fondato a Campina, nell'ultima dimora dell'artista. (*ij*).

### **Grimaldi, Giovan Francesco**

(Bologna 1605-1606 - Roma 1680). Venne a Roma intorno al 1626-27; dopo aver collaborato con Agostino Tassi alla decorazione del corridoio di Urbano VIII al Quirinale (1632), fu accolto nel 1635 all'Accademia di San Luca, di cui divenne Principe nel 1666. La sua fertile vena di decoratore si manifesta già nei primi cicli ad affresco condotti autonomamente, quelli in palazzo Santacroce e in palazzo Peretti Montalto (poi Fiano-Almagià), eseguiti tra il 1635 e il 1640, nei quali il **G** si mostra pienamente inserito nella tradizione pittorica bolognese tra i Carracci, l'Albani e Domenichino, ai quali si ispirò costantemente ripetendone frequentemente i motivi: fatto che determinò l'erronea convinzione di un suo alunnato, impossibile per ovvi motivi cronologici, presso Annibale Carracci. L'ambiente dei bolognesi operanti a Roma fu comunque un suo costante riferimento, così come quello dei francesi: diresse, in collaborazione con l'Algarði, la costruzione della villa del cardinale Camillo Pamphilj (1646-48), curando particolarmente l'impianto del parco e decorando gli ambienti interni con paesaggi e scene mitologiche (*Storie di Ercole*). Chiamato nel 1648 a Parigi dal cardinal Mazzarino come pittore del duca d'Orléans, lavorò in palazzo Mazzarino, agli appartamenti della regina Anna d'Austria al Louvre, per i gesuiti e per la nobiltà. Nel 1651 tornò a Roma, dove rimase fino alla morte, esercitando un'intensa e fortunata attività: affrescò ambienti in palazzo Borghese, al Quirinale (1656-57), in villa Falconieri a Frascati (1666-72), nel duomo di Tivoli (1656-59), nella galleria di palazzo Muti Papazzurri (1671-78), nelle chiese di Santa Maria della Vittoria, di San Martino ai Monti (dove lavorò a fianco del Dughet ed utilizzò i suoi disegni) e di Santa Maria dell'Anima. Soprattutto nelle decorazioni profane contribuì largamente, insieme al Dughet, alla fortuna delle «stanze dei paesi», ossia affrescate con paesaggi lungo tutte le pareti creando l'illusione di uno spazio aperto e in rapporto con la natura circostante. La sua ricca produzione di dipinti

da cavalletto, seppure qualitativamente discontinua (ma annovera capolavori quali *Tobia e l'angelo*: Glasgow, Hunterian Gallery; *Il Battesimo di Cristo*: Holkham Hall, coll. Leicester; *Venere e amorini*: San Francisco, MFA), esemplifica pienamente le qualità che ne fecero uno dei piú apprezzati paesisti della «seconda generazione» caraccesca: una costante fedeltà al paesaggio ideale o «classico» ma con una particolare sensibilità per gli aspetti atmosferici, e la capacità di accogliere le suggestioni che gli provenivano dall'opera di Gaspard Dughet e anche di Claude Lorrain, del quale seppe apprezzare i sottili valori luministici. Cospicua anche la sua attività grafica, e quella di ideatore di «apparati» per cerimonie religiose e per feste (sono sue le scene per le opere teatrali di Giulio Rospigliosi, il futuro Clemente IX). (*sde + sr*).

### **Grimmer, Jacob**

(Anversa ca. 1525-90). Fu allievo di Gabriel Bouwens, di Matthijs Cock e di Christiaen van den Queeckborne; divenne libero maestro nel 1547. Paesaggista, seppe conciliare la semplificazione dei motivi naturali con un innato senso della realtà. I suoi soggetti, preferibilmente aneddottici, sono eseguiti con un riserbo che si estende anche al colore. Si accosta a P. Bruegel per la sincerità del linguaggio artistico, senza tuttavia riuscire a raggiungerne la grandezza. Una delle sue opere piú importanti è il *Paesaggio con castello* (Bruxelles, MRBA). Il dipinto, firmato «Grimer», senza nome di battesimo, e datato 1592, è di qualità troppo elevata per essere di mano del figlio Abel; ma la data e lo studio della firma lasciano supporre che sia stato completato da quest'ultimo dopo la morte del padre. Il dipinto, che mostra un castello circondato d'acqua, presenta d'altra parte strette analogie con la parte sinistra di una piccola *Veduta della Schelda* firmata «Iacop Grimer», datata 1587 e conservata ad Anversa. I personaggi del dipinto di Bruxelles sono stati probabilmente eseguiti da Gillis Mostaert, che collaborò anche ad un dipinto piuttosto simile conservato a Vienna (KM) e datato 1583.

Il figlio **Abel** (Anversa, dopo il 1570 - 1618) fu suo allievo e divenne libero maestro ad Anversa nel 1592. Imitò il padre a tal punto che spesso le loro opere si confondono. Tuttavia spinge piú innanzi le ingenuità del padre nella semplificazione della natura, mentre l'esecuzione, benché accurata, diviene piú sistematica. Dipinse quasi sempre

serie di quadri dedicate alle *Quattro stagioni* e ai *Dodici mesi*. Si ispirò pure ad alcune incisioni da P. Bruegel e Hans Bol: così, il *Pattinaggio sul fossato della porta di San Giorgio ad Anversa* (1602: Bruxelles, MRBA) è la replica di una stampa da P. Bruegel. Nella *Veduta della città di Anversa e di una parte della Testa di Fiandra* (conservato ad Anversa) sembra concentrarsi soprattutto sui problemi della resa spaziale. Talvolta affrontò composizioni più ambiziose, come la *Salita al Calvario* (1593: conservato a Bruges) e *Gesù presso Marta e Maria* (1614: Bruxelles, MRBA). (wl).

### **Grimod de La Reynière, Laurent**

(Parigi? 1734-93). Figlio di un *fermier général* ed egli stesso detentore della stessa carica, poi amministratore generale delle poste, per le sue grandi ricchezze poté divenire uno dei più noti collezionisti del tempo. Nel 1761 fece costruire a Parigi, in rue des Champs-Élysées (attuale rue Boissy-d'Anglas, ove sorge l'ambasciata degli Stati Uniti), una magnifica dimora di cui affidò il progetto a Nicolas Barré e le decorazioni a Clérisseau. Vi riceveva numerosi artisti e amatori di ogni paese, cui volentieri apriva la sua galleria, vero e proprio gabinetto di curiosità, ove raccolse, oltre a dipinti, disegni, stampe, anche i più diversi oggetti provenienti dalla Cina e dal Giappone, gioielli, esemplari di storia naturale e strumenti di fisica. S'interessò in particolare di pittura contemporanea, ed avendo egli stesso un certo talento di pastellista e disegnatore, fu accolto nel 1787 nell'accademia di pittura come membro onorario. Non emigrò in seguito alla Rivoluzione, ma i suoi quadri andarono dispersi in due successive vendite nel 1792 e nel 1797. Molti di quelli compresi nella prima vendita riapparvero nel 1797, in particolare una serie di sette composizioni di François Lemoyne a soggetto mitologico o tratto dalla *Gerusalemme liberata*. La collezione comprendeva opere contemporanee (Greuze, Natoire, Lancret, Lagrenée) e alcune più antiche di Poussin, Vouet, La Hyre, Le Sueur e Dufresnoy. (gb).

### **Grimou, Alexis**

(Argenteuil 1678 - Parigi 1733). Memore di Rembrandt nei suoi ritratti di fantasia, dipinti in tonalità calde (*Giovani pellegrini*: Firenze, Uffizi; musei di Avignone e di Bordeaux), fu talvolta sensibile ai modelli della pittura

fiamminga (il *Marchese d'Artaquiette in veste di bevitore*, 1720: conservato a Niort), mentre le sue figure di attori (*Mademoiselle Duclos*: Parigi, Museo Carnavalet; il *Bagno*: conservato a Bayeux) e i suoi numerosi autoritratti (Parigi Louvre; Digione, Museo Magnin) sono piú direttamente influenzati dal caravaggismo francese: le *Quattro età della vita* (Bordeaux, MBA) sono un'interpretazione di un quadro di Valentin (Londra, NG). Le sue «spagnolerie» introducono nel ritratto della prima metà del secolo una nota di originalità che annuncia gli orientalismi destinati ad affermarsi qualche decennio dopo. (cc).

### **Gris, Juan**

(Madrid 1887 - Boulogne-sur-Seine 1927). Il suo vero nome era Vittoriano Gonzáles, lo cambiò alla vigilia della sua partenza dalla Spagna. Nel 1902, per desiderio dei genitori, entrò nella Escuela de Artes y Manufacturas di Madrid. Avvertendo da tempo una vocazione artistica, abbandonò, due anni dopo, gli studi scientifici, per dedicarsi interamente alla pittura. Suo primo insegnante fu un vecchio pittore accademico che non poteva, come egli doveva dire piú tardi, che disgustarlo della «buona» pittura (lettera di **G** citata da Kahnweiler, *Juan Gris*, Paris 1946). Per influsso delle riviste tedesche «Simplicissimus» e «Jugend» (di cui era collaboratore il suo amico Willy Geiger), si volse per un certo tempo allo Jugendstil, che era allora assai apprezzato in Spagna e rappresentava, per la maggior parte degli artisti madrileni di allora, l'arte piú avanzata. Ben presto però avvertí il bisogno di un'atmosfera di novità e di ricerca piú atta a stimolarlo e nel 1906 decise di partire per Parigi, ove già vivevano molti suoi compatrioti e dove in particolare lo attirava la fama nascente di Picasso. Trovò uno studio nello stesso luogo in cui questi abitava al famoso Bateau-Lavoir. Ma avendo venduto per pagarsi il viaggio tutto ciò che possedeva, dovette in un primo tempo lavorare per guadagnarsi da vivere; per quasi cinque anni compose soprattutto disegni umoristici per vari giornali illustrati, in particolare «L'Assiette au beurre», «Le Charivari» e «Le Cri de Paris». Così, benché dipingesse nei momenti liberi, non poté realmente dedicarsi alla pittura fino al 1911 ca. All'età di ventiquattro anni, senza una vera formazione tecnica, seguí in un primo tempo la strada aperta da Picasso e Braque, di cui aveva potuto seguire le ricerche (soggiornarono tutti e tre



a Céret nel 1911), Dopo aver affrontato nel 1911 il problema della luce che colpisce gli oggetti (il *Livre*: Parigi, coll. Michel Leiris; *Ritratto di Maurice Raynal*: Parigi, coll. priv.; *Nature morte*: New York, MOMA, e Otterlo, Kröller-Müller), eseguì all'inizio del 1912 opere in cui cominciò ad applicare procedimenti specificamente cubisti, come il rovesciamento dei piani o la variazione dei punti di vista (*Omaggio a Picasso*: Chicago, Art Inst.; *Chitarra e fiori*: New York, MOMA), ma solo in seguito adottò completamente il linguaggio cubista. Benché sia citato come il piú ortodosso dei cubisti, non abbandonò mai la propria personalità. Sin dal periodo analitico infatti la sua pittura si distinse da quella di Picasso e di Braque per un impiego piuttosto diverso del colore e una maggior attenzione alla costruzione del quadro. Rifiutando di dare valore esclusivo al «tono locale», si accontentava di dare una specie di saggio della materia (tranne per alcuni oggetti ribelli all'analisi, come lo specchio, la stampa o il quadro riprodotto, che allora introduceva talvolta nell'opera) e impiegava per il resto colori vivi, talvolta contrastanti (il *Fumatore*, 1913: New York, coll. Armand P. Bartos; il *Torero*, 1913: Key West, ex coll. Ernest Hemingway; le *Tre carte*: Berna, KM, Fond. Rupf). Anch'egli si concentrava sulla rappresentazione dei diversi aspetti di uno stesso oggetto, ma poi cercava di riunirli sulla tela in un'unica immagine. Sin dalla fine del 1914 e in particolare negli ammirevoli *papiers collés* (la *Bottiglia di banyuls*: Berna, KM, Fond. Rupf; *Natura morta con rose*: Parigi, ex coll. Gertrude Stein; *Natura morta*: Otterlo, Kröller-Müller; *Natura morta con bicchiere di birra*: Chicago, coll. Samuel A. Marx), rivela una disaffezione crescente nei riguardi del metodo «analitico» e il passaggio a un metodo piú sintetico. Tale nuova concezione culmina nella *Natura morta con libro, pipa e bicchieri* (1915: New York, coll. Ralph F. Colin). Il passaggio da un metodo all'altro non avvenne senza esitazioni, riscontrabili in numerose tele degli anni 1915-17. Ora G sembra perdere di vista l'oggetto e occuparsi soltanto dell'architettura del quadro (*Place Ravignan*, 1915; la *Lampada*, 1916: Filadelfia, AM, coll. Arensberg), ora torna all'oggetto, ma dandone una rappresentazione in qualche misura schematica, sfiorando persino talvolta la stilizzazione (*Natura morta con poesia*, 1915: Radnor, coll. Henry Clifford; il *Violino*, 1916: Basilea, KM; *Natura morta con carte da gioco*, 1916: Saint

Louis Mo., Washington University Gall. of Art; la *Scacchiera*, 1917: New York, MOMA). Di fatto, solo all'inizio del 1918 si sentirà interamente padrone della sua nuova tecnica «sintetica». Gli anni della guerra furono per **G** decisivi, caratterizzati da un lavoro accanito, malgrado le difficoltà finanziarie, spesso tragiche. Le opere che **G** eseguì tra il 1918 e il 1920 sono notevoli soprattutto per il rigore dell'architettura plastica e per la purezza espressiva (*Natura morta con compostiera*, 1918: Berna, KM, Fond. Rupf), mentre in quelle degli anni dal 1921 al 1923 si avverte un lirismo nuovo, e un gusto per il colore più pronunciato (il *Canigou*, 1921: Buffalo, AG; *Davanti alla baia*, 1921: Cambridge Mass., coll. Gustave Kahnweiler, il *Quaderno di musica*, 1922: New York, Marie Harriman Gall.; *Arlecchino seduto*, 1923: New York, coll. Herschel Carey Walker). È nelle opere degli ultimi tre anni che **G** arriva a un metodo personale e definitivo che rappresenta anche, in qualche modo, il culmine della produzione cubista. Questo metodo si fonda volutamente su un percorso intellettuale a priori: anziché enumerare i vari aspetti di un soggetto come si faceva nel cubismo analitico, il pittore di fatto punta, in modo puramente intuitivo, fino all'essenza di quest'oggetto, vale a dire fino alla struttura necessaria che ne fa ciò che è, che lo rende possibile. Effettivamente, in un oggetto, alcuni attributi (il colore di un vetro la materia di una pipa) possono variare; altri invece i «predicati essenziali», condizionano la possibilità stessa dell'oggetto e non possono subire variazioni. Sono questi ultimi, dunque, che **G** intende mantenere d'ora in poi. Ma a questo problema di metodo si aggiunge un problema di «visualizzazione». Durante il periodo analitico **G** assemblava i vari elementi descrittivi fornitigli dallo studio visuale dell'oggetto. In altri termini, partiva dall'oggetto per giungere all'architettura. Ora, invece, parte dall'architettura per giungere all'oggetto, come riassumeva in una formula rimasta celebre: «Cézanne di una bottiglia fa un cilindro, io parto dal cilindro per creare un individuo di un tipo speciale, di un cilindro faccio una bottiglia» («L'Esprit nouveau», n. 5, febbraio 1921). Allo stesso modo, un parallelogramma bianco diverrà una pagina di libro o un foglio di carta da musica; un rettangolo diverrà un tavolo; un ovale sarà una pera o un limone; una forma composta da due trapezi affrontati sarà una chitarra. Da una linea dritta che bruscamente si curvi na-

scerà una pipa; da una linea sinuosa, il festone di una tovaglia. È quanto **G** chiamerà «qualificare gli oggetti». Nate da un equilibrio perfetto tra la ricchezza del contenuto spirituale e le necessità architettoniche, le composizioni di quest'ultima fase (la *Tavola del pittore* 1925: Heidelberg, coll. Reuter; il *Tappeto blu*, 1925: Parigi, MNAM; *Chitarra e foglio da musica*, 1926: New York, coll. Daniel Saidenberg) sono annoverate tra i capolavori del cubismo. Esausto a causa di una vita di miseria e di privazioni, **G** fu colpito da pleurite nel 1920, e malgrado frequenti soggiorni nel Sud non si rimise mai completamente. Dopo mesi di sofferenze si spense l'11 maggio 1927 a Boulogne-sur-Seine, ove abitava dal 1922. L'opera incisa, soprattutto illustrazioni, comprende 34 litografie ed acquaforti. La città di Madrid ha dedicato a **G** un'importante retrospettiva nel 1985. (gb).

### *grisaille*

Pittura monocroma in *camaïeu* grigio, che dà l'illusione del rilievo scolpito. La **g** venne utilizzata, fin dal XIV sec., dagli scultori, che nei loro disegni preparatori cercavano di rendere l'impressione del rilievo mediante un chiaro-scuro assai sfumato, giocando su un unico colore, grigio o giallastro, che più si avvicina a quello della pietra. In Italia Giotto ha precocemente proposto verso il 1306 nelle figure delle Virtù e dei Vizi nella Cappella degli Scrovegni a Padova esempi straordinari di pittura monocroma a **g** che avranno largo successo nell'Europa intera e che saranno meditati da Jean Pucelle. La **g** fu spesso impiegata nelle opere prodotte nella bottega del pittore-scultore André Beauneveu e nelle incorniciature che rappresentano sculture o elementi d'architettura (*Salterio di Jean de Berry*, 1380-85: Parigi, BN). Sotto Carlo V di Francia fu oggetto d'una vera e propria moda nella miniatura, nelle vetrate e persino nella pittura (*Paramento di Narbona*: Parigi, Louvre). Nei quadri è molto usata dai pittori nordici; sul rovescio dei polittici è spesso rappresentata in **g** un'Annunciazione (Van Eyck, *Polittico dell'Agnello mistico*: Gand, Saint-Bavon). La liturgia, associando l'impiego della **g** al tempo di quaresima, le conferisce una funzione rituale (le ante chiuse dei polittici rappresentavano spesso l'Annunciazione, che è la grande festa della quaresima). La **g** venne utilizzata da Bosch (*Figliol prodigo*: Rotterdam, BVB) e da Bruegel, ma allora aveva

ormai perduto la sua funzione religiosa per divenire un procedimento pittorico che, utilissimo per gli effetti *trompe-l'œil*, dimostrava la maestria del pittore; numerosissimi artisti, come Beccafumi, Otto Venius, Rubens, Van Dyck, Van Thulden ne fecero largo uso; un esempio di ciclo affrescato in **g** è la Camera della Badessa nel convento di San Paolo a Parma (*Allegorie*, 1516) di Correggio. Nel XVI sec., soprattutto nel 1550-60 ca., conobbe grande successo nello smalto con Pierre Reymond, o Jean II, Jean III e Pierre Penicaud.

Il procedimento della **g** continuò ad essere utilizzato fino al XIX sec. (anonimo del XVII sec. *Strage degli innocenti*: Rouen, MBA; Jean de Saint-Igny, *Adorazione dei pastori*, *Adorazione dei magi*: ivi; Ingres, *l'Odalisca a g*: New York, MMA). Nel XVIII sec. la **g** costituisce una delle varietà del bozzetto «rococò» nei disegni di artisti come Boucher o Pittoni (P.-J. Sauvage fece dei falsi bassorilievi dipinti una sua specialità). Notiamo pure il suo impiego (fin dai fiamminghi del XVII sec.) come studio preparatorio per una composizione incisa (Lemoyne, *Frontespizio della tesi del cardinale de Rohan*: conservato a Strasburgo, Cazes, *Frontespizio per la «Storia dell'hôtel reale degli Invalidi»* dell'abate Pérou, comparsa a Parigi nel 1736: conservata a Caen). → **monocroma, pittura.** (*db + sr*).

### **Grobon, Michel**

(Lione 1770-1853). Fu tra gli artisti più incisivi della scuola di Lione all'inizio del XIX sec. I consigli di Dunouy e di Boissieu lo incitarono a lavorare dal vero; ma risentì soprattutto dell'influsso dei Paesi Bassi negli esatti paesaggi di Lione o della regione lionese, nelle scene di genere e nei ritratti. Fu anche incisore. Il MBA di Lione conserva un ampio complesso di sue opere, che ne illustrano la carriera dal 1794 al 1848 e i vari generi da lui trattati. (*ht*).

### **Grohar, Ivan**

(Sorice 1867 - Lubiana 1911). Proveniente da una famiglia contadina di origine slovena, studiò prima a Zagabria, poi a Graz, e infine a Monaco nella scuola del suo compatriota Anton Azbé. A partire dal 1900 fece parte del gruppo degli impressionisti sloveni, con i quali lavorò e partecipò a diverse esposizioni (Vienna, 1904, 1905; Belgrado, 1904, 1907; Londra, 1906; Trieste, 1908). La sua

evoluzione artistica è parallela alla nascita e all'evoluzione dell'arte moderna in Slovenia, a cavallo tra XIX e XX sec. Autore prima di dipinti religiosi di idealizzato idealismo, **G** si avvicinò per un periodo al romanticismo böckliniano; ma dopo il 1900 e grazie all'amicizia del pittore sloveno Jakopič, si orientò definitivamente verso l'impressionismo. La conoscenza dell'opera dell'italiano Segantini ne influenzò fortemente lo sviluppo, e così pure le tele degli impressionisti francesi viste alle mostre della Secessione a Monaco e a Vienna. **G** si dedicò allo studio della luce descrivendo l'impressione pittorica dei paesaggi sloveni, con toni ispirati e visionari: *Skofia Loka sotto la neve* (1903: Lubiana, GAM), *Stara Loka* (1907), il *Seminatore* (1907), le *Patate* (1909), *Pastore* (1911: conservato a Lubiana). (*ka*).

### **Grohmann, Will**

(Bautzen 1887 - Berlino 1968). Studiò a Dresda e alle università di Berlino, Parigi e Lipsia. Professore a Dresda, per tutta la sua carriera unì all'insegnamento la critica d'arte, e in particolare sostenne, a Dresda, la prima mostra di Die Brücke nel 1907. Dieci anni dopo entrò in relazione con Kirchner, che viveva allora in Svizzera, dedicandogli un'opera illustrata con cento disegni dell'artista (*E. L. Kirchner*, Dresden 1925). Fu questo l'inizio di una serie d'importanti pubblicazioni sui principali pittori contemporanei tedeschi: *Paul Klee*, Stuttgart 1954; *Schmidt-Rottluff*, 1956; *Kirchner*, 1958; *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958; *Willi Baumeister. Leben und Werk*, Köln 1963; *Oskar Schlemmer*, 1965. Va anche citato *Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik*, 1966. Il metodo di **G** si fondava sulla conoscenza dell'opera dell'artista, che egli tentava di collocare nel contesto storico, mostrando come lo stile si evolvesse in funzione degli orientamenti contemporanei. (*law*).

### **Gromaire, Marcel**

(Noyelles-sur-Sambre (Nord) 1892 - Parigi 1971). Si formò a Parigi (1910) nelle accademie Colarossi, Ranson e La Palette a Montparnasse ove ebbe come correttore Le Fauconnier, viaggiò nei paesi nordici (Belgio, Olanda, Germania, Inghilterra). Esordì esponendo al Salon des indépendants nel 1911. Durante la guerra fu ferito sulla Somme nel 1916. Tenne la prima personale alla Gall. La Licorne di Parigi nel 1921. Ammiratore dell'arte romani-



ca e gotica, si colloca nella tradizione francese dei *plasticiens*, da Fouquet a Cézanne a Seurat, sin dagli esordi, dopo un breve influsso di Le Fauconnier, rappresentò un universo di umanità laboriosa e taciturna, di solito contadina, talvolta cittadina (la *Lotteria foranea*, 1923: Parigi, MAMV). Costruì composizioni monumentali, con masse sommariamente definite, angolose, rese con colori in cui predominano le terre, gli ocra e i grigi-azzurri (il *Falciatore fiammingo*, 1924: ivi). La *Guerra* (1925: ivi), presentata al Salon des indépendants, per la sua eloquente sobrietà attirò l'attenzione sull'autore, che entrò in relazione col suo principale collezionista il dott. Girardin. In quel periodo **G** fu in Francia il miglior rappresentante di un realismo sintetico ed espressivo. Dipinse anche nudi dai volumi densi e dalla robusta sensualità, in principio ancora improntati da reminiscenze dell'arte negra (la *Toeletta*, 1924: ivi), più caratterizzati da atteggiamenti colti dal vivo (*Donna che si allaccia le calze*, 1928: Parigi, coll. priv.). Dalla fine degli anni '30 si orientò verso una maniera più decorativa, in cui le tonalità, più vive, vengono esaltate dalla struttura nera della grafia (serie di vedute di città: *New York* 1951; *Parigi*, 1956). Come incisore, prima su legno (il *Soldato di truppa*, dieci legni, 1918), poi ad acquaforte, illustrò i *Petits Poèmes en prose* di Baudelaire (1926), *Macbeth* di Shakespeare (1958), *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand (1962). Il catalogo delle sue incisioni, da lui steso, comprende circa 150 acquaforti (*Contadino con la falce*, 1924; *Uomo con la vanga*, 1927). Il MAMV di Parigi conserva il più ampio complesso delle sue opere, proveniente dal lascito Girardin. (*mas*).

### **Gros, Antoine-Jean**

(Parigi 1771-1835). Figlio di un miniaturista, a quattordici anni entrò nello studio di David seguendo, dal 1787, anche i corsi dell'accademia di pittura. Poco incline a trattare i soggetti desunti dalla storia della Roma repubblicana, cari al suo maestro, il giovane **G** si rivelò molto presto interessato al modello di Rubens. Il quadro *Antio-co ed Eleazaro* (conservato a Saint-Lô), con il quale concorse, senza successo, al Prix de Rome del 1792, è singolarmente barocco per l'epoca e presenta una certa violenza nell'atteggiamento dei personaggi che resterà caratteristica del pittore. All'inizio del 1793, nel pieno della Rivoluzione, temendo di essere denunciato per le sue opinioni

moderate, **G** si trasferì in Italia, dove restò per otto anni, prima a Genova, poi a Milano e infine a Firenze, per un soggiorno breve ma molto fecondo. Gli album di schizzi eseguiti in questo periodo attestano la grande vastità d'interessi del giovane pittore: accanto a copie dall'antico vi si trovano schizzi da Masaccio, Andrea del Sarto, Pontormo, Rubens, studi di vasi antichi editi da J. W. Tischbein e disegni da Flaxman. Per le sue composizioni **G** scelse soggetti come *Malvina piange Oscar*, tratto da Ossian, o *Young piange la figlia*, che rivelano un gusto legato alla cultura «pro-romantica». Negli anni italiani **G** terminò, per quanto riguarda i dipinti, solo numerosi ritratti, soprattutto degli esponenti della società genovese, come quello di *Madame Pasteur* (Parigi, Louvre), moglie di un banchiere francese residente a Genova. Alla fine del 1796 Giuseppina, che soggiornava nella città, condusse con sé a Milano il ritrattista, già famoso. Qui **G** dipinse il celebre *Bonaparte sul ponte d'Arcole* (conservato a Versailles, schizzo a Parigi, Louvre). Nominato membro aggiunto della commissione incaricata di scegliere le opere d'arte da inviare in Francia nell'ambito delle requisizioni napoleoniche, **G** percorse l'Italia e giunse infine a Roma nella primavera del 1797. Dopo lo scioglimento della commissione ottenne una carica nell'esercito francese e con questo dovette fuggire nel 1799 in seguito alla vittoria degli austriaci. Nel febbraio del 1801 era di nuovo a Parigi. Uno dei primi quadri dipinti al suo ritorno è il ritratto postumo della giovane moglie di Luciano Bonaparte, *Christine Boyer* (Parigi, Louvre). La finezza del volto dall'espressione meditativa, e la spoglia eleganza della figura sono caratteristiche della prima fase del suo percorso pittorico. Al *salon* del 1801 **G** espose *Saffo a Leucate* (conservato a Bayeux, quadro iniziato in Italia) il cui tema del suicidio e la descrizione del paesaggio, lugubre e notturno, denunciano l'inclinazione «romantica» del giovane artista. Nello stesso periodo vennero esposti al Louvre i bozzetti di diversi artisti per la *Battaglia di Nazareth*, tra cui quello di **G** (oggi a Nantes, MBA). La decisione della giuria in suo favore suscitò uno scandalo: il colore vivace utilizzato da **G** fu considerato un ritorno al «genere grazioso» del XVIII sec. e non un elemento innovatore. Con gli *Appestati di Jaffa* (Parigi, Louvre), uno dei quadri celebrativi delle imprese napoleoniche esposto al *salon* del 1804, **G** divenne celebre tra i contemporanei, stabilendo la sua fama di

massimo colorista della scuola francese dell'inizio del secolo. Al *salon* del 1806 venne presentata la *Battaglia di Abukir*, commissionata da Murat (Versailles). **G**, che non si interessò in modo particolare ai soggetti di vita militare, non è un pittore di «battaglie» propriamente detto. Cosciente della sua posizione di «pittore di storia», non imiterà mai lo stile aneddotico di Courtois e Ranocel. Nella sua *Battaglia di Abukir* **G** rielabora i modelli della tradizione francese dei grandi dipinti eroici – come la *Battaglia di Alessandro* di Le Brun – creando una composizione in cui lo squilibrio suggerisce un movimento straordinario per l'epoca. Nel 1807 **G** vinse il concorso per la *Battaglia di Eylau* (Parigi, Louvre), esposta poi al *salon* del 1808. Napoleone vi è rappresentato sotto una luce umanitaria, mentre percorre il campo di battaglia dopo il combattimento. Il realismo dei morti e dei feriti in primo piano, che fece inorridire il pubblico del *salon*, costituì un modello per la pittura della generazione successiva, in particolare per Géricault. Proseguiva intanto l'attività di **G** come ritrattista: nel 1802 – 1803 era stato incaricato di eseguire una serie di ritratti ufficiali del *Primo Console* (l'esemplare più noto è a Parigi, Museo della Legion d'onore), e dal 1806 collaborò a cicli di ritratti di dignitari dell'impero, come quello di *Duroc* (Versailles). Tra le commissioni private vanno citati i ritratti dei generali *Lassalle* (Parigi, Museo dell'esercito) e *Fournier-Sarlovèze* (Parigi, Louvre), nonché del *Figlio del generale Legrand* (1810: Los Angeles, County Museum). Egli dipinse inoltre una serie di ritratti equestri, tra cui quello di Murat (Parigi, Louvre), esposto al *salon* del 1812. Lo spirito «romantico» di **G** è diverso da quello degli artisti più giovani come Géricault o Delacroix. Egli eseguì quasi unicamente delle commissioni e non cercò di esprimere interessi e spinte interiori. Ma i suoi disegni e dipinti, per l'energia del tratto, il colore e il movimento (*Alessandro che doma Bucéfalo*: Parigi, coll. priv.), rivela un temperamento «romantico», la cui «foga» venne già criticata dai contemporanei della *Battaglia di Abukir*. Si può dire che il filone dell'orientalismo romantico abbia inizio con **G**, anche se, a parte gli incarichi napoleonici, egli non dipinse soggetti propriamente orientalisti. Alcuni disegni a penna, che si riferiscono soprattutto alla *Battaglia di Nazareth* o una figura come il pascià della *Battaglia di Abukir*, indicano l'introduzione di soluzioni formali e iconografiche che ver-

ranno in seguito riprese dai pittori orientalisti. Nella polemica che oppose negli anni '20 del XIX sec. i «romantici» ai «classicisti», il termine *romantique*, vago nel suo significato, definì almeno tutto ciò che si allontanava dallo spirito dei «Greci» e dei «Romani» nella ricerca di una maggiore verità. Del resto sin dalla *Battaglia di Nazareth* **G** si era posto al di fuori della tradizione classica accademica, rappresentando, più di ogni altro artista della Francia imperiale, i soggetti contemporanei richiesti da Napoleone. Questo interesse per la descrizione di eventi contemporanei, unito all'intenso realismo descrittivo e alla particolare sensibilità per il colore, fecero di **G** un modello riconosciuto dei pittori del romanticismo francese. In un testo del 1831 Gustave Planche cita insieme per la prima volta **G**, Géricault e Delacroix. Dopo la restaurazione la politica artistica dei Borboni, che prediligeva la raffigurazione di temi religiosi o tratti dal passato monarchico, rese meno apprezzati i quadri a soggetto contemporaneo esposti da **G** ai salons del 1817 e 1819 (*Luigi XVIII lascia il palazzo delle Tuileries: Versailles; Imbarco della duchessa d'Angoulême a Pauillac: Bordeaux*, MBA). Negli stessi anni David, in esilio a Bruxelles, aveva affidato a **G** i propri allievi, e questi tornò a preferire uno stile classicheggiante, schierandosi in favore della dottrina accademica. Al salon del 1822 espose *Saul e Bacco e Arianna*, nel 1824 terminò di dipingere la cupola del Panthéon, che gli era stata commissionata sin da 1811 e per la quale fu nominato barone da Carlo X. La sua fama era allora al culmine, mentre la sua vena creativa si esauriva. Era docente all'Ecole nationale des beaux-arts, membro dell'Institut e membro onorario di numerose accademie straniere. Tale riconoscimento ufficiale si accompagnò agli attacchi della critica: l'*Ercole e Diomede* (in museo a Tolosa), esposto al salon del 1835, venne contestato violentemente. Il 26 giugno dello stesso anno **G** si suicidò, annegandosi nella Senna. (*mbr + sr*).

### **Gross, František**

(Nová Paka 1909 – Praga 1983). Studiò presso la scuola superiore di arti e mestieri di Praga. Le sue prime opere, influenzate dal surrealismo, nella tecnica sono cubiste (*Se non ci fossero i lampi, l'uomo azzurro crollerebbe*, 1936: Praga, NG). Negli anni '40 **G** fu membro del gruppo Quarantadue, che riunì pittori, scultori, poeti e critici d'arte

fedeli ai temi della grande città e del mondo artificiale creato dalla civiltà moderna. Eseguì prima paesaggi urbani (il *Gasometro di Liben*, 1943: ivi), creando poi un universo di figure meccaniche, di insoliti automi, insieme assurdi e inquietanti (serie delle *Piccole macchine*, 1943-44). Negli anni '50 attraversò un periodo di crisi; poi tornò ai motivi dei «meccanismi-esseri viventi» (il *Cane-macchina*, 1968; il *Nuovo Icaro*, 1968: coll. priv.). Nelle opere di questa fase traspare spesso una punta di umorismo (la *Testa*, 1964: ivi), e talvolta una schietta vivacità (*Festa sulla laguna*, 1965: ivi).

### **Grosz, Georg**

(Berlino 1893-1959). Trascorse l'infanzia a Stolo (Pomerania), dove lavorò presso un decoratore locale; nel 1909 frequentò l'accademia di belle arti di Dresda. L'anno seguente diede a «Ulk», supplemento del «Berliner Tageblatt», la sua prima caricatura, e nel 1911 si stabilì a Berlino. Soggiornò una prima volta a Parigi nel 1913 lavorando all'Académie Colarossi. Chiamato alle armi nel 1914-16 e poi nel 1917-18, tornò a Berlino ed espose nel 1918 alla Gall. Hans Goltz di Monaco. Fondò nel 1919, con John Heartfield, la rivista «Die Pleite» (Il fallimento) che uscì fino al 1924, partecipò alle attività teatrali del gruppo Dada e realizzò i modelli scenografici per *Cesare e Cleopatra* di B. Shaw. Fino al 1920 ca. la sua opera è nettamente caratterizzata dall'estetica futurista (*Metropolis*, 1917: New York, MOMA; *Funerali di Oscar Panizza*, 1917-18: Stoccarda, SG), accostandosi talvolta alla «pittura metafisica» (*Senza titolo*, 1920: Düsseldorf, KNW). L'antimilitarismo lo portò nel 1917 tra le file di Dada a Berlino, ove si occupò della propaganda. Dopo la guerra abbandonò l'irrealismo delle sue prime opere per uno stile direttamente accessibile, al servizio dell'intento satirico, e attaccò nelle sue raccolte di disegni e incisioni (*Gott mit uns*, 1920; *Ecce homo*, 1923) come nei dipinti (i *Pilastri della società*, 1926: Berlino Ovest, NG) «una società dominata dai galloni, dalla redingote, dalla sottana e dalla casaforte» (Léon Bazalgette, *Grosz*, Paris 1926). Le scene di strada berlinesi, disegnate e dipinte, costituiscono un prolungamento di quelle di Kirchner, ma nel tono di oggettività disincantata che è quello della Neue Sachlichkeit, mentre i ritratti sono di un realismo teso e senza indulgenza (lo *Scrittore Max Hermann-Neisse*, 1925: Mannheim,



KH). **G** soggiornò a Parigi nel 1924-25 e visitò nel 1927 la Francia meridionale; espose a New York nel 1931 e vi si recò nel 1932. L'anno successivo vi si stabilì, ma la sua situazione di rifugiato divenne in qualche modo un ostacolo all'esercizio delle sue doti satiriche (acquerelli ispirati da Broadway, 1933-34). Le opere dell'ultimo periodo ricordano il romanticismo apocalittico di Blake o quello dei paesaggisti tedeschi del XIX sec. (il *Sopravvissuto*, 1944: Madison Wis., coll. Ralph E. Sandler). Cittadino americano dal 1938 tornò a stabilirsi a Berlino nel giugno 1959 e vi morì il mese successivo. (*mas*).

### **grottesche**

Quando, alla fine del XV sec., vennero alla luce a Roma alcuni edifici ormai ricoperti dal terreno, che furono scambiati per grotte, si dette il nome di 'grotteschi' ai dipinti che ne decoravano le volte e le pareti. Si trattava soprattutto di quelle della Domus Aurea neroniana, le cui pitture, ornate di stucchi assai leggeri, si riallacciano al quarto stile pompeiano; quest'ultimo è caratterizzato da architetture filiformi e fitomorfe e da un vocabolario ornamentale composto di piante e animali, ma anche di mostri come grifoni, sfingi e centauri. Entusiasmata da questa visione di una antichità policroma, e dalla fantasia che in essa si esprimeva, gli artisti non tardarono a farne oggetto di imitazione, denominando ugualmente **g** le decorazioni che avevano realizzato per influenza di quei modelli. Fino alla fine del Cinquecento, le **g** furono considerate l'espressione più specifica del «capriccio» manierista. Suscitarono entusiasmi ferventi in chi difendeva la libertà dell'artista e il carattere ludico della decorazione (Serlio, Francisco de Hollanda, Vasari, Cellini), ma anche critiche negative tra i classicisti: costoro si appoggiavano al testo di Vitruvio, che già criticava aspramente le **g** di epoca augustea, in nome del naturalismo e della verosimiglianza. In epoca di Controriforma le **g** non sono più tollerate da alcuni (Gilio, Armenini) che alla condizione di un uso molto moderato, mentre altri (Ligorio, Lomazzo), ostili al loro carattere chimerico, le considerano erroneamente «geroglifici», linguaggio cifrato accessibile soltanto a pochi. Il Paleotti bandisce addirittura del tutto le **g** dai luoghi religiosi a causa del loro contenuto, giudicato diabolico.

Proseguendo la tradizione dei candelabri riccamente deco-

rati, che si era sviluppata nella seconda metà del xv sec., soprattutto a Firenze e piú ancora a Venezia, gli artisti utilizzarono quei motivi come scansione nelle grandi decorazioni a fresco. Ghirlandaio ne offrì una versione stilizzata nella *Nascita della Vergine* (1488: Firenze, coro di Santa Maria Novella). Il Pinturicchio dapprima traduce in una gamma monocroma e policroma il motivo della parasta scolpita (1483-85: Roma, chiesa dell'Aracoeli, cappella Bufalini), in seguito ravviva le **g** di una brillante policromia (1488 ca.: Roma Santa Maria del Popolo, Cappella di San Girolamo), sforzandosi di riproporre i rapidi tocchi di pennello dei decoratori della Domus Aurea. Applicò le **g** anche alla decorazione delle volte. Con stile piú plastico, Filippino Lippi accentuò le deformazioni dei mostri per renderli piú fantastici (1488-93: Roma, Santa Maria sopra Minerva, cappella Carafa); sfoggiando la sua erudizione archeologica, integrò le **g** ad un sistema illusionistico molto complesso (1487-1502: Firenze, Santa Maria Novella, cappella Strozzi). Nella volta del Cambio (1499-1500: Perugia) il Perugino circondò i medaglioni dei pianeti con **g** piú tradizionali, che risentono delle prime prove del Pinturicchio. È Signorelli a darne la versione piú demoniaca, creando forme ibride che non rispondevano piú ai principî compositivi dei mostri classici ed erano animate da una vitalità traboccante (1501-1504: Orvieto, Duomo, zoccolo della cappella di san Brizio). All'alba del xvi sec. si formò una nuova generazione di decoratori, alcuni tra i quali diventarono veri e propri specialisti di **g**, Amico Aspertini, aiuto del Pinturicchio, fu il primo ad integrare le architetture fantastiche dei modelli antichi. Ma il vero e proprio distacco non si realizza che piú tardi dagli archetipi quattrocenteschi, con Giovanni da Udine che, in seno alla bottega di Raffaello, recuperò il senso delle **g** neroniane. Nella Stufetta del cardinal Bibbiena (terminata nel 1516: Roma, Vaticano), nella Loggetta (1519 ca.: ivi) e in palazzo Baldassini a Roma tende a coprire interamente le superfici con una rete di **g**, adottando la tecnica *compendiaria* dei Romani, di cui, grazie alla propria origine settentrionale, era preparato a cogliere la novità. Dopo queste prime esperienze, pose le basi d'un sistema decorativo nuovo la cui risonanza fu fondamentale in epoca manierista, nelle Logge di Raffaello (decorazione terminata nel 1519: Roma, Vaticano): sottolineate con motivi di stucco bianco, di cui l'artista ritrovò la formula

antica – studiata forse nei porticati del Colosseo – le **g** tendono ad un piú saldo naturalismo. Il medesimo sistema venne applicato in villa Madama a Roma (interrotta nel 1525). Dopo il sacco di Roma Giulio Romano, a Mantova (1527-29 e 1530-1535: palazzo Tè), utilizzò ampiamente il motivo delle **g** rendendole piú massicce ed archeologiche; Perin del Vaga le introdusse a Genova (a partire dal 1528: palazzo Doria), accentuandone la finezza in senso miniaturistico. Le **g** si diffusero in tutta Italia e, nella seconda metà del secolo, diedero luogo ad una vera inflazione decorativa, in particolare nel Lazio (ambiente degli Zuccari, poi del Pomarancio), in Toscana e in Emilia (Cesare Baglione).

All'inizio del XVI sec. furono utilizzate anche nelle arti minori. Eseguite in pietra, invasero le superfici architettoniche (tomba di Giulio II scolpita da Michelangelo, numerosi esempi nella bottega di Sansovino, di Simone Mosca ecc.). Realizzate a graffito, ricoprirono le facciate dei palazzi (Andrea di Cosimo Feltrini a Firenze, e Polidoro da Caravaggio a Roma, poi i loro successori). Nicoletto da Modena, Agostino Veneziano ed Enea Vico ne diffusero il genere con le incisioni. Dopo le prime prove di Amico Aspertini e di Giovanni da Udine, divennero anche uno dei soggetti prediletti dell'arazzo, in particolare a Firenze con Bacchiacca (1550 ca.). Invasero la ceramica, l'oreficeria e l'arredo. Nel XVII sec. gli artisti esportarono l'arte delle **g** oltralpe, ma non si riferirono piú ai prototipi antichi; essendo il loro un punto di vista essenzialmente grafico, s'ispirarono alle opere di Agostino Veneziano e di Enea Vico e moltiplicarono le incisioni.

Nei Paesi Bassi, Cornelis Floris e Cornelis Bos creano uno stile del tutto originale, che giungerà fino ai paesi scandinavi; le figure umane si esibiscono in movimenti bizzarri entro architetture molto piú complesse, che daranno vita all'Ohrmuschelstil. In Germania le **g** divennero assai frequenti nelle incisioni e nei libri di modelli, prima nel Sud del paese, poi in tutti i centri, soprattutto grazie all'opera dei maestri minori (particolarmente Peter Flötner); i motivi, densi e pesanti, vennero utilizzati di frequente in oreficeria.

In Francia, a Fontainebleau, il Primaticcio introdusse le **g**, dipinte e a stucco, nella galleria di Ulisse (iniziata nel 1540). Fu però Jacques Androuet du Cerceau a forgiare uno stile personale, caratterizzato dalla semplificazione

delle forme e da una piú armoniosa struttura, di cui sarà impregnato tutto il secolo (*Livre des grotesques*, 1550, ried. 1562 e 1566). Profondamente modificate nel Seicento nella sintassi e nel vocabolario formale, le **g** cominciarono ad ispirarsi a schemi simmetrici e armonici, in accordo col classicismo francese. Dopo le incisioni pesanti e sovraccariche di Simon Vouet (1647) e dei suoi seguaci, Jean I Bérain e i suoi emuli giunsero a una precisione e a una misura che ne favorirono una larga diffusione, non soltanto nelle incisioni, ma anche nella decorazione degli interni, negli arazzi, nel mobilio, nella ceramica e nella vetreria. Claude Audran incise e dipinse **g** piú leggere (1699 e 1708-1709), nelle quali l'abbondanza degli arabeschi preannunciava la fluidità della *rocaille* (Gillot, Oeppe-nord, Pineau e soprattutto Watteau): le **g** tendono a dissolversi nelle composizioni di curve e controcurve o negli impianti prettamente naturalistici. In seguito alla scoperta di Pompei ed Ercolano (1748), si registra in epoca neoclassica, l'ultimo momento di fortuna della **g** che tornò ad essere utilizzata in tutta Europa; i motivi persero ogni carattere fantastico e riducendosi ad una rete di ornamentazioni ispirate all'antichità, ma estremamente stilizzate. Questa moda nata a Roma, ove si formavano tutti gli artisti, invase rapidamente l'Inghilterra, soprattutto con Robert Adam (1761-80: Osterley House (Londra): sala etrusca), e poi con Henry Holland e James Wyatt. In Francia, le **g** di Lavallée-Poussin e di Clérisseau preannunciano i preziosismi ornamentali dello stile «impero». In Russia, negli appartamenti privati di Caterina II, a Carskoe Selo, le decorazioni «pompeiane», gli influssi di Raffaello, di Adam, di Clérisseau, nonché i motivi cinesi trovano un'occasione di gradevolissima commistione. (*nd*).

### **Grottger, Artur**

(Ottyniowice 1837 - Amélie-les-Bains (Pirenei orientali) 1867). Figlio di un pittore, iniziò gli studi presso la scuola di belle arti di Cracovia (1852-54) e li proseguí all'accademia di Vienna (1855-59). Ardente patriota, non poté prender parte all'insurrezione del 1863 perché affetto da tubercolosi, dedicò il suo talento ad esprimere le tragedie della guerra e l'eroismo del popolo polacco. Benché autore di numerose tele, deve la fama soprattutto ai suoi cicli di disegni: *Varsavia I* (1861: conservato a Varsavia); *Varsavia II* (1862: Londra, VAM); *Lituania* (1864-66: conservato a

Cracovia). Per il loro carattere profondamente patriottico, le sue opere furono assai popolari in Polonia. (*wj*).

### **Grubicy de Dragon, Vittore**

(Milano 1851-1920). Intraprese col fratello Alberto la sua attività come mercante d'arte, alla quale affiancò ben presto quella di critico. Protagonista del divisionismo italiano, ne fu promotore e interprete. Tra le mostre che organizzò si ricordano le retrospettive di Ranzoni e Cremona. Fondamentale l'appoggio da lui dato ad artisti di punta come Previati, Segantini e Longoni. Fece numerosi viaggi in tutta l'Europa. Sostò in Olanda dove strinse amicizia con il pittore Anton Mauve che lo spinse a cimentarsi nella pittura, alla quale **G** si dedicò dall'89. Nel 1893 esordì con una personale alla Permanente di Milano e nello stesso anno cominciò a incidere all'acquaforte (Milano, Civica Raccolta Bertarelli). La sua pittura, perlopiù di paesaggio (*Inverno in Montagna*, 1895: Roma, GNAM; *Paesaggio con carro e contadino*, Milano, GAM), esula da una metodica strettamente divisionista (teorizzata da lui stesso in numerosi scritti) e i suoi modi continuano in un certo senso la recente tradizione lombarda, dal Fontanesi alla scapigliatura, tradotti in un linguaggio personale tendenzialmente simbolista. (*cmc*).

### **Grund, Norbert**

(Praga 1717-67). Formatosi a Vienna presso F. P. Ferg, *pasticheur* di autori olandesi, si specializzò nella rappresentazione di battaglie, cacce, scene pastorali e feste galanti, ispirate alle stampe e trattate in piccoli formati con tecnica preziosa, sensibile alla luce, all'atmosfera ed alla poesia dei soggetti (*Personaggi tra le rovine romane*: Praga, NG). (*bl*).

### **Grünewald**

(Mathis Gothart Nithart, *detto*) (Würzburg 1445-55 o 1475-80 - Halle 1528 o 1531-32). I testi d'archivio e i commenti contraddittori degli storici hanno creato confusione sulla persona e sull'opera di questo pittore. H. J. Rieckenberg distingue un Mathis Grünewald o Grün e un Mathis Gothart, ambedue pittori, nel medesimo periodo, nella regione del Reno e del Meno. Il nome di **G** è segnalato solo nel 1675 da Joachim von Sandrart a proposito di «Mathis von Aschaffenburg», mentre Merian il Vecchio, Faesch e alcuni altri designano col nome di



Grün il monogrammistista MG, in relazione con l'altare di Issenheim (H. J. Rieckenberg). Gli archivi di Aschaffenburg segnalano i fatti seguenti: nel 1489, un Meister Mathis ha dipinto la croce di ferro sulla torre della cappella dell'ospedale di Santa Elisabetta, la sua presenza vi è attestata tra il 1480 e il 1490. In data 11 novembre 1500 gli archivi di Seligenstadt riportano a loro volta il nome di Meister Mathis, lo ripetono l'anno seguente e menzionano, nel 1502, un Meister Mathis *Bildschnitzer* (scultore in legno). Le registrazioni contabili della stessa città riportano versamenti annuali a suo nome fino al 1525. Nel 1505 gli atti del vicariato generale di Aschaffenburg documentano lavori di pittura prodotti da Meister Mathis per l'epitaffio del vicario Johannes Ritzmann, morto l'anno precedente. Mathis era entrato, senza dubbio come pittore, ma anche come capomastro, al servizio del vescovo di Magonza, Uriel von Gemmingen, residente ad Aschaffenburg. Nel 1510 un Maestro Mathis Nithart detto Gothart von Würzburg compare come *Wasserkunstmacher*, vale a dire ingegnere idraulico, come ha stabilito Zülch. Dal 1514 al 1516 un processo sostenuto a Francoforte sul Meno lo segnala di nuovo. In precedenza aveva consegnato ai domenicani di tale città due ante per il polittico Heller dipinto da Dürer nel 1508-1509, e una tavola (1511). Il 15 agosto 1517 nel testamento del canonico Reitzmann Maestro Mathis di Seligenstadt è incaricato di dipingere un polittico dedicato alla Vergine e al miracolo della neve (Maria-Schnee-Altar) per la collegiata di Aschaffenburg (1514-19: *Vergine di Stuppach* e *Miracolo della neve*: Friburgo i. B., SM). Il 27 agosto dello stesso anno, un protocollo del capitolo del duomo di Magonza indica i termini di una supplica indirizzata da Meister Mathis Gothart il pittore. È certo che **G** ha completato il suo capolavoro, l'altare di Issenheim, nel 1516, anno della morte del precettore degli Antoniti Guido Guensi che gli ordinò l'opera. L'artista ritorna ad Aschaffenburg nello stesso anno, ponendosi al servizio del cardinale Alberto di Brandeburgo, successore di Uriel von Gemmingen e suo grande protettore. Sembra che nel 1526, in seguito ai conflitti della guerra dei contadini e della Riforma, **G** sia caduto in disgrazia presso questo prelado (ma la cosa è contestata da H. J. Rieckenberg); si stabilisce a Francoforte, ove fabbrica sapone e si dà ad attività d'ingegnere. Poco tempo dopo si reca a Halle,

dove muore nel 1528. Rieckenberg fa morire «Maestro Grün» nel 1531-32 nell'Odenwald, nel momento in cui è al servizio dell'arcivescovo di Erbach. La concordanza tra queste notizie conferisce sostanza alla personalità del pittore, senza che tuttavia, sia pienamente certo che esse si riferiscano a un unico personaggio. Si può esser tentati, con Zülch, H. Naumann e H. Haug, di riconoscere nel *Ritratto di giovane uomo* firmato MN e datato 1475 (Chicago, Art Inst.) la fisionomia dell'artista, in ragione della somiglianza di questa con il piú anziano *San Sebastiano* dell'altare di Issenheim, in tal caso, la data di nascita del pittore dovrebbe porsi tra il 1445 e il 1450, e la sua scomparsa ottant'anni piú tardi. Se, in tal caso, il volto di san Sebastiano appare un po' troppo giovane per appartenere a un uomo di una sessantina d'anni, quello (invece ben riconoscibile) dell'eremita san Paolo, in conversazione con sant'Antonio (Guido Guersi) corrisponde maggiormente all'età supposta di **G** al momento della realizzazione dell'altare di Issenheim.

Il problema della giovinezza di **G** è stato studiato da Hans Naumann (*Das Grünewaldproblem*) e da Hans Haug a partire dal 1930. La soluzione è ben lungi dal trovare unanimi gli storici. Certo, essi hanno messo insieme un complesso di opere grafiche fortemente vicine tra loro, e anche vicine alle opere certe di **G** ma la complessità dei mutui rapporti e dei riferimenti al contesto dell'arte dell'alto Reno si contrappone alla mancanza di prove documentarie. Tuttavia, la marcata caratterizzazione espressiva dell'arte di **G** consente ad esempio di scoprire nella fattura adunca delle incisioni e dei disegni del Maestro del Gabinetto di Amsterdam una parentela incontestabile. Infine l'opera di **G**, allo stato attuale delle conoscenze, non può comprendere il corpus proposto dai due studiosi, nel quale figurano l'*Uomo con la gabbia* e gli *Amanti uccisi* (entrambi conservati a Strasburgo), opera quest'ultima che si trovava sul verso della tavola con la *Coppia di amanti* oggi al museo di Cleveland. Sembra comunque sicuro che **G** abbia compiuto una prima formazione a Würzburg, sua città natale, che si sia ispirato all'arte di Hans Holbein il Vecchio, probabilmente ad Augsburg o a Francoforte sul Meno, che abbia ottenuto infine un diploma al termine di un viaggio (1500 ca.); non è certo invece che abbia conosciuto l'Italia se non tramite contatti con Jacopo de' Barbari a Norimberga.

Le opere generalmente ascritte a **G** sono:

1503-1505: ante del trittico della chiesa di Linderhardt presso Bayreuth, proveniente dalla chiesa di Bindlach, con una parte centrale scolpita e le ante esterne dipinte su due pannelli con *Quattordici santi protettori*, il *Cristo deriso* (Monaco, AP), probabilmente donato da Giovanni di Kronberg alla chiesa di Aschaffenburg in memoria della sorella Apollonia, deceduta nel dicembre del 1503.

Verso il 1507: la *Crocifissione* di Basilea (KM), parte di un pannello di polittico conservata nelle raccolte dal 1775.

1509: due ante dell'altare Heller, donato nel 1509 alla chiesa dei domenicani di Francoforte sul Meno dal patri-zio Jacob Heller. Le parti dipinte in monocromo da **G**, sono suddivise tra Karlsruhe (KH: *Santa Elisabetta*, *Santa Lucia* ?) e Francoforte (SKI: *San Lorenzo*, *San Ciriaco*). Dopo il 1509: la *Crocifissione* di Washington (NG, coll. Kress), già nella collezione del duca Guglielmo V di Baviera, firmata m. g., di cui esistono numerose copie.

1511-16: l'altare della precettoria degli Antoniti di Isenheim (alto Reno), oggi a Colmar, Museo di Unterlinden, con parte centrale scolpita da Nicola di Hagenau nel 1505 (l'identità dello scultore è stata contestata da R. Recht: Strasburgo 1974) e da Désiré Beichel, al tempo del precettore Giovanni di Orliac. L'altare era posto sul fondo del coro dei canonici, dietro la tribuna; esso era dominato dalla presenza del grande sant'Antonio scolpito «in maestà», insieme taumaturgo e terapeuta e, di conseguenza, oggetto di devozione. Le due ante fisse, la predella e le quattro ante mobili vennero commissionate dal precettore degli Antoniti, Guido Guersi, a Mathis Nithart. È merito di Jacob Burckhardt, dopo Boisserée e Engelhardt, aver corretto l'errore di attribuzione dell'opera a Dürer. Un *Compianto di Cristo* occupa la predella. Sulla prima faccia, l'anta di sinistra è dedicata a *Sant'Antonio*, quella di destra a *San Sebastiano* (tali ante sono state invertite nel 1966); sul pannello centrale, la *Crocifissione* è incorniciata dalla Vergine, san Giovanni Battista e santa Maddalena (la data del 1515 compare sul vaso di aromi della santa). Sulla seconda faccia l'*Annunciazione* sull'anta sinistra e la *Resurrezione* su quella destra inquadrano la *Natività*, secondo la concezione simbolica di santa Brigida di Svezia. Sulla terza faccia, l'anta sinistra narra l'incontro tra i *Santi Eremiti Antonio e Paolo*: sant'Antonio con le fattezze di Guido Guersi, e san Paolo probabilmente

con quelle di **G**; la *Tentazione di sant'Antonio* gli corrisponde a destra, il pannello centrale è scolpito. Quest'opera fondamentale di **G** è ispirata da santa Brigida di Svezia e, sembra, anche da Ludolfo il Sassone e da san Bonaventura. Attesta le meditazioni teologiche di Guido Guersi, ed esperienze che l'artista fece presso i malati di Issenheim.

1517-19: il trittico del *Miracolo della neve* (Maria-Schnee-Altar), proveniente dalla chiesa di Aschaffenburg, commissionato nel 1513 dal canonico Heinrich Ritzmann a Maestro Mathis. La cornice, tuttora conservata in sito, reca i nomi dei donatori Heinrich Ritzmann e Kaspar Schantz, la data del 1519 e il monogramma GMN (Gotthart Mathias Nithart). Di quest'opera sono conservati un'anta (il *Miracolo della neve*: Friburgo i. B., SM), e forse un pannello (la *Vergine di Stuppach*, la cui identità è probabile), che venne conservato a Mergentheim fino al 1809 e venne poi acquistato da Stuppach. H. J. Rieckenberg ha potuto stabilire che venne dipinto per i cavalieri dell'Ordine Teutonico a Francoforte-Saxenhausen. In quest'epoca, secondo Sandrart, **G** avrebbe dipinto tre altari per la cattedrale di Magonza.

1520-25: *Sant'Erasmus e san Maurizio* (Monaco AP), segnalato nel 1525 nell'inventario della collegiata di Halle, e trasportato (1540 ca.) dal cardinale Alberto di Brandeburgo ad Aschaffenburg; sant'Erasmus reca le fattezze di questo prelato.

Attorno al 1525: *Cristo che porta la croce* e sul rovescio la *Crocifissione*, proveniente dal museo di Tauberbischofsheim (Karlsruhe, KH), *recto* e *verso* di una tavola segata nel 1883; il *Compianto di Cristo* (chiesa di Aschaffenburg), probabilmente predella di un grande polittico, con l'arme sia del cardinale Alberto che dell'arcivescovo Dietrich von Erbach.

Trentasei mirabili disegni, tutti studi per i quadrí (oggi in musei di Karlsruhe, Berlino Ovest, Berlino Est, Dresda, Weimar, Stoccolma, Erlangen, Oxford; Parigi, Louvre; Vienna, Albertina) arricchiscono questo catalogo di opere e valgono spesso a confermare le attribuzioni; alcuni disegni invece, come quelli ritrovati dopo la guerra a Marburgo sul ciglio di un fosso destano dubbi.

L'arte di **G**, tutta di qualità elevatissima e assolutamente originale, rimane un fenomeno isolato nel quadro della storia artistica in Germania. Già le condizioni del suo ap-

prendistato sono tra le piú oscure. Rieckenberg lo fa nascere verso il 1480 nei dintorni di Aschaffenburg, in una famiglia modesta; avrebbe appreso i rudimenti dell'arte intorno al 1500 a Francoforte nella bottega di Hans Fyell, al tempo in cui Holbein il Vecchio dipingeva il polittico della chiesa dei domenicani. Sandrart lo designa come allievo di Dürer. Ma tali esempi non sembra siano stati per lui determinanti. Parallelamente, **G** non ha fatto scuola; non se ne conoscono allievi o imitatori. Secondo E. Ruhmer seguaci del maestro potrebbero essere considerati piuttosto alcuni scultori, ispirati dai pannelli di *Sant'Erasmo* e di *San Maurizio*, nel duomo di Halle (oggi Monaco, AP), e alcuni orefici. (*vb*).

### **Grünewald, Isaac**

(Stoccolma 1889 - Oslo 1946). Studiò alla scuola Konstnärskörbundet di Stoccolma (1905-1908) e presso Matisse a Parigi (1908-11). Le opere del suo primo periodo parigino, nelle quali la forma viene resa per mezzo del colore, indicano una tendenza cézanniana: *Compagni* (1909: Stoccolma, Waldemarsudde). Intorno al 1910 si ispirò *Fauvisme* nei suoi quadri di figure, vedute urbane e interni: *Gru di sollevamento* (1915: Stoccolma, MM), *l'Albero canterino* (1915: conservato a Norrköping), *Violinista* (1918: conservato a Malmö). Il suo progetto di decorazione della sala dei matrimoni nel municipio di Stoccolma, che venne rifiutato, suscitò molte controversie; il cartone datato 1913, si trova negli archivi delle arti decorative a Lund. Il periodo di *fauvisme* vero e proprio di **G** si concluse con le sue scenografie audacemente espressive, per l'opera lirica *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns, al teatro reale di Stoccolma nel 1921. Negli anni '20 **G**, seguendo la tendenza classicheggiante e neorealista dell'epoca, si volse a una pittura di intenso cromatismo e ricca di materia al modo di Derain. La sua abbondante produzione successiva, nature morte con fiori, ritratti, nudi, paesaggi ove l'eleganza dell'improvvisazione sfocia talvolta nel virtuosismo, trovò un pubblico numeroso ed entusiasta. Si affermò come capofila del gruppo di artisti Uomini del 1909, che in una serie di esposizioni a Stoccolma (1909, 1910, 1911) introdusse in Svezia la pittura moderna sotto l'egida di Matisse. Esercitò un'importante attività di docente presso la scuola superiore d'arte di Stoccolma, dal 1932 al 1942. Sposò nel 1911 la pittrice **Sigrid Hjerten**



(Sundsvall 1885 - Stoccolma 1948), allieva di Matisse, considerata tra le piú finí coloriste dei *fauves* svedesi; ella non mancò d'influenzare l'evoluzione artistica del marito. (*tp*).

### **Gruppo degli Otto**

Costituito da Afro, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Totj Scialoja, Giulio Turcato ed Emilio Vedova, fu presentato da Lionello Venturi nel 1952. Nello stesso anno il gruppo ebbe la sua prima mostra ufficiale partecipando alla XXVI Biennale di Venezia. Ma piú che un vero e proprio sodalizio tra artisti, gli Otto sono accomunati da un linguaggio pittorico, che riconosce nel cubismo una grande possibilità espressiva, posto dallo stesso Venturi sotto l'insegna dell'astratto e concreto. In sostanza una posizione che conciliasse le posizioni estreme di chi promuoveva una pittura naturalistica, figurativa e di chi sosteneva una pittura razionale derivata da Van Doesburg e dal neoplasticismo. Gli Otto in sostanza si trovano a mediare le differenti posizioni che si determinano nel dopoguerra individuando una possibilità espressiva che, tenendo conto della struttura linguistica cubista, si orienta a volte a descrivere il mondo esterno, quello degli oggetti, della realtà, ed altre volte a mettere in evidenza il mondo interiore attraverso il colore e le forme astratte. (*rlm*).

### **Gruppo N**

«La dicitura “enne” distingue un gruppo di “disegnatori sperimentali” uniti dall'esigenza di ricercare collettivamente. Sono certi: che il razionalismo e il tachismo sono finiti; che l'informale e ogni espressionismo sono inutili soggettivismi. Riconoscono nelle nuove materie e nella macchina i mezzi espressivi della “nuova arte” in cui non possono esistere separazioni tra architettura, pittura, scultura e prodotto industriale». Al XII premio Lissone del 1961, tali affermazioni rappresentano la prima dichiarazione poetica del **G N** di Padova, ad un anno dalla sua costituzione. Le opere di Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi sono realizzate collettivamente ed impiegano materiali poveri e anomali, quali carte, retini metallici e nastri di plastica il cui assemblaggio risponde a dinamiche percettive che coinvolgono il fruitore. Già in uno scritto del '59, come

libera associazione di artisti, decretavano «l'annientamento espressivo del mezzo pittorico tradizionale» rivendicando la anonima obiettività dei procedimenti scientifici, filosofici e sociologici. Punti di riferimento erano la rivista e la galleria Azimuth – esporranno in *La nuova concezione artistica* del 1960 – e il gruppo Motus; parteciperanno alla mostra milanese dello stesso anno. Comune è l'anelito ad una dimensione totalizzante, l'intollerante perentorietà delle asserzioni programmatiche, la valenza sociale e politica dell'impegno artistico, la frenesia sperimentatrice, l'apertura ad altre discipline quali la musica, la poesia e l'urbanistica, il respiro internazionale delle iniziative. Se la galleria del gruppo Studio Enne si inaugura nel 1960 con due mostre a carattere provocatorio quali *A porte chiuse: nessuno è invitato a intervenire* e *Panettiere Giovanni Zorzon*, il primo vero appuntamento espositivo è la biennale Nuove Tendenze del 1961 a Zagabria. L'anonimato e l'uso privilegiato della luce come fattore di dinamicità distinguono il **GN** dagli altri impegnati nelle ricerche visuali. *Rilievo ottico-dinamico*, *Interferenza geometrica* o *Bispazio instabile*, presentate nel '62 alla mostra *Arte programmata* curata a Milano da Bruno Munari, mettono in evidenza lo scarto tra rigida programmazione del vocabolario geometrico di partenza e casualità dell'esito affidato all'intervento del fruitore. Se il 1963 registra la consacrazione del gruppo a San Marino nell'ambito della ricerca post-informale, l'anno successivo, dopo la partecipazione alla XXXII Biennale di Venezia, subentra la crisi. «Continuiamo a far parte del sistema e non riusciamo a trovare i termini di una lotta culturale che si inserisca attivamente nella lotta politica», si legge nella lettera recapitata in forma anonima ai singoli componenti del gruppo, dove l'emergere delle istanze individuali ed i cedimenti al mercato e alle istituzioni sono individuate quali ragioni prime del fallimento. Nel 1983, a Milano, la mostra *Arte programmata e cinetica 1953-1963* curata da Lea Vergine riproporrà esaustivamente gli antecedenti e i protagonisti di quella stagione. (az).

### **Gruppo T**

Si è costituito a Milano nel 1959 per iniziativa di Giovanni Anceschi (Milano 1938), Davide Boriani (Milano 1936), Gianni Colombo (Milano 1937), Gabriele De Vecchi (Milano 1938). L'anno successivo uscì un documento pro-

grammatico dal titolo *Miriorama* a cui ha aderito anche Grazia Varisco (Milano 1937). *Miriorama* è divenuta anche la denominazione delle mostre tenute dal gruppo, dalla prima alla Gall. Pater a Milano nel '60, fino all'ultima (*Miriorama 12*), nel 1962 al Cavallino di Venezia. Risale alla fine del 1961 la progettazione di una torre sonora e luminosa per la città di Milano: un richiamo intenzionale allo «spazio dinamico» di Schöffer che approda ad una scultura-pittura-architettura costituita dagli elementi del movimento, del colore e del suono che fanno spettacolo. Il dinamismo diviene un fattore essenziale nella progettazione dell'opera d'arte perché significa, per i firmatari del programma, un modo di «vedere le cose come processi e non come gerarchie», e quindi, per traslato, il loro vuole essere anche un modo per «affermare il concetto di libertà». Negli artisti del gruppo diviene intenzionale l'aspetto esemplare del proprio intervento critico, esplicitamente contrapposto al «lasciarsi vivere» dell'ideologia esistenzialista propria della cultura informale. La partecipazione attiva dello spettatore all'opera, già teorizzata dal movimento dadaista, diviene – ora – una forma di interazione necessaria alla stessa definizione dell'opera. Il **G T** ha rifiutato sempre ogni forma di comunicazione affidata ad immagini statiche o fissate in una iconografia definita; a queste ha contrapposto effetti di movimento, in gran parte non prevedibili e comunque sempre mutabili. Nel 1962 gli artisti legati al gruppo confluirono nella mostra *Arte programmata* organizzata da Umberto Eco al Centro Olivetti di Milano. Occasioni di confronti internazionali il gruppo le ebbe sin dal 1961 esponendo alle manifestazioni biennali *Nuove Tendenze*, che si tenevano a Zagabria. L'esposizione milanese del 1984, curata da Lea Vergine, *Arte programmata e cinetica 1953-1963*, ha riproposto criticamente l'esperienza di questa e di altre situazioni di sperimentazione mediale e linguistica tanto profondamente connaturate al clima di ricerca estetica dei primi anni '60. (*orp*).

### **Gruppo Uno**

«La nostra scelta è in stretta connessione con la reazione alle istanze tardoromantiche contenute nell'informale», scrivono, in occasione del convegno di artisti e critici tenutosi a Verucchio nel 1963, Gastone Biggi, Nicola Carriano, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro e Giuseppe Uncini, riunitisi l'anno precedente a Roma nel **G**

U. La partecipazione nello stesso anno alla IV Biennale di San Marino *Oltre l'informale* sancisce il superamento di una poetica pur da tutti precedentemente sondata. È dell'anno successivo, quando espongono alla Galleria del Cavallino di Venezia con la presentazione di Argan, la seconda dichiarazione poetica il cui esordio asserisce che «la percezione può costituire valore di concetto». Meditando la lezione costruttivista, essi assumono le forme geometriche non come fine ma come il più efficace strumento di comunicazione; attraverso le operazioni ottico-percettive sulla superficie esse, da forme mentali e statiche si dinamizzano per raggiungere, con il coinvolgimento del fruitore, una tensione emotiva e sensoriale. Se Frascà e Biggi restano ancorati alle tecniche pittoriche tradizionali, con le strutture reticolari colorate il primo e con la ripetizione del punto-immagine il secondo, Carrino e Uncini caricano la superficie di una valenza materico-oggettuale impiegando componenti eterodosse quali il legno, il ferro e il cemento. A differenza delle tendenze gestaltiche coeve che affidano spesso il fattore dinamico a congegni meccanici, gli artisti del **GU** ricercano immagini cinetiche realizzate sul puro piano percettivo. Nel 1964, con la defezione di Santoro e Pace, fanno parte del gruppo solo Carrino, Frascà e Uncini. Partecipano alla XXXIII Biennale di Venezia del 1966 e, l'anno successivo, agli importanti appuntamenti espositivi di Montreal e della VI Biennale di San Marino *Nuove tecniche d'immagine*, ultima apparizione pubblica collettiva. Il 21 luglio 1967 i tre artisti informano per iscritto di aver esaurito le ragioni del lavoro di gruppo. Saranno ancora insieme nella quadriennale romana del 1973 nella sezione «Documentazione storica dell'astrattismo». (az).

### **Gryeff (Gryef, Grifi), Adriaen de**

(? - Bruxelles 1715). Autore di scene di caccia e di nature morte di selvaggina. Fu probabilmente originario dei Paesi Bassi del Nord, è iscritto alla gilda di Gand nel 1687, poi a Bruxelles nel 1699, ma opera soprattutto a Middelburg. Le sue nature morte di selvaggina (conservate a Bergamo, Gand e Leningrado), le sue scene di caccia (conservate a Besançon, Lilla, al Louvre di Parigi e all'università di Stoccolma) si ispirano direttamente alle composizioni di J. Fyt, ma restano più disordinate e di più pesante fattura. (php).

## Grymbault, Paoul

(seconda metà del xv sec.). Ancora citato nel xvi sec. tra i massimi artisti del secolo precedente col nome di Paoul, oggi è noto soltanto per l'affresco del *Giudizio universale*, dipinto nel 1468 per Jean de Dunois, il bastardo d'Orléans, nella cappella bassa del castello di Châteaudun (Eure-et-Loir). Benché assai restaurato, l'affresco resta esempio caratteristico della pittura della regione della Loira, per i volumi semplici delle figure e l'equilibrata grandiosità della composizione. (*nr*).

## Gsell, Georg

(San Gallo 1673 - San Pietroburgo 1740). Allievo di Anton Schoonjans a Vienna dal 1690 al 1695, si stabilì nel 1704 ad Amsterdam. Nel 1717 vi divenne consigliere dello zar per l'acquisto di quadri, e lo accompagnò in Russia. A San Pietroburgo venne nominato direttore della galleria dello zar e professore di pittura e disegno al servizio dell'accademia imperiale delle scienze. Nel 1719 decorò con divinità marine un padiglione d'estate, ed eseguì pitture religiose per la cattedrale di San Pietro e Paolo. Trattò tutti i generi; la *Natura morta* conservata a San Gallo presenta, in una composizione estremamente carica, gli attributi delle arti e delle scienze. (*jbm*).

## Guadalupe

Questo monastero dell'Estremadura (prov. di Cáceres), illustre convento dell'ordine di san Gerolamo, fu uno dei centri di devozione più importanti della Spagna del xvii sec. Fondato nel 1340, venne dato all'ordine dei gerolamini nel 1389; la sua architettura ha mantenuto un carattere prettamente medievale, ma la sacrestia e la cappella di San Gerolamo conservano ancora intatta la decorazione pittorica di Zurbarán: otto grandi tele illustranti la vita dei principali membri dell'ordine, un piccolo polittico con l'*Ascensione di san Gerolamo*, otto piccole figure di gerolamini e due grandi quadri rappresentanti le *Tentazioni del santo* e la sua *Flagellazione da parte degli Angeli*. Nel coro della chiesa si trovano altre due tele dell'artista: *San Nicola* e *Sant'Ildefonso*. I grandi quadri furono dipinti a Siviglia tra il 1638 e il 1639, l'altare di San Gerolamo sembra nel 1646, le altre tele nel periodo intercorrente tra le due date. Si tratta del maggior insieme monastico di Zurbarán e l'unico che conosciamo nella sua integrità e nella sua disposizione originale. (*aeps*).



## **Guala, Pietro Francesco**

(Casale Monferrato 1698 - Milano 1757). La sua formazione poggia sulla conoscenza della pittura lombarda del XVII sec. (Cerano, Tanzio) e, soprattutto, dei genovesi della seconda metà del Seicento, nonché di quella che poté conoscere nella stessa Casale, dove risiedette per tutta la vita, e in genere nel Novarese. Determinante fu anche per lui l'influsso dei decoratori-architetti che all'inizio del XVIII sec. inaugurarono in questa città il rococò. Le opere giovanili sembrano rammentare, nell'impianto cromatico, il bolognese G. M. Crespi: *Sconfitta degli Albigesi* (1724: Casale, San Domenico; bozzetto al MC), *Assunzione* (1734-37: Casale, Gesù). **G** s'impose rapidamente come acuto ritrattista: *Evaristo Cerruti*, 1734-37 ca. *Antonio Gozzano*, ca. 1746 - e *Tullio Cerruti* (Casale Cattedrale), *Filippo Sannazzaro* (1737: Girola, castello Sannazzaro) e, soprattutto, il suo capolavoro, l'ampia tela con i *Canonici di Lu* (ca. 1748: Lu Monferrato, collegiata di Santa Maria Nuova). Si dedicò anche all'affresco (1723: palazzo Ardizzone; 1735: palazzo Gozzani de Treville e palazzo Sannazzaro, a Casale; sacrestia del Santo Spirito a Vercelli). I suoi soggetti s'ispirano talvolta una tendenza arcadica, ma sono composti con un'arditezza assai poco accademica: serie di *Rinaldo* e *Armida* (1750 ca.: Asti, Pinacoteca, già sovrapposte di un palazzo). Trattò anche, con umorismo, i soggetti religiosi che dipinse per le parrocchiali della regione di Casale, pervenendo qui a risultati originali e ricchi di fantasia. L'ultima menzione nota del **G** lo mostra attivo a Milano nel 1757: dipinge allora a fresco la volta della sacrestia di San Francesco di Paola (*Assunzione*). La sua personalità è stata riportata in luce solo molto recentemente; la critica ha riconosciuto la singolarità della sua ispirazione, nel contempo vigorosa ed estrosamente anticonformista, polemica nei confronti della «pittura di Corte» dei Beaumont e dei Van Loo, e le qualità della sua brillante tecnica pittorica. (*ag + sr*).

## **Gualandi, Michelangelo**

(Bologna 1793-?). Raccolse dipinti, stampe e autografi nella sua dimora bolognese di palazzo Fava. Dedicò gran parte della sua attività alla raccolta di fonti di letteratura artistica proseguendo l'opera iniziata a metà del Settecento da G. G. Bottari e completata più tardi da S. Ticozzi e le fece pubblicare sotto i titoli di *Memorie originali italiane*

*riguardanti le Belle Arti* (6 voll., Bologna 1840-45) e di *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (3 voll., Bologna 1844-56). Nel 1850 dette alle stampe *Tre giorni in Bologna*, una guida rapida della città. Oltre a scrivere varie memorie su personalità artistiche, partecipò una redazione dell'Archivio Storico Italiano. (sag).

### **Gualino, Riccardo**

(Biella 1879 - Firenze 1964). Facoltoso industriale, cominciò a collezionare opere d'arte verso il 1912, riunendole dapprima nel castello di Cereseto Monferrato e poi nell'abitazione torinese. Lionello Venturi, che conobbe nel 1918 – secondo quanto scrisse il **G** stesso nella propria autobiografia (*Frammenti di vita*, 1931) – lo consigliò negli acquisti e nel 1926 redasse il catalogo della sua raccolta d'arte antica, esposta a Torino (Gall. Sabauda) nel 1928 e poi donata alla stessa galleria (1930), dove è tuttora quasi integralmente conservata. Tra le opere più importanti della donazione figurano una *Venere* attribuita a Botticelli o alla sua bottega, un *Ritratto di giovane* di Lorenzo di Credi, la *Venere con la tartaruga* attribuita a Sebastiano del Piombo (L. Venturi) e successivamente a Siciolante (Zeri) e un complesso di fondi oro, tra i quali una notevole *Maestà* la cui attribuzione oscilla tra Duccio, Cimabue e la cerchia dei due maestri. Venturi indirizzò il gusto del **G** verso la pittura dell'Ottocento (in particolare i macchiaioli) e verso l'arte contemporanea. Dopo la Biennale di Venezia del 1922 **G** commissionò a Felice Carena una variante della *Quiete* e, in occasione di quella del 1924, varie opere a Casorati – che fu da allora uno dei pittori maggiormente presenti nelle sue raccolte (due *Ritratti* di **G** dovuti a Casorati sono oggi in coll. priv. a Torino) –, a Soffici ed in seguito anche ai pittori del gruppo dei Sei di Torino. Possedeva uno studio per l'*Olympia* di Manet (*La Nègresse*) e sette Modigliani, esposti nel 1930 nel foyer del Teatro di Torino e nella personale dedicata da L. Venturi al pittore a Venezia nell'autunno di quello stesso anno (tra questi l'*Autoritratto*, 1919: oggi a San Paolo del Brasile MAM; *Jeanne Hébuterne*: Berna, coll. priv. il *Nudo rosso*: Milano, coll. Mattioli). In seguito al tracollo finanziario (1931) **G** fu confinato a Lipari e la sua collezione d'arte venduta. Andarono così disperse varie opere antiche (tra queste una tavola di Martino di Bartolomeo, f. d. 1408, un'altra attribuita allo Starnina,

la serie di *Storie di santo Stefano* riferita all'ambito di Jean Bapteur e una *Madonna* firmata da Jacopo Falloppi) e moderne: diverse tavolette di Fattori, oltre alla *Négresse* di Manet, di cui si ignora l'attuale ubicazione. Provengono dalla raccolta **G** vari dipinti oggi in collezioni pubbliche o private (Fattori, *Riposo*, 1887 ca.: Milano, Brera; e *Ritratto della moglie*, 1889: Firenze, Pitti; Boldini, *Fattori nel suo studio* 1867 ca.: Milano, Banca Commerciale Italiana, D'Ancona, *Signora con l'ombrellino*: Roma, GNAM; Carena, *La Quiete*, 1922-24: Roma, Banca d'Italia). Alla figura del collezionista è stata dedicata nel 1982 a Torino un'importante esposizione. (sr).

### **Guardabassi, Mariano**

(Perugia 1823-80). Allievo del minardiano Silvestro Valeri, il **G** si avvicinò a Roma alla cerchia dei Nazareni, in particolare a Peter von Cornelius. Sui quarant'anni abbandonò la pittura (*Socrate e Alcibiade*, *Autoritratto*: Perugia Accademia di Belle Arti) per dedicarsi completamente allo studio dell'archeologia e della storia dell'arte – fu in rapporto con G. Marchi, G. B. De Rossi, W. Heilbig – e all'impegno negli uffici pubblici preposti alla conservazione del patrimonio artistico. Figura di rilievo nella storia post-unitaria della tutela in Umbria, il **G** lavorò al completamento della catalogazione intrapresa da Cavalcaselle e Morelli. Parziale frutto di queste attività è il prezioso *Indice-guida dei monumenti... riguardanti la Provincia dell'Umbria* (Perugia 1873). (gs).

### **Guardassoni, Alessandro**

(Bologna 1819-88). Nello stagnante ambiente bolognese si distingue per la precoce indipendenza delle scelte, che già nel 1844, terminati gli studi accademici, lo porta a Modena per seguirvi le lezioni del Malatesta. Successivamente sono documentati suoi viaggi a Firenze e a Roma, a Londra e a Parigi, che lo confermano in una difficile posizione di frontiera tra ossequio accademico e mai sopite inquietudini sperimentali. Da giovane spicca per l'impronta della sua pittura storica, piú realistica di quanto fosse gradito all'ufficialità accademica bolognese (*La Sete dei Crociati*, 1852; *L'Innominato*, 1856, in piú versioni); negli anni successivi tende a prevalere, specie nelle occasioni private e domestiche, e nella lunga e appartata attività di frescante e decoratore per le chiese della città e del conta-

do, una sprezzatura o scarsa finitezza che sembra incenti-  
vata dalla meditazione sulla tarda produzione del Reni,  
non meno che da esempi della contemporanea pittura pa-  
rigina di Couture in particolare. Il Guardassoni si dedicò  
con entusiasmo anche alla sperimentazione della tecnica  
fotografica. (rg).

### **Guardi, Francesco**

(Venezia 1712-92). La sua attività giovanile non può esse-  
re dissociata da quella di suo fratello Giovanni Antonio,  
maggiore di parecchi anni e che dirigeva uno studio rino-  
mato a Venezia. Il giovane **G** cominciò a lavorare in un  
primo tempo con lui facendosi poi, man mano, sempre più  
indipendente e, quando Gian Antonio morì, egli divenne  
a sua volta capo dello studio di famiglia. Come il fratello,  
si specializzò nella pittura di figure (o di storia), ma ben  
presto si segnalò per un tocco incisivo e rapido e per una  
nuova sensibilità all'atmosfera, che legava i personaggi al  
paesaggio. Questi caratteri sono già presenti nelle sue  
opere giovanili come la *Fede* e la *Speranza* (1747: Sarasota  
Ringling Museum), dalle figure frementi davanti ad un  
vasto paesaggio luminoso, e si ritrovano in seguito nel *Mi-  
racolo di un Santo Domenicano* (1763 ca.: Vienna, KM),  
dove lo spazio sembra vibrare sotto un tocco agile e fran-  
to, cosicché le piccole figure, colte sul vivo s'inseriscono  
nervosamente in un'atmosfera evanescente. È a questo  
punto che si pone il problema che ha diviso la critica, l'at-  
tribuzione all'uno o all'altro delle *Scene della Storia di To-  
biolo della Cantoria* (casce dell'organo) della chiesa  
dell'Angelo Raffaele di Venezia. La pittura «impressioni-  
sta» e libera, la vibrazione argentea dell'atmosfera che  
unisce intimamente i personaggi al paesaggio, la violenza  
dei rossi, evocano con insistenza i quadri di storia incontestabilmente attribuiti a **G**, e le sue famose *Vedute*. La  
celebrità di **G** derivò soprattutto dal suo talento di «ve-  
dutista» che gli assicurò un posto di primo piano se non a  
Venezia, certamente all'estero, dove le sue opere erano  
estremamente ricercate. Impressionato in un primo tempo  
da Marco Ricci, di cui ritroviamo l'eco in alcune opere  
della giovinezza, come il *Paesaggio di fantasia* (Leningrado,  
Ermitage), dipinto senza dubbio prima del 1750, subì in  
seguito l'influenza di Canaletto; ma donando alle sue *Ve-  
dute* di Venezia e della laguna un'interpretazione tutta  
personale, come testimonia la veduta di *Piazza San Marco*

(Londra, NG): se lo schema è certamente nello stile di Canaletto, «il colore assume un ruolo nuovo di fermenti che si sfumano nella luce» (Pallucchini). La serie delle 12 *feste ducali*, tratte dalle stampe di Brustolon (1766), va datata al 1770 ca.; dispersi tra diversi musei (dieci a Parigi, Louvre; gli altri due a Bruxelles, MRBA, e Grenoble), questi quadri sono «vedute» in cui l'avvenimento storico preciso (feste d'incoronazione del doge Alvise IV Mocenigo nel 1763) è pretesto per una descrizione insolita ed affascinante di alcuni monumenti di Venezia, resi con un profondo sentimento dello spazio e una luminosità diafana ed argentea, l'immagine bagnata da un gioco mobile e continuo della luce perde qualsiasi fissità e si trasforma in una evocazione fantastica e fugace. Di questa serie citiamo il *Doge sul bucintoro* (Parigi, Louvre), dove le sagome rimangono precise e indefinite al tempo stesso, nel vivo scintillio dei colori. **G** alternò queste vedute ufficiali con i famosi *Capricci*, che si differenziano dallo stile del Ricci per una luminosità via via più chiara e un senso più familiare della realtà: nel *Capriccio sulla laguna* (New York, MMA) spiegato largamente davanti ad un cielo umido, il pennello indugia sulle vele rattoppate e sui muri screpolati, unendo realismo e fantasia. Nel 1782 **G** ritorna ad essere il pittore della Venezia ufficiale in due serie di dipinti. Della prima, eseguita per i «conti del Nord», gli arciduchi Paolo e Maria Fëdorovna di Russia, ricordiamo il *Concerto di dame* (Monaco, AP), mantenuto in una gamma sorda di verdi e marroni, ma animato dalla dispersione della luce in innumerevoli faville, dalle forme fluttuanti. Nella seconda serie, dipinta in onore di papa Pio VI, la prospettiva fantasiosa degli interni crea un effetto di vuoto e le sagome si colorano di un'atmosfera crepuscolare, come nella *Messa pontificale in San Giovanni e Paolo* (conservata a Cleveland) in cui le navate della chiesa riflettono una luce malinconica. È questo lo stile di **G** ormai vecchio, ripreso e ripetuto da lui stesso in una meditazione solitaria e che si traduce anche in una tavolozza più spenta; questo stile tardo è illustrato in modo particolare dal *Capriccio* degli Uffizi di Firenze, opera tarda in cui la materia sembra disgregarsi all'interno di un'evocazione poetica, di una penetrante nostalgia. (*fd'a*).

L'opera di **G** è estremamente abbondante (più di 1000 quadri). In molti dei grandi musei europei ed americani è possibile trovare le sue vedute di Venezia e di Mestre



e i suoi *Capricci*. Oltre alle opere già citate e a quelle conservate nei musei di Venezia, ricordiamo che il museo Poldi Pezzoli di Milano, la Fond. Gulbenkian di Lisbona, il museo Nissim de Camondo di Parigi, la NG di Londra, il MMA di New York, l'Accademia Carrara di Bergamo, conservano numerosi paesaggi particolarmente importanti dell'artista. L'opera grafica di **G** comprende «figure», progetti decorativi, *silhouettes* di personaggi (*macchiette*) e vedute, dove la leggerezza allusiva del *lavis* e la vivacità della penna danno animazione alla pagina; l'artista ottiene in tal modo singolari effetti di vibrazione atmosferica. (sr).

### **Guardi, Giovanni Antonio**

(Vienna 1699 - Venezia 1760). La sua personalità, a lungo oscurata da quella del fratello Francesco, è stata rimessa in luce soltanto dalla critica moderna, mentre sembra aver goduto di una certa notorietà ai suoi tempi. Forse tramite il cognato Giambattista Tiepolo fu accolto nell'accademia veneziana già dalla sua fondazione (1756). Tra il 1730 e il 1745 ca. il maresciallo Schulemburg lo incaricò di eseguire copie da dipinti di Veronese, Ricci, Solimena e altri maestri: ne restano vere e proprie interpretazioni degli originali, la *Cena* (da S. Ricci: conservata a Saale), i ritratti di *Filippo V*, *Elisabetta Farnese e di Ferdinando di Spagna* (da L. M. van Loo: Hannover, coll. Schulemburg), *Alessandro di fronte al cadavere di Dario* (da G. B. Langetti: Mosca, Museo Puškin). Molte altre sue opere rappresentano a tutt'oggi oggetto di discussione: tuttavia, in base a convincenti argomentazioni, la maggioranza degli studiosi concorda oggi nel ritenere di **G** la maggior parte dei dipinti di figura già attribuiti a Francesco. Il suo catalogo comprenderebbe in questo modo, oltre alla *Morte di san Giuseppe*, firmata (Berlino, Bode Museum), quadri d'altare (*Madonna e santi* nelle chiese di Vigo e di Belvedere d'Aquileia; *Visione di san Giovanni de Matha* in quella di Pasiano) desunti da Veronese e Solimena; oltre a dipinti per soffitti (*Aurora*, *Nettuno*, *Marte*, *Cibele*: Venezia, coll. Cini), da cavalletto (*Scene turchesche*: Lugano, coll. Thyssen) e cicli narrativi. Tra questi, *Episodi della Gerusalemme Liberata* (Londra, coll. priv.), *Episodi di storia romana* (Oslo, Bogstad), *Storie di Giuseppe* (Milano, coll. priv.), *Storie di Tobia* (Venezia, San Raffaele). La maggior parte di questi dipinti appare più o meno palesemente ispirata a

composizioni piú antiche o contemporanee: e tuttavia, l'originalità e la fantasia pittorica di **G** si riconoscono nel virtuosismo della pennellata libera, leggera e come effervescente, e nella sua tavolozza varia e luminosa. (*sr*).

### **Guariento**

(documentato a Padova e a Venezia dal 1338 al 1367; morto prima del 1369). All'inizio della sua attività, che va posta a Padova fra il terzo e il quarto decennio del XIV sec. (vi è documentato dal 1338 al 1364 pressoché ininterrottamente), mostra di appartenere al mondo giottesco tramite l'ascendente dei pittori riminesi presenti a Padova nella seconda metà del terzo decennio, nonostante la spazialità piú distesa, il colore morbido e chiaro, le figure esili. La *Croce stazionale* (Bassano, MC), unica opera firmata da **G**, proveniente dalla locale chiesa di San Francesco, appare però come una traduzione gotica del plasticismo giottesco, poiché la linea stagliando i contorni e giocando falcata nei panneggi, è la vera protagonista del dipinto. L'uso di un colore prezioso e cangiante, sfumato dal bianco al rosa all'azzurro la linea cadenzata del *Polittico dell'Incoronazione* (1344: Malibu, J. P. Getty Museum) inducono a pensare che alla primitiva cultura giottesca si siano sovrapposte suggestioni riminesi e fiorentine. Le risultanze di un contatto con l'ambiente veneziano compaiono invece nell'*Incoronazione* (1351 ca.: Padova, chiesa degli Eremitani; altri frammenti a Innsbruck, Ferdinandeum), ove i volti assorti del Cristo e della Vergine, le vesti dalle ricche decorazioni d'oro hanno qualcosa dei modi severi e aulici di Maestro Paolo. Dal 1348 al 1354 il **G** è a Padova, «pittore di corte» al servizio dei Carraresi, rivolto ad una classe raffinata e colta. L'insieme delle tavole che costituivano il complesso decorativo della Cappella Carrarese (oggi a Padova, MC) sono il raggiungimento piú alto dell'opera del **G**: accanto alla Vergine, chiusa in un'espressione bizantina, stanno le schiere angeliche impostate prospetticamente, affiancate da notazioni ambientali e paesistiche, ma pienamente appartenenti al mondo gotico-cortese. Diversa, piú realistica, l'atmosfera degli affreschi con *Storie dell'Antico Testamento*, che, nella concretezza delle vedute prospettiche e delle architetture e nell'acuta caratterizzazione dei personaggi, mostrano il **G** non estraneo al mondo nuovo e ricco di fermenti della metà del sec. XIV. In ciò che oggi rimane della

decorazione della cappella del palazzo (con episodi dell'Antico Testamento ed alcuni affreschi staccati) il goticismo del maestro raggiunge un nuovo e piú fastoso preziosismo. Alcune tavole, raffiguranti la *Madonna in trono col Bambino* (Londra, Courtauld Inst.; Berlino, Bode Museum; Svizzera, coll. priv.), sono già di sapore gotico internazionale, come i monocromi con le *Virtú* nell'abside della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia del 1361. A Venezia **G** torna nel 1366 per eseguire l'ultima opera che di lui ci sia rimasta, gli affreschi del *Paradiso* e della *Guerra di Spoleto* (Venezia, Palazzo ducale); nel *Paradiso* la composizione, accentrata intorno al trono di Cristo e di Maria, si articola in profondità in un susseguirsi concentrico di elementi architettonici e di personaggi. L'attuale caduta del colore, che doveva essere smagliante d'oro e d'argento, ci consente di cogliere ancor piú la sensibilità lineare raggiunta dal **G** al termine della sua attività. Il *Paradiso* impressionò i pittori veneziani dell'ultimo Trecento, i quali, pur non intendendo la essenziale spiritualità del goticismo guarientesco, ne imitarono i motivi esteriori, il fasto e la vivacità del colore. Nelle sue ultime opere (*Crocifissione*: Ferrara, PN; *Madonna e santi*: Raleigh N.C., AM; e l'abside della chiesa degli Eremitani a Padova, con *Storie dei santi Filippo, Giacomo e Agostino, Il Paradiso, Episodi della Passione di Cristo, le Età dell'uomo*) **G** raggiunge un patetismo e una forza drammatica prima sconosciuti, e sviluppa con particolare sensibilità le prospettive architettoniche. Nel 1368 **G** dovette iniziare il ciclo di affreschi della Sala degli uomini illustri della reggia carrarese. (*mcv + sr*).

### **Guarino, Francesco**

(Sant'Agata Irpina 1611 - Gravina o Solofra 1654). Si formò nello studio napoletano di Massimo Stanzione; nella sua non lunga, ma assai ricca attività si dimostra attento ai fatti salienti del naturalismo, da Battistello a Ribera a Fracanzano al Maestro degli Annunci, ma con un'inflessione classicheggiante che lo avvicina a Bernardo Cavallino. Il suo appassionato naturalismo perviene ad esiti di rilievo già nelle prime opere pittoriche, le piú antiche tra le tele del ciclo della Collegiata di Solofra cui **G** attese praticamente per tutta la vita: *Cristo nell'orto, San Pietro liberato dal carcere, Sogno di Giuseppe*. Nell'*Annuncio ai pastori*, ugualmente nella collegiata di Solofra ma

più tardo delle tele precedenti, e nella *Tortura e Martirio di sant'Agata* (due tele nella parrocchiale di Sant'Agata Irpina), dimostra una straordinaria ricettività in rapporto ai dipinti italiani di Velázquez. Dopo altre tele per Solofra (*Annuncio a Zaccaria*, 1637: Collegiata; *Annunciazione* 1642: ivi; *Immacolata*: Congrega dei Bianchi), è attivo per Nocera Inferiore e per Campobasso (*Storie di sant'Antonio*; *San Benedetto libera un ossesso*; *Pietà*: chiesa di Sant'Antonio Abate). Al quinto decennio, intorno al 1643, dovrebbero risalire la *Visitazione* (Berlino-Dahlem) e la *Nascita della Vergine* (Napoli, coll. Catello), opere che si possono considerare i capolavori della sua maturità. Ricca anche la sua produzione di «mezze figure» (*Sant'Agata*: Napoli, Capodimonte; *Sant'Agnese* e *Santa Lucia*: Cosenza Cassa di Risparmio di Calabria e di Lucania, *David con la testa di Golia*: Nizza, Museo Chéret). Per gli Orsini di Gravina, suoi protettori, eseguì quadri da stanza (*Esau vende la sua primogenitura*; *Isacco benedice Giacobbe*, entrambi a Pommersfelden, Schönborn). (sr).

## Guatemala

Sembra che il G abbia avuto, in epoca coloniale, un'abbondante produzione pittorica, parallela a quella del vicino Messico e da essa fortemente influenzata. Ma i terremoti hanno a tal punto sconvolto il paese, e specialmente la capitale, Antigua, che è difficile comprendere la reale importanza dei suoi pittori. Il sisma del 1773 distrusse i tre quarti di questa prospera città, che contava oltre sessantamila abitanti, determinando il trasferimento della capitale. La maggior parte delle chiese di Antigua sono oggi soltanto pittoresche rovine prive di tetto, entro una lussureggiante cornice di vegetazione tropicale. La maggior parte dei quadri che si salvarono vennero trasferiti nelle chiese di Nueva Guatemala, che sorse a una trentina di chilometri dalla capitale antica, a partire dal 1776. I musei delle due città hanno raccolto un certo numero di opere.

È certo che il G, come il Messico, sin dalla metà del XVI sec. conobbe una pittura «cristiano-indigena». Secondo un autore dell'inizio del Seicento, furono artisti indi a dipingere «la maggior parte degli altari e dei quadri delle chiese di campagna». Ma, formati dai religiosi, collaborarono probabilmente con loro anche nei conventi urbani. Le pitture murali di San Francisco di Antigua sono in

parte rimaste, molto rovinate, in una sala e nel chiostro; con le loro figure di santi, i loro gruppi di francescani e di domenicani evangelizzatori, la loro immagine della morte, rammentano, se pure in misura piú pesante e maldestra, gli affreschi messicani di Huejotzingo.

Nel xvii sec. il **G** poté ricevere direttamente quadri dalla penisola (la serie degli *Apostoli* di Zurbarán, in San Domingo di Nuova Guatemala, è tra i piú importanti complessi dell'artista conservati in America), richiamando nel suo territorio anche alcuni tra i migliori pittori di Città di Messico: per esempio Pedro Ramirez (con una notevole *Vita della Vergine*, piuttosto zurbaraniana, nella navata della cattedrale di Nueva Guatemala) e Villalpando, che per il chiostro di San Francisco d'Antigua dipinse un grande ciclo francescano (conservato in parte nel museo di Nueva Guatemala). Tuttavia i pittori originari del **G** o che vi risiedettero costantemente ci sono noti soltanto da testi encomiastici: cosí il basco Pedro de Luendo, che giunge ad Antigua già nel 1612, e soprattutto il guatemalteco Luis de Montufar, col figlio Antonio. Il precoce talento e la triste sorte di quest'ultimo (fu colto da cecità fulminante nel 1657 dopo aver appena terminato un ciclo di grandi quadri sulla Passione) colpirono fortemente i contemporanei. Ma i suoi quadri, passati al museo di Antigua, sono stati completamente rifatti da un successivo pittore, Tomás de Merlo, in seguito ai guasti subiti durante il terremoto del 1717; e non consentono di apprezzare la personalità di Montufar.

Si deve infine notare, riguardo al xviii sec, un certo rinnovamento dell'attività artistica, legato al laboratorio d'incisione della Casa de la Moneda e alla scuola di disegno che ne trasse buoni insegnanti. Figura dominante è l'incisore Garcia Aguirre, che formò numerosi discepoli nella seconda metà del secolo. Mentre le formule tradizionali si prolungano con specialisti della pittura monastica, come il francescano Vallejo o José de Valladares (decoratore del convento della Merced ad Antigua, il cui vasto *Trionfo dell'ordine della Misericordia*, dipinto nel 1759, è passato a San Francisco di Nueva Guatemala), altri artisti praticano contemporaneamente l'incisione di ornamenti o di oggetti votivi e il ritratto dipinto o inciso: cosí José Casillo Espaui vasto e formò numerosi discepoli nella seconda metà degli ultimi anni del xviii sec. (pg).



## Gubbio

Nella città, sviluppatasi in età medievale sul precedente impianto romano, le prime testimonianze pittoriche – a parte la menzione dantesca del miniatore Oderisi di cui non si conoscono opere certe – risalgono alla fine del Duecento, inizi del Trecento, quando, nella fase di diffusione del linguaggio in corso di elaborazione nel grande cantiere della Basilica di Assisi, si formano a **G** attive botteghe locali. In Palmerino di Guido e in Angelo di Pietro o Angeletto di Gubbio, artisti noti attraverso i documenti si sono volute identificare le complesse personalità del cosiddetto Maestro della Croce di Gubbio e del Maestro Espressionista di Santa Chiara, ritenendoli responsabili di alcuni tra i più antichi dipinti della città. A Guiduccio Palmerucci, figlio di Palmerino, è stato attribuito in passato un consistente corpus di opere, ora in buona parte migrato sotto il nome di Mello da Gubbio attivo intorno alla metà del Trecento. È suo pronipote il più noto dei pittori eugubini, Ottaviano Nelli, operoso alla fine del Trecento e nei primi decenni del Quattrocento, connotato da una cultura di gusto marcatamente tardogotico in linea con quanto, tramite Gentile, si elaborava nella vicina Fabriano. Dopo gli scarsi sviluppi della pittura eugubina nel Quattrocento, ai primi del XVI secolo vi opera il peruginese Sinibaldo Ibi, poi tramite il fanese Giacomo Presutti vi si diffonde la cultura manieristica nell'ambito della quale si forma Benedetto Nucci, capostipite di un'attiva famiglia di pittori locali fra i cui componenti va ricordato il figlio di Benedetto, Virgilio, che insieme a Felice Damiani è il più rappresentativo esponente del tardomanierismo eugubino. Nel Seicento, insieme a interessanti contributi extraregionali (le tele del senese Rutilio Manetti e del reatino Antonio Gherardi oltre alla presenza del francese Louis Dorigny), la decorazione barocca trova il proprio maggiore esponente locale in Francesco Allegrini. (*gibe*).

Compresa, nel Trecento, nell'ambito d'influenza culturale della «dominante» Assisi, **G** acquista, o forse riacquista, a partire dal secolo successivo, una sua peculiarità legata alla situazione geografica, che la pone in diretta contiguità, o anzi intrinsecità, con l'emergere e lo svolgersi di fatti relativi ad aree oggi comprese nelle Marche, da Fabriano a Urbino, con cui costituisce di volta in volta un'unica «regione». Risulta così meglio motivata la fortu-

na eugubina del gotico internazionale di fonte fabrianese, stimolata dalla stessa presenza di Gentile – se si dà credito alla notizia del Vasari – ed anche sanseverinate, cui deve ricondursi la maniera del Nelli. Luogo importante dello stato urbinate (Federico di Montefeltro nacque a Gubbio), la città vive una sua stagione rinascimentale, che in pittura è rappresentata al meglio dallo studiolo di Palazzo ducale (le cui tarsie lignee, attribuite a Francesco di Giorgio Martini, sono oggi a New York, MMA). Ne provengono con ogni probabilità le *Allegorie delle Arti Liberali* di Pedro Berruguete (da altri ritenute pertinenti alla biblioteca di Urbino e riferite a Giusto di Gand), due delle quali sono oggi a Londra, NG (altre due, già a Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, sono andate distrutte). Nel secolo successivo, l'appartenenza di **G** al ducato di Urbino è sottolineata dalla presenza di artisti come Timoteo Viti e Raffaellino del Colle – anch'egli a lungo attivo nelle Marche –, cui andarono alcune tra le più importanti commissioni della prima metà del Cinquecento. Emblematica, in questo senso, anche la figura di Felice Damiani, tra l'altro ritrattista dei Montefeltro, un eugubino operoso non solo nella sua patria e in altri centri dell'Umbria, ma anche a Loreto, a Piobbico, a Sanseverino, dove mette a frutto le sue conoscenze anche di modelli «marchigiani» e rovereschi, dal Barocci a Federico Zuccari. (*sr*).

### **Guccione, Piero**

(Scicli (Ragusa) 1935). Si trasferisce a Roma nel '54, e qui si applica soprattutto al disegno; tiene nel '59 la sua prima mostra personale con dipinti d'ispirazione neorealista. Dal '60 la sua pittura si risolve in una maggiore attenzione verso gli effetti materici, conseguiti attraverso impasti densi di colore che richiamano l'espressionismo di Soutine (*Macelleria*, 1960; Genazzano, Gall. Comunale) e più tardi le composizioni deformate di Bacon. Nel '66 partecipa alla Biennale di Venezia; le tematiche ricorrenti in questi anni sono visioni di paesaggio e ritratti inquietanti. Successivamente, a contatto con le esperienze della Pop Art, si accentua il carattere allusivo della sua pittura, che si avvia verso atmosfere di suggestione metafisica. (*im*).

### **Gude, Hans**

(Oslo 1825 - Berlino 1903). Studiò dal 1841 al 1847 a Düsseldorf, dove fu allievo di Schirmer e di Achenbach;

ma quasi ogni anno tornava in Norvegia, e ad essa s'ispirano la maggior parte dei suoi paesaggi romantici, spesso cupi e patetici (*Alta montagna*, 1857: Oslo, NG), o idillici (*Corte nuziale di Hardanger*, 1848: ivi; *Riposo accanto al ruscello* (eseguita in collaborazione con Adolph Tidemand, cui spettano le figure), 1860: ivi). Verso il 1860 scelse un orientamento piú realista e nelle sue scene delle coste della Norvegia meridionale rese con esattezza i fenomeni di riflessione e rifrazione della luce sull'acqua (*Entrata ad Oslo*, 1874: ivi). Visitò il Galles (1862-64) e la Scozia (1877) e studiò la pittura all'aperto inglese. Fu docente all'accademia di Düsseldorf (1854-62), poi a Karlsruhe (1864-80) e infine a Berlino (1880-1901), esercitando un considerevole influsso su numerosi allievi scandinavi e tedeschi per oltre mezzo secolo. (*l*o).

### **Guerbois, Le**

Caffè parigino, posto, nel XIX sec., al n. 11 della Grande-Rue des Batignolles (oggi avenue de Clichy); fu frequentato da Manet tra il 1866 e il 1874. Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas, Bazille e alcuni critici (Armand Silvestre Burty) vi si trovavano spesso, formando il gruppo detto «del Café **G**». Il litografo Emile Bellot vi posò per il *Bon Bock* di Manet (Filadelfia, AM), esposto al *salon* del 1873. (*app*).

### **Guercino**

(Giovan Francesco Barbieri, detto il) (Cento 1591 - Bologna 1666). Benché nato in provincia di Ferrara (allora nell'orbita di Venezia in campo artistico), ed educato sulla tradizione pittorica ferrarese (Dosso Dossi, Scarsellino e Carlo Bonone) fu assai presto attratto dalla vicina Bologna dove i Carracci si erano già affermati come riformatori della pittura. Tra loro ammirò particolarmente Ludovico, di cui aveva potuto vedere nella stessa Cento il quadro d'altare per la chiesa dei cappuccini (*Madonna col Bambino e san Francesco*, oggi nella locale pinacoteca). Questa tela ebbe un ruolo determinante nell'elaborazione del suo linguaggio pittorico, di vivo impasto cromatico e sorretto da un disegno invisibile che governa la composizione senza frenare la fantasia pittorica. Ma il **G** non per questo si distaccò dalla città natale, dove, tranne brevi assenze, visse fino al 1642, anno del suo trasferimento a Bologna dove ricoprì il ruolo di caposcuola pittorico la-

sciato vacante da Guido Reni. Il canonico Antonio Mirandola, che fu suo amico ed estimatore per tutta la vita, lo segnalò al marchese Bentivoglio e il giovane maestro ricevette ben presto commissioni da personaggi quali il granduca di Toscana (per lui **G** eseguì intorno al 1618 l'*Apollo e Marsia* oggi a Firenze, Pitti) e l'allora cardinale di Bologna Alessandro Ludovisi, poi papa Gregorio XV. Ormai pienamente padrone dei propri mezzi espressivi, grazie anche a probabili viaggi giovanili a Ferrara e Bologna e ad un soggiorno a Venezia nel 1618 (ma è certo singolare che abbia aspettato i suoi trent'anni per una conoscenza diretta della «maniera moderna» cui egli stesso aveva guardato dagli inizi), **G** in pochi anni realizzò una serie di capolavori: *La Madonna di Loreto ed i santi Bernardino e Francesco*, 1618 ca.: Cento, Pinacoteca; *Sansone catturato dai Filistei* (1619) e *Elia nutrito dal corvo* (1620) per il cardinal Serra, legato di Ferrara (oggi conservati rispettivamente a New York, MMA, e Londra, coll. Mahon), *San Guglielmo d'Aquitania* (1620: Bologna, PN), *San Francesco in estasi e san Benedetto* (Parigi Louvre). Al soggiorno romano (1621-23) al seguito di papa Gregorio XV risalgono *Il seppellimento di santa Petronilla* (1622-23: Roma, Musei capitolini), grandiosa pala eseguita per uno degli altari di San Pietro in Vaticano, il *San Crisogono in gloria* (1622: oggi a Londra Lancaster House) per il soffitto dell'omonima chiesa restaurata dal cardinale Scipione Borghese, altri due soffitti in palazzo Patrizi (oggi Costaguti) e in palazzo Lancellotti e soprattutto *Il carro dell'Aurora* e la *Fama* (1621) nel casino di villa Ludovisi: dipinti nei quali gli squarci di luce mobile che macchiano le zone di colore caldo alla veneziana – non senza suggestioni dall'opera di Correggio – conseguono, anche per l'uso di una tecnica mista di tempera e di affresco, effetti di un naturalismo soggettivo e pittorico. Non paragonabile a quello, tragico e lucido, di Caravaggio, come in quest'ultimo traduce tuttavia una concezione dell'arte fondata sull'imitazione della natura. D'altro canto, pur continuando a differenziarsene nella materia, in lui morbida e ondulata, **G** subì di certo l'influsso delle opere del grande lombardo, come dimostra l'impaginazione tipicamente caravaggesca di talune scene a mezza figura (*Ritorno del figlio prodigo*: Vienna, KM; *Cattura di Cristo*: Cambridge Mass., Fitzwilliam Museum). Ma il suo soggiorno a Roma, nell'eletta cerchia del bolognese Gregorio XV

(1621-23) indusse il pittore a meditare anche sul significato e sul valore delle poetiche classiciste, allora rappresentate da illustri conterranei quali Domenichino e Guido Reni. Tornato a Cento, il **G** si diede a temperare sempre piú il proprio impeto pittorico con la stretta osservanza delle regole del disegno, con lo studio della composizione secondo i canoni del classicismo e infine con l'eliminazione progressiva della «macchia», vale a dire di quella sua maniera particolare di costruire figure ed oggetti, nuvole e paesaggi, per masse contrastate di ombra e di luce (come si può ancora rilevare negli stupefacenti affreschi della cupola della cattedrale di Piacenza, 1626-27); maniera caratteristica delle sue opere giovanili e, agli esordi, principale ragione della sua fama. Un simile mutamento lo condusse ad assimilare, nella maggior parte delle opere tarde, i modi piú accademizzanti di Reni, in un clima espressivo nobilmente devozionale; e nei momenti piú felici gli consentí un linguaggio di alta raffinatezza cromatica che, per chiarezza ed omogeneità formale e per classica monumentalità, è comparabile a quello del miglior Sassoferrato. Basti citare *Apparizione di Cristo alla Vergine* (1630: Cento, Pinacoteca), la *Visitazione* e il *Martirio dei santi Giovanni e Paolo* (1632 ca., per il duomo di Reggio Emilia: oggi rispettivamente a Rouen e Tolosa), *I santi protettori di Modena* (1645-47: Tolosa, Musée des Augustins) o il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (1650: Modena, Pinacoteca), nobili opere che sembrano concepite nella Francia di Luigi XIII. Esse appartengono invece ad un artista che trascorse la massima parte della sua vita nella cittadina di Cento, che declinò gli inviti personali dei sovrani d'Inghilterra e di Francia e che, tranne un breve viaggio a Venezia (1618) e il soggiorno di due anni a Roma, si limitò a spostarsi entro la regione emiliana. Da qui egli tuttavia soddisfece importanti commissioni: ricordiamo le scene di storia romana (*L'addio di Catone Uticense ai suoi figli*, 1637 ca., e *Coriolano*, 1643, per Louis Phéliepeaux de la Vrillière, oggi rispettivamente a Marsiglia e Caen), cui seguí, per lo stesso committente, *Ersilia separa Romolo e Tito Tazio* (1645: Parigi, Louvre; un quarto dipinto per la stessa serie, *Muzio Scevola davanti a Porsenna* 1649 ca., è oggi a Genova, Palazzo Durazzo Pallavicini). Spesso di destinazione privata e quindi di formato «da stanza», a poche figure, di soggetto biblico (*David e Abigail*, 1636: già



Londra, Bridgewater House; *Ester e Assuero*, 1639: Ann Arbor University; *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, *Ammon e Tamar*, 1649: Washington, NG) o storico-mitologico (*Augusto e Cleopatra*, 1640: Roma, Pinacoteca Capitolina; *Morte di Cleopatra*, 1648: Genova, Palazzo Rosso; *Erminia e Tancredi*, 1651: Howard Castle; *Galatea*, 1656: Salisburgo, Residenzgalerie) o anche ad una sola figura (la serie delle *Sibille*: *Sibilla Persica*, 1647: Roma, Pinacoteca Capitolina; *Sibilla Cumana*, 1651: Londra, coll. Mahon), consentono di seguire quel processo di idealizzazione stimolato forse dal confronto con Reni, piú marcato dopo il trasferimento a Bologna da Cento nel 1642 e di cui il *San Francesco* in San Giovanni in Monte a Bologna (1645) costituisce uno dei momenti piú significativi. Un ruolo non secondario nel soddisfare le numerose commissioni fu svolto dalla bottega, una vera e propria «azienda» di cui facevano parte il fratello Paolo Antonio, il cugino Benedetto Gennari, Benedetto Zallone, Matteo Loves: autori di dipinti in proprio, per lo piú di stretta osservanza dei modi guercineschi, collaborarono spesso alle opere stesse del maestro o ne eseguirono copie. Oltre alla sua copiosa produzione pittorica, il **G** ha lasciato un gran numero di disegni che, molto apprezzati sin dal Seicento, vennero ricercati ed acquistati da collezionisti di tutta Europa (importanti raccolte sono a Windsor Castle, al BM a Londra, all'Albertina di Vienna, al Louvre di Parigi, agli Uffizi di Firenze). A lapis o a penna, brillano di qualità intensamente pittoriche e grazie alla spontaneità di questo mezzo espressivo rivelano fino ad epoca piuttosto tarda il gusto naturalistico tipico della giovinezza dell'artista. (*eb + sr*).

**Paolo Antonio Barbieri** (Cento 1603 - Bologna 1646), fratello minore del Guercino, tenne un *Libro dei Conti* che documenta non solo la copiosa attività della bottega di questi, prima a Cento, poi a Bologna, ma anche la produzione dello stesso Paolo Antonio come pittore di nature morte. Solo nel 1961 Francesco Arcangeli riuscì ad identificare, sulla base di tale testimonianza, una di queste opere: la *Spezieria* (Spoleto, MC). Da qui prese inizio la ricostruzione di un suo catalogo, ostacolata tuttavia da aggiunte arbitrarie, e, per contro, dall'assenza di menzione, nel ricordato *Libro*, di altre nature morte il cui stile concorda con l'opera documentata. È però sufficientemente chiaro che si tratta di un artista di buon livello,

piuttosto indipendente dal **G**, e soprattutto importante per la precocità di date in cui si dedicò a questa specialità in ambito bolognese ed emiliano. (*acf*).

### **Guérin, Pierre-Narcisse**

(Parigi 1774 - Roma 1833). Figlio di un mercante di chinaglierie del Pont-au-Change, venne ammesso a undici anni alla scuola dell'accademia reale di pittura e scultura; allievo di Taraval, Brenet e poi Regnault, nel 1793 concorse per il grand prix con il *Corpo di Bruto riportato a Roma*. La soppressione dell'accademia e gli eventi storici sospesero il concorso fino al 1797, anno nel quale **G** vinse, con la *Morte di Catone di Utica* (Parigi, Louvre ENBA), uno dei tre grand prix di pittura in palio. Nel *salon* del 1799 il *Ritorno di Marco Sesto* (Parigi, Louvre) ebbe inaudito successo per motivi sentimentali e politici. Nell'ambito dei lavori da eseguire come «pensionato della Repubblica», **G** presentò *Orfeo sulla tomba di Euridice* (Orléans, MBA). Ma fu soprattutto *Fedra e Ippolito* (Parigi, Louvre) a riscuotere grande entusiasmo al *salon* del 1802. Prima di partire per la scuola francese di belle arti di Roma (villa Medici) nel dicembre 1803, **G** presentò l'*Offerta a Esculapio o la Pietà filiale* (Arras, MBA), che aveva ottenuto il premio d'incoraggiamento nel 1800; il pubblico apprezzò il quadro al *salon* del 1804. Fino al novembre 1805 **G** soggiornò a Roma, compiendo due viaggi a Napoli, nel corso dei quali le bellezze naturali e le tracce dell'antico presenti nel paesaggio napoletano contribuirono a rafforzare il suo gusto per una descrizione dell'antichità intrisa di poesia virgiliana, evidente nei *Pastori alla tomba di Aminta* (Parigi Louvre), esposto al *salon* del 1808 insieme a *Bonaparte perdona ai rivoltosi del Cairo* (Versailles). Le reazioni del pubblico furono, questa volta, più discordanti e lo stesso accadde nel 1810 con *Andromaca e Pirro* (Parigi, Louvre) e con *Aurora e Cefalo* (ivi). L'artista, che aveva eseguito quest'ultimo quadro per il conte di Sommariva, complessa figura di committente del tempo, ne realizzò una variante per il principe Jusupov (Mosca, Museo Puškin), aggiungendo come *pendant*, *Iris e Morfeo* (Leningrado, Ermitage). Le circostanze non gli consentirono di portare a termine la *Morte del maresciallo Lannes* (Valenciennes, MBA). Il governo della Restaurazione affidò a **G** lavori che restarono allo stato di progetti o di abbozzi (*San Luigi amministra la giustizia sotto la quercia di*

Vincennes: già ad Angers, MBA); dipinse ritratti di generali vandeani, che decorarono la sala delle guardie al castello di Saint-Cloud: *Henri de La Rochejaquelein* (museo di Cholet), presentato nel 1817 e *Louis de la Rochejaquelein* (ivi) nel 1819; dipinse pure il *Principe di Talmond* (castello di Serrant). Al *salon* del 1817 *Enea e Didone* (Parigi, Louvre) e *Clitemnestra* (ivi) attirarono nuovamente l'attenzione del pubblico. Qualche tempo dopo G realizzava, come modello «di bandiera» per i Gobelins, *Santa Genoveffa pastora* (cappella del castello di Compiègne); nel 1822, per la sacrestia della basilica di Saint-Denis, condusse a termine un'opera ordinata nel 1811, *Filippo l'Ardito porta a san Dionigi il corpo del padre, san Luigi*. Nel frattempo aveva aperto uno studio che fu frequentato dai principali protagonisti della pittura romantica: Géricault, Delacroix, Alaux, Cogniet, Scheffer Périn, Orsel. Membro dell'Institut nel 1815 divenne docente all'Ecole nationale des beaux-arts nel 1816. Incaricato di stendere, in commissione, una relazione sulla litografia, elaborò quattro saggi, tra cui *Le Paresseux* e *Le Vigilant*. Nominato nel 1816 direttore dell'accademia di Francia a Roma, prima rinunciò, poi accettò nel 1822; durante i sei anni in cui la gestì, non poté quasi dipingere. Nel 1829 fu fatto barone da Carlo X e riprese a Parigi la sua attività di docente accanto a Gérard, Gros e Ingres, pur abbozzando la sua grande tela della *Morte di Priamo* ovvero *L'ultima notte di Troia* (Angers, MBA), di cui aveva meditato a Roma la composizione. Nel febbraio 1833, dopo una grave malattia, partì per villa Medici, ove morì il 16 luglio. La sua cripta funeraria si trova in San Luigi dei Francesi a Roma, ove un monumento lo commemora.

La sua fu una brillante carriera di pittore di storia; fu favorito dai governi senza ricercarne gli incarichi; preferiva i temi liberamente scelti e lungamente elaborati. La sua arte, formatasi in uno studio che prolungava tradizioni di solido mestiere, riflesse sulle prime le preoccupazioni «romane» del periodo rivoluzionario; questa fase terminò col *Ritorno di Marco Sesto*, sorta di appello alla riconciliazione. Da allora il pittore si dedicò soprattutto all'espressione delle passioni nell'ambito di soggetti tratti dalla letteratura classica. Ammiratore dell'antichità di Raffaello e di Poussin fu vicino allo studioso di estetica Quatremère de Quincy. Il suo linguaggio presenta forme depurate, su schemi compositivi geometrici con un'unità determinata

dalla convergenza delle componenti allo scopo di significare un'idea, ed effetti scenici fortemente desunti dal teatro. La disciplina che **G** s'imponeva nascondeva un estremo ardore, che Baudelaire sottolineò: *L'Ultima notte di Troia*, col gesto sacrilego di Pirro, chiude con un fantastico finale l'opera di questo drammaturgo, che ha un posto peculiare nella pittura francese dell'inizio del XIX sec. I quadri e disegni di **G** sono conservati in particolare a Parigi (Louvre ed ENBA) Angers, Arras, Bayeux, Bayonne, Bordeaux, Boulogne-sur-Mer, Caen, Cholet, Compiègne, Coutances, Digione, Lille, Orléans, Rouen, Thiers (ospedale), Valenciennes, Versailles, La Orotava (isola di Tenerife, nelle Canarie), Leningrado, Mosca, Cambridge Mass., Hartford e Louisville (Stati Uniti). (*jbg*).

### **Guernier, Alexandre I du**

(1550 ca. - dopo il 1628). Praticò la pittura su pergamena e ornò libri d'ore e breviari; protestante, espatriò prima dell'editto di Nantes.

Il figlio **Louis I** (1614? - Parigi 1659) fu tra i fondatori dell'accademia di pittura (1648). Gli si deve un ritratto miniato di *Louise Henriette d'Orange* (Collezioni reali olandesi), e un altro di *Giacomo II d'Inghilterra*.

**Pierre** (Parigi 1624 ca. - 1674), fratello del precedente, fu pittore su smalto (ritratto di *Marianne de Châteauneuf*). Venne accolto nell'accademia di pittura (1663).

**Louis II** (Parigi 1658 - Londra 1716), figlio di Louis I, fu disegnatore e incisore, allievo di Châtillon, si stabilì a Londra nel 1708, eseguendovi numerosi ritratti incisi e serie di stampe (i *Giocatori*, *Poesie pastorali di Gay*). Sembra fosse anche orafo. (*sr*).

### **Guerreschi, Giuseppe**

(Milano 1929-1985). Studiò all'Accademia di Brera a Milano. Agli esordi esercitò intensa attività d'incisore: nel 1958 tenne una personale di incisioni alla XXIX Biennale di Venezia. Dal 1955 è presente alle biennali veneziane dell'incisione italiana contemporanea, dal 1962 alle mostre *Alternative attuali* all'Aquila. Tra il 1955 e il 1959 partecipò alla Quadriennale di Roma; la sua prima personale ebbe luogo alla Gall. San Fedele a Milano nel 1953. La produzione di **G** s'inserisce originalmente nella pittura italiana dell'epoca, alimentando, insieme a Romagnoli e Ceretti, il dibattito, soprattutto a Milano, per un possibi-

le rinnovamento ed ampliamento del concetto di realismo. Riferendosi a precedenti storici come il dadaismo berline- se degli anni '20, s'ispirò anche con intento polemico e demistificatorio, alla pubblicità, mescolando tecniche di- verse (fotografia, collage) e mezzi tradizionali come l'inci- sione e il disegno. La libera associazione delle immagini, prive di logica apparente, lo ricondusse al surrealismo. Realismo e preciso impegno politico sono al contrario ma- nifesti nella scelta dei temi, ispirati alla guerra ed ai pro- blemi politici e sociali del mondo contemporaneo (*Oggi*, 1963 *Bambini ebrei*; *Ritratto di B. Roussel*, 1966: Roma, Gall. Il Fante di Spade). Da ricordare i 38 disegni a colori (1972-73) per il volume *Vietnam Suite* (Torino 1974) e il ciclo dei *Profeti* (1968). (*lm + sr*).

### **Guerrieri, Giovan Francesco**

(Fossombrone 1589 - Pesaro 1655-59?). È presumibile che i primi interessi del **G** si siano rivolti a Barocchi e alle esperienze zuccaresche del pesarese Pandolfi. Dal 1606 al 1613, e poi tra il 1615 e il 1618, **G** fu a Roma, dove fu profondamente influenzato dalla pittura di Caravaggio e più ancora da quella di interpreti sensibili della sua poeti- ca (G. Baglione, A. Grammatica, R. Manetti, B. Cavaroz- zi, ma anche stranieri come Ter Bruggen). Con Bonone e con Gentileschi contribuisce a diffondere nelle Marche – ma anche in Umbria – la cultura di matrice caravaggesca, che egli tuttavia sovrappone talvolta a residui manieristi- ci, tipicamente «provinciali», riaffioranti dalla sua prima formazione e si accosta sempre più spesso alla lezione dei bolognesi, assai attivi nelle Marche. I frutti migliori di questa cultura sono le tele per Santa Maria del Piano del Ponte a Sassoferrato, per San Francesco della stessa città per San Filippo di Fossombrone. Totalmente esemplato su modelli bolognesi, del Guercino tardo, è il *San Vittore* (Urbino, GN), firmato e datato 1654, ultima opera nota del pittore. (*sr*).

### **Gugé**

Uno dei sovrani del **G** (antico regno del Tibet occidenta- le, nel bacino della Satlij), Ye'ses-od buddista fervente, inviò nel Kashmir a studiare testi sacri un giovane nobi- le, Rin-Chen Bzan Po, che divenne il Grande Traduttore (Lo Chen), rimasto celebre per aver fondato una scuola a **G** nell'XI sec. (morì vecchissimo nel 1055). Nelle cappelle



rimangono alcuni affreschi; le pitture di questo periodo serbano i caratteri delle epoche precedenti – ieratismo dovuto all'influsso nepalese e una certa morbidezza, apportata dal Kashmir – ma vi si trovano temi (scene, costumi) e rappresentazioni di «santi», che hanno carattere locale. (ea).

### **Guglielmi, Gregorio**

(Roma 1714 - San Pietroburgo 1773). Allievo di Trevisani a Roma, fu in rapporto con Conca e con le tendenze piú moderne e innovative rappresentate da Subleyras e da Benefial; donde un certo gusto preannunciante alcuni aspetti del neoclassicismo e della pittura «romantica» che talvolta si avverte nella sua opera, legata per altri versi alla tradizione rococò della cultura romano-napoletana tra Conca e Giaquinto. **G** fu tra i piú brillanti decoratori italiani del XVIII sec.; affrescatore virtuosistico, abile nell'organizzare complesse allegorie sulle volte dei palazzi e delle chiese. Ornò cosí di affreschi, a Roma, l'ospedale di Santo Spirito in Sassia (1742: distrutti), la chiesa della Trinità di via Condotti (1746-49), un ambiente di palazzo Corsini (*Allegoria della Storia*, 1746) e il refettorio degli agostiniani in via Ripetta; poi iniziò una splendida carriera europea. Nel 1753 era a Dresda, l'anno seguente a Vienna, dove dipinse l'*Allegoria delle quattro Facoltà* all'università (1755). Dopo un ritorno a Roma e un soggiorno a Torino, lavorò di nuovo a Vienna (1760-62), realizzando una delle sue opere maggiori, i soffitti affrescati della piccola e della grande galleria del castello di Schönbrunn. Quest'ultima illustra le *Province austriache che portano il proprio tributo all'Impero*, la *Vita militare* e i *Benefici della pace*. Due bozzetti per tale complesso, leggeri e colorati, si trovano a Parigi (Louvre). L'artista tornò a Roma, poi ripartí per Berlino (1763-64), ove decorò l'università. Lavorò in seguito a Torino (1765-66), in Palazzo reale, dipingendo le *Quattro parti del mondo*, e nel palazzo del duca di Genova (palazzo Chiabrese); poi a Bergamo (due tele nella Cappella Colleoni). Chiamato di nuovo in Germania, risiedette ad Augsburg (1766-67), dipingendo sul soffitto del salone delle feste di palazzo Schaezler (oggi museo) l'*Apoteosi del commercio illuminato*. Venne allora invitato dal re di Polonia Stanislao Augusto, per il quale dipinse un bozzetto con le *Quattro parti del mondo* (oggi a Varsavia) e tre modelletti per la Gall. di Apollo nel palazzo di Ujazdow

(*Fondazione di Troia, Alba, Tramonto*), attualmente a Nancy (MBA). Anziché recarsi in Polonia entrò invece al servizio di Caterina di Russia (1769), trascorrendo a San Pietroburgo gli ultimi anni (tranne un breve soggiorno a Parigi). Nelle sue opere piú riuscite non soltanto dà prova di un'eccezionale qualità di decoratore monumentale (sotto quest'aspetto il complesso di Schönbrunn può rivaleggiare con quello realizzato da Tiepolo a Würzburg), ma esibisce un gusto nettamente moderno per i soggetti contemporanei, introducendo nelle sue allegorie sorprendenti «pezzi» tratti dall'osservazione della vita quotidiana e annunciando direttamente – come ha osservato R. Longhi – Goya. (*sr*).

### **Guglielmo, Maestro**

(testimoniato in Liguria al principio del XII sec.). Il nome di Maestro **G** e la data 1138 compaiono nell'iscrizione al di sopra della testa del *Crocefisso* conservato nel duomo di Sarzana, probabilmente proveniente dalla basilica cristiana di Luni. La croce dipinta ospita sul tabellone scene della Passione di Cristo dal bacio di Giuda alla sepoltura, e costituisce l'unica opera nota di un pittore di ambiente lucchese piú che pisano, secondo P. Torriti, il quale ricorda anche che la figura di Cristo venne ridipinta circa un secolo piú tardi. Una radiografia effettuata nel 1946 rivelò, infatti, che il viso di Gesù aveva gli occhi sbarrati e una diversa espressione. (*agc*).

### **Guglielmo II, re dei Paesi Bassi**

(L'Aja 1792 - Tilburg 1849). Il suo interesse per le arti si manifestò assai precocemente e sin dal 1816, quando era principe d'Orange, costituì a Bruxelles una galleria di quadri e disegni che collocò in un palazzo costruito da Van der Straeten e Suys, tra il 1823 e il 1826 (oggi palazzo delle Accademie). L'indipendenza del Belgio, nel 1830, l'obbligò a lasciare il paese, portando con sé la collezione. Questa, composta di opere di grande valore delle scuole fiamminga, olandese, francese, italiana, spagnola e tedesca, manifestava un gusto eclettico e un interesse, raro per l'epoca, nei riguardi dei primitivi fiamminghi. Salito al trono dei Paesi Bassi **G** arricchì la sua collezione con importanti acquisti, e conferì incarichi a pittori contemporanei. Due cataloghi delle sue raccolte vennero redatti da C. J. Nieuwenhuys nel 1837 e nel 1843. Le opere an-

darono disperse all'Aja dopo la sua morte in due aste pubbliche, rispettivamente nel 1850 e nel 1851. Principali acquirenti furono il marchese di Hertford, la cui collezione diede luogo alla Wallace Coll. di Londra (*Ritratti di Philippe le Roy e di sua moglie* di Van Dyck; opere di Rembrandt); l'Ermitage di Leningrado, che acquisì «trenta quadri di prim'ordine», tra cui opere del Bronzino, di Guido Reni, Guercino, Raffaello, Velázquez; il museo Dahlem di Berlino (*Polittico Miraflores* e due pannelli del *Polittico di san Giovanni Battista* di Van der Weyden); lo SKI di Francoforte (*Madonna di Lucca* di Van Eyck); il Louvre di Parigi (*Ritratto del barone di Vicq* di Rubens; *Madonna col Bambino* del Perugino). Altre opere appartengono oggi alle collezioni di musei di Bruxelles (*Giustizia di Ottone* di Dirck Bouts), Cincinnati (*Santo Stefano e San Costoforo* di Memling), Washington (NG: *Annunciazione* di Van Eyck). (prj).

## Gu Gong

Abbreviazione cinese corrente di *gu gong bowuyuan*, letteralmente Museo del Palazzo antico, detto più semplicemente Museo del Palazzo (Palace Museum). Un tempo a Pechino e a Nanchino, oggi a Formosa, venne costituito partendo dalle antiche raccolte imperiali cinesi e comprende, oltre alle sezioni di pittura, stampe e calligrafia, collezioni di oggetti (bronzi, ceramiche, giade, lacche), di stoffe (ricami, sete) e di libri.

**Le antiche raccolte imperiali** È certo che tutti i sovrani del passato avevano costituito collezioni, le cui integrazioni, numerose, hanno seguito le fluttuazioni della storia cinese, non avara di catastrofi. La più antica raccolta imperiale sulla quale abbiamo precise informazioni è, grazie al celebre Xuan he huapu, quella di Hui Zong nell'XI sec. È noto che tale raccolta venne interamente distrutta o dispersa quando i Song del Nord abbandonarono Kaifeng, loro capitale, per rifugiarsi a Hangzhon, a sud del Fiume Azzurro. I Song del Sud ricostituirono una collezione che dovette essere importante quanto la precedente; ma sventuratamente ignoriamo quale sorte abbia subito quando i Mongoli presero il potere nel XIV sec. Forse fu distrutta oppure fatta propria dai nuovi sovrani Yuan. Certo è che le raccolte degli Yuan e poi dei Ming passarono nella quasi totalità in mano ai Manciú. Uno degli imperatori Qing, il celebre Qianlong, portò al culmine la raccolta,

depositandola all'interno della Città Proibita. La rivoluzione cinese del 1911 non ebbe conseguenze per le raccolte imperiali; esse restarono proprietà di P'ou Yi, imperatore deposedo, autorizzato a continuare a risiedere nella Città Proibita. L'ex imperatore ne godette pacificamente per tredici anni e poté continuare a donare ai suoi amici o ai suoi favoriti numerose opere, parte delle quali furono vendute a collezioni straniere. Non esisteva allora un catalogo completo delle raccolte (lo stesso Qianlong non aveva potuto farne eseguire che un repertorio parziale), venne comunque steso un elenco di questi doni, che risultò superare il migliaio.

**La creazione di un museo a Pechino** Il governo cinese doveva porre fine ai privilegi di P'ou Yi il 5 novembre 1924, e creare, il 10 ottobre 1925, il Museo del Palazzo. Il **G G** così fondato doveva subire traversie tormentatissime. Dopo un periodo organizzativo che durò due anni e mezzo, i responsabili della conservazione dell'immenso museo poterono dedicarsi ai loro compiti di inventario, ispezione e verifica. Il **G G** venne diviso in due sezioni: arte e biblioteca. Si catalogarono in particolare, dal 1928 al 1931, quasi novemila dipinti, calligrafie e stampe, procedendo, parallelamente, alle autenticazioni, data l'introduzione da parte degli eunuchi di palazzo di un numero sventuratamente notevole di falsi, allo scopo di vendere illegalmente gli originali rubati.

**Trasformazioni delle collezioni durante le guerre** L'attacco giapponese sulla Manciuria nel 1931 mise in pericolo la capitale e costrinse il governo a spostare una selezione delle opere migliori verso l'interno del paese. Fu così che, da febbraio a giugno del 1933, 8852 fra dipinti e calligrafie, furono inviati prima a Nanchino e poi a Shangai, dove furono depositati nelle concessioni francesi e britanniche. Una scelta di questi pezzi fu presente alla grande esposizione d'arte cinese della Royal Academy di Londra, dal novembre 1935 al marzo 1936, esposizione che offrì per la prima volta al pubblico occidentale, la possibilità di una visione d'insieme dell'arte antica cinese. Nel 1936 fu portato a compimento a Nanchino un museo destinato soprattutto alle collezioni del **G G**. Ma la guerra cine-giapponese, scoppiata in quel periodo, costrinse nel 1937 a spostare i tesori, che dopo una serie di peripezie, furono nascosti in alcune grotte dove rimasero fino alla fine delle ostilità. Nell'anno 1946 le collezioni furono raggruppate a

Chong Quing. Fu fatta una verifica generale per raggruppare le collezioni nuovamente a Nanchino nel dicembre 1947, in un museo che si rivelò inadatto allo scopo. Le opere rimaste a Pechino, sotto l'occupazione giapponese, furono recuperate in buono stato. Nel **G G** furono inclusi elementi un tempo indipendenti (in particolare il museo del ministero degli affari interni e le collezioni del Palazzo d'estate). Un inventario generale, nel 1948, catalogava 354 047 opere differenti, ripartite tra Nanchino e Pechino, numero aumentato per il ritrovamento dei pezzi perduti, di cui si poté ritrovare traccia. Davanti agli sviluppi della guerra civile e alla pressione su Nanchino e Pechino delle truppe comuniste cinesi, il governo decise di trasferire le collezioni nell'isola di Formosa (Taiwan). Il luogo fu scelto nel cuore dell'isola vicino a Chiai Kong. Si costruirono tre edifici sui fianchi delle colline, per sistemare i 5760 dipinti e calligrafie recuperati (gli oggetti furono depositati in grotte climatizzate dal 1953). Successivamente, l'attività del Museo del Palazzo riguardò sia l'organizzazione di esposizioni temporanee sul posto o all'estero (invio di 122 capolavori tra dipinti, calligrafie e oggetti d'arte, in varie città degli Stati Uniti, tra il 1961 e il 1962), sia pubblicazioni, tra cui un catalogo selettivo di 1471 dipinti e 237 calligrafie.

**Le grandi raccolte mondiali di pittura cinese** L'attuale Museo nazionale di Pechino, che comprende i pezzi non inviati a Formosa oppure ritrovati in seguito, è certo meno ricco del **G G** ma dopo di esso resta la seconda grande raccolta mondiale per lo studio della pittura cinese. Vengono poi le collezioni giapponesi, accumulate nel corso dei secoli di contatti tra Cina e Giappone, ove però si registrano certe lacune, dovute ai periodi della storia giapponese durante i quali venne vietato ai cittadini nipponici di lasciare l'arcipelago. Rare sono le città importanti che non conservino qualche capolavoro di pittura cinese accanto alle opere nazionali (Nara, tesoro dello Shōsōin; Tokyo, MN; Kyoto, MC; Osaka, Museo privato Yamato Bunkakan e MC; coll. Sumitomo). Quanto al resto del mondo, i più ricchi sono gli Stati Uniti, sia per i musei (Washington, Freer Gall.; Boston, MFA, Cleveland, AM, Kansas City, AG museo di Honolulu), sia per le coll. priv., tra le quali figura al primo posto l'importante raccolta di John M. Crawford jr a New York. Quanto al vecchio continente, la pittura antica è rappresentata soltanto da rare



opere disperse tra i musei di varie capitali europee: il BM di Londra e l'NM di Stoccolma in primo luogo; poi il Museo Guimet e il Museo Cernuschi di Parigi. Si devono però menzionare particolarmente le raccolte di dipinti contemporanei al Museo Cernuschi di Parigi (il primo del mondo a questo riguardo), e del Naprstkoro Muzeum di Praga. (*ol*).

### **Guibal, Nicolas**

(Lunéville 1725 - Stoccarda 1784). Fu allievo del padre, lo scultore Barthélemy Guibal, a Nancy, poi di Natoire a Parigi; dalla sua permanenza presso quest'ultimo trasse una grande facilità d'esecuzione nelle opere decorative. Nel 1749 viaggiò in Germania: Bayreuth, poi Stoccarda, ove il principe Karl Eugen lo inviò a Roma. Qui soggiornò cinque anni, legandosi in particolare a Mengs. Nel 1755 tornò a Stoccarda, esercitandovi una molteplice attività: soffitti e quadri per le residenze principesche, decorazione di teatri e apparati, insegnamento e viaggi. La sapienza compositiva nei raggruppamenti di personaggi nei quadri a soggetto storico, e la brillante freschezza del colore, gli diedero grande fama. Molte sue opere sono scomparse, sia per ragioni tecniche, sia a causa delle distruzioni belliche; le testimonianze superstiti, come le decorazioni del castello di Solitude presso Stoccarda, rivelano abilità, non priva di una certa secchezza. Ha lasciato un'importante corrispondenza, in particolare con Mengs e Wille. (*gmb*).

### **Guichard, Joseph**

(Lione 1806-80). Giunto giovane a Parigi (1819), fu allievo di Ingres e di Delacroix; nel 1835 partì per Roma, ove rimase cinque anni. Tornato in Francia, divise il suo tempo tra Parigi e Lione, inserendosi nel movimento romantico. Il suo stile, più che nei quadri (*Sogno d'amore*, 1835: Lione, MBA), è oggi apprezzato negli schizzi, dipinti con una vivacità che ricorda Carpeaux (*Ballo in prefettura*: *ivi*). Come pittore ufficiale ricevette incarichi di quadri per chiese (*Adorazione dei magi*, 1845: Parigi, Saint-Germain-l'Auxerrois) e partecipò accanto a Delacroix al completamento della decorazione della Galleria di Apollo al Louvre (1851). Fu per breve tempo maestro di Berthe Morisot, di Bracquemond e, a Lione (ove diresse la scuola di belle arti), di Seignemartin. (*ht*).

## Guidi, Virgilio

(Roma 1891 - Venezia 1984). Diciassettenne nel 1908 e fino al 1911, apprese il mestiere nella bottega del romano G. Capranesi, pittore accademico-realista, assai noto anche come restauratore e decoratore, del quale **G** divenne «primo aiuto» lavorando con lui in grandi palazzi romani. Interessatosi agli impressionisti francesi, anche attraverso il volume del Pica nel 1908, ruppe con il Capranesi e poi anche con A. Sartorio, suo professore all'accademia di belle arti (1911-12). Studiò quindi Giotto e Piero della Francesca, Correggio e gli olandesi, Chardin e Courbet, orientandosi verso una pittura di sottili valori tonali ed eseguendo, già nel 1912, una serie di *Paesaggi romani*. In questa linea studia anche Cézanne, approfondendo il problema del rapporto forma-luce-colore. Le ricerche di **G** oscillano, intorno al 1915, tra accostamenti all'«impressionismo» di Spadini e un sorta di rigoroso purismo già quasi «metafisico». Del resto, nel 1916 **G** cominciò a frequentare pittori, scrittori, critici della Terza Saletta del Caffè Aragno, già portato ad una prima maturazione la sua personalissima sintesi di forma, di spazio e di colore luminoso (1917-1918 ca.), distinguendosi così sia dagli sperimentalismi dell'avanguardia come dai «neoclassicismi» dei vari «ritorni all'ordine». Espose per la prima volta nel 1920 alla Biennale di Venezia (*Madre che si leva*, 1<sup>a</sup> versione) e partecipò alle mostre del Gruppo Italiano di Melli e di Oppo; poi a quelle di Valori Plastici, mantenendosi però indipendente dai programmi e dagli orientamenti prevalenti di queste correnti. Suoi dipinti più significativi in questo momento sono, fra altri: *Figura femminile* (1918), *Donna che cammina* (1918), *Carabinieri a cavallo* (1919 e 1920), *Madre che si leva* (1921; esposta alla XII Biennale veneziana, 1922), *Donna con le uova* (1922), *Il tram* (1922-23: Roma GNAM). Dopo aver organizzato, con Margherita Sarfatti, la mostra del Novecento romano (1927) ottiene la cattedra di pittura all'accademia di Venezia, in sostituzione di Ettore Tito. In breve giro di anni **G** elabora uno dei temi fondamentali della sua pittura: visioni della laguna veneziana di eccezionale essenzialità strutturale in una luce liricamente trasfigurante, di palpitante e insieme fermo respiro spaziale. Dopo un soggiorno a Parigi (1923), si trasferì all'accademia di Bologna nel '35; e nello stesso anno ottenne, con una sala personale, il premio della Quadriennale romana. Polemico verso le po-

sizioni artistiche allora dominanti in Italia, sostiene un formalismo rigoroso anche sul piano morale e poetico (*Marine di Terracina*, 1936, e nel 1939 le prime *Marine astratte*). La milanese Gall. del Milione gli organizzò nel 1940 un'ampia personale. Dal '44 è di nuovo a Venezia, approfondendo i motivi della *Giudecca* e delle impalpabili, dialoganti figure delle *Visite*. Medita e scrive su Mondrian e il neoplasticismo, riflette sulle invenzioni di Schlemmer, espone alla Biennale del '48 il gruppo delle *Figure nello spazio*. Nel 1950 aderì, in modi originali, al movimento dello Spazialismo. La sua ricerca coerente e ininterrotta lo porterà fino alle sorprendenti realizzazioni (1954-73) dei cicli dedicati alle *Angosce*, *Figure emblematiche*, *Giudizi*, ancora *Marine*, *Tumulti*, *Architetture umane*, *Architetture cosmiche*, *Grandi occhi*, *Alberi*, *Grandi teste*: puri «simboli» pittorici di una spazialità cosmica luminosa, colorata e irradiante, pervasa da un afflato lirico di ampio raggio espressivo, non ignara dell'ultimo Matisse e neppure delle più recenti proposte della pittura nordamericana. Nel '64 la sua personale alla Biennale veneziana fu presentata da F. Arcangeli; nel 1967 figura con ventiquattro opere alla mostra fiorentina *Arte Moderna in Italia 1915-35*, a cura di C. L. Ragghianti; nel 1972 l'Ente bolognese manifestazioni artistiche organizza una vasta antologia di **G** nel palazzo dell'Archiginnasio, nel '73 viene esposta a Ca' Pesaro (Venezia, GAM) la sua produzione dell'ultimo biennio. (sr).

### **Guidobono, Bartolomeo**

(Savona 1654 - Torino 1709). Fu allievo del padre, pittore su ceramica. Fattosi prete, seguì poi la vocazione pittorica. Dopo gli affreschi (1679-80) della Cappella della Crocetta nel santuario di Savona, si recò a Parma a studiare Correggio e Parmigianino, rimanendovi un anno, fu poi a Venezia e forse a Bologna. Tornato a Savona, esordì decorando maioliche (museo di Savona e ospedali civili di Genova), affrontò la pittura su tela e a fresco, lavorando per le grandi famiglie genovesi - i Grillo, i Centurione, i Durazzo, i Brignole - e per le chiese. Lo studio di Correggio lascia visibili tracce nella pennellata morbida e nell'intonazione sensuale della sua ricca produzione da cavalletto (*Danae*: Genova, coll. priv., *Loth e le figlie*: Genova Palazzo Rosso), oltre che in visibili citazioni e riprese dirette.

Nel 1685 lavorò a Torino, alla corte del duca Vittorio Amedeo di Savoia, a questo primo soggiorno piemontese risalgono gli affreschi del santuario di Santa Maria di Casanova presso Carmagnola (*Storie dei Savoia*). A Torino tornò nel 1705 con il fratello Domenico, per eseguire la decorazione dell'appartamento di Madama Felicità (*Divinità dell'Olimpo, Allegoria dell'Amore*). La luminosità diffusa e la grande dolcezza di tocchi e di colore, tanto nei dipinti religiosi (*Visione di Santa Margherita*: Genova, Palazzo Bianco; *Educazione della Vergine*: Genova Accademia Ligustica) quanto nelle scene mitologiche o allegoriche che dipinse per il Palazzo reale di Genova (*Endimione, l'Estate, l'Autunno*) ne fanno uno dei più felici esponenti del tardo barocco genovese, già pienamente partecipe del clima raffinato ed elegiaco dell'Arcadia. Eseguì pure alcune scene di genere (*Pastorello con agnello*: Genova, coll. priv.) e seppe mescolare molto felicemente natura morta e pittura di figure, sull'esempio dei fiamminghi attivi in Liguria (Jan Roos o Frans Snyders). Il fratello **Domenico** (Savona 1668 - Napoli 1746) lavorò a stretto contatto con lui, dopo la sua morte restò a Torino (nel 1714 firma la *Primavera* in palazzo Madama). Dopo il ritorno a Genova (1724 ca.), fu attivo a Napoli fino alla morte. Il suo catalogo non è del tutto chiarito: non sono numerose le opere certe (tra queste, *l'Arcangelo e Tobio*: Camogli, Parrocchiale *Adorazione dei pastori*: Genova, Chiesa della Madonetta; *Sogno di Giuseppe*: Genova-Quarto, San Gerolamo; *Circoncisione*: Taggia, Parrocchiale, in collaborazione con Bartolomeo). (*sde + sr*).

### **Guido da Siena**

(Siena, seconda metà del XIII secolo). L'assenza di documenti non ha consentito di ricostruire la personalità del pittore se non dalle sue opere tra le quali la più nota è la *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena, proveniente dalla chiesa di San Domenico. La data che vi compare accanto alla firma, 1221, è ormai concordemente considerata non pertinente all'esecuzione del dipinto. Ad eccezione dei volti della Madonna e del Bambino, ridipinti più tardi da un pittore ducresco, l'opera sembra collocarsi piuttosto verso il 1275-80 per la grandiosità d'impianto e l'accentuazione grafica, inspiegabili, tra l'altro, senza il diretto precedente della *Madonna* di Coppo di Marcovaldo (1261: Siena, Chiesa dei Servi). Dei ventiquattro scomparti con

*Episodi della vita di Cristo* che la completavano insieme con la cimasa tuttora in situ (*Cristo benedicente tra angeli*), la metà è stata individuata in musei stranieri (Princeton; Parigi, Louvre; Altenburg, Lindenau Museum; Utrecht, Museo episcopale) e nella stessa PN di Siena (*Strage degli Innocenti, Bacio di Giuda, Crocefissione, Deposizione, Sepoltura di Cristo*). Più antica è la *Madonna col Bambino* (Siena, PN) che un'iscrizione perduta datava al 1262, nella quale **G** appare riecheggiare da vicino la tavola di Coppo. Altre opere, tra cui due dossali della PN di Siena, sono attribuite a **G** e collocate intorno alla fine del settimo decennio, tra la *Madonna col Bambino* e la *Maestà* del Palazzo Pubblico. Dal suo catalogo – peraltro non del tutto chiarito – appare comunque evidente, accanto a tangenze con la cultura pittorica pisana e lucchese di intonazione ancora bizantina, una maggiore autonomia stilistica. (sr).

### **Guidotti, Paolo**

(Lucca 1560 ca. - Roma 1629). Attivo inizialmente nei cicli sistini a Roma, entrò più tardi in rapporto con il cardinale Scipione Caffarelli Borghese dal quale ricevette numerose commissioni e da cui trasse anche il nome, aggiungendolo al suo. Temperamento bizzarro e versatile, praticò l'alchimia e la scultura; fu operoso in Roma (*Madonna dei Monti, San Crisogono*), Bassano di Sutri (1610: affreschi nella *Sala del cavaliere*, forse il suo capolavoro), Napoli, Lucca (*Libertà lucchese: Villa Guinigi; Annunciazione* ad affresco nell'abside di San Giovanni), Reggio Emilia (*Resurrezione* in San Giovanni Evangelista) e Pisa (*Quattro santi e Annunciazione, San Silvestro*; tele nel duomo). In tutte queste opere il **G** si rivela uno dei più eccentrici e fantasiosi esponenti dell'estremo manierismo tosco-romano informato anche del naturalismo e del classicismo d'inizio secolo. (lba).

### **Guiette, René**

(Anversa 1893). Dopo studi universitari, dal 1919 si dedicò alla pittura, esprimendosi sulle prime in uno stile sintetico vicino all'espressionismo fiammingo, ove il disegno delimita superfici prive di profondità (la *Carretta*, 1928: coll. priv.). Dopo un breve influsso picassiano (1944), sollecitato dalle ricerche di Dubuffet e dell'Art brut, si creò un linguaggio personale la cui grafia è valorizzata su sfondi di materia densa dalle tonalità generalmente unite o ac-



cordate ad una dominante (*Collioure gris*, 1947: conservato ad Anversa). Realizzò *frottages* su pareti di roccia (1952); poi, nel 1955 ca., si iniziò allo zen, alla cui filosofia sono ispirati i suoi dipinti e disegni a inchiostro di china (*Piccole scritture*, china e pennello su carta: Bruxelles, MRBA). (sr).

### **Guiffrey, Jules**

(Parigi 1840-1918). Studiò alla scuola di paleografia (1858), e nel 1865 entrò alle Archives nationales. Nominato direttore della manifattura dei Gobelins nel 1893, serbò tale carica fino al 1908; autore della *Histoire générale de la tapisserie* con Müntz e Pinchart (1878-85), e della *Tapiserie du Moyen Age jusqu'à nos jours* (1885) era particolarmente qualificato a dirigere il grande centro dell'arazzeria francese. Tuttavia, non restò indifferente nei suoi studi alle altre forme di espressione artistica. Pubblicò così nel 1877 un'opera dedicata agli scultori Caffieri, e nel 1881 uno studio su Van Dyck. Restò comunque fedele alla sua formazione archivistica: collaborò attivamente alle «Nouvelles Archives de l'art français» e tra il 1882 e il 1900 pubblicò i *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, nonché l'*Inventaire du mobilier de la couronne de Louis XIV* nel 1885; intraprese in seguito la pubblicazione, diretta insieme ad Anatole de Montaiglon, della *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*. Queste diverse opere (cui si aggiungono i lavori sui *salons* e l'Accademia di San Luca) illuminano la vita artistica francese del secolo di Luigi XIV e costituiscono l'apporto essenziale di G alla storia dell'arte francese. Eletto nell'accademia nel 1899, fu pure promotore ed animatore della Société de l'Histoire de l'Art français. (cpe).

### **Guignet, Adrien**

(Annecy 1816 - Parigi 1854). Profondamente influenzato dai romantici e in particolare da Decamps, per breve tempo si unì al gruppo dei pittori di Barbizon. Ricevette dal duca di Luynes, che lo protesse, l'incarico di una decorazione murale per il castello di Dampierre. Il museo di Autun, città da cui proveniva la sua famiglia, possiede una serie notevole di suoi studi. Il Louvre di Parigi ne conserva *Cambise e Psammenita* (salon del 1841). (bt).

## **Guigou, Paul**

(Villars (Vaucluse) 1834 - Parigi 1871). Di famiglia agiata, era commesso di notaio ad Apt quando si iniziò alla pittura (1851), usufruendo dei momenti di libertà per dipingere paesaggi dal vero. Nel 1854 si stabilì a Marsiglia, ricevendo i consigli di Loubon, e da questa data partecipò alle mostre della società artistica delle Bouches-du-Rhône, nella quale figuravano, tra i pittori locali, Corot, Rousseau, Diaz, Puvis de Chavannes. Un viaggio a Parigi gli fece conoscere i dipinti di Courbet, che lo influenzarono molto. La *Route de la Gineste* (1859), la *Lavandaia* (1860) e il *Paesaggio di Provenza* (tutti e tre a Parigi, MO), attestano la sensibilità con cui l'artista rese, con profondo realismo, la limpidezza del clima provenzale. Nel 1862 interruppe la carriera notarile e, sottovalutato dai compatrioti, si stabilì a Parigi, pur continuando a compiere lunghi soggiorni nella regione natale. Dal 1863 espose regolarmente ai *salons*. Il suo primo invio, le *Colline di Allauch* (1862: Marsiglia, MBA), dimostra la sua capacità di serbare, in un'opera di grandi dimensioni, l'emozione degli studi eseguiti all'aperto. Talvolta dipinse i dintorni di Parigi (*Veduta di Triel*: Marsiglia, MBA); ma restò essenzialmente fedele interprete dei paesaggi provenzali. Nelle sue passeggiate venne spesso accompagnato da Monticelli, ma fu più vicino a Bazille, con il quale incontrava gli impressionisti al caffè Guerbois. La comune origine meridionale li tenne in disparte rispetto al nucleo del gruppo degli impressionisti, dai quali lo stile di **G** si differenzia per la trattazione più ferma della luce. Poco dopo esser stato assunto come insegnante di disegno nel 1871 dalla baronessa Rothschild, fu colto da una congestione cerebrale. È rappresentato da un bel complesso di quadri nei musei di Marsiglia; sue opere figurano pure a Parigi (Petit-Palais) e in musei di Aix-en-Provence, Avignone, Montpellier, Tolone e Périgueux. (*ht*).

## **Guillaume, Paul**

(Parigi 1893-1934). Collezionista e mercante di quadri, svolse un ruolo considerevole nel movimento artistico del primo terzo del XX sec. Prima del 1914 aveva già organizzato una mostra relativa ai Balletti russi, si appassionò poi all'arte negra. Si era legato a Guillaume Apollinaire, con il quale pubblicò nel 1914 il primo album di sculture negre. Sostenne De Chirico di cui espose le tele al Vieux-

Colombier, Modigliani e Utrillo, di cui possedeva pressoché l'intera produzione, interessandosi poi a Matisse, Fautrier, Picasso, Vlaminck, La Fresnaye; predilesse Derain e organizzò una mostra delle sue opere. Apollinaire gli rivelò Henri Rousseau. Nel 1923 entrò in contatto col grande collezionista americano Barnes e contribuì ampiamente alla formazione della sua galleria. In particolare gli fece conoscere Soutine, che aveva appena scoperto. Nel frattempo, si costituiva la propria collezione personale. Dopo la sua prematura morte, la moglie, risposatasi con Jean Walter, conservò e arricchì la collezione, entrata nel 1966 nei Musées nationaux, e poi esposta all'Orangerie des Tuileries di Parigi. L'amore di G per la pittura contemporanea non gli fece disdegnare gli impressionisti e i loro successori: due fra essi sono particolarmente ben rappresentati nella sua collezione, Renoir e Cézanne. Le tele di Renoir, distribuite su un periodo d'una quarantina d'anni, sono ventiquattro: paesaggi, nature morte, ritratti (*Gabriella e Jean, Fanciulle al pianoforte*); e sedici le tele di Cézanne, tra cui *Bagnanti, Paesaggi di Provenza, Ritratti della moglie e Ritratto del figlio*. La sua collezione comprende inoltre nove tele del doganiere Rousseau (tra cui le *Nozze e la Carretta*), un'importante serie di Derain (*Arlecchino e Pierrot, Ritratto di Mme Paul Guillaume*), numerosi Matisse (le *Tre sorelle*), molti Modigliani e Utrillo, dodici Picasso di grande qualità (l'*Abbraccio*, gli *Adolescenti*) e infine ventidue Soutine (*Ragazzo del coro, Piccolo pasticciere*). Modigliani ne eseguì più volte il ritratto (*Paul Guillaume*, 1916: Milano, GAM). (gb).

### **Guillaumin, Armand**

(Parigi 1841 - Orly (Val-de-Marne) 1927). Funzionario statale, studiò pittura all'Académie Suisse, ove incontrò Cézanne nel 1863; si legò poi a Pissarro. Esposé al Salon des refusés (1863), partecipò alle mostre del gruppo impressionista nel 1874, 1877, 1880, 1881, 1882, 1886 e al Salon des indépendants nel 1886. Grande ammiratore di Cézanne, dipinse spesso insieme a lui sulle rive della Senna intorno al 1873 e con lui soggiornò ad Auvers-sur-Oise, presso il dottor Gachet. Nel 1891 vinse una grossa somma alla lotteria, il che lo rese indipendente. Viaggiò nel Mezzogiorno francese, in Alvernia, in Olanda; si stabilì poi a Crozant nella Creuse (1893). Attratto sulle prime, come Pissarro, dallo stile vigoroso di Courbet, eseguì poi con

Cézanne alcuni sfumati paesaggi parigini, di tonalità chiara: il *Pont Louis-Philippe* (1875: Washington, NG), la *Strada che svolta* (1875-77: Essen, coll. D. J. Schröder), il *Porto di Charenton* (1878: Parigi, MO). Dopo il 1885, in parte per influsso di Signac, le sue tonalità si fecero sempre più vivaci (le *Rive della Creuse a Crozant*, 1894: coll. A. Doria). Eseguì numerosi pastelli che rappresentano paesaggi del Limousin (*Crozant*, 1897: conservato a Limoges; *Neve che si scioglie nella Creuze*, 1898: Ginevra, Petit-Palais, Fond. Ghez). I paesaggi di *Crozant* o *Rovine di Crozant* (1920: conservati a Guéret) sono caratteristici della sua ultima maniera, dai tocchi più serrati e dai contrasti talora violenti. È rappresentato a Parigi (MO) e in numerosi musei francesi, in particolare quelli di Agen, Bayonne (coll. Personnaz), Guéret, Rouen, Saint-Quentin. (*app*).

### **Guillet de Saint-Georges**

(Georges Guillet, detto) (Thiers 1624 - Parigi 1705). Dopo oscuri esordi, si rivelò scrittore ebbe successo il suo *Arts de l'homme d'épée* (1670). In seguito s'interessò di antichità: *Athènes ancienne et nouvelle* (1675) e *Lacédémone ancienne et nouvelle* (1676; su quest'opera si accese una polemica con l'archeologo Jacob Spon). Nel 1681 apparve l'*Histoire du règne de Mahomet II*. Fu il primo storiografo dell'accademia reale di pittura e scultura (1682); raccolse tutti i fatti relativi ai lavori dell'accademia e alle biografie dei suoi membri; lesse in seduta pubblica i risultati delle sue ricerche il primo sabato di ogni mese. Tali lavori non vennero però pubblicati, come d'altronde quelli dei suoi successori: per questo si dovette attendere la metà del XIX sec. Infatti solo nel 1854 L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chenevières, P. Mantz e A. de Montaiglon pubblicarono *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, basate in gran parte sui manoscritti di **G**, cui si debbono, per quanto riguarda la pittura, biografie di Le Brun, C. Errard, S. Bourdon, L. de La Hyre, F. Perrier, dei Beaubrun, di E. Le Sueur, L. Boullogne, L. e H. Testelin, P. e J.-B. de Champagne, C. Vignon, J. Noret, Nicolas Loir, P. Vleughels e L. Licherie. (*jpc*).

### **Guinaccia, Deodato**

(Napoli 1510-15? - attivo a Messina e in Sicilia fino al 1581-85). Fu uno dei più notevoli continuatori della ma-

niera di Polidoro nell'Italia meridionale; allo stato attuale delle conoscenze nulla si sa del periodo napoletano, mentre è documentata la sua attività siciliana a partire dal 1572, anno in cui firma e data la *Trasfigurazione* della chiesa dei cappuccini di Rometta (Messina). Nelle sue opere sono evidenti, accanto alla forte influenza polidoresca, una vena sentimentale piú patetica e moduli stilistici derivanti dai contatti con l'opera di Marco Pino presente a Napoli almeno dal 1564. Tra i suoi lavori superstiti si segnalano la *Resurrezione* (1577) e l'*Annunciazione* (1581) del Museo regionale di Messina. (*lh*).

### **Guise, John General**

(morto a Londra nel 1765). Mise insieme una raccolta di pitture soprattutto italiane del XVI e XVII sec., comprendente opere di Lotto, Tintoretto, Veronese, Domenichino; Annibale Carracci vi figurava con la *Macelleria* a lui attribuita, G. C. Procaccini con *Susanna e i vecchioni*, Van Dyck con la *Continenza di Scipione*. Collezionò pure i disegni degli antichi maestri, in particolare Hugo van der Goes, Dürer, Verrocchio, Bellini, Leonardo, Michelangelo e Claude Lorrain. Lasciò tale complesso al Christ Church College di Oxford, ove esso costituisce la parte piú importante dell'attuale collezione arricchita peraltro in seguito da alcune donazioni (→ **Ilchester**). (*jh*).

### **Gu Kaizhi**

(345-406 ca.). Originario del basso Yangzi, lavorò alla corte di Nanchino all'epoca delle Sei dinastie, ed è uno dei massimi esponenti della pittura cinese. Fu celebre soprattutto come pittore di personaggi. Il suo genio sopravvive nel piú antico rotolo in lunghezza conosciuto, i *Consigli della sorvegliante alle dame di palazzo* (inchiostro e colori su seta: Londra, BM), benché si tratti probabilmente di una copia molto restaurata del X sec., esso conserva incontestabilmente diversi tratti di un originale perduto. Illustra un testo di morale pratica confuciana di Zhang Hua (III sec. d. C.), che conserva tuttora nove delle dodici illustrazioni contenute in origine, separate in margine da colonne di testo calligrafico. I personaggi sono trattati a colori piatti dai contorni leggeri; sono figure eteree che suggeriscono lo spazio mediante le sottili relazioni che esistono tra loro in un luogo privo di arredo, notevoli per la varietà delle espressioni individuali e la finezza dell'analisi



psicologica che suggerisce la diversità delle emozioni nelle varie scene. Queste ultime rappresentano la devozione di una concubina che si getta davanti a un orso fuggito per proteggere il suo sovrano; il rifiuto di una concubina di salire nella lettiga del sovrano, poiché non è quello il suo posto; un paesaggio (arcaico per la mancanza di proporzioni tra montagna e paesaggio) in cui un cacciatore armato di arco, nell'atto di scoccare la freccia, evoca il carattere transitorio delle cose, due donne che fanno toeletta, e alludono alla necessità di adornare il proprio spirito morale così come si cura il viso, il sovrano seduto sulla sponda del letto, che si allontana dalla donna le cui parole non sono buone; una composizione piramidale di nove personaggi che rievocano l'harem del sovrano, rappresentando l'ideale armonia tra le donne che, ripartendosi equamente i favori, hanno numerosi figli; il sovrano in piedi, che si allontana sdegnosamente dalla donna che vuole escludere le altre (queste due ultime scene sono un'apologia della poligamia); una donna sola in ginocchio, che ricorda la riflessione che ognuna deve fare su se stessa; la sorvegliante, rappresentata di fronte a due dame di palazzo, mentre redige i propri consigli. A **G** si attribuisce anche il rotolo in lunghezza della *Ninfa del fiume Luo*, conosciuto da parecchie copie, datate verosimilmente al XII secolo, la migliore e più completa delle quali si trova a Pechino (MN), un'altra, di pari qualità ma incompleta, è alla Freer Gall. di Washington; una terza versione ugualmente antica si troverebbe in museo a Shenyang (l'antica Mukden). Il dipinto illustra un recitativo scritto nel 222 d. C., che descrive gli infelici amori del poeta con la divinità del fiume Luo. A differenza del rotolo dei *Consigli*, si tratta qui di un racconto continuo che si srotola (nel senso proprio del termine) in una decorazione paesistica. Gli alberi, le montagne e le rocce benché caratterizzati, non sono in scala ma isolando le varie scene, bastano a suggerire i luoghi dell'azione. L'attenzione principale resta concentrata sui personaggi mortali o immortali, in riferimento a un paesaggio le cui convenzioni saranno di grande suggestione per gli ammiratori di **G**. (ol).

### **Gulácsy, Lajos**

(Budapest 1882-1932). Frequentò solo per breve tempo l'accademia di belle arti di Budapest. La sua pittura traeva ispirazione dal gioco delle associazioni spontaneamente

nate da nomi strani o da reminiscenze letterarie. Le sue delicate composizioni oniriche e evocative (*Incontro tra Dante e Beatrice*, 1907: Budapest, GN; *Un gruppo di uomini bizzarri passa il ponte*, 1909: ivi), si riallacciano anche stilisticamente all'Art Nouveau. Con l'aggravarsi della sua schizofrenia, l'artista si rifugiò in un mondo immaginario: figure inquietanti e grottesche invasero allora i suoi quadri (*Neveca su Naconxypan*, 1914: ivi). Quando scoppiò la prima guerra mondiale la sua malattia si aggravò, compromettendone ogni attività creativa. (dp).

### **Gulbenkian, Calouste Sarkia**

(Seutare (Costantinopoli) 1869 - Lisbona 1955). Assai giovane, nel 1890, fu inviato dal padre a Baku, dove intuì le immense possibilità future del mercato del petrolio. Da allora, mediante investimenti e con azione preponderante in seno alle varie compagnie petrolifere, si assicurò una notevole fortuna. Lasciata la Turchia con la famiglia nel 1896, fuggendo il massacro degli Armeni, si stabilì a Londra, ottenendo la cittadinanza britannica. Soggiornò peraltro spesso a Parigi, dove verso il 1920 si fece costruire una sontuosa dimora in avenue de Iéna (oggi sede dell'Istituto culturale portoghese della fondazione Calouste Gulbenkian). Durante la guerra, nel settembre 1942, si rifugiò a Lisbona, che restò in seguito il suo principale centro d'attività, e dove finì per stabilirsi definitivamente. Nel 1950 volle realizzare un progetto che aveva a cuore da molto tempo: dedicare la maggior parte della sua fortuna alla creazione di una fondazione filantropica a carattere internazionale, con sede in Portogallo le sue collezioni artistiche, parte integrante della fondazione, dovevano concentrarsi a Lisbona. Amava circondarsi di opere d'arte; cominciò a collezionarne verso il 1907 e continuò ad acquistarne in ogni occasione, a Londra soprattutto, e a Parigi, senza alcun intento sistematico, ma unicamente in funzione della qualità dei pezzi. Le acquisizioni più spettacolari avvennero durante l'asta di un certo numero di opere dell'Ermitage, nel 1929-30. Oltre alla statua di *Diana* di Houdon, **G** acquisì numerose tele celebri: l'*Annunciazione* di Dirck Bouts, un *Ritratto di Hélène Fourment* di Rubens, *Pallade Atena* e un *Autoritratto* di Rembrandt, nonché due paesaggi di Hubert Robert, rappresentanti il *Taglio degli alberi a Versailles*. Il palazzo parigino conteneva una grande galleria per ospitare i quadri; al-

cuni di essi, prima della guerra, vennero depositati a Londra (NG), poi inviati nel 1950 a Washington (NG), e infine esposti per qualche tempo a Parigi nel 1960, in avenue de Léna, prima del definitivo trasferimento a Lisbona. Tra i dipinti, di diversa provenienza possono citarsi due opere di Stephan Lochner *Santa Caterina* di Rogier van der Weyden e diverse opere italiane del xv sec.: *Natività* di Carpaccio, *Ritratto di donna* del Ghirlandaio, *Sacra Conversazione* di Cima da Conegliano. Numerosi i quadri del xviii sec., tra cui *Feste galanti* di Fragonard e di Lancret, *Ritratto dell'orefice Thomas Germain* di Largillière, ritratti di La Tour (*Mademoiselle Sallé*), Lépicié, Nattier, Vincent, scene mitologiche di Boucher e Natoire, una bellissima serie di ritratti inglesi (Gainsborough, Hoppner, Lawrence, Romney), e un complesso del Guardi. Il xix sec. francese è rappresentato da alcune opere importanti: il *Bambino con le ciliege* e le *Bolle di sapone* di Manet; *Auto-ritratto, detto l'uomo e il fantoccio* di Degas; *Natura morta* di Monet; *Ritratto di Mme Claude Monet* di Renoir. La totalità della collezione, che conteneva anche sezioni assai importanti d'arte orientale, di numismatica, di arte egizia, di scultura occidentale, nonché un notevole complesso di arte decorativa francese del xviii sec., è attualmente esposta nelle sale del museo della fondazione Calouste Gulbenkian, inaugurato a Lisbona nel 1969. (gb).

### **Gulbransson, Olaf**

(Oslo 1873 - Tegernsee 1958). Dopo aver studiato xilografia, entrò nella scuola di arti applicate di Oslo (1885-89) e all'Accademia Colarossi a Parigi (1900). Le sue caricature in riviste satiriche di Oslo, e le sue illustrazioni, vennero notate da Albert Langen, redattore di «Simplicissimus»; e a partire dal 1902 **G** lavorò a Monaco, se si eccettua un successivo soggiorno a Oslo (1923-27). Nel 1929 venne nominato docente all'accademia di Monaco. Noto soprattutto per le sue caricature della vita quotidiana, e per i suoi ritratti, di notevole semplicità, apparsi in raccolte (24 *Karikaturen* 1901; *Berühmte Zeitgenossen*, 1905), illustrò anche numerosi libri, particolarmente di Bjørnson e di H. C. Andersen. Redasse e illustrò le sue memorie (*Det var en gang*, 1934; *Und so weiter*, 1954). Il Museo Gulbransson a Tegernsee, inaugurato nel 1966, conserva anche un certo numero di suoi dipinti. (lø).

## Günther, Matthäus

(Unterpeissenberg 1705 - Haid (Baviera) 1788). La sua fama e la sua attività di affrescatore lo portarono ad eseguire incarichi in Svevia, Franconia, Baviera e nel Tirolo. Dopo esser passato per la bottega di C. D. Asam, si stabilì ad Augsburg, ove divenne direttore della Kunstakademie (1762-84). Dipinse alcuni quadri d'altare e tracciò tredici incisioni, ma l'essenziale della sua opera consiste in decorazioni di chiese e palazzi, per le quali lavorò in stretta collaborazione con gli stuccatori. Nei primi soffitti nelle chiese di Welden (1732, *La Vergine intercede in favore della cristianità; l'Immacolata Concezione*) e di Sterzing (*Sant'Elisabetta mentre fa l'elemosina*, 1733), le composizioni sono cariche e personaggi di grande formato si aggirano dinanzi ad architetture grevi e compatte, derivate dall'insegnamento di Asam e dalla conoscenza dei trattati di Pozzo. Lo stile di G evolvette verso il rococò: i soffitti della chiesa di Neustift (*Venerazione della Vergine da parte dei continenti, Pentecoste; Cena; i Padri della Chiesa; Santi*, 1743) sono concepiti in uno stile assai vicino a quello di Asam, ma con minor monumentalità ed intensità; e il modo in cui G tratta la luce è maggiormente contrastato. Nella chiesa di Amorbach (*San Benedetto*, 1745-47), il colore si fa più chiaro e più freddo e le figure sono disposte sul bordo della cornice facendo convergere tutte le linee verso il centro. Intorno alla metà del secolo (a Wilten: *Giuditta, Ester e Simboli dell'Antico Testamento, L'intercessione della Vergine*, 1754; a Rott am Inn, chiesa dei benedettini: *Apoteosi dell'ordine benedettino, Morte e glorificazione di sant'Ariano* e di *San Marino*, 1763), le figure, morbide, leggere ed eleganti, sono eseguite con un disegno rapido, mentre l'illusionismo e le architetture fittizie sono usati più sobriamente. (jhm).

## Guo-Xi

(attivo intorno al 1020-90). Paesaggista originario del Henan, membro dell'accademia dei Song del Nord. Non resta granché della sua opera, poiché il suo talento indipendente, non piacque a Hui Zong. Nondimeno, l'*Inizio di primavera* (firmato e datato 1072: Gu Gong) e l'*Autunno nella valle del fiume Giallo* (Washington, Freer Gall.), rotoli verticali a inchiostro e colori leggeri su seta, ci offrono un'idea del suo stile. G riprese le lezioni monumentali di Li Cheng e Fan Kuan in composizioni complesse e

tormentate, che nei disegni a inchiostro, spezzati da tratti nervosi giungono malgrado il tono cupo a un sentimento nuovo d'intimità lirica con una natura turbinosa ma reale. Per **G** infatti (il suo pensiero ci è noto grazie all'opera redatta dal figlio Guo Si, *Lin quan-gao zhe ji* (Il grande messaggio delle foreste e dei fiumi)) il valore di un paesaggio era insito nella sensazione diretta del reale. I suoi seguaci non compresero il suo lirismo; anche il suo particolare trattamento «a chele di granchio» degli alberi e delle rocce, che lo rese celebre, nel XIV sec. sarà interpretato in modo decorativo da Zhou Derun o in Tang Di. (*ol*).

### **Gustavo III, re di Svezia**

(Stoccolma 1746-92). Il suo regno corrispose alla fioritura dell'arte, della letteratura e del teatro svedese. Nel 1773 egli fissò i primi statuti dell'accademia di belle arti di Stoccolma e decise l'acquisto da parte dello stato, allo scopo di fondare un museo, delle collezioni della regina Luisa Ulrica, appartenenti precedentemente a Carl Gustav Tessin e comprendenti soprattutto opere di pittori francesi del XVIII sec. come Chardin, Boucher, Fragonard. Il museo, aperto nel 1794 nel palazzo reale di Stoccolma, divenne così uno dei primi musei di stato europei, e fu all'origine dell'attuale museo nazionale. Durante il suo soggiorno in Italia (1783-84) il re assunse, passando per Roma, il francese Louis-Jean Desprez come «scenografo reale» per il nuovo teatro dell'opera di Stoccolma, che introdusse in Svezia il neoclassicismo. Tra gli artisti di fama di cui **G** si circondava, citiamo lo scultore Johan Tobias Sergel, il decoratore Louis Masreliez, il paesaggista Elias Martin, i ritrattisti Lorens Pasch il Giovane e Carl Gustav Pilo, nonché il pittore di genere Pehr Hilleström. **G** ordinò a C. G. Pilo, nel 1782, l'*Incoronazione di Gustavo III*, uno dei capolavori della pittura svedese (tela incompiuta, oggi a Stoccolma, NM). **G** diede il suo nome al neoclassicismo svedese, detto per questo «gustavino». (*tp*).

### **Guston, Philip**

(Montreal 1912 - Woodstock 1980). Appartiene alla generazione che ha vissuto, tra le due guerre, l'eclissi dell'astrattismo negli Stati Uniti. Partecipò sin dalla loro fondazione nel 1935 ai Federal Art Projects, organizzati dopo la crisi del 1929 dalla Works Progress Administration per combattere la massiccia disoccupazione. Mantenen-



ne la preferenza per i grandi formati, legati agli incarichi di pitture murali, e senza dubbio anche un certo tradizionalismo dell'uso congiunto del disegno e della pittura. Solo verso il 1950, quando l'espressionismo astratto si scisse in due tendenze con la comparsa dell'Action Painting, egli abbandonò – come Kline, Tomlin o Tworkov – lo stile figurativo per l'astrattismo puro. Per influenza di Pollock, compose allora vaste tele, ove prevalgono gli effetti di superficie mediante il movimento del pennello, considerato un semplice prolungamento del corpo (*Ouverture*, 1952: New York, coll. priv.). A poco a poco però le forme si fanno piú raccolte, il gesto si concentra dando luogo a superfici minori, di tonalità pastello. **G** centra l'immagine, che viene avvolta in un contorno sfocato, avvicinandosi di piú all'astrattismo cromatico (*Passage*, 1957-58: coll. Davis E. Bright, Beverly Hills Cal.). Negli anni '70 **G** torna ad immagini dalle pennellate ampie, in una gamma a dominanti rosse, ove compaiono, come *Leitmotiv*, grossi scarponi chiodati. È rappresentato nei musei americani, particolarmente a New York (MOMA e Whitney Museum) e a Chicago (Art Inst.). (*em*).

### **Gütersloh, Albert von Paris**

(Albert Conrad Kiehtreiber, *detto*) (Vienna 1887-1973). Si rivelò al pubblico nel 1909 attraverso disegni presentati nella cornice dell'Internationale Kunstschau, di cui era promotore Klimt, e accanto a Schiele, Faistauer e Wiegele partecipò alla prima mostra della Neukunstgruppe, organizzata nel dicembre del medesimo anno. Nel 1911-12 fu allievo a Parigi di Maurice Denis. Dal 1929 al 1938 insegnò presso la scuola di arti decorative di Vienna, impegnandosi a ridar vita all'arte dell'arazzo. Docente all'accademia di belle arti della sua città natale dal 1945 al 1962, ebbe come allievi Brauer, Fuchs, Hutter, Hrdlička e Lehmden. Artista d'avanguardia prima del 1914, dopo la seconda guerra mondiale si schierò a favore dell'arte moderna, impegnandosi per introdurla nel suo paese, non solo attraverso le sue pubblicazioni, ma anche con la fondazione dell'Art Club austriaco, da lui presieduto. Scrisse nel 1909 il romanzo *Die tanzende Törlin* (edito nel 1911), considerato la prima opera epica espressionista. Fino al 1912 la sua grafia resta espressionista, rammentando un poco quella di Kokoschka; i suoi acquerelli sono caratterizzati dai contorni evanescenti. Il *Prestigiatore* (1912 ca.:

Vienna, Albertina) fa pensare a Chagall. Nel 1913 **G** trova un suo stile personale, ispirato al cubismo analitico: i contorni si accentuano; le nature morte, i paesaggi e i ritratti rivestono, nella loro nettezza, un aspetto prismatico. La superficie, nella quale il dettaglio svolge un ruolo notevole, diviene decorativa: *Torbole* (1926: Vienna, ÖG); mentre il *Ritratto della figlia dell'artista* (1934: ivi) attinge la sua grandezza dalla chiarezza e dalla semplicità della concezione. Lo stile ironico, denso e narrativo delle innumerevoli miniature eseguite da **G** si rivela già nella *Serata al parco* (1925: Vienna, HM). L'elemento patetico compare invece non soltanto in alcuni cartoni per arazzi, ma anche nel ciclo di disegni *Caino e Abele*. (jmu).

### **Gutierrez de la Vega, José**

(Siviglia 1791 ca. - Madrid 1865). Formatosi alla scuola di belle arti di Siviglia, visse in seguito a Cadice, dove subì l'influenza della colonia britannica (*Ritratto del console John Brackembury*: Madrid, coll. priv.). Si stabilì nel 1832 a Madrid, e divenne pittore onorario della Camera nel 1840. Col collega Esquivel, rappresenta l'immigrazione verso la capitale di artisti del Sud, eredi della tradizione di Murillo, che restarono estranei al neoclassicismo ufficiale. Spesso maltrattato dalla critica purista, ebbe tuttavia una clientela piuttosto ampia nell'aristocrazia madrilenà. Dipinse quadri religiosi dal colore fluido, un poco vaporoso, direttamente ispirati a Murillo, come la *Vergine col Bambino* (Madrid, Museo romantico) o *Pietà, e sante* (*Santa Caterina di Alessandria*: Madrid, Prado, nuove sale del Casó, in cui si avverte la progressiva influenza della tecnica di Goya. Egli fu soprattutto uno specialista del ritratto femminile. Dipinse a più riprese la regina *Isabella II* bambina o adolescente (Madrid: Palazzo reale, Museo romantico, Banco de España), molte grandi dame (la *Contessa de Montijo*: Madrid, coll. del duca d'Alba), donne di famiglia (*Ritratto della moglie*: Madrid Casón) e numerosi ritratti anonimi di giovani donne o di bambine (*Donna con ventaglio*: ivi, serie di ritratti: Siviglia, MBA). Tra i suoi ritratti maschili, vi è quello del *Marchese Almonocid di Los Oteros* (Madrid, coll. priv.). L'alone malinconico e misterioso dei suoi ritratti fa pensare alle opere di Gustave Ricard, cui talvolta è stato paragonato. (jdlap + pg).

## **Gutierrez-Solana, José**

(Madrid 1886-1945). Suoi primi maestri furono Garcia del Valle e Diez Palma. Studiò poi alla scuola di belle arti di Madrid. Nella sua opera l'influenza della tradizione pittorica si adattò alle novità dell'arte contemporanea. Le sue tele sono aspre e drammatiche, e i loro temi preferiti si ispirano a rudi volti plebei, lugubri processioni, sordide case chiuse corride. Fu il portavoce della generazione letteraria del 1898; i suoi scritti ne rispecchiano lo stile pittorico crudo e realistico. Sue tele figurano a Madrid (MAC e MAM). (*jdlap*).

## **Guttuso, Renato**

(Bagheria 1912 - Roma 1987). Inizia a dipingere giovanissimo sotto la guida di Pippo Rizzo, animatore del gruppo futurista palermitano, che lo introduce alla conoscenza dell'arte moderna italiana. Si iscrive a giurisprudenza, ma abbandona ben presto gli studi per dedicarsi interamente alla pittura. In occasione della sua partecipazione alla I Quadriennale d'arte nazionale, compie il primo viaggio a Roma dove si stabilisce a partire dal 1933. In questi anni frequenta gli artisti della cosiddetta Scuola di via Cavour. Tra il 1935 e il 1936 è a Milano dove, a contatto con l'ambiente artistico e letterario antifascista che darà vita a Corrente, matura l'idea dell'arte intesa come impegno morale e coinvolgimento nella realtà; predilige temi legati alla vita contadina espressi in una pittura di chiara matrice espressionista che si colora di una vena idilliaca e romantica. Rientrato definitivamente a Roma nel 1937 dipinge *La Fucilazione in campagna* (Roma, GNAM), opera dedicata alla tragica uccisione di García Lorca; contemporaneamente inizia la stesura di *Fuga dall'Etna* (1938-39: ivi) dove precisa la tematica contadina attraverso una forte tensione espressionista resa con larghe stesure intensamente colorate in una densa materia pittorica. Frattanto più evidente diventa l'interesse per il magistero artistico e morale di Picasso; se *Ragazze a Palermo* (1940: ivi) rappresenta l'interpretazione della grammatica cubista delle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, la *Crocefissione* (1940: ivi) esposta al premio Bergamo del 1942 esprime la dura condanna della guerra con toni e modalità che richiamano *Guernica*.. Partecipa alla Resistenza, a testimonianza di questo periodo ci restano i disegni del *Gott Mit Uns* pubblicati a Roma nel 1944. Dopo la guerra è tra i

fondatori del Fronte Nuovo delle Arti con cui espone a Milano (Galleria della Spiga, 1947) e a Venezia (Biennale, 1948). Nelle opere di questi anni il processo di stilizzazione dell'immagine, resa attraverso ampie campiture cromatiche e con un dominante segno nero nei profili, va acquisendo una concitazione espressionista che caratterizza la sua posizione nell'ambito della tendenza post-cubista in Italia. Protagonista del dibattito tra astrattisti e figurativi con la rottura del Fronte si schiera decisamente con i pittori realisti a difesa dell'arte intesa come espressione autentica e in continuo divenire della realtà. Dedica così numerosi dipinti al lavoro dei braccianti, dei picconieri e alle loro lotte, che culminano con *Occupazione delle terre incolte in Sicilia* (Dresda, GG), esposto alla Biennale di Venezia del 1950. La partecipazione a numerose manifestazioni artistiche nonché la lunga serie di importanti mostre personali allestite in Italia e all'estero testimoniano la fama raggiunta dall'artista. Notevole è infine anche la sua attività di scenografo svolta presso i maggiori teatri italiani a partire dal 1940. Nella sua vasta produzione all'intenzionale presa diretta della realtà, si alterna un attento esame dei costumi della nostra società (*La vucciria*, 1974: Palermo, Università) senza peraltro mancare di indagare aspetti più intimi, come testimoniano i numerosi nudi e ritratti dipinti nel corso di tutta la sua attività. (*mdl*).

### **Guys, Constantin**

(Flessingue (Olanda) 1802 - Parigi 1892). Era figlio di un commissario di bordo, ma si hanno poche notizie precise sulla sua infanzia e giovinezza. A vent'anni combatté in Grecia accanto a Byron, poi si arruolò in un reggimento di dragoni, da cui si dimise intorno al 1830. Dal 1842 al 1848 fu precettore dei nipoti dell'acquerellista inglese Girtin. Divenne allora corrispondente dell'«Illustrated London News», fino al 1860. Inviò così al giornale illustrato più letto dell'epoca schizzi della rivoluzione del 1848, poi studi raccolti nei viaggi che la sua professione di giornalista gli imponeva. Percorse le rive del Mediterraneo e la Germania, inviato dal suo giornale, fu testimone della campagna di Crimea. Lasciò molti disegni eseguiti a tratto rapido, a matita, a penna, a pennello, spesso acquerellati, ispirati alla vita quotidiana. Lodato da Théophile Gautier e da Baudelaire che gli dedicò uno stu-

dio nel 1863, finì tuttavia in miseria. A Parigi, il Petit-Palais e il Museo Carnavalet conservano numerose sue opere. (*ht*).

### **Guzzi, Virgilio**

(Molfetta 1902 - Roma 1978). Trasferitosi a Roma nel 1910, il suo esordio artistico è caratterizzato da una palese influenza del Novecentismo romano, in particolare dell'opera di Donghi e Sciltian, conosciuti nella Gall. Bragaglia. Dal 1930 partecipa a diverse mostre sindacali, alle quadriennali romane e alle biennali. Stringe amicizia con il pittore Fausto Pirandello e la sua pittura si volge verso l'impressionismo, il tonalismo morandiano e Cézanne. Collabora come critico d'arte alle riviste «Civiltà», «Il Frontespizio» e «Primato». Nel 1951 vince il premio Brera. Tra i suoi quadri ricordiamo *Paesaggio romano* (1932: Roma, coll. Banco di Roma). (*bdr*).

### **Gvozdenuvić, Nedeljko**

(Mostar 1902). Studiò a Monaco dal 1922 al 1924 e soggiornò a Parigi nel 1936. È classificato tra i pittori «intimisti»; ma ne supera le finalità. Nel corso della sua evoluzione possono distinguersi due momenti principali, separati da un soggiorno parigino: a una prima fase nella quale il quadro nasce come risultato finale del pensiero dell'artista, segue infatti una ricerca nuova, concentrata sui mezzi stessi del fare pittorico, nella quale l'opera viene elaborata nel corso dell'esecuzione. Partendo da un motivo sempre ripreso dalla realtà (ritratto, paesaggio, natura morta), **G** ricerca una corrispondenza tra la sua emozione interna e le componenti dell'opera; dalla tela stessa, dall'organizzazione plastica e cromatica della superficie deve sprigionarsi un ritmo poetico caratteristico di ogni singola creazione pittorica (*Natura morta verde*, 1938; *Giardino dell'università*, 1950; *Donna nello studio*, 1958; *Paesaggio grigio*, 1966; *Atelier azzurro*, 1973; *Ceramica su fondo rosso*, 1975; tutti conservati a Belgrado). **G**, membro dell'accademia delle scienze e delle arti della Serbia, ha insegnato all'accademia di belle arti di Belgrado. (*ka*).

### **Gyokudo**

(nome d'arte di Uragami Hitsu) (1745-1821). Dopo numerosi viaggi finì per stabilirsi a Kyoto, ove s'inserì nella cerchia dei letterati frequentata da Chikuden. Suonatore



di koto, poeta, calligrafo e paesaggista, incarnava il tipo del letterato di tradizione cinese. L'originalità della sua arte, caratteristica del secondo periodo del nanga, si manifestò peraltro in ritardo. I suoi paesaggi immaginari, che presentano una tecnica particolare a tratteggi orizzontali, riflettono la comunione dell'artista con la natura e ne fanno un lontano emulo di Che-tao, con uno stile meno potente e più decorativo (Tokyo, MN; numerose coll. priv. giapponesi). (*ol*).

### **Gysbrechts, Cornelis Norbertus**

(attivo ad Anversa nel XVII sec.). Divenne membro della ghilda di San Luca ad Anversa nel 1659 e pittore della corte di Copenhagen tra il 1670 e il 1672. Nelle sue nature morte illusionistiche sono raccolti gli oggetti più diversi. **G** dipinge alcune *Vanitas* (Bruxelles, MRBA), ritratti, nature morte e scene di genere, accanto a disegni, incisioni, libri, lettere, strumenti musicali, utensili per dipingere e per scrivere. Oggetti di vario tipo sono appesi contro un muro o una finestra, oppure disposti in una nicchia o su un tavolo per metà coperto da un drappo. Gran parte dell'opera di **G** è conservata a Copenhagen (SMFK). L'artista è anche rappresentato in Belgio (due *Trompe-l'œil*: Gand, MBA). (*wl*).

### **Gysbrechts, Franciscus**

(attivo sia ad Anversa, sia a Leida nel XVII sec.) Due pittori con questo nome sono menzionati come membri della ghilda di San Luca ad Anversa, l'uno nel 1637, l'altro nel 1676. Un pittore omonimo è iscritto nella corporazione dei pittori di Leida nel 1674. Poche sono le nature morte firmate Franciscus **G**, la cui personalità resta peraltro enigmatica. Rappresentano *Vanitas* e composizioni illusionistiche simili a quelle di Cornelis Norbertus **G** (*Vanitas*, *Trompe-l'œil*: Amburgo, KH). (*wl*).

### **Gysels, Peter**

(battezzato ad Anversa nel 1621 - 1690 ca.). Artista privo di originalità, nei suoi piccoli dipinti (*Kermesses*: conservate ad Augsburg e ad Anversa) ricorda David Vinckboons; e nei *Paesaggi* (Amsterdam, Rijksmuseum) Jan I Bruegel, di cui, alla fine del XVII sec., fu imitatore. (*il*).

## 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
GNA	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.



## 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 Anglivièl 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
dfs	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 Pataký
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 Mellinshoff
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 Cortal
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
jlàs	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
lø	Leif Østby
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 Mislser
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 Burolet
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