

J

Jabach, Eberhardt

(Colonia 1618 - Parigi 1695). Proveniva da una ricca famiglia di Colonia che, dal xv sec., si era arricchita col commercio e l'attività bancaria. Ancor giovane venne introdotto nel mondo della finanza; si recò a Parigi nel 1640 ca., ove ottenne la carica di direttore della Compagnia delle Indie orientali. Si guadagnò la fiducia di Mazzarino, e i suoi affari si svilupparono velocemente; nel 1667 venne naturalizzato francese. La vocazione di collezionista si risvegliò in lui probabilmente sin dall'infanzia; la casa del padre era riccamente decorata, e la cappella conteneva quattro quadri di Dürer. Divenne ben presto noto come collezionista di grande livello; la sua ricchezza gli consentì acquisti dispendiosissimi. Nel 1649 il Parlamento inglese fece vendere le splendide collezioni di Carlo I: J si affrettò a recarsi a Londra con i rappresentanti di altri grandi collezionisti, come Cristina di Svezia, il re di Spagna, il duca Leopoldo Guglielmo o Gérard Reyns di Amsterdam. Acquistò un complesso di quadri la maggior parte dei quali proveniva dalla galleria del duca di Mantova venduta a Carlo I, capolavori di artisti italiani oggi conservati a Parigi (Louvre). In particolare si possono citare il *San Giovanni Battista* di Leonardo, il *Concerto campestre* attribuito a Tiziano/Giorgione, i *Pellegrini in Emmaus* e la *Deposizione nel sepolcro* di Tiziano, i quattro dipinti della *Storia di Ercole* di Guido Reni, il *Trionfo di Tito e Vespasiano* di Giulio Romano la *Morte della Vergine* di Caravaggio. Per Mazzarino J acquistò la *Venere del Pardo* di Tiziano e l'*Antiope* di Correggio, anch'essi passati poi al Louvre. Apprezzava pure gli artisti contempora-

nei; si legò a Le Brun, che dipinse per lui la *Famiglia Jaba-ch* (già a Berlino, andata distrutta nel 1945), e Sébastien Bourdon, cui commissionò quadri per la città di Colonia. Chiese a Rigaud di fargli il ritratto (Colonia, WRM). Grande amatore di disegni, possedeva 5542 pezzi (alcuni dei quali importantissimi) di tutte le scuole. Le attività di J si moltiplicarono, finché nel 1670 ca. l'amministrazione severa di Colbert rese più difficili le speculazioni finanziarie, e la sua situazione peggiorò al punto che dovette vendere le collezioni. In un primo tempo il re acquistò alcuni quadri; poi, dopo lunghi negoziati brutalmente condotti da Colbert s'impadronì nel 1671 dei 101 quadri restanti e dei disegni, che formarono il fondo del Gabinetto dei disegni del Louvre. Le collezioni reali si arricchirono così, oltre che dei quadri già citati, di importanti Veronese (tra cui *Susanna e i vecchioni*, *Ester dinanzi ad Assuero*), della *Santa Cecilia* del Domenichino, del *Pas de Suze* di Claude Lorrain, dell'*Erasmus* di Holbein e di bellissimi disegni di Michelangelo, Raffaello, Dürer. Cessata la crisi, la situazione di J migliorò: raccolse una nuova collezione, che alla sua morte contava 687 dipinti, meno eccezionali dei primi ma comprendenti tele di Rubens, Snyder, Bruegel, Rembrandt, e quasi 4000 disegni. I figli, che ereditarono questi tesori, li dispersero a poco a poco. (gb).

Jacob, Max

(Quimper 1876 - Drancy 1944). Contrariamente a quanto è stato detto in passato, J non esercitò influsso alcuno sulla nascita e l'evoluzione del cubismo, tuttavia il suo nome resta indissolubilmente legato al movimento. Una breve esperienza di critico d'arte (scrise una dozzina di articoli per il «*Moniteur des arts*» durante l'inverno 1898-99) non fu, è vero, particolarmente brillante; ma gli diede occasione di conoscere Picasso, la cui prima mostra parigina presso Vollard, nel giugno 1901, fu per lui una rivelazione. Andò a trovarlo e fra i due nacque un'amicitia profonda. Quando Picasso tornò a risiedere a Parigi nell'ottobre 1902, abitò in casa sua; poi lo ritrovò nel 1904 quando si stabilì al Bateau-Lavoir; J venne egli stesso ad abitare al n. 7 di rue Ravignan alla fine del 1907. Grazie allo spirito brillante e caustico e ad un eccezionale fascino personale, J fu tra le personalità più incisive dell'ambiente artistico di Montmartre, amico della maggior parte dei grandi artisti e scrittori dell'epoca. Picasso

illustrò due suoi libri con notevoli acquaforti cubiste: *Saint Matorel* nel 1911 e *Le siège de Jérusalem* nel 1914, ambedue editi da Kahnweiler, che pubblicò pure *Les œuvres mystiques et burlesques de frère Matorel*, illustrate da Derain nel 1912, e *Ne coupez pas Mademoiselle*, illustrato nel 1921 da Juan Gris. Occasionalmente anche J si dedicò alla pittura, e benché la sua poesia sia stata spesso definita, d'altronde piuttosto indebitamente, «cubista», la sua arte rimase sempre molto legata alla tradizione. Eseguí principalmente guazzi rappresentanti scene di strada o di teatro e paesaggi (soprattutto bretoni), utilizzando talvolta il pastello diluito e anche materiali insoliti, come tabacco o caffè. Gli è dedicata una sala al MBA di Quimper. (gb).

Jacob Claesz van Utrecht

(Utrecht 1480 ca. - ?, dopo il 1530). Menzionato come maestro nella ghilda di Anversa nel 1506, resta in tale città fino al 1512. Lo si ritrova poi dal 1517 al 1530, a Lubeca, dove dipinge il *Trittico della Vergine col Bambino* (1520: conservato a Riga), vicino allo stile, tipico di Anversa, di Joos van Cleve; sulle ante sono rappresentati i donatori, *H. Herckring e sua moglie*. I suoi dipinti datati vanno dal 1520 al 1524; si tratta soprattutto di ritratti, come quelli di un *Uomo con cagnolino* (Stoccolma, NM), di un *Uomo* (1523: Berlino-Dahlem) e della *Giovane donna col garofano* (Parigi, Louvre), firmato «Jacobus Claes Trajectensis». Eseguiti con precisione e minuzia, questi ritratti rappresentano, come quelli di Bruyn, un interessante adattamento della maniera fiamminga alle esigenze di una clientela tedesca. (jv).

Jacobello del Fiore

(Venezia 1380 ca. - 1436). Fu tra le personalità piú innovative del tardogotico a Venezia e seppe evolvere con grande intelligenza e altissima qualità da una cultura improntata al tardo Trecento veneto con ricordi di Jacobello di Bonomo e, piú indietro, di Paolo Veneziano, Guariento e Semitecolo e suggestioni di radice padana, alla poetica cortese del gotico internazionale. Divise la propria attività, ampia e ben documentata, tra Venezia, dove è documentato già nel 1400, e le Marche. Verso quest'ultima regione indirizzò agl'inizi gran parte della sua attività. È andato perduto il primo dipinto di cui si abbia notizia nelle

fonti settecentesche, datato 1401 e spedito alla chiesa di San Cassiano di Pesaro; nel 1408 collaborava con l'intagliatore Antonio Bonvesin a un crocifisso ligneo policromo per la chiesa di Casteldimezzo e a Pesaro nel 1409 spediva un'altra opera che si tende oggi a identificare con il polittico di Santa Michelina, attualmente al Museo civico di Pesaro e anticamente nel San Francesco di quella città.

Solo recentemente è stata ritrovata la sua prima opera sicuramente datata, un trittico portante l'anno 1407, oggi in una collezione privata svizzera. Sulla base di questa pittura si possono distinguere con maggior sicurezza tra le opere che di lui si conservano quelle che dovettero essere le sue prime: una tavoletta firmata con la *Madonna col Bambino e due santi* che fu al centro di un trittico e che, passata per la coll. Lederer di Vienna, è oggi in una collezione privata svizzera, una *Madonna col Bambino* recentemente apparsa sul mercato antiquario in Italia e probabilmente il trittico di Stoccolma (NM) con al centro l'*Adorazione dei Magi* e negli scomparti la *Crocifissione*, l'*Annunciazione* e *Santi*. Dopo il 1407 si dovranno invece collocare il polittico con l'*Incoronazione della Vergine* per Sant'Agostino di Teramo (Teramo, Municipio), il polittico (con la *Madonna di Misericordia tra i santi Giovanni Battista ed Evangelista*) con la data falsa del 1436 oggi all'Accademia di Venezia (1416?) e i due celebri altari dipinti per chiese di Fermo, il polittico di San Pietro (oggi diviso tra il museo di Denver e una collezione privata di Bergamo) e le *Storie di santa Lucia* oggi nel Museo civico di Fermo. L'eleganza mondana, la freschezza delle osservazioni naturalistiche, la preziosità del colore e il brio narrativo suscitati dall'esempio di Gentile da Fabriano (a Venezia nel 1408) fanno di queste tavolette degli autentici capolavori del gotico internazionale. Come risulta da documenti nel secondo decennio del secolo, dovette lavorare per la decorazione del Palazzo ducale di Venezia; il trittico con *La Giustizia tra gli arcangeli Michele e Gabriele*, eseguito nel 1421 su commissione pubblica, indica le forme della sua pittura «ufficiale», ben diversa dalla freschezza narrativa e dal brio formale di tante sue opere contemporanee. Tra le altre sue opere può ancora citarsi tutta una serie di *Madonne*, variamente scalate tra i suoi esordi e la maturità, tra cui quella di Venezia (Museo Correr), di grandissimo fascino, e la tavola (*Madonna col Bambino*) di

Trieste (MC). L'*Incoronazione della Vergine* dipinta forse nel 1432 per il vescovo di Ceneda (oggi a Venezia, Accademia), ripresa piuttosto libera dal *Paradiso* di Guariento in Palazzo ducale, è oggi assegnata alla personalità anonima gravitante nella bottega di J indicata come Maestro di Ceneda, cui apparterrebbero altre opere già nel catalogo di J, il polittico di Cellino Attanasio (L'Aquila, Museo) e il trittico (*Giustizia e santi*) del municipio di Chioggia datato 1436. Questo comporta il problema della bottega, certamente estesa e molto attiva che J ebbe a dirigere e che intervenne con sempre maggiore presenza nelle sue opere più mature. Va ancora ricordato come al nome di J vengano anche avvicinate le splendide e tanto discusse tavole delle *Storie di san Benedetto* (tre a Firenze, Uffizi; due a Milano, MPP molto prossime ai modi delle *Storie di santa Lucia* a Fermo), la cui vicenda attributiva oscilla tra Gentile, Pisanello e Giambono e, appunto, Jacobello. (fzb + sr).

Jacobello di Antonello

(Messina, seconda metà del xv sec.). L'unica opera firmata da J è la *Madonna col Bambino* (1480: Bergamo, Carrara), dove si dichiara figlio di Antonello da Messina. Insieme ad Antonello de Saliba e a Salvo d'Antonio, è il più fedele continuatore dello stile del grande messinese. Numerosi documenti attestano che ne finì le opere: su questa base si è ipotizzato (Previtali, 1980) che J sia intervenuto nella *Pietà* (Madrid, Prado) e nel *Cristo portacroce* (ubicazione ignota) riferitogli da Berenson (1913). Gli sono assegnate per intero (Longhi, 1953) la *Madonna in trono col Bambino* (Siracusa, Arcivescovado) e quella del santuario di San Francesco a Paola (M. P. Di Dario Guida, 1975). Il catalogo del pittore resta tuttavia assai incerto e strettamente connesso alla questione della bottega antonellesca. (sr).

Jacobello di Bonomo

(Venezia, attivo nella seconda metà del xiv sec.). Di recente è stata riconosciuta la sua attività giovanile, ad una data intorno al 1370, in alcune opere un tempo raggruppate sotto il nome del Maestro di Arquà (polittici ad Arquà Petrarca, Oratorio della Santa Trinità; e a Lecce, Museo). L'artista vi appare influenzato dalla maniera di Lorenzo Veneziano per il colore leggero e chiaro; ma ac-

centua i caratteri gotici con una grafia aguzza, e conferisce alle figure severità e densità nei modi di Paolo Veneziano. Perduto il documento dipinto con *Sant'Orsola* (1375; per San Michele a Vicenza), il passaggio alla maniera matura è stato riconosciuto (Puppi, 1962) nel polittico oggi nella cattedrale di Praga ma proveniente dalla Dalmazia, e in alcune tavole (*Incoronazione della Vergine e otto santi*) oggi a Cracovia (Museo Czartoryski). La sua opera più notevole è il polittico (*Madonna in trono col Bambino e santi*, 1385) per la chiesa dei Minori Conventuali di Sant'Arcangelo di Romagna. (fzb + sr).

Jacobsen, Egill

(Copenhagen 1910). Seguì i corsi dell'accademia di Copenhagen (1932-33); agli esordi oscillò tra diverse poetiche, da quella surrealista a quella espressionista. Si trasferì a Parigi nel 1934, ove ebbe la rivelazione dell'opera di Picasso, in particolare del suo «periodo negro». Tornato in Danimarca, inaugurò uno stile originale; l'arte preistorica e l'arte popolare scandinava, nonché l'arte primitiva, servono da riferimenti primari ai suoi grandi studi, intitolati «maschere» o «oggetti», che eseguì a partire dal 1935; alcuni dipinti preannunciano il migliore «espressionismo astratto» degli anni 1935-40 (*Cumulo*, 1937: Copenhagen, SMFK). Membro attivo del gruppo della rivista «Helhesten» durante la guerra, poi di Cobra (1948-51), J ha svolto un ruolo importante nell'arte danese contemporanea. Le sue composizioni, dai vivi risalti di colore, rievocano di solito un universo favoloso ove l'essere umano l'animale e la pianta si mescolano in un gioco spontaneo ma rigoroso, mezzo decorativo e mezzo espressivo (*Maschere verdi su fondo verde*, 1942: Copenhagen, SMFK). Dal 1950 ca., senza rinunciare ai suoi temi, l'artista si è evoluto verso una stilizzazione nella quale viene privilegiato il ritmo lineare (*In marrone*, 1963: coll. priv.); poi è ritornato a uno stile più ricco (*Catelmaco I*, 1971: Copenhagen, Statens Kunstfond.). Il SMFK di Copenhagen conserva una bella raccolta delle sue opere, e così pure il museo di Aalborg. (mas).

Jacobsz, Dirck

(Amsterdam 1497 ca. - 1567). Figlio e allievo del pittore Jacob Cornelisz van Oostanen di cui eseguì il *Ritratto al cavalletto mentre dipinge sua moglie* (1550 ca.: Toledo,

AM), J venne anche influenzato dall'esempio di Scorel, di cui fu condiscipolo nella bottega del padre. Si dedicò quasi esclusivamente al ritratto; gli si deve, in particolare, uno dei più antichi quadri di corporazione conosciuti in Olanda: la *Confraternita degli archibugieri di Amsterdam* (1529: Amsterdam, Rijksmuseum). I suoi ritratti, di spirito assai scoreliano, se ne distinguono tuttavia per la maggior importanza accordata al paesaggio, sui cui sfondo i modelli si distaccano, imponendosi per la fermezza del disegno e la franchezza, un poco austera del colore. Come esempi eccellenti dell'arte di J, si citano il piacevole *Ritratto di donna* (Besançon, MBA), già attribuito a Scorel, le *Ante di altare* del 1530, rappresentanti donatori (Stoccarda, SG), ed anche il monumentale ritratto del mercante di *Amsterdam Pompejus Occo* (1531 ca.: Amsterdam, Rijksmuseum), nel quale il modellato si distacca in modo assai leggibile su un bello sfondo di paesaggio immaginario, descritto con accuratezza. J appare, così, uno dei migliori e più tipici rappresentanti della giovane scuola di Amsterdam del XVI sec. (jv).

Jacomart

(Jaime Baço, detto) (Valencia 1411 ca. - 1461). Lavorò sotto la protezione di Alfonso V d'Aragona, del cardinale Alfonso Borgia e, nel 1460, del successore del re aragonese, Juan II. Un documento c'informa che intorno al 1443 il sovrano lo chiamò a Napoli nominandolo «pittore della Corona». I numerosi privilegi accordatigli dimostrano quanto fosse stimato. A partire dal 1451 è nuovamente menzionato a Valencia fino alla morte. Gli archivi attestano un'abbondante produzione, che sfortunatamente non ci è pervenuta. Così è noto che nel 1441 firmò il contratto per retabli nella chiesa di Burjasot e nella cattedrale di Valencia; nel 1447 decorò venti stendardi con lo stemma reale, nel 1458 venne retribuito per un *Retablo di santa Caterina* destinato alla cappella del palazzo, che fece eseguire da un altro artista; e nel 1460 iniziò il retablo della chiesa di Catí, unica opera conservata e documentata che possa servire come base per studiarne lo stile. Tuttavia la personalità dell'artista pone ancora difficili problemi, poiché tale retablo rivela una forte parentela stilistica con il *Retablo di sant'Ursula*, firmato da Reixach (Barcellona, MAC), il che proverebbe che J lasciò anche questa volta ad un suo collaboratore l'esecuzione di un'opera a lui com-

missionata. Attorno a quest'opera di grande qualità si possono raggruppare alcuni elementi di retabli che mostrano J superiore a Reixach sul piano formale e tecnico: *San Benedetto* (Valencia, Museo diocesano), *Santa Margherita* (Barcellona, coll. Torello) e il *Retablo del Cenacolo* (Segorbe, Museo della cattedrale). L'importanza storica di J, attestata dai documenti, giustifica un ruolo d'iniziatore che oggi è difficile definire, non potendosi accertare la parte avuta da lui personalmente nelle opere eseguite con Rexach. Comunque sia, lo stile «Jacomart-Rexach» dominò la scuola di Valencia fin verso il 1480. Di un lussuoso realismo nel gusto del dettaglio illusionistico amante del fasto, dell'esattezza e della precisione tecnica, questo linguaggio deve molto alla maniera fiamminga, importata a Valencia da Luis Dalmau e Luis Alimbrot sin da prima del 1440. Ma è certo d'altro canto che J (e ciò sostiene l'ipotesi della sua priorità rispetto a Rexach) trasse ricchi insegnamenti dal suo soggiorno a Napoli, prima di farvi scuola. Vi trovò un centro artistico particolarmente stimolante, ancora improntato dal soggiorno di re Renato, molto aperto alle novità fiamminghe e, paradossalmente, in modo meno diretto, alle novità toscane. Nello stesso ambiente si formò il napoletano Colantonio, e tracce di tale cultura si ritrovano nell'opera giovanile di Antonello da Messina. (sr).

Jacopino da Reggio

(Bologna, fine del XIII sec.). Attivo a Bologna tra il 1269 e il 1286, è autore delle miniature che ornano un manoscritto del *Decreto di Graziano* (Roma, BV, lat. 1375); il suo capolavoro è da riconoscersi nella *Bibbia di Clemente VII* (Parigi, BN, lat. 18). A lui spetta una seconda *Bibbia* (Londra, British Library, Add. ms 18 720). Le sue miniature rivelano, in un contesto di cultura bizantina, una considerevole vivacità narrativa e una nuova attenzione alla plasticità delle figure. (sr).

Jacopino del Conte

(Jacopo Calvi, detto) (Firenze 1510 - Roma 1598). Allievo di Andrea del Sarto, molto influenzato da Pontormo e Rosso, nonché dall'opera plastica di Michelangelo (*Madonna con Bambino, sant'Elisabetta e san Giovannino*: Washington, NG; già Firenze, coll. Contini Bonacossi), lavorò soprattutto a Roma, in particolare, a più riprese, nell'ora-

torio di San Giovanni Decollato (*Annuncio a Zaccaria*, 1536 ca.; *Predica del Battista*, 1538; *Battesimo di Cristo*, 1541 (affreschi); *Deposizione*, dopo il 1551?: pala) e in San Luigi dei Francesi (cappella di San Remigio, affreschi commissionati a Perin del Vaga e a J nel 1547). Altre opere romane sono la *Pietà* di Casa Massimo e la *Maddalena* di San Giovanni in Laterano. Le sue opere tarde attestano esiti pietistici, di accezione controriformistica, della sua pittura (*Deposizione*: Roma, Monastero del Corpus Christi). La sua opera fu richiesta anche come ritrattista, dal giovanile ritratto di *Francesco de Pisis* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) alle due immagini di *Roberto Strozzi* (Firenze, Palazzo Vecchio, già Berlino coll. Schaeffer) al ritratto del cardinale *Marcello Cervini* (Roma, Gall. Borghese).

I piú antichi affreschi di J in San Giovanni Decollato costituiscono – insieme con quelli del Salviati – una tappa importante negli sviluppi della pittura del Cinquecento a Roma; in essi infatti si afferma una nobile proposta di divulgazione e di normalizzazione dei grandi modelli del secolo, e soprattutto michelangioleschi, le cui conseguenze continueranno ad avvertirsi decenni e decenni dopo, nei tardi svolgimenti della Maniera. (*fv + sr*).

Jacopino di Francesco → Pseudo-Jacopino

Jacopo da Valenza

(attivo nel Bellunese tra il 1484 e il 1509 circa). Nato nel Bellunese (anche se il toponimo Valenza è qui ora scomparso, è da ritenersi che si trovasse in quest'area) e formatosi a Venezia nella bottega di Alvise Vivarini nei primi anni '80, si stabilisce quindi a Belluno dove, dopo un soggiorno a Feltre tra 1490 e 1495 circa, rimarrà ad operare fino alla morte. Autore della pala del vescovo Trevisan nella cattedrale di Ceneda (oggi Vittorio Veneto) del 1484 dove riprende motivi e temi di Alvise Vivarini, e di una seconda pala (*Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista, san Biagio e il donatore*), tuttora in loco, per la medesima cattedrale (1508), è attivo quasi esclusivamente per le chiese del Bellunese e del Feltrino: pala di Porcen, presso Feltre, del 1504, pala (Venezia, Accademia) per la scuola di Santa Giustina di Serravalle, la cittadina che oggi, sotto il nome di Vittorio Veneto, forma un unico comune con Ceneda. È stata a lui recentemente attribuita anche

la tavola con i santi Giovanni Battista, Elisabetta e Zaccaria nella cattedrale di Tricarico, spedita evidentemente in Puglia dove i modi e gli esempi di Alvise Vivarini avevano un grande successo. È probabile, come ha proposto Mario Lucco, che sia da identificarsi con quel maestro Jacopo che dipinse tra 1490 e 1494 la grande pala della cattedrale di Feltre, distrutta nel sacco della città nel 1509. (sr).

Jacopo degli Avanzi

(Bologna, seconda metà del XIV sec.). Un solo dipinto, la *Crocefissione* (Roma, Gall. Colonna) eseguita per i Malatesta di Rimini come risulta dallo stemma che vi è apposto, è firmato per esteso dall'artista, il quale vi si dichiara bolognese. Il suo catalogo, assai dubbio e di difficile definizione a causa della presenza, nei documenti, di numerosi pittori di nome «Jacopo», è stato tracciato con maggior coerenza da C. Volpe (1980 e 1983), che ne individua le origini culturali nella ripresa giottesca e «naturalistica» in senso antigotico che si verifica a Bologna nella seconda metà del Trecento, e di cui la *Strage degli Innocenti* nel ciclo di Mezzaratta (oggi a Bologna, PN), l'opera più antica di J, costituisce un'efficace esemplificazione. Già in antico la letteratura indicava in J il collaboratore di Altichiero a Padova, nella basilica di Sant'Antonio: per lo più la sua mano viene oggi individuata negli affreschi della cappella di San Giacomo (*Profeti, Santi* e cinque delle sette lunette con *Storie di san Giacomo*), caratterizzati da un'intonazione classicheggiante che rivela l'attenta riflessione sugli affreschi giotteschi delle cappelle Bardi e Peruzzi. La più cospicua aggiunta al catalogo di J è l'attribuzione (Benati, 1985) del ciclo con *Scene di battaglia* e *Personaggi dell'antichità* nel castello malatestiano di Montefiore Conca presso Forlì. (sr).

Jacopo del Casentino

(Firenze 1297; attivo nella prima metà del sec. XIV). Ricordato in un documento del 1339, che attesta la partecipazione alla fondazione della Compagnia di San Luca, firma IACOBUS DE CASENTINO ME FECIT un piccolo trittico (trittico Cagnola) con *Madonna col Bambino in trono, Stimate di san Francesco e due santi, Crocefissione* (Firenze, Uffizi). Le sue opere più importanti, quali la *Madonna in trono tra i santi Giovanni Battista ed Evangelista ed angeli*

(Firenze, Tabernacolo dell'Arte della Lana) o il *San Miniato* e *Storie della sua vita* (Firenze, San Miniato al Monte), risalgono però ad epoca anteriore. In esse infatti J si mostra pittore di cultura arcaica, restato fedele al giottismo dell'epoca assisiata, del quale offre tuttavia un'interpretazione in termini più gotici, in parallelo al Maestro della Santa Cecilia. Nelle opere più tarde (*Madonna col Bambino*: Pozzolatico, Santo Stefano; piccolo polittico già a Vienna, coll. O. Bondy; *Madonna e Santi*: Francoforte, SKI; la *Presentazione al tempio*, datata 1330 conservata in museo a Kansas City) non mancano i segni di un avvicinamento all'arte più minuta e delicata di Bernardo Daddi. Fu anche miniatore (*Codice I* di Poppi, BC). (gp + sr).

Jacopo del Sellaio

(Firenze 1442-93). Jacopo di Arcangelo, detto del Sellaio dal mestiere paterno, è ricordato da Vasari come allievo di Filippo Lippi. Dopo gli inizi, suggestionati dall'opera del Verrocchio, come nel *Compianto sul Cristo morto* (Rotterdam, BVB), e nell'*Annunciazione* (datata 1472: San Giovanni Valdarno, Santa Maria delle Grazie) J mostra di aver assimilato influssi botticelliani, già evidenti nell'*Annunciazione* del 1473 (Firenze, Santa Lucia dei Magnoli). Un decennio dopo J collabora con Botticelli e Bartolomeo di Giovanni alla serie di *Nastagio degli Onesti* (il primo e il secondo episodio a Madrid, Prado; il quarto a Londra, Watney Coll.). La frequentazione dell'opera di Bartolomeo è ritenuta la ragione dell'apparire nella successiva produzione di J di influssi del Ghirlandaio (*Pietà*, 1483: Berlino, SM; *Crocifissione e santi*, circa 1490: Firenze, San Frediano in Cestello). Assai vicina al Botticelli, anche nei moduli compositivi, è la serie delle *Madonne adoranti il Bambino* (Philadelphia, Johnson Coll.; New York, MMA; Fiesole, Museo Bandini). J fu anche ripetutamente impegnato nella decorazione di cassoni (*Il Convito di Assuero*, *Il Trionfo di Mardocheo*: Firenze Uffizi, la *Riconciliazione fra Romani e Sabini*: Philadelphia, Johnson Coll.). (dgc).

Jacopo di Cione

(Firenze, documentato dal 1365 al 1398). Fratello di Nardo di Cione e di Andrea detto Orcagna, nel 1368 fu incaricato di completare il trittico di *San Matteo* (Firenze, Uffizi), cominciato da quest'ultimo. A J sono stati attribuiti il complesso altare per San Pier Maggiore (1371: ora

a Londra, NG: la predella è smembrata tra i musei di Providence e di Filadelfia la PV di Roma e la coll. Thyssen di Lugano), per il quale i documenti fanno il suo nome e quello di due altri pittori, Niccolò (Niccolò di Pietro Gerini?) e Matteo di Patino, l'*Incoronazione della Vergine* per la Zecca (1372-73: ora a Firenze, Accademia); ma la distanza stilistica con la tavola degli Uffizi rende preferibile mantenerle più genericamente nell'ambito orcagnesco. Nei due polittici di Vienna (coll. Fischel, 1379) e della chiesa dei SS. Apostoli a Firenze (1383) l'artista tende ad addolcire e ad ornare l'eredità figurativa degli Orcagna, probabilmente per influsso di Giovanni da Milano. Ma le sue forme risultano inguaribilmente dure e preludono direttamente a Niccolò di Pietro Gerini, che con lui fu in rapporti di lavoro. (*lb + sr*).

Jacopo di Michele, detto Gera

(documentato a Pisa dal 1368 al 1395). Fu seguace di Francesco di Neri da Volterra; viene citato in rapporto a Francesco in un lodo arbitrale del 1368 per il pagamento di un dipinto su tavola e di affreschi eseguiti da Francesco in San Pierino a Pisa. Tra le sue opere, in gran parte firmate, il trittico *Sant'Anna e la Madonna col Bambino tra i SS. Giovanni Evangelista e Jacopo apostolo* (Palermo, Museo diocesano) opera vicina allo stile di Francesco, la Madonna nel santuario di Montenero presso Livorno, e due Madonne con il Bambino tra santi provenienti da chiese pisane e oggi al Museo nazionale di San Matteo a Pisa. (*sro + sr*).

Jacopo di Mino del pellicciaio

(Siena 1315-20 ca. - ?, prima del 1396). Fu attivo, oltre che in patria, a Pisa, dove dipinse (1342 ca.) nella chiesa di San Francesco *I fondatori degli ordini religiosi* (da cui, ad un primo stadio d'indagine critica, la denominazione longhiana di Maestro degli Ordini) e in Umbria. Nell'oratorio di San Bartolomeo a Città della Pieve affrescò una grande *Crocefissione e Santi* (1342-43 ca.) e in San Francesco (già dei Servi) a Todi *La Vergine, san Pietro, san Filippo Benizi e le Anime del Purgatorio* (datato 1346), restituitogli di recente (F. Zeri). Di formazione senese prossima ai Lorenzetti, è antesignano del revival martiniano di secondo Trecento con l'*Incoronazione della Vergine* (Montepulciano, MC), da collocarsi cronologicamente tra la Ma-

donna in Santa Maria della Vittoria a Sarteano (1342) e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* della pinacoteca di Siena (1362). (*en + sr*).

Jacopo di Paolo

(documentato a Bologna dal 1378 al 1429). Benché la sua lunga e varia attività (oltre che pittore fu *cornixado*, cioè autore delle carpenterie dei polittici) sia attestata da numerosi documenti, la cronologia delle sue opere resta incerta: sono infatti andate perdute quelle documentate e quelle firmate non sono datate. Forse per influsso di Jacopo degli Avanzi, condusse la tradizione locale nell'ambito di un gusto neogiottesco nell'accezione padovana di Guariento, come appare dalle opere ritenute tra le piú antiche del suo percorso: i due affreschi con *Storie di Mosè*, provenienti da Mezzaratta (Bologna, PN), l'*Annunciazione* (Bologna, Coll. comunali), il trittico nel museo di Santo Stefano a Bologna. Negli ultimi anni, pur conservando il suo stile aspro e robusto, si accosta – ma senza aderirvi pienamente – al gotico piú moderno e immaginoso di Giovanni da Bologna, in particolare nelle tavolette (predella con il *Viaggio dei Magi* e pilastrini) del polittico scultoreo della cappella Bolognini in San Petronio a Bologna (le cui pareti vennero affrescate appunto da Giovanni da Bologna). Polittico e cappella appaiono concepiti unitariamente tanto da far ipotizzare che il ruolo di J sia stato, in questo caso, di considerevole rilievo. Le opere piú tarde sono forse il polittico tuttora in San Giacomo Maggiore a Bologna e la *Crocefissione* (ivi). J fu anche miniatore (*Statuti dell'arte della seta*, 1424-27: Bologna, Archivio di Stato). (*cv + sr*).

Jacopo di Paride Parisati da Montagnana

(documentato a Padova dal 1458 al 1499). Nel 1469 risulta iscritto alla «fraglia» dei pittori padovani; Vasari lo elenca tra gli allievi di Giovanni Bellini, rivelandone quindi la formazione veneziana. Fu attivo a piú riprese nella basilica di Sant'Antonio a Padova dal 1469; con Prospero da Piazzola affresca un ambiente nel palazzo vescovile (1487-89), dove lavora ancora dal 1494 dopo un breve soggiorno a Belluno per affrescarvi il palazzo dei Nobili (1484-90). È la principale e meglio documentata personalità dell'ambiente padovano nel secondo Quattrocento: a lui viene imputata la responsabilità dell'immobilismo di

quella cultura, bloccata entro l'idioma squarcionesco proprio quando cresceva la grande pittura veneziana. Il rapporto con l'opera di Giovanni Bellini è comunque costante (*Madonna col Bambino*: Ospedaletto Euganeo, Santuario del Tresto; *Trittico degli Arcangeli*, 1495: Padova, Vescovado; *Compianto sul Cristo morto*: Padova, Duomo, Sagrestia dei canonici; due tavole con l'*Annunciazione*: Venezia, Accademia, dal santuario di Monteortone), insieme all'attenzione per Mantegna e per le opere padovane di Donatello e Lippi, come rivela il segno incisivo e sottile, pur se all'interno di un linguaggio nel complesso arcaizante e provinciale. (sr).

Jacopo Filippo Medici, detto l'Argenta

(Ferrara, seconda metà del xv sec.). Collabora con Taddeo Crivelli (1456) a miniare la *Bibbia di Borso d'Este* (Modena Bibl. Estense), dopo un soggiorno a Bologna, dove fonda una bottega, è nuovamente a Ferrara, dove è documentato tra il 1481 e il 1501 (*Antifonari* e *Corali* della cattedrale) e infine a Brescia. Qui, intorno al 1492 dirige la miniatura dei diciassette *Corali* per la chiesa di San Francesco (Brescia, Pin. Tosio Martinengo). La sua maniera è debitrice principalmente ai modi di Cosmè Tura – del quale replica talvolta le soluzioni figurative – e del Giraldu; inflessioni più classicheggianti, come nel bel frontespizio del Plinio (Torino, BN), denotano l'influsso della cultura padovana fra Filippo Lippi e Mantegna. Lo stile delle sue miniature si contraddistingue per gli effetti di grande sontuosità e per il raffinato virtuosismo. (sr).

Jacopo Siculo

(Jacopo Santori, detto) (Giuliana ? - Rieti 1543 o 1544). Attivo fra Lazio e Umbria meridionale, J fu uno dei principali tramiti della diffusione della cultura raffaellesca in area umbra. Formatosi a Roma, forse anche nell'ambito delle imprese dirette dal Peruzzi, J traduce i modelli raffaelleschi in un linguaggio affine a quello di Pellegrino da Modena (*Battesimo di Cristo*, datato 1524: Aspra (Rieti), San Giovanni; *Storie della Vergine*, affreschi, 1536: Vallo di Nera, San Giovanni) e giunge nelle opere più mature (affreschi: Spoleto, Duomo; *Madonna e santi*, 1538: San Mamiliano di Ferentillo, San Biagio; *Sante martiri*, 1543: Ferentillo, Santa Maria) a un calibrato classicismo, memo-

re anche di G. Spagna, tutto sommato in linea con contemporanei esiti del raffaellismo in area emiliana o meridionale. (gs).

Jacquand, Claudius

(Lione 1803 - Parigi 1878). Allievo a Lione di Fleury Richard, si stabilì a Parigi nel 1824. Esordì come litografo, specializzandosi in seguito nelle composizioni storiche (*Tommaso Moro in prigione*, 1827: Lione, MBA; *Ribera a Napoli*, 1839: Nantes, MBA; *Maria de' Medici presso Rubens*: ivi; *Il Perugino presso i monaci*: Digione, MBA) o sacre. Partecipò alla decorazione della Sala delle Crociate nel castello di Versailles ed eseguì quadri per chiese parigine: Saint-Philippe-du-Roule, Saint-Jacques-du-Haut-Pas. (ht).

Jacque, Charles

(Parigi 1813-94). La sua prima formazione si compì sull'incisione, per la quale s'ispirò agli olandesi del xvii sec. Giunto a Barbizon nel 1849, vi rimase sei anni, tra i più fecondi della sua produzione. Assimilò felicemente l'esempio di Millet e di Rousseau (*Pecore all'abbeverata*: conservato a Reims). Dopo la rottura dell'amicizia con tali pittori prevalse in lui uno stile più secco; J si rinnovò poco e produsse le numerose scene pastorali che gli diedero fama (la *Grande Bergerie*: Parigi, MO). (ht).

Jacquemart-André

Famiglia di collezionisti francesi. Figlio di un banchiere, Edouard André (1835-94) intraprese prima la carriera militare; ma nel 1863 abbandonò l'esercito e dedicò la sua attività e la sua grande ricchezza alla ricerca e all'acquisto di opere d'arte. Nel 1869 fece costruire su progetto dell'architetto Henri Parent, nel nuovo quartiere creato da Haussmann, una dimora al n. 158 del boulevard Haussmann, abbastanza vasta da ospitare le sue collezioni, che si accrescevano ininterrottamente. Aveva sposato Nélie Jacquemart (1841-1912), pittrice, che ne condivideva l'amore per l'arte e la passione di collezionista. Dopo la morte di Edouard André, la vedova continuò ad arricchire la collezione. Nel 1902 comprò il castello (antica abbazia) di Chaalis; vi collocò i suoi nuovi acquisti, tra cui belle serie di primitivi italiani (Giotto, *San Lorenzo*, *San Giovanni Evangelista*) e ritratti del xviii sec. francese, proseguendo nella dimora del boulevard Haussmann l'instal-

lazione di un vero e proprio museo. Per testamento, lasciò tutte le collezioni e tutti i suoi beni all'Institut de France, realizzando così un antico desiderio del marito. (gb).

Jacquemart de Hesdin

(noto dal 1384 al 1409). Miniatore franco-fiammingo, al servizio del duca di Berry. è autore di una parte del *Piccolo libro d'ore* (1385 ca.: Parigi, BN), delle miniature a piena pagina delle *Très Belles Heures du duc de Berry* (1400 ca.: Bruxelles, Bibl. reale) e delle grandi scene scomparse delle *Grandes Heures du duc de Berry* (1409: Parigi, BN), tra cui una *Salita al Calvario* (Parigi, Louvre) ha potuto di recente essergli restituita; gli si attribuisce pure un libro di disegni a punta d'argento (New York, PML). La sua opera segna una svolta nella pittura nord-europea per il nuovo ruolo che in essa assume il modello italiano: ripresa diretta di composizioni iconografiche senesi e, più profondamente, trasformazione della miniatura in piena pagina miniata, vero e proprio quadro completo e indipendente, su esempio dei dipinti del Trecento. Con lui compare il paesaggio naturalista, sviluppato in profondità e stagliato su fondo di cielo. Ormai la miniatura supera la funzione decorativa e diviene il luogo in cui si elaborerà la grande pittura nordica del secondo quarto del xv sec. (nr).

Ja'far al-Tabrizi

(xiv sec.). Calligrafo persiano, fu certamente allievo diretto dell'inventore della scrittura *nasta'liq*, stile persiano della scrittura araba. Prima al servizio dei Gialairidi a Tabriz, accompagnò poi Bāysunqur a Herāt, ove quest'ultimo aveva fondato nel 1420 una biblioteca. Dal 1421, J aggiunse alla sua firma la qualifica «al-Bāysunqurī», a dimostrazione della sua appartenenza al principe. Capo della bottega attigua alla biblioteca, diresse la copiatura del celebre *Shāh Nāmeḥ* di Bāysunqur e ne scrisse lui stesso la dedica nel 1430. (so).

Jakopič, Rihard

(Lubiana 1869-1943). Dopo gli studi secondari a Lubiana, s'iscrisse all'accademia di belle arti di Vienna nel 1887; poi, dopo un anno trascorso a Monaco, esortò il suo compatriota Anton Ažbė ad aprire una scuola di pittura, che a partire dal 1890 diviene una delle più stimate di Monaco. Dal 1870 al 1900 passa le estati a dipingere i paesaggi slo-

veni, lavorando il resto dell'anno a Monaco presso Ažbé. Si dedicava con entusiasmo alla pittura all'aperto. La sua personalità ne fece, sin dal 1900, il capofila degli impressionisti sloveni (Grohar, Jama, Sternen), con i quali lavorò ed espose (Vienna, 1904-1905; Belgrado, 1904, 1907; Berlino, 1905; Londra, 1905; Sofia, 1906). J organizzò la prima mostra di arte slovena a Lubiana nel 1900, aprì una scuola di pittura nel 1907 e costruì nel 1908, con i propri mezzi, il primo padiglione espositivo della Slovenia. Nel suo percorso si possono individuare tre fasi: l'impressionismo puro fino al 1906 (*Betulle d'autunno* 1902: Lubiana, NG; *Inverno*, 1905: ivi), poi un realismo poetico, di fattura ancora impressionista, ove si alternano fino al 1917 paesaggi e figure (*Bagnante*, 1910: Lubiana, GAM; *Betulle*, 1910: Belgrado, MN; *Ricordi*, 1912: Lubiana, NG; *Frutteto*, 1913: Lubiana, GAM). La terza fase è contraddistinta da un espressionismo vivacemente colorato (la *Save*, 1922, e *Nella camera azzurra*, 1923: ivi). Quest'arte d'avanguardia costituisce, con quella di Nadežda Petrovič uno dei fondamenti della pittura contemporanea in Jugoslavia. (ka).

Jakšić, Djura

(Srpska Crnja 1832 - Belgrado 1878). Allievo di Constantin Danil e formatosi nell'ambiente serbo, dominato dallo spirito del Biedermeier viennese, J, di temperamento romantico, se ne discosta e nei musei di Vienna e di Monaco studia le opere dei grandi pittori barocchi. A contatto, così, con i quadri di Rembrandt, che ammira profondamente, riscopre le risorse della luce, del colore e del movimento. Dipinge la maggior parte delle sue opere tra il 1856 e il 1861. Tra i ritratti conservati a Belgrado (NM), citiamo un *Autoritratto* (1857) e il *Principe Milan Obrenović* (1875). Ma lo spirito di questo pittore, che simboleggia l'intero romanticismo serbo dal 1849 al 1878, emerge in particolare nella pittura di storia (*Sfilata con le torce di Stambol-Kapija*, 1859: conservata a Novi Sad; *Riposo dopo la battaglia*, 1877: Belgrado, NM) nell'illustrazione di gesta medievali e nazionali (lo *Zar Dušan*, 1857: ivi; il *Re Marko*, 1857: ivi) e in alcune composizioni religiose (*Gesù nell'orto degli Ulivi*, 1852: ivi) eseguite con fattura brillante e vigorosa. (ka).

Jakuchū

(nome d'arte di Itō Shunkyō) (1713 ca. - 1800). Aveva studiato i Kanō e lo stile di Kōrin quando venne affascina-

to dal realismo dei dipinti cinesi di fiori e uccelli dei Ming, che copiò. Tra il 1758 e il 1770 eseguì trenta grandi composizioni in oro e colore su carta, con fiori, uccelli e pesci (coll. imperiale), basati su un'acuta osservazione degli animali, che preferiva al paesaggio. La precisione della linea e l'intensità dei colori lo fecero sfociare, a forza di stilizzazione, in una tendenza «espressionista» (fenomeno questo poco frequente nella pittura giapponese), benché la sua ricerca realistica ne faccia un diretto precursore di Ōkyo. (*ol*).

Jakulov, Georgij

(Armenia 1884 - Parigi 1928). Dopo un breve passaggio presso Juon e studi alla scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, aderisce alle dottrine costruttiviste di Tatlin e applica i suoi principi nella decorazione del Caffè pittoresco a Mosca (1917). Da questo momento si dedica principalmente alla scenografia. Realizza per il Teatro da camera di Mosca le scene dello *Scambio* di Claudel (1918), quelle della *Principessa Brambilla* da Hoffmann (1920), e allestisce *Giroflée-Girofla* di Lecoq (1922). Il costruttivismo ha influenzato fortemente la sua concezione della scenografia, che si fonda sull'armonia architettonica, il rispetto del volume la struttura a spirale e un cromatismo molto marcato. **J** emigra nel 1925 e crea per i Balletti russi di Djagilev le scene metalliche e i costumi del balletto il *Passo d'acciaio*, danzato sulla musica di Prokof'ev (Parigi, 1927). (*bdm*).

Jallier, Noël

(attivo alla metà del XVI sec.). Il suo nome figura su una quietanza del 12 giugno 1550 relativa al pagamento di 482 lire tornesi per quattordici «grandi storie». Tale documento è stato messo in rapporto con gli affreschi di castello di Oiron (Deux-Sèvres), proprietà dei Gouffier, signori di Boissy; e si è supposto che **J** fosse l'autore della decorazione, ispirata alla guerra di Troia. Lo stile e i motivi dimostrano la conoscenza dai grandi cicli decorativi romani di Daniele da Volterra (Vaticano, Sala Regia), Perin del Vaga (Castel Sant'Angelo) e Salviati (palazzo Sacchetti). (*sb*).

Jamesone, George

(Aberdeen 1588 ca. - Edimburgo 1644). Fece apprendistato a Edimburgo, presso John Anderson (1612) e si sta-

bilí ad Aberdeen intorno al 1619. Nel 1633, tornato a Edimburgo, dipinse il ritratto di Carlo I, e viaggiò prima in Italia, poi in Scozia. Gli si debbono in primo luogo ritratti a busto o a mezza figura (*Marchese di Montrose*, 1629). È rappresentato soprattutto nelle NG di Edimburgo (*Lady Mary Erskine*) e Dublino (*Lady Alexander*). (sr).

Jamnitzer (Jamitzer, Gamiczer)

Famiglia di orafi e incisori tedeschi, il piú famoso dei quali è **Wenzel** (Vienna 1508 - Norimberga 1585). Stabilitosi molto presto a Norimberga, accolto come maestro nel 1534, venne nominato nel 1543 incisore dei sigilli della città. Fu orafo di fama mondiale, costruttore di strumenti scientifici, fornitore di quattro imperatori; eseguì per Rodolfo II una fontana da tavolo che suscitò l'entusiasmo dei contemporanei, e una scrivania per l'elettore di Sassonia, di cui il VAM di Londra possiede schizzi preparatori. Incisore nitido e preciso, dotato di forte immaginazione e particolarmente attratto dai segreti della prospettiva, è autore di un trattato, *Perspectiva corporum regularium* (1568), di cui il Gabinetto delle stampe di Berlino conserva una serie di disegni preparatori dedicata a Massimiliano II.

Christoph (Norimberga 1563-1618), suo nipote e allievo, se ne distingue per il fantasioso spirito inventivo, che si manifesta in particolare nella serie di *Figure, arabeschi e altri ornamenti*, apparsa nel 1610. (acs).

Jamot, Paul

(Parigi 1863 - Villerville (Calvados) 1939). Dedicatosi inizialmente all'archeologia, divenne membro della Scuola di Atene e diresse in Grecia numerose campagne di scavi dal 1887 al 1890. Tornato a Parigi, entrò nel dipartimento Antichità orientali e ceramica antica del Louvre di Parigi, e pubblicò studi sull'arte antica. La prima guerra mondiale, durante la quale ebbe l'incarico di curare i piú importanti dipinti del Louvre portati a Tolosa, segnò l'inizio di un nuovo orientamento della sua carriera. Nominato nel 1919 conservatore aggiunto al dipartimento di pittura, e conservatore nel 1934, dedicò da allora tutte le sue pubblicazioni alla pittura, forma d'arte cui si era sempre appassionatamente interessato e che egli stesso praticava. Erudito sensibile ed eclettico, in numerosi scritti affrontò lo studio di artisti diversi. Oltre ad opere generali, gli si

debbono monografie su Ravier (1921), Degas (1924), Du-
noyer de Segonzac (1929), i Le Nain (1929), Manet
(1932), Rubens (1936), e importanti articoli, in particola-
re su Poussin e i Le Nain, di cui analizzò l'opera sforzan-
dosi di determinare il rispettivo ruolo dei tre fratelli.
Aveva raccolto una collezione personale che lasciò a vari
musei. Quello di Reims (dove era originaria la sua fami-
glia) gli deve in gran parte la ricchezza del suo fondo di
quadri del XIX sec. francese. A Parigi, il Louvre e il MNAM
si divisero un complesso di venti disegni e quaranta dipin-
ti, tra cui un pannello francese del XV sec. (*la Messa di san
Gregorio*), un Louis Le Nain (*il Ritorno dal battesimo*), tre
Corot (tra cui *Donne bretoni alla fontana* e *Giovane donna
dalla gonna rosa*), opere di Gauguin (*Fienagione in
Bretagna*), Redon, Bonnard, Dufy, Marquet, e di Maurice
Denis, suo amico. (ic).

Janco, Marcel

(Bucarest 1895 - Tel Aviv 1984). Studiò architettura a
Zurigo (1913-16) e partecipò con Arp, Tzara e Ball alle
primissime manifestazioni dada al Cabaret Voltaire. Rea-
lizzò allora rilievi dipinti, sculture e pitture astratte, dopo
una breve fase figurativa influenzata dal futurismo (*Ballo
a Zurigo*, 1917: Chicago, coll. priv.). Lavorò a Parigi dal
1920 al 1923 e si distaccò presto dai surrealisti, sia per
contrastati di carattere che di idee. Tornato a Bucarest nel
1923, vi dirige il movimento e la rivista «Contimporanul».
Giunto in Palestina nel 1940 dopo l'avvento del re-
gime fascista in Romania, diviene rapidamente uno dei
principali animatori della vita artistica. Nel 1948 è tra i
fondatori del gruppo Nuovi orizzonti ed espone in tale
ambito per diversi anni. Nel 1953 fonda il villaggio di ar-
tisti Eyn Hod presso Haifa, sperando di applicarvi le pro-
prie idee sull'arte, l'artigianato e la funzione dell'artista
nella società. Suddivide il suo tempo tra Eyn Hod, di cui
fu per lungo tempo sindaco, e Tel Aviv. L'arte di J si è
svilupata lungo due direzioni: l'una unisce lo spirito
dada a un certo classicismo astratto e prolunga l'opera
giovane dell'artista in dipinti e rilievi fortemente strut-
turati (*Paesaggio*, 1963: Gerusalemme, Museo d'Israele);
l'altra è espressionista, talvolta simbolica, carica di emo-
zione tragica (*le Sirene*, 1949) e talvolta tinta di un umori-
smo molto personale, che si manifesta nei ritratti e nelle
scene di vita orientale. A partire dal 1965, nei suoi rilievi

metallici, **J** torna in modo spettacolare alle concezioni plastiche della sua gioventú. Ha illustrato varie opere (particolarmente di Tristan Tzara), ed eseguito scenografie teatrali. Suoi lavori si trovano in musei di Israele (Gerusalemme e Tel Aviv), Romania, Svizzera, Parigi (MNAM) e Chicago (Art Inst.). (*mt*).

Jankó, János

(Tót-Komly 1833 - Budapest 1896). Dopo studi a Vienna, lavorò a Budapest per giornali umoristici. Il suo stile fece scuola e superò i confini dell'Ungheria; ciò gli valse la collaborazione all'«Illustrated London News» e a pubblicazioni satiriche tedesche. Le sue caricature rientrano nell'ambito della cultura figurativa romantica. (*dp*).

Janmot, Louis

(Lione 1814-92). Allievo di Ingres a Parigi, poi di Orsel e di H. Flandrin, fu uno dei rappresentanti piú rinomati della scuola lionese dei «Quattrocentisti». Autore di immagini fantastiche (*Fiori di campo*, 1845: Lione, MBA), ritrattista (*Lacordaire: Versailles*), **J** deve la sua fama a una serie di diciotto dipinti completati da sedici disegni che illustravano un'opera lirica che aveva composto, il *Poema dell'anima* (Lione, MBA). Questo ciclo, completato nel 1854, costituisce una delle testimonianze concrete delle tendenze mistiche che fiorirono a Lione nel XIX sec. e del senso estetico che ne derivò, a favore di un'arte spoglia da effetti coloristici e di gran rigore lineare. Questa tendenza conferma le teorie elaborate a Roma all'inizio del secolo da Overbeck e dai nazareni. (*ht*).

Janneck, Franz Christoph

(Graz 1703 - Vienna 1761). Figlio del pittore della Stiria Martin Janneck, fu allievo di M. Vangus a Graz. Negli anni '30 del secolo risiedette a Vienna, eseguendo ritratti che rivelano la conoscenza di modelli francesi. Viaggiò intorno al 1735 in Austria e nella Germania meridionale, particolarmente a Francoforte, ove proseguí gli studi, insieme a C. H. Brand, presso Josef Orient. Nel 1740 è di nuovo menzionato a Vienna. Nel 1752 divenne assessore del direttore dell'accademia. Come Platzer, suo amico, ma con colori meno vivi, dipinse piccoli quadri da gabinetto nella tradizione olandese: *Scena galante* (Salisburgo, Residenzmuseum), *Danza* e *Conversazione all'aperto* (Vienna,

ög), *Cristo e i suoi discepoli* (Karlsruhe, KH), *Paesaggio* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Di fattura brillante, le sue scene pittoresche sono sovraccariche di figure dai ricchi costumi, minuziosamente dettagliate e spesso collocate contro uno sfondo paesaggistico. (*jhm*).

Janoušek, František

(Jesené (Boemia settentrionale) 1890 - Praga 1943). Si formò all'accademia di Praga (1918-23), ove fu allievo di V. Hynais. I suoi esordi rivelano l'influsso del cubismo ma a poco a poco la fattura dei suoi dipinti si fa più libera. Gli anni 1931-32 costituiscono una base decisiva della sua opera. J fu un surrealista indipendente, che operava in solitudine, al di fuori del gruppo costituitosi a Praga nel 1934. In spazi silenziosi, ove il tempo sembra bloccato, egli suggerisce eventi misteriosi in un mondo allucinante. Si tratta talvolta di meditazioni sulla natura, ove inesorabilmente la vita afferma i suoi diritti sulla morte (*Paesaggio d'autunno*, 1934: coll. priv.; *Paesaggio con nidi*, 1936: conservato a Praga). Ancor più spesso si tratta di rievocazioni delle sofferenze e dei terrori umani (l'*Operaia*, 1935; gli *Amanti*, 1934: Nelahozeves, Gall. della Boemia centrale). Alcuni dipinti riecheggiano i conflitti contemporanei (*Muri di Spagna* 1938), mentre altri sono visioni di catastrofi future (l'*Ora dei vermi*, 1937 ca., *Paesaggio con insetti*, 1939 ca.: Hluboka, Gall. Alès). Le opere degli anni 1934-35 si basano su un disegno preciso, mentre quelle degli anni seguenti si caratterizzano per un maggiore sfruttamento della materia pittorica. J ha lasciato anche numerosi disegni, realizzati tra il 1934 e il 1937. (*ivj + ok*).

Janssen, Horst

(Amburgo 1929). Disegnatore e incisore allievo di Alfred Malhau all'accademia di belle arti della sua città natale (1946-51); ha esposto per la prima volta nel 1957 ad Amburgo e Hannover (Gall. Brockstedt) e due anni dopo a Los Angeles. Nel 1964 ha preso parte alla prima mostra internazionale di disegno di Darmstadt, ottenendo il premio d'arte della città. La Kestner-Gesellschaft di Hannover ha organizzato l'anno successivo una mostra itinerante delle sue opere, che lo ha rivelato al pubblico tedesco. J è, con Paul Wunderlich, uno degli esponenti più brillanti del realismo magico. Dopo il 1950 non ha cessato di tra-

sporre in uno stile grafico intriso di poesia le vicissitudini della sua tormentata esistenza. La vita quotidiana nella grande città viene espressa mediante enigmatiche composizioni a carattere fantastico. J tenta di visualizzare l'«orrido», la bestialità latente, mediante un esibizionismo denudante, fino ai nervi e alle ossa (serie di *Autoritratti*). Formatosi alla scuola di Klee, Kirchner, Schiele, Kubin, Doré, Böcklin, Oelze, Dubuffet, J pratica magistralmente pressoché tutte le tecniche dell'incisione: litografie (1954-55), eseguite nel laboratorio di Guido Dessauer ad Aschaffenburg, «grandi incisioni su legno» (1956) dedicate alla borghesia di provincia, «grandi incisioni ad acquaforte» (1957-1958) o «piccole acquaforti» (1959: album *Nana, Harald, Camera di ragazza*), «grandi incisioni su legno II» (1961-62), «grandi acquaforti II» (1963-64), disegni a matite colorate (1964-1965), «paesaggi e fiori» (1970). Le sue ultime opere, abbandonando la sottile scrittura fantastica, sono parafrasi sarcastiche ed aggressive dei racconti di fate: *Paul Wolf und die sieben Zicklein, Hansel und Gretel* (1969). Le opere di J sono conservate in particolare ad Amburgo (KH), nonché in numerose coll. priv. (sr).

Janssen, Victor Emil

(Amburgo 1807-45). Fece parte del gruppo dei nazareni amburghesi, formatosi nel Sud della Germania. Dopo un primo apprendistato presso Bendixen ad Amburgo, si recò a Monaco e frequentò lo studio di Schnorr e di Cornelius (1827-32). Nel 1833 una borsa gli consentì di venire in Italia, dove incontrò Wasmann. Dopo il 1835 partecipò a Monaco alla decorazione della chiesa di san Bonifacio sotto la direzione di von Hess. La malattia gli impedì di proseguire questo lavoro; nel 1843 tornò ad Amburgo. L'opera di J è limitata: oltre ad una serie di disegni, solo due dipinti si trovano in collezioni pubbliche: il tondo del *Buon Pastore* (1835) e l'*Autoritratto al cavalletto* (1830 ca.) (ambedue ad Amburgo, KH). Mentre il quadro religioso si colloca nella tradizione nazarena e reca l'impronta di Cornelius, il torso nudo dell'autoritratto rivela, per la concentrazione rigorosa del motivo, una concezione realista tratta da Dürer. Il dipinto si contraddistingue per la sua obiettività intellettuale, e costituisce un curioso compromesso tra stile nazareno e realismo. L'originalità di J appare soprattutto nei disegni (Amburgo; Dresda; Berlino;

Monaco, coll. Winterstein), la cui acutezza, espressiva fino al piú minuto dettaglio, deriva da un gusto lineare classico spinto all'estremo. (*hm*).

Janssens, Abraham, detto anche Abraham van Nuysen

(Anversa ca. 1573-74 - 1632). Autore di dipinti religiosi, allegorici e mitologici, fu uno dei primi ad introdurre nelle Fiandre il caravaggismo. Apprendista nel 1584-85 presso il romanista Jan Snellinck, è segnalato a Roma nel 1598. Ancora vicino ai romanisti, sembra allora piú attratto dal manierismo di Zuccari come attesta *Diana e le ninfe* (coll. priv.), opera firmata e datata 1601, anno della sua ammissione fra i maestri ad Anversa, ove egli risiederà fino alla morte. La *Vecchiaia che si appoggia alla Fede e alla Speranza per sfuggire al Tempo* (1600: Bruxelles, MRBA) deriva direttamente da un dipinto di Frans Floris (Leningrado, Ermitage); in seguito J subordina tali influenze a quello di Caravaggio – il che consente di ipotizzare un secondo soggiorno a Roma e la «scoperta» delle opere di San Luigi dei Francesi – inaugurando uno stile vigoroso, dalle forme ampie e calme, scultoree, semplificate e definite da forti contrasti d'ombra e di luce (*La Schelda e la città di Anversa*, 1610, eseguito per la Sala del Consiglio del municipio di Anversa e oggi conservato in museo nella stessa città, *Crocifissione*: Valenciennes, MBA). Il realismo dei volti e la resa delle carni vengono valorizzati dai colori contrastati e generalmente vivaci: la *Gioia e la Malinconia* (1623: Spagna, coll. priv.; replica a pigione, Museo Magnin). Rubens adottò alcuni tratti del classicismo di J, ma questi risentí piú fortemente dell'influsso del rivale (*La Pace e l'Abbondanza legano le frecce della Guerra*, 1614: conservato a Wolverhampton; *Diana e le sue ninfe*: Kassel, SKS; *l'Abbondanza*, Anversa, Casa Rubens), il che lo condusse ad esasperare i contrasti e ad indurire il modellato per affermare la propria personalità; la sua brutalità anticipa Jordaens e giunge a far concorrenza a Rubens (*l'Annunciazione*: conservato a Gand). Dopo il 1618, i due stili praticati dall'artista coesistono, senza fondersi, nella sua opera. (*hl*).

Janssens, Hieronymus, detto il Danzatore

(Anversa 1624-93). Come il suo maestro Christoph van der Lamén, nella cui bottega entrò nel 1636, si specializzò in scene di ballo nella tradizione dei Francken e dei Giar-

dini d'amore di Rubens. Maestro nel 1643-44, assunse a sua volta apprendisti. I suoi personaggi, descritti con minuziosa eleganza, si muovono entro cornici principesche di tonalità spesso raffinata: la sua *Scena di ballo* del 1628 (Lilla, MBA) ispirò forse Watteau. Tra i suoi dipinti si possono citare il *Ballo* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) e *Gallerie di quadri* (conservato a Montargis). (*hl*).

Janssens, Jan (Joannes)

(Gand 1590 ca. - ivi?, dopo il 1646). Figlio di uno stimato medico di Gand, si recò a studiare a Roma (1619-20), poi tornò nella sua città natale, dove fu maestro nel 1621 e decano della ghilda nel 1635 e nel 1646. Tutti i suoi dipinti noti sono conservati a Gand, sia in un museo (*Annunciazione*, *Grande Incoronazione di spine*, *Piccola Incoronazione di spine*), sia nelle chiese (San Pietro: *Incoronazione di spine*, 1627). Influenzato dal suo soggiorno italiano, dipinse opere di un caravaggismo violento, confrontabile con quello di Baburen. (*ju*).

Janssens, Pieter, detto Elinga

(Bruges? 1623 - Amsterdam, prima del 1682). Confuso per lungo tempo con Pieter de Hooch, di cui subì nettamente l'influsso, J è pittore d'interni: la *Lettura* (1675 ca.: Monaco, AP; Francoforte, SKI) e la *Giovane che spazza* (Parigi, Petit-Palais; Leningrado, Ermitage) s'inscrivono esemplarmente, per la chiarezza dello spazio e il rigoroso realismo delle forme nella corrente intimista cara e Vermeer, Pieter de Hooch, De Witte, tanto caratteristica della pittura olandese dopo il 1650. J è noto anche come pittore di nature morte (Oxford, Ashmolean Museum), alla maniera di Kalf. (*ju*).

Janssens, Victor

(Bruxelles 1658-1736). Pittore di storia e di quadri religiosi, si formò a Bruxelles, presso Lancelot Volders, dal 1675, seguendo sulle prime il modello di Rubens. La protezione del duca di Holstein gli consentì di soggiornare in Italia dal 1681 al 1689; si legò al pittore olandese romanista Mulier il Giovane detto il Tempesta e fu influenzato dal classicismo di Poussin, il cui influsso è manifesto nei cartoni per arazzi, nel soffitto del *Concilio degli dèi* (1712: sala degli Stati del Brabante), e negli incarichi che segui-

rono le distruzioni del bombardamento del 1695. J è rappresentato con numerosi dipinti a Bruxelles (MRBA). (hl).

Japonisme

Termine impiegato nell'ultimo quarto del XIX sec., che indica la moda, allora in espansione, di stampe, raccolte di motivi decorativi e oggetti d'arte giapponesi. Per numerose ragioni, legate tanto alla storia delle relazioni tra l'Occidente e il Giappone, quanto alla ricerca di nuove soluzioni che consentissero di uscire dall'eclittismo trionfante, l'interesse per l'arte giapponese svolse un ruolo determinante nell'evoluzione della pittura, delle arti decorative e dell'architettura europea e statunitense alla fine del secolo scorso e all'inizio del Novecento. Per lungo tempo ignorato dal mondo occidentale, fin dalla sua prima menzione – col nome di Cipangu – nel *Milione* di Marco Polo, il Giappone è descritto come un'isola civile, ricca (Cristoforo Colombo credette di riconoscerla quando sbarcò a Haiti nel 1492) e invincibile. Opinione che trova conferma nei racconti dei primi mercanti portoghesi, che una tempesta gettò sulla costa di Tanegashima nel 1542, e nelle testimonianze dei missionari. Quando, nel 1636, Iemitsu chiuse il paese agli europei, la conseguente difficoltà e rarità degli scambi – condotti unicamente dalla Compagnia olandese delle Indie orientali, attraverso la modesta filiale di Deshima di fronte a Nagasaki – non diminuì l'interesse degli europei per il Giappone. Alcuni racconti di viaggio, come quelli di Kaempfer (pubblicato in Francia nel 1732), di Thunbert (1796), di Siebold (che soggiorna in Giappone dal 1823 al 1829 e riesce a recarsi a Edo) documentano una certa conoscenza della civiltà giapponese, quale poteva averne un pittore come Ingres, quando annota nel quaderno IX, foglio 48 (conservato a Montauban), un'eroica «storia da dipingere in numerosi quadri» tratta dagli *Annali giapponesi*. Dopo la missione del commodoro Perry nel 1853, gli Stati Uniti ottengono nel 1854 un primo trattato commerciale col Giappone; sono presto seguiti dalla Gran Bretagna e dalla Russia nel 1855, dall'Olanda nel 1856 e dalla Francia nel 1858. Nel 1868, la caduta del 15° shōgun e la politica di occidentalizzazione dell'imperatore Mitsuhiro dovevano ulteriormente favorire gli scambi con l'Europa e gli Stati Uniti. La prima partecipazione del Giappone a un'esposizione universale ebbe luogo a Londra nel 1862; tra il personale

della ditta Farmers e Rogers, incaricata di vendere i prodotti giapponesi in seguito a questa manifestazione, si trovava il giovane Arthur Lasenby Liberty (1843-1917), che nel 1875 aprì la East India House in Regent Street svolgendo un ruolo considerevole nella storia dell'Art Nouveau. Sempre a Londra, l'architetto Dodwin decorò, nel 1862, le pareti spoglie – al modo giapponese – della sua casa con stampe giapponesi, e il pittore americano Whistler inserì nei suoi quadri elementi di arredo giapponesi: paraventi (*Paravento dorato*, il *Balcone*), ventagli, vasellame blu e bianco, costumi in sete orientali (la *Principessa del paese della porcellana*, *salon* del 1865: Washington, Freer Gall.). Più tardi, nel 1876-77, quando dipinse l'arredo blu e oro della Peacock Room (Washington, Freer Gall.), Whistler impiegò motivi decorativi d'ispirazione giapponese che annunciano già taluni aspetti giapponesizzanti dello stile 1925. L'artista, che viaggiò spesso tra Parigi e Londra, svolse un ruolo importante nella diffusione del gusto giapponese in Francia, che venne conosciuto sembra, con qualche anno di ritardo rispetto a Londra. A Parigi, i padiglioni giapponesi delle esposizioni universali, a partire dal 1867, ottengono un successo immenso, che tocca il culmine nel 1878. Quell'anno vennero esposti, insieme alla raccolta di opere religiose portate da Emile Guimet nel 1876, i paesaggi dipinti in Giappone dal suo compagno di viaggio Félix Régamey. All'esposizione universale del 1889, in seguito alla presentazione sistematica di un centinaio di libri e di stampe della collezione Gonse, l'arte giapponese, che fino a quel momento era stata ritenuta essenzialmente di carattere decorativo, viene infine ammessa al rango di arte maggiore.

Ma la crescente voga delle stampe giapponesi – che risultarono essere tanto preziose per i pittori – seguì una strada indipendente dalle grandi manifestazioni ufficiali. Si devono, è vero, ritenere leggendarie talune affermazioni, d'altronde tardive, concernenti la scoperta di queste stampe; ma è certo che furono gli artisti, per primi, a considerare interessanti opere che i giapponesi ritenevano di scarso valore. Non è forse del tutto veritiero l'aneddoto secondo il quale nel 1856 il pittore Bracquemond scopre, presso lo stampatore Délâtre, un volume della *Mangwa* di Hokusai che era servito ad imballare porcellane spedite da francesi residenti in Giappone, ma occorre notare che Délâtre stampò, nel 1859, diciotto tavole, ispirate diretta-

mente alla *Mangwa*, nell'opera miscellanea di A. de Beaumont ed E. Collinot *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*, e che Bracquemond s'ispirò a quest'opera soltanto in una serie di incisioni del 1866 (Parigi, BN, Gabinetto delle stampe). Ugualmente non è forse verosimile la notizia che vuole che, nello stesso periodo, il giovane Monet avrebbe trovato a Zaandam, «svolgendo un pacchetto, la prima stampa giapponese che gli fosse dato di vedere». Ne vide forse a Le Havre, porto ove giungevano le spedizioni dal Giappone prima dello scavo del canale di Suez, e dove egli soggiornò fino al 1859 prima di ritornarvi nel 1862. La testimonianza di Ernest Chesneau, nel suo lungo articolo *Le Japon à Paris* («Gazette des beaux-arts», 1878), sembra più importante: «Fu un pittore, frugando presso un mercante di curiosità provenienti dall'Estremo Oriente, che allora venivano tutte indistintamente confuse sotto la denominazione comune di cineserie, a scoprire in un recente arrivo da Le Havre fogli dipinti e fogli stampati a colori, album di schizzi al tratto colorati a tinte piatte il cui carattere estetico – sia nella colorazione che nel disegno – era nettamente diverso da quello degli oggetti cinesi. Ciò accadeva nel 1862». Chi fosse il pittore che aveva avuto «quest'acutezza dell'occhio, di scoprire nella confusione della Cina morta le luci del Giappone vivo» non è espressamente detto: Chesneau lascia la scelta tra Stevens, Whistler, Diaz, Fortuny o Alphonse Legros. Numerosi negozi parigini specializzati in prodotti cinesi annunciano, a partire dal 1861, articoli giapponesi; particolarmente, quello chiamato «A la porte chinoise», casa fondata sotto la Restaurazione e situata allora al n. 36 di rue Vivienne (Baudelaire ne è cliente dal 1861; i Goncourt vi avrebbero acquistato un primo album giapponese nel 1860). Quanto al celebre negozio di M. e Mme Desoye, al n. 220 di rue de Rivoli, che doveva diventare luogo d'incontro di amatori e di artisti, esiste solo a partire dal 1862, visto che compare nell'*Annuaire du commerce Didot-Bottin* del 1863. Nel 1878 Chesneau cita, tra gli artisti che collezionavano stampe giapponesi, Manet James Tissot, Fantin-Latour (che lasciò erede della sua collezione di stampe giapponesi la biblioteca di Grenoble), Degas, Carolus-Duran, Monet, Félix Régamey, Bracquemond e Jules Jacquemard. La sua testimonianza è già piuttosto tardiva; fin dal 1863, Millet e Théodore Rousseau possedevano album giapponesi, e si sa che Fantin-La-

tour, nel 1865, rappresentava in prima fila, nel *Toast à la vérité* (quadro distrutto), il suo amico Whistler in kimono. Dopo il 1867, il gusto per il Giappone «arriva fino ai borghesi», come notano i Goncourt nel loro *Journal* il 29 ottobre 1868, ma non perde attualità nel gruppo di artisti che si riunisce al Café Guerbois e che già vede tra le figure principali i futuri impressionisti.

L'influsso nipponico comincia a farsi avvertire nella composizione ardita dai quadri (diagonali dell'Assenzio di Degas), nel gusto delle luci nette (Th. Rousseau) e nell'interesse nuovo per i soggetti tratti dalla vita quotidiana: oggetti giapponesi vengono rappresentati, ad esempio, nel *Ritratto di Zola* (Parigi, MO) di Manet nel 1868, nel quale si possono riconoscere un paravento e una stampa di Toyokuni. Lo scrittore aveva notato (*Eduard Manet, l'homme et l'artiste*, in «Revue du XIX^e siècle», 1^o gennaio 1867) una rassomiglianza tra la pittura di Manet e l'«eleganza strana» e le «chiazze magnifiche» delle stampe giapponesi. James Tissot, che fin dal 1863 situava talune tra le proprie scene di genere nel «Paese delle musmè», espone al *salon* del 1869 *Ragazze che guardano oggetti giapponesi*. La mania giapponesizzante pervade ogni cosa attorno al 1875 e raggiunge i grandi magazzini (cfr. *Au bonheur des dames* di Zola); testimoniano pure di questo gusto esotico il *Ritratto di Nina de Callias* di Manet (1874: Parigi, MO) o la *Giapponese* di Monet (1876: Boston, MFA).

Se la maggior parte dei viaggiatori s'interessa dei soprammobili e delle ceramiche di ogni sorta, come già faceva, in occasione del suo viaggio del 1860, il barone de Chassiron (lo testimonia la sua collezione al museo di La Rochelle), è interessante notare che Théodore Duret, futuro difensore degli impressionisti, ricerca più specialmente le xilografie e gli album giapponesi che ha intravisto a Parigi, quando parte per l'Estremo Oriente nel 1871 in compagnia di Cernuschi. Trova opere di Hokusai e di artisti contemporanei che faranno parte, nel 1873 dell'esposizione organizzata nel palazzo dell'industria. Compagno ben presto mercanti importanti: Sichel ha viaggiato in Giappone nel 1873-84, Bing nel 1875, e il giapponese Hayashi si trattiene a Parigi dopo l'esposizione universale del 1878. Essi contribuiscono al progresso della conoscenza diretta dell'arte nipponica e alcuni oggetti che avevano incantato un'intera generazione cominciano ad apparire piuttosto

volgari. Nel 1883 Louis Gonse organizzò un'«esposizione retrospettiva dell'arte giapponese», nella Gal. Georges-Petit, dove si poterono ammirare, tra migliaia di altri oggetti, alcune stampe di Utamaro e dei primi maestri dell'ukiyo-e, il cui ruolo doveva essere fondamentale per il movimento sintetista e *cloisonniste* sorto intorno a Gauguin, Emile Bernard ed Anquetin, nel 1886-88. Vincent Van Gogh, organizzatore, nel 1887, presso la Gal. Segatori al Tambourin, in avenue de Clichy, della prima mostra che raccogliesse unicamente stampe, si sente responsabile dell'evoluzione di questi giovani artisti. Quanto a lui, «preferisce le stampe volgari, colorate a toni piatti», che a suo parere sono più utili per i pittori delle tirature troppo raffinate. Ne rappresenta nei due ritratti del *Père Tanguy* e vi s'ispira direttamente (si veda puntuale con alcune stampe di Hiroshige di alcune sue opere - *Ponte sotto la pioggia*, *Susini in fiore*, *l'Albero* - o con quelle di Keisai Yeisan - *Giapponeseria*; *Oiran*) o indirettamente (il tema di iris, ripreso più volte ad Arles e a Saint-Rémy, va accostato al *Paesaggio con iris* di Hiroshige). Presto le esposizioni di stampe si succedono, per le sollecitazioni di Bing, fondatore della lussuosa rivista «Le Japon artistique»; nel 1888, nella sua galleria in rue de Provence 22, nel 1890, all'École des beaux-arts; nel 1893, presso Durand-Ruel. Hiroshige e Utamaro vi sono rappresentati ampiamente, e Pissarro, entusiasta, scrive il 2 febbraio 1893: «Questi artisti giapponesi mi confermano nel nostro partito preso visivo». Difatti, come nel campo delle arti decorative, dopo un primo approccio nel quale il *j* era spesso soltanto uno degli aspetti dell'esotismo, gli artisti prendono coscienza del profondo interesse, dal punto di vista estetico, di esempi che di volta in volta sono loro serviti come fonte d'ispirazione o come giustificazione per le loro nuove posizioni. Claude Monet, uno dei più fedeli estimatori, continuò ad esplorare le possibilità dell'arte giapponese, nella quale aveva già dovuto trovare una conferma al suo gusto per il colore luminoso, si ispirò certamente a serie come le *Vedute del monte Fuji* per le sue iterazioni di pioppi, di mole, di cattedrali di Rouen; non può negarsi la relazione tra l'insieme delle *Ninfee* (Parigi, Orangerie) e la decorazione interna dei templi o dei castelli giapponesi, ed in particolare del padiglione ornato di crisantemi del Nishi Honganji a Kyoto, la cui replica venne esposta a Londra nel 1910, e poi a Lione (Museo Guimet) nel 1914.

La nuova generazione s'interessava allora moltissimo dell'aspetto primitivo della stampa giapponese, accostandola alle immagini popolari di Épinal; Gauguin e i suoi amici adottarono i tratti che circoscrivono il motivo, le tinte piatte e vivaci, l'assenza di prospettiva, il carattere decorativo delle curve (steli, onde) e delle grandi diagonali; Gauguin riprende anche direttamente Hokusai, per esempio nel *Giacobbe e l'angelo della Visione dopo il Sermone* (1888: Edimburgo, NG). È stata indicata una fonte giapponese per il *pointillisme* di Seurat, ed è stata segnalata la presenza negli archivi Signac di un motivo decorativo giapponese, probabilmente un modello di kimono la cui disposizione delle linee ha ispirato la decorazione dello sfondo del celebre *Ritratto di Félix Fénéon* di Signac (1890: New York, MOMA). Ciò prova che non soltanto le stampe dell'ukiyo-e, ma anche le pitture, i motivi decorativi, gli stampini di carta scura ritagliata per la stampa dei tessuti (Parigi, MAD) hanno fornito agli artisti un nuovo repertorio. Molti aspetti dell'Art Nouveau resterebbero inspiegabili senza questo riferimento ai modelli nipponici e occorre rammentare che Bing a Parigi, Meier-Graefe a Berlino ed a Parigi, Liberty a Londra, Tiffany a New York si sono occupati tutti di arte giapponese prima di consacrarsi alla diffusione di uno stile che rompeva con l'accademismo tradizionale e con la gerarchia dei generi. Occorre qui citare le ricerche tecniche degli incisori, che cercano di imitare con l'acquaforte o la litografia a colori gli effetti della xilografia giapponese (Mary Cassatt, Bonnard, Henri Rivière); l'illustrazione dei libri (Beardsley, Bradley, Otto Eckmann); lo sviluppo dell'arte del manifesto, con Grasset, De Feure e soprattutto Toulouse-Lautrec; e infine, in rapporto con queste tendenze, il molteplice impegno degli artisti che si pongono al servizio del disegno industriale (Van de Velde) o dell'artigianato (particolarmente i *nabis*). Bonnard, soprannominato «Nubi très japonard», e Vuillard furono, forse con Breitner, coloro che spinsero più lontano la ricerca di un'ornamentazione che tende ad invadere interamente la superficie del quadro. La lezione del *j* – che appare in dettagli come i monogrammi imitati, sull'esempio di Whistler, dai caratteri giapponesi, da parte di Toulouse-Lautrec, Steinle, Maurice Denis – diviene sempre più difficile da cogliere, poiché spesso è completamente assimilata. Inoltre l'interesse crescente manifestato anche dagli architetti - da

Frank Lloyd Wright a Walter Gropius - per i sistemi costruttivi dell'edilizia giapponese e per il loro significato, ha consentito di conoscere il Giappone sotto un aspetto molto diverso da quello che era parso tanto perfetto e ricco d'insegnamenti agli occhi dei pittori della seconda metà del XIX sec. Si era già talvolta percepito, nella tecnica rapida della pittura a pennello, nella voluta irregolarità di certo vasellame tradizionale legato alla cerimonia del tè, un cammino dell'artista diverso da quello del pittore occidentale. Il suo ruolo affidato al caso, alla natura, quale appariva non più dallo studio degli elementi formali, ma attraverso una meditazione più o meno collegata alla dottrina zen, trova riscontro tra i pittori contemporanei nell'arte di Georges Mathieu o in quella, infinitamente più raffinata, di Tobey. (gl).

In Italia il gusto dell'arte giapponese si sviluppò nella seconda metà dell'Ottocento, negli ambienti a più diretto contatto con la cultura figurativa francese, mediandosi attraverso il confronto dei singoli artisti (vedi ad esempio De Nittis in alcuni paesaggi compositivamente ispirati all'arte giapponese: *Lungo Senna*: Milano, GAM), con le elaborazioni dell'ambiente parigino. Se non si può parlare negli anni '70 di confronto diretto e vera e propria ricerca, la voga giapponese (si pensi al viaggio di Fontanesi in Giappone nel 1876) fu uno dei termini del virtuosismo pittorico di Mariano Fortuny y Marshal aggiornato sulle novità tecniche (pittura chiara, tocco leggero e «abbreviato») del mercato, che coinvolse altri pittori italiani dando origine al fenomeno del «fortunismo». Il riferimento all'arte giapponese si fa più esplicito nell'ultimo ventennio del secolo in particolare nell'ambiente lombardo-piemontese sia negli articoli di Alfredo Melani sul settimanale «Vita Moderna», sia nelle teorizzazioni «ideiste» di V. Grubicy, che spostano l'accento su un'arte decorativa fatta di segni e d'idee, tisontrabili nella grafia filamentosa di Previati (*Sul prato*, 1889) o nelle sinuosità iconografiche di Segantini (*Trittico delle Alpi*, 1896-99; *L'angelo della vita*, 1894) e nelle opere di Luigi Conconi. Il gusto del j, si ritrova nella cultura eclettica di fine secolo accanto alle componenti neorinascimentali, viennesi (secessione), e prerafaellite, della breve stagione del Liberty italiano (vedi ad esempio D'Aronco, *Esposizione di arte decorativa Torino*, 1903). (sr).

Jaquierio, Giacomo

(Torino 1375-80 ca. - 1453). A lungo «pittore senza opere» noto soltanto per documenti, in tempi relativamente recenti e in seguito alla scoperta della sua firma sotto l'affresco della *Madonna in trono* in Sant'Antonio di Ranverso (presso Torino) (C. Bettea, 1914) ha acquistato una fisionomia concreta. Il suo catalogo, inizialmente sottoposto ad eccessive dilatazioni, è stato ricondotto entro termini cronologici e quantitativi piú attendibili dagli studi di N. Gabrielli, A. Griseri, G. Romano, E. Castelnovo, culminati nell'importante mostra di Torino del 1979. J è indubbiamente la maggiore personalità del gotico internazionale in Piemonte. La sua attività si svolse nel primo trentennio del secolo in prevalenza al servizio di Amedeo VIII di Savoia tra Ginevra e Thonon e di Ludovico d'Acaia tra Pinerolo e Torino, in una situazione quindi assai stimolante e aperta a disparati apporti, dato che il ducato sabauda si estendeva sui due versanti delle Alpi occidentali ed era attraversato dalle principali vie di comunicazione tra Nord e Sud. Inoltre Amedeo VIII, figlio di Bona de Berry, era nipote di Jean de Berry; per lui fu attivo, tra gli altri, quel «maître Boso» già al servizio di Jean de Berry, documentato a Thonon in contemporaneità con J. I suoi esordi sono riconosciuti nel perduto affresco degli *Ecclesiastici all'Inferno*, forse parte di un *Giudizio universale*, eseguito nel 1401 per i domenicani di Plainpalais (Ginevra) e noto da una xilografia cinquecentesca (Ginevra, Biblioteca pubblica e universitaria).

Successivamente lavora per Amedeo VIII e per Ludovico d'Acaia (per il quale aveva forse già lavorato a Torino nel 1403); dal 1426 è di nuovo a Thonon a decorare la cappella del castello, diventando pittore di corte di Amedeo VIII (carica ricoperta dal 1413 dal veneziano Gregorio Bono). Alla corte sabauda giungerà qualche tempo dopo anche lo svizzero Jean Bapteur, i cui rapporti con J sono stati lungamente dibattuti. Fin dall'inizio J appare orientato in direzione del gotico transalpino piú che della cultura padana. La corte di Amedeo VIII rappresentò inoltre per lui il luogo per molteplici incontri ed esperienze, cui si aggiunsero la conoscenza delle culture avignonese e borgognona, riflessi delle quali si leggono nelle sole opere su tavola che si possano a tutt'oggi attribuire con sicurezza a J (cui sono state riferite da F. Zeri quand'erano ancora in coll. Nunes): la *Liberazione di San Pietro* e *San Pietro salva-*

to dalle acque (Torino, MC), eseguite con ogni probabilità per Vincenzo Aschieri, benedettino, abate della Novalesa, coeve (1410-15 ca.) agli affreschi della cattedrale di Notre-Dame a Ginevra (*Angeli musicanti* nella cappella di Jean de Brogny: oggi a Ginevra, Museo d'arte e di storia). Ma un vero e proprio museo jaqueriano è la chiesa di Sant'Antonio di Ranverso, con numerosi affreschi (*Madonna in trono* e *Storie di sant'Antonio* nel presbiterio; *Storie della vergine* in una cappella (prima del 1410); *Annunciazione*, *Orazione nell'orto* ed *Evangelisti* nella sagrestia, in origine forse cappella funeraria (1412-1415 ca.); la *Salita al Calvario*, ivi, ritenuta più tarda e collocata al 1430 ca.). Non viene più accolta l'attribuzione a J degli affreschi del castello di Fénis, assegnati a un suo collaboratore, e di quelli della sala baronale (*Prodi ed eroine*) del castello della Manta. L'espunzione dal suo catalogo di questi e di altri cicli ha messo in luce invece la coesistenza di diverse ed alte personalità pittoriche, oltre al capillare influsso esercitato in Piemonte e in Valle d'Aosta dalla personalità di J (ad esempio nell'opera di Giovanni Beltrami a Pinero e di Guglielmo Fantini a Chieri, oltre che nel ciclo a più mani in San Pietro di Pianezza). (sr).

Jaroslavl'

Città a nord-est di Mosca, sulla riva destra della Volga; le chiese del Profeta Elia (1680) e di San Giovanni Battista di Tolčkovo (1694-95) sono tra i monumenti russi più riccamente decorati del XVII sec. I soggetti dipinti più interessanti si trovano nelle gallerie, ove sono stati rappresentati numerosi episodi del Vecchio Testamento – in particolare un ciclo dettagliato dei libri del Genesi e dell'Esodo – scene dell'Apocalisse ispirate da incisioni occidentali, leggende della Vergine e scene allegoriche. Nella chiesa del Profeta Elia, i due registri inferiori delle pareti sono riservati alla vita del santo patrono. (sdn).

Jarves, James Jackson

(Boston 1818 - Tarasp (Svizzera) 1888). Figlio del fondatore della fabbrica di vetriere di Sandwich, fece studi di storia, viaggiò molto rivestí cariche diplomatiche in Europa in particolare negoziando trattati commerciali tra gli Stati Uniti, la Gran Bretagna e la Francia, soggiornò in Italia e soprattutto a Firenze (dove si era stabilito nel 1852) per oltre trent'anni. Amico di Ruskin e di D. G.

Rossetti, si appassionò alla pittura italiana, interessandosi particolarmente delle sue origini e dell'evoluzione stilistica. Può considerarsi l'iniziatore di un intero capitolo del gusto americano. Percorreva l'Italia in lungo e in largo, alla ricerca di quadri da acquistare, servendosi delle sue grandi conoscenze e di un gusto molto sicuro. La sua collezione, trasportata negli Stati Uniti nel 1860 comprendeva circa 150 dipinti; venne esposta negli edifici, appena costruiti, della galleria di belle arti dipendente dall'università di Yale (New Haven Conn.), nel 1871 l'università l'acquistava a modico prezzo. Nello spirito di J la collezione doveva rivestire valore educativo e consentire lo studio dello sviluppo storico di un'arte; così gli esordi della pittura italiana vengono illustrati da un importante insieme di tavole dal XIII sec. in poi. Il XIV e il XV sec. sono rappresentati da una serie di opere senesi, di cui le più caratteristiche sono i due pannelli della *Vita di sant'Antonio* del Maestro dell'Osservanza, l'*Annunciazione* di Neroccio, l'*Assunzione* di Luca di Tommé, e da opere fiorentine come la *Madonna e santi* del Maestro della Maddalena, la *Deposizione nel sepolcro* di Taddeo Gaddi, *San Paolo e San Pietro* di Nardo di Cione, la *Visione di san Domenico* di Bernardo Daddi, il *Ratto di Deianira* di A. Pollaiuolo, la *Donna con un coniglio in braccio* attribuita a Piero di Cosimo, alcune opere di altre scuole (Gentile da Fabriano, *Madonna*, Tiziano, *Circoncisione*) e pannelli di cassoni. (gb).

Jawlensky, Alexei von

(Torschok 1864 - Wiesbaden 1941). Rinunciò alla carriera militare per dedicarsi alla pittura formandosi prima all'accademia di Pietroburgo (1889), poi a Monaco (1896) presso Anton Azbé, ove incontrò Kandinsky. In possesso di un solido mestiere, dopo inizi realisti subì l'influsso di Van Gogh (*Giacinto e frutta*, 1902: Basilea, coll. priv.) e quello del neo-impressionismo, scoperto in Francia ove si recò nel 1905, conoscendovi Matisse (*Riva del Mediterraneo*, 1907: Monaco, coll. priv.). Fondò con Kandinsky la Nuova associazione degli artisti di Monaco (1909). A partire dal 1908 durante l'estate, J e Kandinsky lavorarono a Murnau, ai piedi delle Alpi bavaresi; in questi lavori, J elabora un'espressione originale, sintesi delle economiche impaginazioni dello Jugendstil, di apporti matissiani successivi al *fauvisme*, nonché di stilizzazioni riprese dalla

pittura popolare bavarese e dalle icone tradizionali (la *Russa*, 1911: conservato a Bielefeld, *Solitudine*, 1912: conservato a Dortmund). Ne ritrova lo spirito nel 1912 e 1913, soprattutto in occasione dell'attività di Der Blaue Reiter, in opere magistrali caratterizzate da atteggiamenti ieratici e dall'impiego del contorno, che esalta colori dalle risonanze sorde (*Signora con cappello blu*, 1912-13: conservato a Mönchengladbach). Dopo un soggiorno a Bordighera (1914), risiede a Saint-Prex in Svizzera (1914-21). Vi sperimenta un'espressione assai più astratta, in piccole «variazioni su un tema di paesaggio», «canzoni senza parole», come scrive in una lettera a don Verkade, del 12 giugno 1938 (si veda ad esempio *Grande Variazione, mattino*, 1916: Parigi, coll. priv.), che precedono analoghi studi soprattutto sul tema del volto, ormai privilegiato nella sua opera e investito di un significato eminentemente religioso (*Testa di santo*, 1919: Stoccarda, Kunstkabinett). Stabilitosi definitivamente a Wiesbaden (1921), J forma, ancora con Kandinsky, Klee e Feininger il gruppo dei Quattro Azzurri (1924), in ricordo di Der Blaue Reiter. Prosegue le sue ricerche verso un'arte sempre più spirituale, ammette un ritorno ad una relativa figuratività nel 1922-23 (gli *Occhi aperti*, 1923: New York, MOMA), e conclude il proprio itinerario con una lunga serie di «meditazioni» d'ispirazione biblica, di formato assai piccolo e di fattura più fitta, volti dagli occhi chiusi ove grandi barre nere che racchiudono tratteggi verticali offrono un minimo di riferimenti (*Meditazione*, 1930: Parigi, coll. priv.). I primi attacchi di paralisi lo colpiscono nel 1920; cessa di dipingere nel 1938. Il catalogo di Clemens Weiler, pubblicato nel 1959, comprende 789 opere.

L'opera di J, nella sua instancabile ricerca di una rappresentazione dell'invisibile, senza del tutto abbandonare le allusioni concrete, è significativa del conflitto essenziale dell'arte moderna tra astrattismo e figuratività. è rappresentato a Parigi (MNAM), a Lione (MBA) e nella maggior parte dei musei tedeschi: Dortmund, Düsseldorf (KM), Colonia (WRM), Monaco (Städtische Gal.), Stoccarda (SG) e soprattutto a Wiesbaden (27 tele) e Wuppertal (Museo Von der Heydt). (*mas*).

Jean de Bruges → Bondol, Jean

Jean de Bruxelles → Rooure, Jan van

Jeanron, Philippe-Auguste

(Parigi 1809 - Comborn (Corrèze) 1877). Allievo di Sigalon, fu incaricato di dipinti per chiese parigine (Saint-Vincent-de-Paul, Saint-Louisen-l'Île) ed eseguì paesaggi nello stile dei pittori di Barbizon. Ma è noto soprattutto per l'attivo ruolo svolto durante la rivoluzione del 1830 per difendere la libertà d'espressione degli artisti, fondando la Société libre de peinture et de sculpture. Nel 1848 fu nominato direttore dei Musées nationaux. Pubblicò *Mémoires* e opere di critica d'arte. Il MBA di Caen conserva *i Piccoli patrioti* (1830) e il Louvre di Parigi il *Ritratto di Filippo Buonarroti* [?] (1830). (ht).

Jeaurat, Etienne

(Vermenton (Borgogna) 1699 - Versailles 1789). Fratello dell'incisore Edme Jeurat, fu allievo di N. Vleughels, che seguì a Roma (1724). Accademico nel 1733 (*Piramo e Tisbe*: conservato a Roanne), divenne pittore del re e cancelliere dell'accademia (1781). Fu gradevole decoratore (*Gioco del pallone*, 1762: conservato a Mâcon), pittore di genere (*Scena di spremitura a Vermenton*: conservato a Beaune), talvolta influenzato da Chardin, ma di lui più secco (*Giovane disegnatore*: Parigi, Louvre), e illustratore vivace della vita parigina (Museo Carnavalet, serie di cinque tele nella collezione del conte Beauchamp in Inghilterra). Lavorò anche per istituti religiosi (*Certosino in meditazione*, 1758: Parigi, chiesa di Saint-Bernard de la Chapelle). (cc).

Jenkins, Paul

(Kansas City 1923). Seguì i corsi dell'Art Institute della sua città natale e vi fece apprendistato in una fabbrica di ceramiche (1938-41). Dopo aver partecipato alla seconda guerra mondiale, si stabilì a New York iscrivendosi all'Art Students' League (1948-51). In seguito a viaggi in Europa, decise nel 1953 di stabilirsi a Parigi; dopo questa data divide la sua attività tra questa città e New York. In tele intitolate *Fenomeni*, J dispiega un universo colorato di forme mobili e ondegianti, ottenute facendo colare sulla tela una pittura molto diluita. Contrappone sulla distesa bianca del supporto i movimenti dell'ascensione e della caduta, evocatori di paesaggi. (hn).

Jensen, Alfred

(Ciudad de Guatemala 1903). Dopo studi in Danimarca, in California e a Monaco, dove incontrò Hans Hofmann, ha elaborato una serie di opere che, malgrado il carattere essenzialmente astratto, difficilmente possono riallacciarsi alle correnti principali dell'astrattismo. Fondate su una concezione matematica e metafisica dell'universo, sono grandi composizioni geometriche, costituite in generale da una moltitudine di quadratini di colori vivi (rosso, giallo, azzurro, verde, viola), che rammentano un mosaico. Spesso J traccia, a pittura bianca sulla superficie e sul bordo del quadro, elementi matematici (cifre, +, =) e segni misteriosi di cui egli solo conosce il senso (*Study for the Doric Order*, 1972). (bp).

Jensen, Christian Albrecht

(Bredstedt (Schleswig) 1792 - Copenhagen 1870). Formatosi prima all'accademia di Copenhagen (1810-16) e poi a quella di Dresda (1817-18), viaggiò in Europa e lavorò in Inghilterra (1839-40) e a Pietroburgo (1840-41). Dopo il 1850 dipinse poco. Esclusivamente ritrattista, eseguì numerosi ritratti pieni di vita: *La moglie dall'artista* (1825-26: Frederiksborg), *La baronessa Stampe* (1827: Copenhagen, Museo Thorvaldsen), *H. E. Freund* (1835: Copenhagen, NCG), *Ritratto di H. C. Andersen* (1836: Odense, Casa Andersen), che per la sicurezza dell'impianto costruttivo, per la raffinatezza dei colori chiari e la luminosità, si situano nella tradizione di Ecksberg e vicini alle creazioni di Kobke. È rappresentato con una serie di ritratti nei musei di Copenhagen (SMFK, Hirschsprungske Samling, NCG, Museo Thorvaldsen), al castello di Frederiksborg, al museo di Sorý ed a Stoccolma (NM). (hb).

Jervas, Charles

(Irlanda 1675 ca. - Londra 1739). Lavorò con Kneller nel 1694-95, soggiornò a Parigi e viaggiò in Italia dal 1699 al 1709. Nominato «principal pointer to the king» nel 1723, dovette il successo assai più alle amicizie letterarie e alle relazioni con le alte sfere della società che al suo talento di pittore. Tuttavia i suoi ritratti, come quello di *Jonathan Swift* (Londra, NPG), sono ben riusciti. Il suo stile si apparenta a quello di Kneller. (jns).

Jettel, Eugen

(Johnsdorf (Moravia) 1845 - Lussingrande 1901). Come E. J. Schindler, Ribarz e Robert Russ, dal 1860 studiò paesaggio all'accademia di Vienna presso Albert Zimmermann. Per impulso del maestro intraprese viaggi di studio con amici, Pettenkofen l'incoraggiò anch'egli su questa strada. A partire dal 1870 si recò in Francia, ove conobbe i pittori di Barbizon e in particolare Jules Dupré, che lo influenzò particolarmente. Avendo stipulato un contratto con Sedelmeyer, che era originario di Vienna e faceva il mercante d'arte a Parigi, si stabilì in questa città, dove visse dal 1873 al 1897; come i pittori francesi, esponeva ogni anno; e la sua modesta dimora divenne allora luogo d'incontro dei pittori austriaci e tedeschi. Scaduto il contratto con Sedelmeyer nel 1897, J espose con successo alla Wiener Sezession e ritornò a Vienna. Durante gli ultimi anni della sua vita operò molto in Dalmazia, e i suoi colori divennero più luminosi. J predilige i paesaggi spogli, a carattere pittoresco. Dipinse un *Paesaggio di landa* (1879: Vienna, öG) che, per gli alberi morti e i nugoli d'uccelli, si apparenta allo stile narrativo di Millet, ma con maggiore riserbo e cura dell'atmosfera. Il dipinto *Lo stagno delle oche* (1898: ivi), caratterizza bene la campagna a nord di Vienna. La maggior parte dei dipinti di J, compresi quelli di grande formato, sono stati realizzati su legno, il che fa supporre che non siano stati fatti direttamente dal vero. (*g + vk*).

Jiading, Intimisti di

Nella pittura cinese, questo appellativo raggruppa i Quattro Grandi Poeti di J dell'inizio del XVII sec., due dei quali erano inoltre pittori letterati. Li Liufang eseguì principalmente fiori e uccelli, ma i suoi piccoli studi di alberi sulle rive dell'acqua s'ispirano alla tradizione di Ni Zan Tsan, raddolcita da Wu Zhen (Boston, MFA; Londra, coll. Ling Su-Hua). Il suo amico Cheng Jiasui s'ispirò anch'egli a soggetti di Ni Zan, che trascrisse in uno stile più disteso, partendo dall'osservazione diretta della natura (Stoccolma, NM). (*o*).

jie hua

Denominazione di una tecnica della pittura cinese che letteralmente vale 'pittura a righello' ed è resa talvolta con

‘pittura a contorno’ (*boundary painting*). Considerata artigianale dagli storici cinesi dell’arte, questa tecnica minuziosa di rappresentazione di edifici, eseguita con l’esattezza di un progetto di architettura, consisteva nel tracciare i segni mediante un piccolo pennello molto fine, attaccato a una cannuccia che si faceva scivolare lungo un righello. Gli autori piú celebri di dipinti **j h** furono, nel x sec., Guo Zhongshu (*Palazzo d’estate di Tang Xuanzong*: conservato a Osaka) e, operando a scala piú vasta, Wang Chenpeng nel xiv sec. (il *Palazzo del Grande Chiarore*: New York, coll. Crawford). (ol).

Jigokuzōshi

(Storie degli Inferni). Dipinto giapponese dell’epoca di Kamakura, che sussiste in tre makimono originali e in due copie, e che appartiene, col *Gaki-Gakizōshi* (Dannati famelici: due makimono) e con lo *Yamai Yamainosōshi* (Mallattie: 21 scene), al gruppo dei *Rotoli illustrati delle Sei Vie* della reincarnazione buddista (Tokyo, Museo nazionale e Commissione per la protezione dei beni culturali). Questi rotoli dipinti su carta, composti di sezioni nelle quali si alternano i testi esplicativi e le immagini dai colori potenti e fortemente contrastati, illustrano il turbamento e il pessimismo profondo della fine del xii sec., tanto nella descrizione dei supplizi infernali quanto nella rappresentazione delle miserie e delle sofferenze del popolino, raffigurate con un realismo crudo, quasi impietoso. (ol).

Jing Hao

(900-960 ca.). Pittore paesaggista cinese, uno dei piú antichi maestri del paesaggio Song; di lui sfortunatamente quasi nulla conosciamo, se non che fu tra i primi a vivere da eremita taoista sulle montagne, alla ricerca di un contatto diretto con la natura. È considerato il creatore di un nuovo stile di paesaggio, monumentale e massiccio, ove le alte montagne dominano il centro compositivo sopra un fiume che scorre ai loro piedi. Questo aspetto di grandiosità si ritrova nelle opere a lui attribuite nelle collezioni del *Gu Gong* della Freer Gall. (Washington) o della Nelson Gall. (Kansas City). **J** passa per essere l’autore del *Bifa ji* (Raccolta dei metodi del pennello), che riordina i celebri principî di Xie He insistendo sulla necessità della verosimiglianza (vale a dire della corrispondenza dei soggetti alla stagione e del rispetto di una scala dimensionale) che

l'artista deve perseguire onde poter meglio esprimere l'atmosfera e l'anima stessa della natura, spingendosi oltre la semplice somiglianza, peraltro necessaria. Il nome di J è inseparabile da quello del suo allievo e discepolo Guan Tong che visse nel 920 ca., alla corte di Nanchino e applicò le lezioni del maestro riecheggiando col tipo della pennellata la durezza delle rocce o la floridezza degli alberi. Guan Tong amava i soggetti delle montagne in autunno o delle foreste in inverno (*Viaggiatori fra le montagne*: Gu Gong): nei quali, per la prima volta, compaiono personaggi di piccolo formato, in uno stile che verrà ripreso alla fine dai Ming da Wang Duo, questa volta reagendo all'intellettualismo di Ni Zan. (ol).

Jin Nong

(1687 - dopo il 1764). Il più importante degli Otto Maestri Eccentrici di Yangzhou. Poeta, calligrafo e critico, autore di un trattato sulla pittura, J cominciò a dipingere solo dopo aver passato la cinquantina. Con uno stile volutamente sciatto, dalle linee tremolanti, egli eseguì i temi classici dei letterati, bambú o susini (*Susino*, datato 1739: Parigi, Museo Guimet), riempiendo gli spazi liberi con una personalissima calligrafia quadrata. Verso la fine della sua vita si consacrò ad opere buddiste di carattere mistico, apprezzate soprattutto in Giappone (coll. priv.; museo di Osaka). Il suo influsso fu dovuto più a un ascendente morale e spirituale che a qualità pittoriche vere e proprie. (ol).

Joan de Burgunya

(documentato in Catalogna dal 1510 al 1525). Figlio di un orefice borgognone stabilitosi a Strasburgo, avrebbe soggiornato in Italia (*Ritratto di una dama di Estergom*: Napoli, antica coll. di San Marco) prima di recarsi in Spagna. A Valencia avrebbe eseguito il *Retablo di Sant'Andrea* (Valencia, Cappella del Miracolo; e Barcellona, coll. priv.). Nelle otto scene della vita del santo si rivelano già le tendenze manieriste dell'artista, il suo gusto per le architetture grandiose del Rinascimento, per le scene animate da personaggi a grandezza naturale che sembrano in perpetuo disequilibrio e per i ricchi tessuti dal disegno molto elaborato (a motivi moreschi utilizzati alla maniera del valenciano Yañez, presso il quale forse potrebbe essersi formato). In seguito la sua attività è documentata in Catalogna a partire dal 1490. A Tarragona (Museo provinciale) si trovano i

frammenti di un *Retablo della Maddalena*, per il quale ricevette probabilmente l'aiuto di uno dei suoi discepoli. A Gerona, la sua presenza nel 1519 è attestata da un documento e da tre opere importanti: la *Crocifissione* (Museo provinciale), il *Retablo di sant'Orsola*, distrutto nel 1936 ad eccezione della tavola centrale (ivi) e il *Retablo di San Felice* (chiesa di San Felice), iniziato da Perrys Fontanyes. Quest'ultimo insieme, capolavoro dell'artista, testimonia precise influenze tedesche: quella di Dürer per la composizione e quella di Michael Pacher per la monumentalità delle figure. La morte di J deve situarsi poco prima del 3 dicembre 1525, data in cui un contratto viene stipulato con Pedro Nunyes per terminare il retablo di Santa Maria del Pino (Barcellona), iniziato da J. (*aeps*).

Joest (Joost) van Kalkar, Jan, detto anche **Joest van Haarlem** (? 1460 ca. - Haarlem 1519). Gli archivi di Kalkar lo citano nel 1480 – il che indusse M. J. Friedländer a supporre che fosse originario di questa città – e dal 1505 al 1508. Tra il 1505 e il 1508 dipinse le ante dell'altar maggiore di San Nicola di Kalkar, rappresentanti venti scene della *Vita di Cristo*, opera gigantesca, di stile anedddotico, alcuni dettagli della quale ricordano Joos van Cleve. D'altro canto, gli archivi della cattedrale spagnola di Palencia attestano che un certo Juan de Hollanda ne eseguì il grande retablo; tali documenti, e una certa parentela stilistica, portarono Friedländer ad attribuire a J questo retablo, che egli colloca tuttavia prima di quello di Kalkar, dunque prima del 1505. È opera gigantesca quanto quella di Kalkar, contiene un pannello centrale rappresentante *San Giovanni e la Vergine col donatore Juan de Fonsera*, circondato da pannelli minori che raffigurano la *Vita di Cristo*. L'importanza di J va sottolineata: influenzò Barthel Bruyn e il Maestro di Francoforte, e, secondo Friedländer, avrebbe formato Joos van Cleve. (*ju*).

Jōgan

Denominazione di un periodo giapponese (858-76), che designa talvolta il primo periodo dell'epoca di Heian. (*sr*).

Johannes di Troppau, detto anche **Johannes di Opava** o **di Oppavia**

(seconda metà del XIV sec.). Lavorò verosimilmente a Praga, forse al servizio di Giovanni di Středa, cancelliere

di Carlo IV. L'*Evangelario di Alberto III*, duca d'Austria (Vienna, BN) scritto e firmato da lui, contiene numerose miniature a piena pagina, con *Scene della vita degli evangelisti*. Secondo ricerche recenti avrebbe avuto un certo numero di collaboratori, tra i quali il miniatore del *Messale di Praga*. La composizione e la decorazione sono probabilmente ispirate ai codici carolingi, ottoniani o persino romanici; l'aspetto arcaico dell'*Evangelario* si spiegherebbe col suo impiego in occasione delle cerimonie d'incoronazione. Appartiene al gruppo di manoscritti apparentati al *Liber viaticus* di Giovanni di Středa. Altre due opere l'*Orationale Arnesti* (dopo il 1364: Praga, MN) e il *Messale di Giovanni di Středa* (dopo il 1364: Praga, Bibl. capitolare) si trovano con esso in stretta relazione. Seguendo i percorsi della pittura su tavola e di quella murale, J sviluppò fino alle estreme conseguenze lo stile del Maestro del *Liber viaticus*; la sua opera preannuncia lo stile dei miniatori di re Venceslao IV. (*jho*).

Johannes Ispanus

(attivo tra la fine del xv e l'inizio del xvi sec.). Non si hanno dati biografici su J, il cui nome è noto soltanto per la firma «Ioas Ispanus P» nella *Deposizione* della coll. Saibene (Milano). Attorno a quest'opera sono stati raggruppati altri dipinti che concorrono a formare una complessa personalità. Di probabile origine spagnola, come indica il nome, J sarebbe giunto in Italia al seguito di Alessandro VI Borgia. Sarebbero testimonianza del primo periodo italiano alcune opere tra cui l'*Adorazione dei Magi* (Glasgow, AG), caratterizzata da un marcato gusto per un prezioso e brillante cromatismo, con un'evidente impronta pinturicchiesca. La sua cultura si arricchisce a contatto con la pittura napoletana – fu a Napoli probabilmente nel primo decennio del Cinquecento –, e con il successivo trasferimento nell'Italia settentrionale; un passaggio attraverso le Marche può essere ragionevolmente ipotizzato dalla presenza della pala – *Madonna col Bambino e i SS. Andrea e Elena* – ora nel palazzo comunale di Montecassino. Echi padano-lombardi e influssi veneti, in un contesto ancora improntato a una matrice iberica, caratterizzano l'ultima attività del pittore (*Deposizione* Saibene; *Madonna e Santi: Viadana, Santa Maria di Castello*). (*mrv*).

Johannot

Famiglia di pittori francesi il cui capostipite è **François**, la cui famiglia, originaria di Lione era emigrata in Germania dopo la revoca dell'editto di Nantes; tornato in Francia nel 1806 aveva fondato una seteria, si era dedicato a una pittura di fiori e aveva praticato la litografia.

Il figlio maggiore **Charles** (Offenbach 1798 - Parigi 1825) fu anch'egli iniziato alla tecnica litografica. Gli si devono alcune illustrazioni, in particolare per *Paul et Virginie*.

Alfred (Offenbach 1800 - Parigi 1837), secondo figlio di François, fu pittore di storia (*Battaglia di Rosebecque: Versailles; Don Giovanni di Lord Byron: Besançon, MBA*), ma è apprezzato soprattutto come illustratore, in collaborazione coi fratelli.

Tony (Offenbach 1803 - Parigi 1852), fratello del precedente, è tra i migliori illustratori del libro romantico. Il museo di Versailles conserva alcuni suoi quadri di storia, ma egli è principalmente stimato per i 150 volumi che decorò con oltre tremila figure (*Molière, Le Diable boiteux, Don Chisciotte, Werther e Faust* di Goethe, le *Chansons* di Béranger, i *Contes* di Charles Nodier, opere di George Sand, di Lamartine, dell'abate Prévost, di Walter Scott). Collaborò all'«Artiste». Alcune produzioni dei J sono firmate «Johannot frères». (sr).

John, Augustus

(Tenby (Galles) 1878 - Fording Bridge (Hampshire) 1961). Fu allievo della Slade School di Londra. Dipinse paesaggi e scene di gitani, in particolare diverse grandi composizioni decorative, eseguite tra il 1910 e il 1916, che tradiscono l'influsso di Gauguin e di Puvis de Chavannes. Una grande retrospettiva gli è stata dedicata alla Royal Academy nel 1954. La sua opera tarda, invece, costituita soprattutto da ritratti, sembra più ineguale e meno soddisfacente di quella della sorella Gwen. È rappresentato a Londra (Tate Gall.: *il Giorno di bucato, Robin, la Donna che sorride, Ritratto di Joseph Hone*), a Washington (NG: *Ritratto di Joseph Widner*) e a Cambridge (Fitzwilliam Museum: *Ritratto di Bernard Shaw*, 1916).

La sorella **Gwen** (Haverfordwest (Galles) 1876 - Dieppe 1939) fu autrice di piccole scene intimiste; trascorse in Francia la maggior parte della sua vita, ritirata a Meudon; qui conobbe Rodin e Jacques Maritain, di cui condivise l'ardente cattolicesimo. Ha distrutto gran parte della sua

opera; la Tate Gall. di Londra ne conserva un *Autoritratto* e il *Ritratto di una monaca*. (abo).

John, Jiří

(Třešt (Moravia) 1923 - Praga 1972). Studiò a Praga. La sua arte può dirsi alle soglie dell'astrattismo lirico: nei suoi dipinti compaiono di volta in volta i temi della città, degli oggetti che circondano l'uomo, della natura nelle sue molteplici manifestazioni. La figura ne è assente, ma vi si avverte sempre la presenza meditativa dell'artista, cui non è estranea la lezione di Braque. J opera per piani sovrapposti o per solchi paralleli, sui quali si distacca un elemento di realtà (cristallo, germoglio) che acquista valore di simbolo. La scrittura pittorica resta sempre delicata malgrado la sua forza, e semplice malgrado la varietà. Tra le opere dell'artista citiamo la *Cava di basalto* (1959: conservata a Praga), il *Paesaggio di carbone* (1964: coll. priv.), *Germinazione* (1963: ivi). J ha creato sugli stessi temi incisioni al bulino che hanno contribuito a consolidarne la fama (*Laboratorio*, 1961: conservato a Ostrava). (ivj).

Johns, Jasper

(Allendale S.C. 1930). Studiò per qualche tempo all'università della Carolina del Sud, e giunse a New York nel 1952 mentre l'espressionismo astratto toccava l'apogeo. Dipinse una serie di *Bandiere* americane e di *Bersagli* (*Flag* 1954: coll. Ph. Johnson; *Terget with Four Faces*, 1955: New York, MOMA); alcune bandiere vennero esposte a New York nel 1957 presso Leo Castelli, dove furono notate dallo storico dell'arte Robert Rosenblum. Nel 1958, quando l'artista tenne la prima personale presso Castelli, le bandiere e i bersagli suscitarono un nugolo di proteste. Questi lavori reintroducevano la figurazione nell'arte americana, e vennero attaccati in quanto produzioni neodada. J impiegava l'antica tecnica dell'encausto per modificare la superficie della tela, e identificava le immagini col fondo, o campo, conferendo così priorità alla superficie piana e nello stesso tempo insistendo sul significato dell'immagine (*Flag on Orange Field*, 1957: Colonia, WRM, coll. Ludwig). Valendosi di un repertorio limitato di oggetti e d'immagini di una quotidiana banalità, offrì all'espressione artistica un ventaglio sorprendente di virtuosismo pittorico: *Numbers in Color* (1958-59: Buffalo, AG), *Gray Alphabets* (1956: Houston, coll. de Ménil), *Map*

(1961: New York, MOMA). Un mutamento importante ebbe luogo intorno al 1960. J rinnovò allora rigorosamente tanto l'iconografia che la tecnica, impiegando inoltre un tocco piú spezzato, che dissocia l'unità del campo e dell'immagine (*Slow Field*, 1962: Stoccolma, MM; *According to What*, 1964: Los Angeles, coll. Edwin Janss Jr; *Edingsville*, 1965: Colonia, WRM coll. Ludwig). Spingendo ancor piú oltre questa tendenza, riempí la superficie di linee colorate oblique che si ricoprono secondo schemi ripetitivi (*Scent*, 1974: Parigi, MNAM, coll. Ludwig). J non si è limitato alla rappresentazione di un'immagine bidimensionale e alla sua trascrizione pittorica; nel 1960 ca. ha creato una serie di sculture in bronzo (*Beer Cans*, 1960: New York, coll. Scull; *Painted Bronze*, 1960: coll. H. Johns), che ponevano, trasposti in uno spazio tridimensionale, i medesimi problemi teorici delle *Bandiere* o dei *Bersagli*. Piú recentemente, J si è affermato come incisore di primissimo piano, dimostrando che il suo limitato repertorio di temi assumeva un significato del tutto diverso quando era trascritto su una superficie e con mezzi diversi (*Three Flags*, matita su carta, 1959: Londra, VAM). Ha eseguito le sue incisioni tanto con i torchi di Gemini G.E.L. a Los Angeles che con quelli di Tamarind a Long Island, i due centri che hanno contribuito a un rinnovamento della litografia negli Stati Uniti. New York gli ha dedicato due importanti retrospettive: la prima nel 1964 al Jewish Museum, la seconda nel 1976 al Whitney Museum (presentata al MNAM di Parigi nel 1977). (*dr + jpm*).

Johnson (Janson, Janssen, Janssens, Jonson van Ceulen), Cornelis

(Londra 1593 - Utrecht 1661). Poté formarsi presso maestri olandesi o inglesi, e le sue prime opere rivelano una certa parentela con quelle di Gheeraert il Giovane. Il ritratto di data piú antica è del 1617; fino al 1643 lavorò in Inghilterra, dove dipinse numerosi ritratti di aristocratici (*Edward Coke*, *Guglielmo III*: Londra, NPG), presentati entro una cornice ovale, forma allora molto in auge nella pittura anglo-olandese. Tra il 1620 e il 1630 abbandonò la sua maniera meticolosa, derivata probabilmente dalla miniatura, inaugurando uno stile piú libero e sensibile (*Ritratto di ignoto*, 1627: ivi). Nel 1632 fu assegnato «al servizio di Sua Maestà in qualità di pittore», e fu allora influenzato dalla fattura elegante e fluida di Van Dyck (la

Famiglia Capel, 1640 ca.: Wiltshire, Wilton House). Tornato nei Paesi Bassi nel 1643, fu iscritto nello stesso anno alla gilda di San Luca di Middelburg; nel 1646 si trasferì ad Amsterdam e nel 1652 a Utrecht. I suoi ritratti (il *Borgomastro Gelwinck*, 1646: Amsterdam, Municipio Giovane Uomo, 1650: in museo a Utrecht l'*Uomo col guanto*, 1651: Dresda, GG; *Adriaen van Blyenburgh*, 1654: Amsterdam, Rijksmuseum, *Ritratto di donna*, 1660: Lilla, MBA) sono di grande finezza di toni, dipinti spesso su uno sfondo grigio-verde chiaro. (*jns + jv*).

Johnson, Eastman

(Lovell Me 1824 - New York 1906). Prima d'imbarcarsi per l'Europa nel 1849, J aveva acquisito a Boston e a Washington una certa reputazione come ritrattista della borghesia locale (*Dolley Madison*, 1846: Cambridge Mass., Fogg Museum). In Europa soggiornò prima a Düsseldorf, ove studiò con Emmanuel Leutze, pittore americano stabilitosi in quella città. Nel 1851, tuttavia, malcontento di questo insegnamento, si recò all'Aja, dove studiò soprattutto i maestri antichi, e divenne rinomato ritrattista. Nel 1855, infine, si stabilì a Parigi frequentando lo studio di Couture. Il suo temperamento lo induceva d'altronde naturalmente all'insegnamento di Couture (il *Giovane Savoiaro*, 1853: New York, Brooklyn Museum). Tornato lo stesso anno negli Stati Uniti, cercò nuovi soggetti. Abbandonò le composizioni di genere di tipo olandese (i *Falsari*, 1851-55: Ibm Corp.; i *Giocatori di carte*, 1853: coll. priv.) per scene più tipicamente americane. Come Catlin s'interessò anzitutto della vita degli Indiani (*Canoa indiana*, 1857: conservato a Duluth Minn.), ma acquistò grande fama per composizioni pittoresche rappresentanti la vita dei negri nel Sud (*Life in the South*, 1859: New York, Historical Society), o dei contadini americani (*Coro Husking*, 1860: Syracuse N.Y., Everson Museum of Art; *Sugaring off*, 1861-66: conservato a Providence R.I.). Continuò poi a trattare i medesimi temi (*Cornhusking Bee*, 1876: Chicago, Art Inst.; *Cranbeny Pickers*, 1875-80: New Haven, AG), ma aggiunse al suo repertorio meravigliose scene d'interni, riflessi sontuosi della borghesia trionfante (*The Blodgett Family*, 1864: coll. Blodgett; *The Hatch Family*, 1871: New York, MMA), o talvolta di più conturbante intimità (*The Earring*, 1873: Washington, Corcoran Gall., *Not at Home*, 1872-80: New York,

Brooklyn Museum; *The Little Convalescent*, 1872-80: Boston, MFA). Venne accolto nel 1860 nella National Academy of Design. è rappresentato in diversi musei americani. (*sc + jpm*).

Jolli (Joli), Antonio

(Modena 1700 ca. - Napoli 1777). Allievo a Modena di R. M. Rinaldi, si perfezionò a Roma presso Pannini. Dopo un soggiorno a Perugia e a Modena (1725), ove decorò vari palazzi (palazzo Donnini a Perugia), lavorò come scenografo dal 1725 al 1744, e più tardi (1754) a Venezia, dove fu tra i fondatori dell'Accademia e tra i propagatori del gusto scenografico emiliano; ma, di numerosi progetti per i teatri veneziani, restano solo rari disegni (Vienna, Albertina) e incisioni di Cristoforo dall'Acqua e di Francesco Benerdi. Viaggiò molto: in Germania, in Inghilterra (1744-50), dove lavorò come scenografo, come decoratore di ville (Richmond, villa Heidegger) e come vedutista (*San Giorgio*: Londra, coll. Railing), poi in Spagna (1750), dove fu nominato al teatro del Buen Retiro. Terminò la vita a Napoli (1772-1777) dove lavorò al teatro San Carlo. Di quest'ultima fase restano due grandi dipinti, rappresentanti l'*Imbarco di Carlo III a Napoli* (Madrid, Prado) e diverse *Prospettive architettoniche* (Napoli, Capodimonte). (*sde*).

Jones, Allen

(Southampton 1937). Dopo studi di pittura a Hornsey e al Royal College of Art di Londra, rapidamente dominò la Pop'Art inglese con i suoi amici Hockney e Kitaj. Una delle sue prime grandi tele, la *Battaglia di Hastings* (1961-62: Londra, coll. priv.), si presenta come una giustapposizione di elementi figurativi, talvolta geometrici, e di superfici su cui la pittura viene applicata direttamente, talvolta in colata. *Sunplane* (1963: in museo a Sunderland) è il suo primo dipinto che risponda ai criteri della Pop'Art: bande di colori saturi giustapposti, stilizzazione estrema delle forme. L'anno seguente J introdusse l'erotismo con *Green Girl* (1964), ove è rappresentata soltanto una parte del corpo femminile: tale concentrazione sul dettaglio, stilizzato o minuziosamente dipinto è allora, insieme all'uso di colori saturi, caratteristica del suo lavoro. Attratto verso il 1965 dall'«immagine tridimensionale», realizzò alcuni oggetti in plexiglas dipinto o in corda (*Ermafrodito*,

1965), tornando poi alla superficie della tela con composizioni nelle quali figurano sempre gambe femminili su un fondo in *camaïeu* di colore puro (*Sheer Magic; Evening Incandescence*, 1967: Londra, coll. A. Tooth). Rivolge poi l'attenzione ai manichini di cera vestiti o spogliati, che sono altrettante immagini della morte (*Sedia*, 1969), eseguendo anche numerosi disegni e litografie. È rappresentato in particolare a Liverpool (WAG), a New York (MOMA) e ad Amsterdam (SM). (*em*).

Jones, David

(Brockley (Kant) 1895-1974). Figlio di uno stampatore gallese, cominciò giovanissimo a disegnare animali, esponendo ancora bambino alla Royal Drawing Society. Dal 1909 al 1915 studiò alla Camberwell School of Art e, dopo la prima guerra mondiale, continuò la sua formazione presso la Westminster School of Art (1919-22). Pittore, disegnatore e soprattutto acquerellista, tecnicamente venne influenzato dalla scuola di Parigi; ma i suoi soggetti preferiti sono tratti dalle leggende gallesi e ispirati dalla fede cattolica, da cui è animato dopo la sua conversione nel 1921. È pure incisore e calligrafo; s'iniziò a tale procedimento con lo scultore Eric Gill, realizzando numerose illustrazioni per un episodio della leggenda di Arthur de Malory (*Book of Sir Lancelot and Queen Guenever*), molti di tali disegni sono conservati a Londra (Tate Gall.). Suoi lavori sono stati esposti a Chicago (1933), Venezia (1934), New York (1939); la Tate Gall. gli ha dedicato una retrospettiva nel 1954-55. Ha scritto, in particolare, *In Parenthesis* (1937) e *the The Anathemata* (1952). (*mri*).

Jongh, Ludolf de

(Rotterdam o Overschie 1616 - Hillegersberg 1679). Ritrattista, paesaggista e pittore di genere, fu allievo di Cornelis Saftleven a Rotterdam, di Anthonie Palamedesz a Delft e di Jan van Bylert a Utrecht. Viaggiò in Francia nel 1635, tornando a Rotterdam nel 1643. Artista eclettico, fu autore di paesaggi che appartengono alla maniera italianizzante. I ritratti, come quello di una *Donna e sua figlia* (1653: Dresda, GG), o il *Ritratto di donna* (1660: L'Aja, Mauritshuis), serbano un aspetto ampio e severo. Le scene intime costituiscono la parte migliore della sua opera (*Lettura del biglietto*, 1647: in museo a Magonza). (*php*).

Jongkind, Johan Barthold

(Latdorp (Overijssel) 1819 - Grenoble 1891). Trascorse l'infanzia a Vlaardingen; benché destinato alla carriera notarile, l'amore per il disegno lo decise a seguire la carriera artistica. Si recò all'Aja nel 1837, seguendo l'insegnamento del paesaggista Andreas Schelfhout. Dal 1838 al 1842 praticò assiduamente il disegno a Massluis e all'Aja, ottenendo nel 1843 una borsa di cui beneficiò per dieci anni. Conobbe Eugène Isabey all'Aja (1845) e l'anno seguente frequentò a Parigi il suo studio e quello di Picot. Fino al 1855 si ispirò soprattutto alla città di Parigi - numerose vedute dei lungosenna, come l'*Estacade* (1853: Angers, MBA) e il *Quai d'Orsay* (1852: Bagnères-de-Bigorre, Museo Saliès) - ed ai porti della Normandia (Honfleur, Fécamp, Le Havre, Etretat), dove soggiornò dal 1849; gli acquerelli e i quadri lo rivelano in possesso di uno stile compiuto, in cui il motivo ha il ruolo importante della tradizione del paesaggio olandese (*Etretat*, 1851: Parigi, MO). Lo scacco subito all'esposizione universale del 1855 lo indusse a tornare in Olanda, ove risiedette (a Rotterdam, Klaaswall, Overschie) fino al 1860. Ma rimpiangeva Parigi; sollecitato dagli amici (Cals, il conte Doria, che paventavano le conseguenze della sua intemperanza), vi ritornò. Incontrò allora una compatriota, la sig.ra Fesser, cui da allora consacrò la propria devozione. Dal 1862 al 1866 risiedette, d'estate, in Normandia. Nel 1862 eseguì le prime acqueforti, *Sei vedute olandesi* (lascerà ventisette lastre incise), e l'anno successivo partecipò al Salon des refusés (*Rovine del castello di Rosemont*, 1861: Parigi, MO). Nel 1864 incontrò Monet a Honfleur, dove i due lavorarono insieme. Dopo il 1860 la sua fattura si alleggerisce, il tocco si frammenta, suddividendo spontaneamente i toni per suggerire la vibrazione della luce (*Effetto di luna sull'estuario*, 1867: coll. priv.). Durante i numerosi spostamenti (Belgio, Olanda, Normandia, e nel Nivernese), praticò soprattutto l'acquerello, spesso come studio per un quadro, poi, sempre più, fine a se stesso (*Le Havre, spiaggia di Sainte-Adresse*, 1863: Parigi, MO). Frequentò il Delfinato a partire dal 1873, stabilendosi nel 1878 a La Côte-Saint-André (Isère) città natale di Berlioz; nel 1880 viaggiò nei Mezzogiorno della Francia (Marsiglia, Narbona, La Ciotat) e dal 1881 al 1891 tornò, d'inverno, a lavorare a Parigi. L'acquerello divenne ormai la sua tecnica preferita; con tratto sicuro, suggeren-

do rapidamente e con intensa verità il luogo e il momento, la chiazza di fluido colore, che sfrutta molto i bianchi, aggiunge una dimensione complementare; si espande liberamente, senza preliminare sostegno grafico, utilizzando una gamma ridotta dove predominano i gialli e gli ocra (*Paesaggio di neve nel Delfinato*, 1885: coll. priv.). L'arte di J è dovuta alla freschezza d'una visione materializzata da una matita e da un pennello di estrema sottigliezza; soprattutto forse per questo atteggiamento rispetto alla natura è precursore degli impressionisti. Alla fine della sua vita, l'abuso di alcool lo condusse alla follia; morì in manicomio a Grenoble e fu sepolto a La Côte-Saint-André. È rappresentato in particolare in musei olandesi (Amsterdam, Rijksmuseum; Rotterdam, BVB; L'Aja, GM), francesi (Parigi, MO e Petit-Palais; Grenoble; Aix-les-Bains; Reims) e in coll. priv. (*mas*).

Jōnin

(nome d'arte di Enichibō) (inizio del XIII sec.). A questo monaco giapponese, che operò in epoca Kamakura nel laboratorio di Kōzanji (tempio buddista della setta Kegon, situato a nord-ovest di Kyoto), si attribuiscono il ritratto del monaco Myōe e il *Kegon-Kegon'engi*. (*ol*).

Joos van Wassenhove → Giusto di Gand

Jordaens, Hans III, detto il Lungo Jordaens

(Anversa 1595 ca. - 1680). Figlio (?) e allievo di Hans II, trascorse tutta la sua vita ad Anversa, dove venne accolto come maestro nella gilda di San Luca nel 1620. Dipinse quadri di storia secondo il gusto di Frans II Francken e di Van Balen, come l'*Incontro tra Giuseppe e Giacobbe* (1646: conservato a Brest), la *Battaglia delle amazzoni* (conservato a Dunkerque) o il *Passaggio del Mar Rosso*, di cui esistono numerosissime versioni (L'Aja, Mauritshuis, Leningrado Ermitage, Hampton Court, Anversa: Berlino-Dahlem; Oldenburg). (*iv*).

Jordaens, Jacob

(Anversa 1593-1678). Tutta la sua carriera si svolse ad Anversa, ma il suo successo fu tale da fargli ricevere incarichi da tutta Europa. Alla morte di Rubens (1640) e di Van Dyck (1641) divenne il primo pittore della città. Allievo dal 1607 di Adam van Noort, di cui divenne genero

nel 1616, venne ammesso come libero maestro nella ghilda di Anversa nel 1615. I vari influssi che contribuirono allora alla formazione del suo stile pittorico persistettero poi fin nelle ultime opere. J, che non si recò mai in Italia, tuttavia si interessò delle ricerche luministiche di Bassano e di Elsheimer (del quale conobbe probabilmente la *Lapidazione di santo Stefano* allora di proprietà di Rubens), come si può constatare nella *Sacra Famiglia con sant'Anna* (1615-17 ca.: Detroit, Inst. of Arts). Poté infatti conoscere la grande pittura italiana del Cinquecento e contemporanea sia direttamente, tramite i dipinti allora presenti in collezioni fiamminghe, sia attraverso le stampe: ma principalmente questo avvenne tramite le copie che Rubens aveva tratto nei suoi viaggi in Italia. Rubens, il cui atelier fu per J una vera e propria «scuola-museo» dove poté vedere, oltre a importanti originali, la sua libera interpretazione delle opere di Tiziano, Veronese e Caravaggio svolse indubbiamente un ruolo di rilievo in tutto il percorso di J. Questi già nei primi dipinti conseguì quel suo personalissimo stile pittorico caratterizzato, talvolta, da un realismo vigoroso oltre che da una straordinaria pienezza di forme, rischiarate da un lume che ne esalta il brillante colorismo (*Sacra Famiglia*, 1616: New York, MMA; *Adorazione dei pastori*, 1617 ca.: Grenoble, MBA; *Lefiglie di Cecrope*: conservato ad Anversa; *Allegoria della Fecondità*: Monaco, AP; la *Crocifissione*: Rennes, MBA; la *Tentazione della Maddalena*: Lille, MBA). In questi quadri, come nell'*Autoritratto con la famiglia della moglie* (Kassel, SKS), è assai forte l'ascendente di Rubens, e tuttavia J si dimostra ancor più «italianizzante»: tanto da venir definito (Sterling) il più personale tra gli interpreti del caravaggismo – in senso lato – nei Paesi Bassi. La sua opera manterrà sempre questa complessità di spunti, esemplificata al meglio, per questa prima fase del suo percorso, dal *Sacrificio di Isacco* (Milano, Brera). Nel ventennio 1620-40 J fu stretto collaboratore di Rubens, operando al suo fianco quasi ininterrottamente. Con Van Dyck intervenne, intorno al 1620, alle grandi composizioni cui Rubens allora attendeva (ad esempio la *Cena in casa di Simone*: Lenigrado, Ermitage). Partito Van Dyck per l'Italia nel 1622, J, com'era ovvio attendersi, divenne il principale assistente del maestro e prese parte probabilmente ai ventun dipinti ordinati da Maria de' Medici per il palazzo del Lussemburgo (ora a Parigi, Louvre). Nel 1634-35 partecipò

alle grandi decorazioni per l'ingresso del cardinal infante Ferdinando ad Anversa e realizzò composizioni di soggetto mitologico per Filippo IV di Spagna destinate alla Torre de la Parada: *Apollo e Marsia*, *Nozze di Peleo e di Teti*, *Cadmo e Minerva*, *Caduta dei Giganti* (1636-1638: Madrid, Prado; benché firmate da lui, dipendono da bozzetti di Rubens conservati a Bruxelles, MRBA). Alla morte di Rubens (1640) i suoi eredi affidarono a J il completamento di altre opere per il re di Spagna (*Ercole e Andromeda*) e il vasto ciclo, commissionato da Carlo I d'Inghilterra, delle *Storie di Psiche* in sette dipinti, con il quale si consacrò successore del maestro. Già dall'inizio del terzo decennio del resto, con opere quali *Pan e Siringa* (Bruxelles MRBA), il *Satiro e il contadino* (Kassel, SKS), l'*Adorazione dei pastori* (Stoccolma, NM; altre versioni all'Aja e a Braunschweig) o i *Ritratti di famiglia* dell'Ermitage e di Braunschweig, J aveva conseguito la piena maturità stilistica. Grazie al suo genio libero e travolgente e ad una vitalità pittorica che non gli fece disdegnare temi e modi di corporosa, quasi brutale naturalezza (aspetto talvolta assai criticato), egli fornisce di volta in volta, pressoché in ciascuna delle sue opere, una singolare e compiuta esperienza pittorica. Nell'*Adorazione dei pastori* (Magonza, Mittelrheinisches Landesmuseum), con la figura della Vergine piena di grazia e nobilmente idealizzata, e il gruppo dei pastori di un vigoroso naturalismo, coesistono la tradizione italiana e quella fiamminga; nella *Cattura di Cristo* (Londra NG) e soprattutto nella superba *Allegoria della fecondità* (1622 ca.: Bruxelles, MRBA) e negli *Evangelisti* (1622-23: Parigi, Louvre) si rivela tra i massimi protagonisti del barocco europeo. Il medesimo carattere, in piena sintonia, del resto, con Rubens allora ancora operoso, connota il *Martirio di sant'Apollonia* (1628: Anversa, Sant'Agostino; bozzetto a Parigi, Petit-Palais) e il *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* (Parigi, Louvre), grande e felice congerie di personaggi e di animali, capolavoro di stupefacente disinvoltura e libertà pittorica. *Il giudizio di Paride* (1620-25: Miani, Coral Gables, coll. Kress), quasi una sintesi di un secolo di pittura, fonde riecheggiamenti del «manierismo» di Anversa con classicismi di taglio veneziano e tizianesco, amalgamati nella fluente pennellata e nel ricco impasto cromatico che gli derivano dalla consuetudine di Rubens. Come ritrattista J da prova di autorevolezza e di pienezza pittorica pari a quelle di Van

Dyck (oltre ai vari *Autoritratti con la famiglia*, i *Coniugi*: Boston, MFA; il *Ritratto virile*: Washington, NG; i *Coniugi van Zurfelen*: Londra, NG; il *Ritratto di Johan Weerts*: Colonia, WRM). Il soffitto con i *Segni dello Zodiaco* che J dipinse intorno al 1640 per la propria casa (oggi rimontato nel palazzo del Lussemburgo a Parigi) ne dimostra l'abilità e il virtuosismo negli effetti di illusionismo prospettico. In alcuni temi frequentemente praticati dal pittore (*Il Satiro e il contadino*, versioni in musei di Bruxelles, Budapest, Leningrado, Monaco; *Il Re che beve*, 1638-40: Parigi, Louvre) si riscontra una brutalità di fattura spinta talvolta fino alla volgarità. Si tratta, in ogni caso, di un aspetto di quella sua spregiudicatezza di modi pittorici e d'invenzione che nei quadri di soggetto religioso, traboccanti di movimento e di vita e concepiti secondo molteplici punti di vista prospettici – come il tumultuoso *Giudizio universale* per il municipio di Furnes (oggi a Parigi, Louvre); o *I quattro Dottori della Chiesa latina*, 1640 ca. (Blackburn, Stonyhurst College); o *Gesù fra i Dottori*, 1663 (Magonza, Mittelrheinisches Landesmuseum) – conduce ad esiti tra i più liberi ed efficaci della pittura barocca. Dal 1650 alla morte, egli è continuamente combattuto tra l'equilibrio e la grazia italiani (*Marsia punito dalle Muse*: L'Aja, Mauritshuis; il *Sonno di Antiope*, 1650: Grenoble, MBA) e l'enfasi delle figure colossali (*Nettuno rapisce Anfritrite*: Anversa, Casa Rubens), o un certo convenzionalismo (la *Pace di Münster*, 1654: Oslo, NG). Il suo cromatismo resta assai chiaro e leggero in *Sant'Ivo, patrono degli avvocati* (1645: Bruxelles, MRBA). Il *Trionfo del principe Federico Enrico di Nassau* per la Huis ten Bosch dell'Aja (1652; bozzetti in musei di Anversa, Bruxelles, Varsavia) costituisce la dimostrazione della sua tendenza finale verso la dismisura, tipicamente barocca, e una veemenza patetica dell'espressione che compare nelle ultime composizioni religiose: *Salita al Calvario* (Amsterdam, chiesa di San Francesco Saverio), *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio* (1657: L'Aja, Arredi nazionali).

Disegni e cartoni per arazzi J disegnatore resta celebre, oltre che per la sua attività autonoma, anche per le sue copie (dal 1630 al 1640) di dipinti o disegni di Rubens. Lontano dalla raffinatezza grafica e cromatica di Rubens, posa rapidamente grandi zone di bianco e di nero, tracciando anzitutto, a linea spessa e con un pennello carico

d'inchistro, il contorno esterno delle forme. Pratica spesso l'acquerellato e utilizza piú il pennello che la penna: *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* (1617 ca.: Anversa Gabinetto delle stampe). Numerosi studi di volti a gessetti colorati sono conservati a Besançon (MBA), nonché a Parigi (Louvre e ENBA). Inoltre, spesso egli impiega, e con rara maestria, l'acquerello e il guazzo (*Scene di vita campestre*: Londra, BM). Come pittore a tempera, J è autore di numerosi cartoni per arazzi, tra cui la *Storia di Alessandro*, una *Serie di proverbi fiamminghi* e la *Storia di Carlomagno*, piú volte tessuti nel XVII e XVIII sec. Il Louvre possiede quattro dei suoi cartoni dipinti originali, uno il MBA di Arras, e il MBA di Besançon vari frammenti. (*php + sr*).

Jorn, Asger

(Asger Oluf Jýrgensen, *detto*) (Vejrum Jutland) 1914 - Aarhus 1973). Comincia a dipingere dal 1930 (piccoli paesaggi e ritratti) e viene a conoscenza dell'opera di Kandinsky attraverso le pubblicazioni del Bauhaus. È a Parigi nel 1936, ove lavora con Léger e, l'anno seguente, sotto la direzione di Le Corbusier (decorazione del Palais des Temps Nouveaux all'esposizione universale). Tornato in Danimarca, a tali influssi succedono quelli, piú consoni al suo temperamento, del compatriota Jacobsen, di Klee, di Miró e delle incisioni di Ensor. J fonda a Copenhagen, durante la guerra, la rivista «Helhesten», con Billi, Pederesen, Jacobsen, che si ritroveranno nel gruppo Cobra. J s'impegna ormai per un'arte essenzialmente spontanea, dinamica e colorata (acquerelli dei *Didaska*, 1944-45: Copenhagen, SMFK); e svolge un ruolo di primo piano in svariati movimenti d'avanguardia: Cobra, 1948-51; «Movimento internazionale per un Bauhaus immaginista», 1953-1957; «Internazionale situazionista», 1957-60. Nel 1958 esce a Parigi *Pour la forme. Ebauche d'une méthodologie des arts*, raccolta di articoli sulle posizioni estetiche di J dopo Cobra. Interessato a tutte le tecniche (incisione, ceramica, arazzo), J ha realizzato un'opera contraddistinta da una costante mobilità. Prima soprattutto figurativa e di grande intensità espressiva, essa presto s'ispirò al bestiario fantastico della mitologia scandinava e si conformò all'ordine della spirale vikinga (*Yin-Yen*, 1948: coll. priv.). L'esperienza di Cobra gli ispirò una nuova libertà («pitture storiche», «visioni di guerra», disegni detti «Aganak»), col risultato di quadri effervescenti nella mi-

gliore tradizione espressionista (*Ingresso trionfale di Churchill a Copenhagen*, 1949-50: coll. priv.; *Lettera a mio figlio*, 1956-1957: coll. priv.). I riferimenti surrealisti di Cobra lo indussero inoltre a partecipare a lavori collettivi (la *Capigliatura delle cose*, «pittura-parole» in collaborazione con Christian Dotremont, 1948-53). Un po' più tardi si manifesta un irreverente humor, a detrimento di tele «pompiéristiche» raccolte dall'artista, sulle quali egli ridipingeva introducendovi creature aggressive (*Modifiche*, 1959; *Sfigurazioni e Nuove sfigurazioni*, 1961 e 1962). J rievocò in seguito, a tutti i livelli dell'esperienza, una poetica dello scambio tra realtà e sogno, con morbidi sfregi di fluido colore (*È nell'aria*, 1965: Parigi, coll. priv.; *Sguardo calmo*, 1971: coll. priv.). Dal 1956 ha vissuto a lungo a Parigi, ove ha esposto regolarmente alla Gal. Rive-Gauche, poi alla Gal. Jeanne-Bucher (*collages*, manifesti lacerati, guazzi). J incisore non è affatto inferiore al pittore. Le sue trovate espressive preannunciano ora Dubuffet, ora Alechinsky, e la fantasia che qui ha libero corso è sempre altrettanto ribelle a qualsiasi dogmatismo (*Van Kopf bis Fuss*, 1966-67, dieci litografie a colori; *Ingresso di sicurezza*, 1971, nove puntasecche; *Studi e sorprese*, 1971-72, dodici legni a colori). Gli si devono pure vasti complessi decorativi, ceramiche e arazzi (in collaborazione con Pierre Wemaere) per il liceo di Aarhus, pitture murali (1967-68) per una banca all'Avana. J è ben rappresentato nei musei danesi, a Louisiana (presso Copenhagen), a Aalborg e soprattutto a Silkeborg, riccamente dotato dall'artista stesso, nonché a Vienna (Museo del XX secolo) e a Parigi (donazione di opere grafiche al MNAM). (*mas*).

Josephson, Ernst

(Stoccolma 1851-1906). Proveniva da una famiglia dell'agiata borghesia di Stoccolma. Studiò presso l'accademia di belle arti dal 1867 al 1876 e visitò Parigi nel 1873-74. Dal 1877 al 1879 soggiornò nei Paesi Bassi e in Italia, copiando assiduamente maestri come Rembrandt e Tiziano (*Davide e Saul*, 1878: Stoccolma, NM). Nel 1879 si stabilì a Parigi, e per la sua personalità e il suo carattere intransigente divenne il capofila del movimento di opposizione degli artisti svedesi all'accademia di Stoccolma. Dal 1886 al 1888 risiedette in Francia, nel luglio 1888, nell'isola di Bréhat, fu colpito da schizofrenia, e questa malattia lo obbligò a un'esistenza ritirata a Stoccolma

fino alla fine dei suoi giorni. Negli anni '70 la sua pittura contiene immagini molto precise di interni e ritratti dalla generosa materia, alla maniera di Courbet e di Renoir (*Lezione di pianoforte*, 1874-76: coll. priv.). Durante gli anni '80 J si dedicò alla pittura all'aperto (paesaggi con personaggi) di stile impressionista, eseguendo anche tele con motivi popolari spagnoli, dalla sobria tavolozza: bianco, grigio e nero (*Fabbrì spagnoli*: versione del 1881, Stoccolma, NM; versione del 1882, Oslo, NG). Ma preferiva il ritratto; e la sua magistrale serie di figure di donne e di ritratti dei suoi colleghi costituisce la sintesi dell'insegnamento dei musei e dei suggerimenti tratti da Delacroix e Manet (*Ritratto di donna*, 1890 ca.: Stoccolma, NM). Nello stesso tempo J dipingeva una serie di quadri ispirati ai miti popolari nordici, ove il personaggio dell'ondina testimonia del profondo conflitto tra fantasia e realtà (*l'Ondina*: versione del 1882-83, Stoccolma, NM, e versione del 1882-1884, in museo a Göteborg; il *Genio delle acque* 1884: Stoccolma, Waldemarsudde). Risale al suo ultimo periodo la luminosa tela impressionista *La gioia di vivere* (1887: Copenhagen, SMFK), una delle ultime sue testimonianze lucide. La sua opera di malato mentale (circa duecento tele e duemila disegni) si ispira a racconti e poesie e alla storia. I suoi dipinti presentano una gamma cromatica molto contrastata. I disegni a inchiostro di china, in un primo tempo puntinati, dai contorni puri e fragili (*Ruth*, 1889: Stoccolma, coll. priv.), ammettono successivamente contrasti piú drammatici in bianco e nero. Tale forma di espressione ha guidato generazioni di artisti svedesi, tra i quali in particolare i *fauves* e i *naifs*. L'influsso di J ha superato i confini della Svezia, ed ha investito gli ultimi anni dell'espressionismo tedesco (in seguito a una mostra a Berlino nel 1909), nonché alcuni artisti francesi. Il NM di Stoccolma conserva una notevole parte della sua opera. (tp).

Josetsu

(nome d'arte di Taikō) (inizio del xv sec.). Monaco giapponese nel monastero zen dello Shōkokuji di Kyoto. Benché la sua biografia sia poco nota, passa per essere il fondatore dello «stile nuovo» di pittura a inchiostro monocromo dei «rotoli di pittura e poesia» (shigajiku) di soggetto zen. In essi il paesaggio è eseguito nello stile cinese della scuola Ma-Hia, che egli avrebbe trasmesso a Shūbun

(*Hyōnen-Hyōnenzu*, «cercando di catturare un pesce gatto con una borraccia»: Taizōin, Kyoto). (*ol*).

«Journal of the Warburg and Courtauld Institutes»

Esce dal 1937, in un primo tempo come «Journal of the Warburg Institute», divenendo quindi l'organo dei due istituti dell'università di Londra e aggiungendo in testata il nome del Courtauld. Anche nell'impostazione metodologica l'opera di A. Warburg è sempre stata un modello e un punto di riferimento per la rivista, questo avvenne soprattutto nel suo periodo iniziale, quando vi collaborarono O. Paecht, E. Panofsky, F. Saxl, E. Wind, R. Wittkower, già collaboratori di «Kritische Berichte», e poi A. Blunt e T. S. R. Boase. Nel 1950 entrò a far parte del comitato di redazione E. Gombrich. In sintonia con l'orientamento culturale dell'Istituto Warburg, la rivista ha sostenuto sempre la necessità di sollecitare incontri interdisciplinari tra la storia dell'arte e l'antropologia, la mitologia, la storia e la storia del pensiero (vedi i contributi di A. Momigliano e F. Yates). A queste discipline viene dedicato ampio spazio, in quanto considerate indispensabili per la comprensione della genesi e del significato dell'opera d'arte. Fondamentale per la storia dell'arte, in particolare di quella italiana, del Quattrocento e del Cinquecento, il J ha trattato tutti i periodi, dall'antichità al xx sec. Nello studio dell'arte moderna l'originario progetto di Warburg di indagare sulla permanenza e il significato dai temi classici durante il Rinascimento è stato sostanzialmente mantenuto. Nello studio di altri periodi la rivista ha accolto in senso più lato i suggerimenti metodologici di Warburg, promuovendo ricerche in cui la produzione artistica viene studiata nei suoi rapporti con l'ambiente sociale, la committenza la letteratura e la cultura del suo tempo. In tale modo il J ha aperto nuove prospettive allo studio dei periodi come il Settecento e l'Ottocento inglese e francese, con risultati spesso innovativi. (*came*).

Jouvenet, Jean-Baptiste

(Rouen 1644 - Parigi 1717). Fu il principale esponente di una famiglia di pittori e scultori stabilitisi a Rouen, molti dai quali però lavorarono a Parigi, dove egli stesso si trasferì intorno al 1661. Senza mai recarsi in Italia, si formò ammirando Poussin e collaborò alle imprese di Le Brun, almeno dal 1669 (a Saint-Germain e alle Tuileries a Pari-

gi, e nel grande appartamento di Versailles: Salone di Marte, 1673-74 e 1678, decorazione conservata, ma ridipinta). Nel 1663 dipinse il May de Notre-Dame (*Gesù guarisce il paralitico*: perduto, ma inciso); nel 1675 venne accolto nell'accademia (*Ester e Assuero*, conservato a Bourg-en-Bresse). La sua opera giovanile, costituita soprattutto da soffitti mitologici oggi scomparsi, è poco conosciuta; se ne possono trovare testimonianze nella *Famiglia di Dario* (Parigi, Liceo Louis-le-Grand), nella *Fondazione di una città in Germania da parte dei Tectosagi* (1684-85: conservato a Tolosa), e nella *Partenza di Fetonte* (Rouen, MBA), ove la lezione di Le Brun è trasposta in linguaggio lirico. Si dedicò, intorno al 1685, soprattutto alla pittura religiosa (*Annunciazione*: ivi), di cui divenne il massimo specialista francese. Le sue opere principali erano destinate alle chiese parigine: *Gesù guarisce gli ammalati* per i certosini (1689: Parigi, Louvre), *Martirio di sant'Ovidio* (1690: Grenoble, MBA) e *Deposizione dalla croce* (1697: Parigi, Louvre) per i cappuccini, quattro tele gigantesche (*Pesca miracolosa*, *Resurrezione di Lazzaro*: ivi; *i Mercanti scacciati dal Tempio*, *Cena presso Simone*: Lione, MBA) per Saint-Martin-des-Champs (1703-1706; riprese per arazzi a partire dal 1711, nei musei di Lilla, Amiens e Arras), *Magnificat* (1716: a Notre-Dame). Eseguì importanti opere per conventi o chiese di provincia: *Luigi XIV guarisce gli scrofolosi* per l'abbazia di Saint-Riquier, *Cristo nell'orto degli Ulivi* (1694: Rennes, MBA) per Saint-Etienne di Rennes, *Educazione della Vergine* (1699: chiesa di Haramont) per l'abbazia di Longpré, *Deposizione dalla croce* (1708: Saint-Maclou di Pontoise) per i gesuiti di Pontoise, *Centurione [?] ai piedi di Cristo* (1712: Tours, MBA) per i *recollets* di Versailles, la *Morte di san Francesco* (Rouen, MBA) per i cappuccini di Rouen. Dipinse anche alcune tele mitologiche per il Grand Trianon (due in luogo: *Zefiro e Flora*, 1688-89; *Apollo e Teti*, 1700-1701), Marly e Meudon (*Latona e i contadini della Licia*, 1700-1701: oggi al castello di Fontainebleau) ma soprattutto grandi decorazioni per il parlamento di Rennes (1694-1695: conservate; schizzo per il *Trionfo della giustizia* al Petit-Palais di Parigi), per la cupola degli Invalides (1702-1704: affreschi guasti; bozzetti dei *Dodici Apostoli* a Rouen, MBA), per la cappella di Versailles (*Pentecoste*, 1709: conservata), per il parlamento di Rouen (distrutta; bozzetto del *Trionfo della giustizia* ai MBA di Rennes e di

Grenoble). La fine della sua vita fu offuscata da una paralisi che lo costrinse a dipingere con la sinistra. Il suo stile si fonda su un vivo senso della realtà, ben visibile nei disegni (Stoccolma, NM) e nei ritratti (*Raymond Finot*: Parigi, Louvre), e sull'impiego di un impasto ricco e di un colore semplificato, che gli consentono di ringiovanire la tradizione classica, a cui resta legato. È rappresentato a Rouen (MBA) da un bel complesso di quadri (tra i quali l'*Autoritratto*) e disegni. (*as*).

Jovellanos, Gaspar Melchor de

(Gijón 1744 - Vega de Navia 1811). Statista, collezionista e critico d'arte spagnolo, proveniva da una famiglia della piccola nobiltà asturiana, dominò il «secolo dei lumi» spagnolo. Prima magistrato a Siviglia, poi alto funzionario a Madrid, economista, drammaturgo, poeta lirico e satirico, membro dell'Accademia della lingua e dell'Accademia di storia, godette alla fine del regno di Carlo III eccezionale prestigio tra i liberali che aspiravano a riformare, in particolare, l'agricoltura e l'insegnamento. Fu anche amatore d'arte, spesso in anticipo sui suoi tempi (s'interessò dell'arte gotica), amico dello storico della pittura spagnola Ceán Bermúdez: questi segnala l'importanza della sua collezione, comprendente opere di Murillo, Cano, Zurbarán, Mazo. J protesse Goya quando il pittore non aveva ancora raggiunta la notorietà, affidandogli importanti incarichi, come nel 1785 i sei ritratti dei reggenti della Banca di San Carlos (oggi a Madrid, Banco de España). Messo da parte dal nuovo sovrano, il cui avvento, coincidente con la rivoluzione francese determinò l'esodo o la persecuzione dei liberali, J tornò in favore per qualche tempo diventando ministro della Giustizia nel 1797: fu allora che Goya (che riprendeva dalle *Satire* del suo protettore epigrafi per i suoi *Capricci*) ottenne l'incarico per gli affreschi di San Antonio de la Florida e per numerosi ritratti reali. L'anno successivo, il ministro cadde nuovamente in disgrazia: Goya dipinse allora il mirabile ritratto che lo rappresenta seduto, appoggiato al suo tavolo da lavoro e come perduto nei suoi sogni (Madrid, coll. Irueste). Dopo l'esilio e la prigionia a Maiorca (1801-1808), J, liberato dopo la caduta di Carlo IV, si ritirò nella sua provincia e, rifiutando di servire Giuseppe I, fece parte della giunta che organizzò nelle Asturie la lotta contro i Francesi. Aveva fondato a Gijón, sua città natale, un istituto didat-

tico modello, l'Instituto Asturiano. Dopo la sua morte questo ebbe in lascito numerose centinaia di disegni, in gran parte italiani e spagnoli, che costituivano forse il complesso piú prezioso delle sue collezioni. La distruzione del Museo Jovellanos durante i combattimenti del 1936 è una delle perdite artistiche piú gravi causate dalla guerra civile. Solo il catalogo pubblicato qualche anno prima da Moreno Villá e le fotografie prese in tale occasione consentono di apprezzare il gusto del collezionista e la qualità eccezionale di questo complesso. (pg).

Juan de Borgoña

(attivo in Spagna dal 1494 al 1536). Si suppone un suo soggiorno in Italia; sembra, in ogni caso, aver conosciuto opere fiorentine e lombarde. È presente a Toledo nel 1494, ma gli affreschi che allora vi dipinse sono scomparsi. Sua prima grande opera è il retablo dell'altar maggiore della cattedrale di Ávila; con contratto firmato nel marzo 1508 s'impegna a proseguire i dipinti intrapresi da Pedro Berruguete e Santa Cruz. Gli sono attribuiti cinque pannelli: *Annunciazione*, *Natività*, *Purificazione*, *Trasfigurazione*, *Discesa al limbo*; la composizione abile ed equilibrata, le architetture classiche e il trattamento della prospettiva rivelano l'influsso degli affreschi fiorentini. A Toledo si afferma il talento dell'artista, che dal 1509 al 1511 esegue i quindici affreschi della sala capitolare della cattedrale, dedicati alla Vergine (ciclo completo, dall'*Incontro alla Porta d'Oro* all'*Assunzione*) e a Cristo (*Deposizione dalla croce*, *Deposizione nel sepolcro*, *Resurrezione*, *Giudizio universale*). La serie di ritratti di vescovi e la decorazione floreale del vestibolo completano tale decorazione, che fece di J il pittore favorito del cardinal Cisneros. Eseguì altri lavori nella cattedrale di Toledo (retabli delle cappelle della Trinità, dell'Epifania e della Concezione), nel 1514 Cisneros gli commissionò, per la cappella mozarabica, tre grandi affreschi, dalla composizione piuttosto monotona, descrittivi la *Conquista di Orano*. Dopo la morte del cardinal Cisneros (1517), la sua attività per la cattedrale diminuisce. J realizzò retabli per chiese della diocesi di Toledo (a Camarena, Villa del Prado, 1518-23 e 1534-35; Pastrana, 1535; Escalona, 1536) e conventi (Santa Catalina de Talavera, 1527-30; San Miguel de Los Angeles di Toledo, 1531-36). L'arte del Rinascimento italiano, che J introdusse in Castiglia, trovò debole eco nei suoi succes-

sori Antonio de Comontes e Pedro de Cisneros, Juan Correa de Vivar e suo figlio Juan de Borgoña il Giovane. Per il suo equilibrio tra naturalismo di carattere nordico (che dovette forse alla sua origine francese) e un gusto, appreso direttamente in Italia, per l'organizzazione rigorosa dei volumi e dello spazio, si accosta ad altri spagnoli come Pedro Berruguete o Alejó Fernández. Ricorda per certi aspetti alcuni pittori lombardi (Spanzotti) o provenzali (Lieferinxe) della fine del xv sec. (*acl*).

Juan de Flandes

(? 1465 ca. - Palencia 1519 ca.). Nel 1496 entrò al servizio di Isabella la Cattolica, non si conoscono opere sue anteriori al trasferimento in campagna e si ignora in quali circostanze egli giunga a quella corte, ove la pittura fiamminga era assai apprezzata.

La prima opera che gli si può attribuire è una serie di piccole tavole illustranti *Scene della vita di Cristo e della Vergine*. Esse provengono da un polittico dipinto tra il 1496 e il 1504 per l'oratorio della regina, in collaborazione con Michael Sittow. Dei 47 dipinti menzionati nell'inventario dopo la morte di Isabella la Cattolica, 28 sono stati ritrovati. Ad eccezione di tre (Parigi, Louvre; Washington, NG; coll. priv. inglese), dovuti a Sittow, essi devono attribuirsi a J. Sono attualmente dispersi tra il palazzo reale di Madrid, che ne conserva quindici, e vari musei (Parigi, Louvre; Washington, NG; Londra, NG e Apsley House; Detroit, Inst. of Arts; Vienna, KM; Berlino-Dahlem; coll. priv.). Queste scene sono caratterizzate dai toni chiari, dall'importanza conferita al paesaggio e da una tecnica minuziosa. Dopo la morte di Isabella (1504), il pittore abbandona la corte e l'anno successivo firma un contratto per la decorazione del retablo della cappella dell'università di Salamanca; di questo primo complesso, attestato dai documenti, restano soltanto due rappresentazioni di *Sante a mezza figura* (Apollina e Maddalena) dipinte a *grisaille*. Il retablo dedicato a san Michele (Salamanca, Museo diocesano) risale allo stesso periodo. L'opera più importante, conservata in luogo, è il grande retablo della cattedrale di Palencia (1505-1506; dodici *Scene della vita di Cristo*). La pienezza del modellato rivaleggia con la scultura, in studi di *trompe-l'oeil* cari al realismo fiammingo; le espressioni mimiche dei volti seguono talvolta uno stile nel quale il temperamento settentrionale si piega alle esi-

genze del patetico spagnolo. Per l'altar maggiore della chiesa di San Lazaro a Palencia, J dipinse un altro grande retablo nel medesimo stile: quattro pannelli (*Annunciazione, Natività, Adorazione dei magi, Battesimo di Cristo*) si trovano a Washington (NG); gli altri (*Visitazione, Orto degli Ulivi, Resurrezione di Lazzaro, Ascensione, Pentecoste*) sono al Prado di Madrid. Si devono anche segnalare, di mano dell'artista, una *Decollazione di san Giovanni Battista* conservata a Ginevra e una delicata *Pietà* (Lugano, coll. Thyssen), ove è manifesta una delle sue fonti stilistiche principali: l'influsso di Hugo van der Goes. Si attribuiscono anche a J vari ritratti della famiglia reale, particolarmente quello di *Isabella la Cattolica* (Madrid, Palazzo reale), e quello di una giovane (Giovanna la Pazza?) nella coll. Thyssen di Lugano. L'artista ebbe una considerevole influenza sui pittori spagnoli. Suo figlio Juan, visse a Siviglia, ma non si hanno notizie precise della sua attività. (*acl*).

Juan de Juanes

(Vicente Juan Masip Navarro, *detto*) (Fuente la Higuera (Valencia) prima del 1523 - Bocairente (ivi) 1579). È il più celebre rappresentante di una famiglia che conta tre generazioni di artisti. La sua opera si distingue talvolta difficilmente da quella del padre, **Vicente Masip** (? 1480 ca. - ? 1547 ca.), autore del *Retablo della Vergine* (1530: Segorbe, Cattedrale), uno dei primi seguaci spagnoli dello stile di Raffaello. J trattò i temi cari alla devozione popolare: *Sacra Famiglia, Eucaristia, Immacolata Concezione* (Valencia, chiesa dei gesuiti), *Cenacolo* (Valencia, MBA). I toni chiari e le forme sfumate ne caratterizzano l'opera, di una soavità sdolcinata. I modelli italiani e specialmente lombardi, che egli dovette conoscere solo indirettamente, sono costantemente presenti (*Sacra Famiglia*: Madrid, Academia de San Fernando; *Matrimonio mistico del venerabile Agnesio*: Valencia, MBA). I quadri che dipinse per la chiesa di San Nicolas di Valencia in collaborazione col padre, sono i più interessanti per il trattamento realista della natura morta e la candida freschezza dei paesaggi verdeggianti e dei nudi (*Paradiso terrestre, Peccato originale*). Nelle scene della *Vita di santo Stefano* (Madrid, Prado) l'artista interpreta lo stile di Raffaello in tono minore. La pietà, paragonabile a quella di frate Angelico, gli procurò il favore di un immenso pubblico; dopo la sua

morte, i suoi tre figli continuarono ad eseguire immagini devote. (*acl*).

Juel, Jens

(Balslev (Fionier) 1745 - Copenhagen 1802). Formatosi ad Amburgo sotto la guida di Michael Gehrman e, dal 1765, all'Accademia di Copenhagen, ottenne il prix de Rome (1771) e soggiornò più volte a Roma (1773-76), a Parigi (*Ritratto di J. F. Clemens*, 1776: Copenhagen, SMFK), a Dresda e a Ginevra (1777-80) (*Ritratto della Sig.ra de Prangin*, 1777; *Ritratto di Tronchin*, 1779: Copenhagen, SMFK), prima di stabilirsi a Copenhagen, dove fu ritrattista di corte (1780) (*Ritratto di re Cristiano VII*, 1780-85: Pederstrup, Lolland) e docente all'Accademia (dal 1786); ne divenne poi direttore (1795-97 e 1799-1801). Fu paesaggista (*Paesaggi*: Copenhagen, SMFK e Museo Thorvaldsen) e pittore di fiori, ma soprattutto ritrattista di fama, modificando il suo stile seguendo l'evoluzione dei tempi, passando dalla maniera «alla francese» di un Pilo o di un Tocqué a quella più internazionale di Batoni, Graff e dei pittori dei *conversation pieces*, e infine al neoclassicismo davidiano. La copiosa produzione del suo studio nocque alla qualità dell'opera; i suoi migliori ritratti e schizzi si distinguono per l'armonia del colore e del disegno (*Contessa Charlotte Louise Scheel*, 1781: Gammel Estrup, Jutland; *Principessa Luisa-Augusta*, 1787: castello di Frederiksborg). **J** è ben rappresentato a Copenhagen, SMFK: la *Famiglia Ryberg*, 1796-97; l'*Artista con sua moglie*: *ivi*). (*hb*).

«Jugend»

Rivista tedesca settimanale, a carattere satirico e di tendenza pacifista e liberale. Venne fondata a Monaco nel gennaio del 1896 da Georg Hirth. Sin dalla prefazione del primo numero dichiarava che il titolo, «Gioventù», era programmatico; e che, in particolare, auspicava un rinnovamento dell'arte. La copertina e le illustrazioni vennero affidate ad artisti che prediligevano la decorazione floreale o vegetale stilizzata unite ad una buona conoscenza della natura a quella dell'arte decorativa giapponese. Vi collaborarono regolarmente nei primi anni di pubblicazione Otto Eckmann, Bernhard Pankok, Bruno Paul. (*gl*).

Jugendstil

Definizione tedesca del movimento artistico di rinnovamento delle arti grafiche e decorative degli ultimi anni dell'Ottocento; è ripresa dal titolo della rivista illustrata «Jugend». Il termine venne utilizzato per la prima volta nel 1899 in un testo comparso sulla rivista «Insel» di Rudolf Alexander Schröder. Lo si può considerare l'espressione tedesca, con caratteri propri della locuzione Art Nouveau. (gl).

Jugoslavia

Lo stato jugoslavo, unificato soltanto nel 1918, raggruppa diverse repubbliche: Macedonia, Montenegro, Bosnia-Erzegovina, Croazia, Serbia e Slovenia. Lo sviluppo artistico ha risposto pertanto a sollecitazioni assai diverse a seconda delle regioni, le cui produzioni vengono studiate nel loro percorso storico separatamente fino al xx sec.

Pittura murale in Serbia e in Macedonia

□ *Il medioevo* Con l'arrivo degli Slavi durante il vii sec. nella penisola balcanica, le costruzioni di Sirmium, Viminatum, Naissus, Ulpiana, Doclea, Scapi e Stobi, coi loro pavimenti musivi e i loro affreschi, vennero distrutte. Uniche testimonianze rimangono gli affreschi di una necropoli a Naissus, della fine del iv sec., e alcuni frammenti della chiesa episcopale di Stobi (fine del v - inizio del vi sec.). La nuova fioritura della pittura murale si ha soltanto dopo la cristianizzazione degli Slavi nel corso della seconda metà del ix sec. La Serbia e la Macedonia entrano allora nell'ambito della cultura bizantina, mentre il litorale adriatico e la regione occidentale della J fanno parte, salvo qualche eccezione, della civiltà d'Occidente. La pittura in Serbia e in Macedonia risulta essere una ramificazione dell'arte bizantina; le sue fonti vanno dunque cercate a Costantinopoli e a Salonicco. Gli affreschi più antichi eseguiti nell'ambito slavo dei Balcani non si sono conservati. I due complessi risalenti al x e all'xi sec. - gli affreschi delle chiese di San Pietro presso Novi Pazar e di San Michele presso Ston - recano ancora l'impronta degli influssi occidentali. Il primo ciclo di affreschi rammenta, in qualche modo, le miniature caroline e ottoniane; il secondo, col ritratto del donatore, il re Mihailo di Zeta, sono stati eseguiti sotto l'influsso delle miniature benedettine e degli affreschi dei dintorni di Roma.

□ *Macedonia (xi-xiii secolo)* Solo all'inizio dell'xi sec.,

dopo la vittoria dell'imperatore bizantino Basilio II Macedonico sull'impero slavo di Samuilo, si sviluppa l'attività artistica in questa zona della J. Anche il centro religioso di Ohrid diviene un centro d'arte, e i suoi arcivescovi eruditi, scelti da Costantinopoli, portano dalla capitale imperiale nuove idee. Il primo greco alla guida dell'arcivescovado, Leone, fa costruire la cattedrale di Santa Sofia di Ohrid e la fa decorare con affreschi il cui stile si accosta a quello di Salonico. A quest'epoca risale la piú antica pittura di San Leonzio a Vodoča, nonché quella, un po' piú recente, della chiesa della Vergine Eleusa del villaggio di Veljusa. Manuil, il vescovo donatore di Veljusa, originario di Costantinopoli, verso il 1080 fa venire degli artisti, probabilmente da questa città. Questa pittura ricorda gli affreschi rimessi in luce presso Santa Irene a Costantinopoli. All'inizio del XII sec. risalgono gli affreschi della cappella di Santa Sofia a Ohrid, e quelli del naos e dell'altare di San Leonzio a Vodoča. La linea e il colore divengono preponderanti nella pittura della seconda metà del XII sec., sostituendo i volumi e le tonalità chiare dell'XI e XII sec. Il principe Alessio Comneno fa costruire e decorare a fresco, nel 1164, il monastero di San Panteleimone a Nerezi, presso Skopje. La *Vita di Cristo*, le *Scene della vita di san Panteleimone* e le figure di *Santi* offrono gli esempi piú belli di questo stile nel mondo bizantino, la cui evoluzione giunge a soluzioni manierate nella chiesa di San Giorgio del villaggio di Kurbinovo, sul lago di Prespa. Una parte delle stesse maestranze ha eseguito anche gli affreschi dei santi Cosma e Damiano nella vicina città di Kostur. La caduta di Bisanzio determinò l'indebolimento della sua influenza artistica. Un'eco dei rapporti tra la pittura macedone e quella dell'Epiro si fece comunque sentire dopo la liberazione di Costantinopoli, nel corso della seconda metà del XIII sec. Gli affreschi della chiesa di San Nicola nel villaggio di Manastir (1271), quelli della chiesa dei Santi Arcangeli a Prilep, alcuni *Santi* della chiesa di San Demetrio sempre a Prilep (1290 ca.), e quelli contemporanei di San Giovanni Caneo a Ohrid, ripetono lo stesso ideale estetico della coeva pittura murale di Arta, capitale dell'Epiro. Le reminiscenze delle forme della pittura del XII e del XIII sec. sono anch'esse molto evidenti. Alla fine del secolo emergono in Macedonia pitture di carattere piú moderno. Datano a quest'epoca i resti degli affreschi della piccola chiesa sca-

vata nella roccia al di sotto del villaggio di Radožda, sul lago di Ohrid, e le pitture murali ben conservate della chiesa di San Nicola a Prilep (1298). L'insieme più importante di questo periodo di transizione è quello degli affreschi della chiesa della Vergine Peribleptos a Ohrid (1294-95), dovuti al grande eteriarca bizantino Progon Sguros. Autori dei dipinti sono Michele ed Eutichio, che lavorarono più tardi con diverso stile per il re serbo Milutin. La *Vita di Cristo* e le scene consacrate alla *Vita della Vergine*, così come le figure individuali dall'aspetto monumentale e dal trattamento plastico accentuato, rientrano nella tradizione del XIII sec., i colori e le decorazioni architettoniche annunciano l'arte che si svilupperà all'inizio del XIV sec.: lo stile della rinascenza dei Paleologi nella sua piena maturità. Gli affreschi del monte Athos – a Protaton Vatopedi e Lavra – e quelli di Salonicco (cappella di sant'Eutimio nella chiesa di San Demetrio) e di Ellasson (la Vergine Olimpiotissa) appartengono allo stesso stile. È in quest'epoca che avviene la conquista serba della Macedonia. Il re serbo, ricco e potente, attirerà alla sua corte non soltanto la nobiltà e il clero ma anche gli artisti. A partire da quest'epoca la Macedonia s'inserisce nell'insieme dell'arte serba, pur conservando i tratti specifici della sua iconografia nazionale e alcune particolarità stilistiche proprie delle sue botteghe di pittura.

□ *L'apogeo della pittura in Serbia* L'apogeo della pittura murale serba si colloca all'epoca della dinastia dei Nemanjić. Sin dalla metà del XII sec., sotto il regno di Nemanja, la Serbia adotta l'arte dei Comneni. Gli affreschi di Djurdjevi-Stupovi (1170 ca.), che provengono dall'unico monumento conservato di un più vasto complesso, manifestano caratteristiche simili a quelle di Nerezi. Per la disposizione delle scene nelle cornici architettoniche dipinte, richiamano soprattutto Backovo in Bulgaria e Staraja Ladoga in Russia. A tale stile si accosta anche la pittura della chiesa di San Pietro presso Novi Pazar (fine del XII sec.). L'impostazione grafica dello stile dei Comneni si affievolisce e compaiono già qualità plastiche. Al medesimo livello evolutivo si collocano pure gli affreschi, peraltro di diversa esecuzione, della chiesa della Riza Bogorodice a Bijela (in Boka Kotorska inizio del XII sec.), il cui donatore fu il vescovo Danilo. Stefano Prvovenčani (il primo incoronato), uno dei due figli di Nemanja, ottenne la corona regale nel 1217; e suo fratello, il monaco Sava,

diresse la chiesa serba, di cui divenne il primo arcivescovo nel 1219. Ambedue seguirono la politica artistica del padre e, approfittando della situazione confusa di Bisanzio dopo l'avvento dell'impero latino, attirarono a sé i migliori artisti di Costantinopoli.

○ Studenica. Sin dal 1208 un grande pittore decora per loro il mausoleo per il padre, la chiesa della Vergine a Studenica. È il primo esempio in Serbia di stile monumentale: composizioni ed affreschi di grande formato, in una cornice semplice e solenne, personaggi nettamente plastici, avviluppati in drappaggi dal movimento calmo, con atteggiamenti e gesti dignitosi. Le composizioni del ciclo delle «grandi feste» e le figure isolate sono i temi della navata; mentre le scene con i simboli eucaristici sono riservate all'altare. A Studenica ha inizio l'imitazione nell'affresco dei mosaici bizantini: le scene, disposte nei luoghi più solenni della chiesa, presentano un fondo decorato d'oro con una fine griglia disegnata sopra. Qui inoltre si ritrovano le iscrizioni dei nomi dei santi e delle scene in serbo antico, che resterà in uso fino alla fine dell'indipendenza dello stato serbo. I pittori di Costantinopoli portati da Sava hanno decorato (1219 ca.) anche il monastero di Žiča, nuova sede dell'arcivescovado. Un sobrio senso drammatico percorre, come a Studenica, i primi affreschi, conservati in parte nel transetto basso.

○ Mileševa. Un terzo gruppo di pittori, venuti probabilmente da Salonicco, ha decorato fino al 1228 il monastero di Mileševa, opera di pietà del re Vladislav. L'influsso del mosaico bizantino si riflette non soltanto nella tecnica, ma anche nella tipologia dei santi. Intima e lirica, pur esprimendosi in grandi formati, la pittura di Mileševa presenta un cromatismo chiaro che contrasta con quello di Studenica e di Žiča. Parallelamente all'arrivo dei maestri bizantini, e nel seno stesso delle loro botteghe, si sviluppa una scuola locale: soggetta inizialmente all'antico spirito dei Comneni: cappella della torre di Žiča (1230 ca.), cappelle laterali di Studenica e cappella al piano della torre d'ingresso di Studenica (1235 ca.), affreschi della grotta-eremo dell'anacoreta Pietro presso il villaggio di Koriša, nella regione di Prizren (1220 ca.). Nel nartece di Mileševa (*Giudizio universale*, 1240), i Serbi hanno imitato i Bizantini. L'assimilazione si effettua più rapidamente. Un gruppo di maestri locali ha ripercorso, tra il 1220 e il 1252, tutta l'evoluzione plastica, dal grafismo dei Com-

neni alla pienezza delle figure della metà del XIII sec., visibile, passando per i più antichi tra gli affreschi della Vergine Ljeviška a Prizren, fino alla decorazione della chiesa di San Nicola a Studenica e del diaconicon di Morača. L'eco dell'arte di Costantinopoli, i cui pittori hanno operato a Studenica e a Žiča, si avverte anche nella chiesa dei Santi Apostoli a Peć (1260 ca.). Benché l'espressione plastica appaia più forte, e le figure assumano l'aspetto di tipi ellenici, talvolta plebei, la tensione drammatica ne è il contenuto principale. Simili soluzioni stilistiche vengono scoperte da maestri che, verso la metà del XIII sec., operano nel monastero serbo del monte Athos, Chilandari nella cappella della torre di San Giorgio e nell'abside della piccola chiesa di Spasova Voda.

O Sopoćani. Il miglior gruppo di pittori del XIII sec. bizantino ha eseguito gli affreschi di Sopoćani per il re Uroš I nel 1265. Come Nerezi nel secolo precedente, Sopoćani diviene nel XIII sec. il ciclo in cui si esprimono l'espressione monumentale e il senso greco della bellezza. Le vaste composizioni, imponenti per il numero dei personaggi, hanno in se stesse carattere rappresentativo; e la dignità degli affreschi dall'aspetto antico viene espressa mediante atteggiamenti calmi e armoniosi e volti gravi. Il loro mondo interiore trova espressione, come nel teatro antico, nell'ampiezza dei movimenti. Lo splendore del fondo d'oro e la sonora gamma luminosa sono parte integrante del nobile mondo di Sopoćani. Artisti di minore livello hanno dipinto il narcece e le sue cappelle laterali, sforzandosi di applicarvi le soluzioni del naos. Infine, la decorazione del diaconicon e della protesi sfiora l'ingenuità; Sopoćani presenta così nel suo complesso una veduta sintetica della pittura contemporanea in Serbia. L'influsso di Sopoćani sulla decorazione delle chiese è stato ampio. Le pitture di Gradac (1275 ca.) seguono l'esempio dei maestri del narcece. La regina Elena, che ne è la fondatrice, vi fa riprendere la disposizione degli affreschi di Studenica. Alla medesima corrente appartengono gli affreschi del re Dragutin a Djurdjevi Stupovi (1282-83) e la terza serie delle pitture di San Pietro presso Novi Pazar. Il pittore operante per il re Dragutin era greco e, in base alle iscrizioni, conosceva il serbo, ma non bene. Pittori greci hanno decorato per lo stesso sovrano la chiesa degli Arilje nel 1296, ove sono scritti sulle pareti versi che celebrano l'imperatore Michele VIII Paleologo. Il loro stile pur es-

sendo improntato dalle concezioni del XIII sec., rispecchia la variante che s'incontra nella medesima epoca nei mosaici di Arta e negli affreschi della chiesa metropolitana di Mistra. Il loro debito verso Sopoćani è peraltro piuttosto scarso. Questa pittura anacronistica e fuori moda conserva un timbro provinciale. La Serbia occupa il primo posto nella storia dell'arte del mondo ortodosso grazie ai suoi monumenti del XIII sec., che consentono di seguire, in mancanza di un maggior numero di monumenti conservati a Bisanzio, lo stile e l'evoluzione di quest'arte monumentale, per la quale hanno lavorato i massimi maestri.

□ *Il XIV secolo* La rottura nell'evoluzione stilistica si produce in Serbia, come d'altronde a Bisanzio, verso il 1300. I Serbi, dopo la conquista di una parte della Macedonia, entrano in contatto diretto con la corte imperiale bizantina e la sua cultura. Il re Milutin diviene genero dell'imperatore, i costumi e il diritto bizantini penetrano ancor più nello stato serbo. Milutin accoglie i pittori Michele ed Eutichio, che sino ad allora hanno lavorato ad Ohrid, e con il loro aiuto forma il suo laboratorio reale. Essi operano in un primo tempo in uno spirito vicino agli affreschi della Vergine Peribleptos a Ohrid: chiesa dei Santi Apostoli a Pećs (affreschi della parte occidentale), la Vergine Ljeviška a Prizren (dopo il 1310), San Nikita presso Skopje (1316 ca.), chiesa reale di Studenica (dopo il 1314), il Vecchio Nagoricino presso Kumanovo (1316-18) e Gračanica (1320 ca.). Loro assistenti o maestri della loro cerchia hanno eseguito le pitture di Žiča (dopo il 1310) e quelle della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Bijelo Polje. Seguono assai da vicino la fioritura della rinascenza dei Paleologi a Costantinopoli e a Salonicco dove, precisamente in quest'epoca, vengono formulate nuove concezioni stilistiche. I temi sono sempre più ampi; composizioni dai numerosi personaggi sovraccaricano il contenuto narrativo e l'insieme della decorazione denuncia la stessa tendenza. Il formato delle pitture pertanto si riduce, il carattere monumentale va perduto, l'architettura viene spesso dipinta secondo la prospettiva detta «inversa». Lo spazio dipinto, che non suddivide la superficie della parete, consente la disposizione dei personaggi su più piani. Il trattamento sobrio, quasi iconografico, e l'aspetto dei santi, ispirato all'antichità e spesso idealizzato, presentano le stesse soluzioni di Costantinopoli. Nel 1319, forse nel momento in cui veniva completata la de-

corazione del monastero Chilandari, Giorgio Kaliergis, uno dei massimi pittori di Costantinopoli e di Salonicco dell'epoca, ha lavorato per il re Milutin. Gli affreschi di Chilandari richiamano la sua opera firmata, gli affreschi di *Cristo Salvatore* a Veria. Dopo la morte di Milutin Stefano Dušan, suo nipote, continua ad annettersi territori bizantini. Nel 1345 i suoi possedimenti si estendono fino al mar Egeo e al golfo di Corinto. Nel 1346 viene incoronato a Skopje «imperatore dei Serbi e dei Greci», e l'arcivescovado serbo viene trasformato in patriarchia. Compaiono i rappresentanti di nuove forze sociali (vescovi, semplici ecclesiastici, nobili e popolazione urbana), che, aggiungendosi alla corte e ai capi religiosi, contribuiscono al mecenatismo della corte. Nel secondo quarto del XIV sec. lo stile della corte di Milutin viene adottato dall'arcivescovado e dalla grande nobiltà. Numerosi monumenti le cui pitture si apparentano agli affreschi di Dečani (1335-50), ma di spirito accademico, riprendono le soluzioni dei maestri di Milutin: chiesa della Vergine a Kučevište presso Skopje (1330 e 1337 ca.), Treskavac presso Prilep (1340 ca.), San Demetrio a Peć (1345). Dečani, opera di pietà del re, viene ornata da affreschi più ricchi, con una decorazione oro e azzurro, e temi ricchi di personaggi e composizioni. Al centro del paese, intorno a Skopje, allora capitale, la nobiltà si adegua all'arte della corte ma ottiene risultati ineguali, come attestano gli affreschi di San Giorgio a Gornji Kozjak presso Stip (1340 ca.), a Ljuboten presso Skopje (1348 ca.), nel Santo Salvatore e in San Nicola, chiese della nobiltà a Prizren (1335 ca.). Gli affreschi dell'alto clero nella patriarchia di Peć e nella metropoli di Skopje presentano, invece, una nuova pittura di stile monacale. Essa si distingue per il simbolismo molto accentuato dei temi, l'iconografia sapiente, lo stile espressivo tradotto nella deformazione delle fisionomie, nella diversità cromatica e nella composizione poco coerente. Gli affreschi del nartece e della chiesa della Vergine Hodigitria a Peć, commissionati prima del 1337 dall'arcivescovo e scrittore Danilo II, sono vicini alle concezioni della corte. Tuttavia gli affreschi di Lesnovo presso Stip (fino al 1349) e le vestigia degli affreschi, loro apparentati, di Lešak presso Tetovo (1346 ca.) sono le più importanti manifestazioni di questa pittura nel mondo bizantino del tempo. Quattro pittori hanno firmato gli affreschi di Lesnovo, e tre dei loro nomi, scritti in greco, sono fa-

cilmente leggibili: Michel, Marko e Sevastos. L'arcivescovo di Ohrid, la «chiesa greca» dell'imperatore Dušan, la più vicina alla frontiera bizantina (in essa si riunivano la nobiltà ed il clero greci, passati ai Serbi), è all'origine del nuovo stile nello stato serbo. Esso si caratterizza per un colore luminoso, quasi trasparente, per le delicate armonie, per le composizioni con numerosi personaggi, disposti talvolta entro la cornice di un paesaggio, per i frequenti costumi orientali e per le scene tratte dalla vita quotidiana. L'artista principale è Giovanni Theoranos, che a Ohrid ha dipinto, con i suoi collaboratori, il piano del nartece e dell'esonartece di Santa Sofia, il *Malisveti vrači* e l'icona processionale dei santi Clemente e Naum (1348 ca.). Il principale donatore è l'arcivescovo Nicola; una delle fondazioni pie di quest'ultimo è la piccola chiesa di San Nicola dell'Ospedale a Ohrid (1343), decorata da artisti dalle concezioni tuttora arcaiche. La pittura chiara, fatta di tonalità fredde e di armonie delicate, viene molto apprezzata all'epoca del re Uroš (1355-71). La corte l'ha adottata al momento della decorazione della seconda chiesa (in ordine d'importanza) dell'impero serbo, a Mateič presso Kumanovo (1360 ca.). Tredici diversi cicli e numerosi personaggi annunciano l'avvento dello stile nuovo nel mondo ortodosso; e gli esecutori sono certamente tra i migliori pittori dell'epoca. A questa stessa corrente appartengono i maestri di Zaum, presso Ohrid (1361), di Treskavac (i dipinti più recenti) e della chiesa della Vergine nell'isola di Veliki Grad sul lago di Prespa. Parallelamente si sviluppa un orientamento «barocco» (gamma scura, impasto denso, espressioni patetiche) nella decorazione della chiesa della Vergine nell'isola di Mali Grad nel lago di Prespa (1368-69) e delle piccole chiese risalenti al regno serbo in Tessaglia. La disfatta disastrosa subita per mano dei Turchi a Marica nel 1371 e la morte dell'imperatore Uroš nello stesso anno si ripercossero anche sull'arte. In Macedonia, durante gli ultimi anni di regno dell'imperatore Uroš, la famiglia dei Mrnjavčević salì al trono ed esercitò fino al 1395 il suo mecenatismo. La principale fondazione della famiglia è il monastero del re Marko, presso Skopje. La sua costruzione era cominciata prima della battaglia di Marica. Il gruppo di pittori che, nel 1377 ca., decorò le zone superiori della chiesa manifestò una rara forza espressiva. La tonalità scura dei colori, i profili fini e mobili, dalle espressioni illuminate, gli scoppi

subitanei di luce e la forte stilizzazione sottolineano la drammaticità dell'evento. Quest'arte si è sviluppata nell'ambiente di Ohrid, ove i medesimi maestri hanno realizzato (1365 ca.) la cappella sud della Vergine Peribleptos e le porzioni più antiche degli affreschi della Vergine dell'Ospedale. Testi liturgici in poesia, interpretati mediante soluzioni iconografiche inedite, conferiscono al monastero di Marko un posto eccezionale nella storia della pittura bizantina. Un'altra bottega di pittura si distinse all'epoca del re Marko. Nel monastero di Zrze, presso Prilep, lavorarono con i loro assistenti due fratelli pittori, il metropolita Giovanni e lo ieronimo Makarié. Realizzarono la sintesi tra le concezioni espressive dei loro contemporanei e la pittura monumentale del XIII sec. Giovanni e il suo assistente Gregorio dipinsero per Andrea, fratello del re Marko, il monastero di Sant'Andrea sul fiume Treska presso Skopje (1389), e Giovanni è probabilmente l'unico esecutore dei dipinti più recenti nella chiesa di San Demetrio a Prilep. Gli si attribuisce anche l'icona del *Cristo Salvatore* nel monastero di Zrze (1393-94). Lo stile di Makarié si avvicina a quello del fratello. Dopo la perdita dell'indipendenza Makarié abbandonò il paese dirigendosi verso nord, nella valle della Morava. I suoi collaboratori hanno decorato il monastero Koporin (dopo il 1402), ed egli stesso con i suoi discepoli il monastero di Ljubostinja (1405 ca.). Tornò poi a Zrze, ove dipinse l'icona della *Vergine Pelagonitissa* e la grande *deisis* per l'iconostasi (1321-22). A nord, nella valle della Morava, per impulso dei nuovi principi della famiglia Hrebeljanović andava formandosi uno stile più decorativo, che cronologicamente costituisce l'ultimo degli stili dell'antica pittura serba; ne è espressione (1385 ca.), la fondazione del monastero di Ravanica da parte del principe Lazzaro. I temi principali sono i tre cicli delle *Grandi Feste*, della *Passione* e dei *Miracoli e parabole di Cristo*. Questo ciclo si distingue per lo splendore delle preziose scaglie d'oro e di lapislazzuli, per i motivi decorativi che inquadrano i medaglioni e ornano strette fasce sulle pareti, per i costumi riccamente ornati. Primo monumento del nuovo stile, Ravanica divenne il modello dell'architettura e della pittura della scuola detta «della Morava». Monumenti minori come Velučé (1389 ca.), Nuova Pavlica (prima del 1389), Jošanica e Palež non presentano carattere unitario. All'epoca del figlio di Lazzaro, il despota Stefano, lo stile

di Ravanica viene ancora ripreso. Un gruppo di maestri formati nello spirito di Salonicco negli anni 1380 (Neo Moni, San Demetrio, Vatopedi) si trasferisce in Serbia. In un primo tempo (1400 ca.) questi pittori lavorano nel monastero di Sisojevac, poi collaborano all'opera devota di Stefano, il monastero di Resava-Manasija (1407-18), il piú vasto dell'epoca. Pur prendendo esempio da Ravanica questo ciclo introduce uno stile di tipo cavalleresco: tra le figure di santi, assistono all'insegnamento di Cristo anche personaggi in costume contemporaneo. Il senso del dipinto religioso viene cosí attualizzato. Nello stesso momento, la pittura di Kalenić, commissionata dal nobile Bogdan, si volge piuttosto verso un lirismo intimista. La morbidezza dei movimenti, la dolcezza della luce, la soavità dei colori manifestano un universo delicato, posto fuori dalla realtà. Il principale pittore è Radoslav, che piú tardi (1429) ha realizzato le miniature dei *Quattro Vangeli* del monaco Visarion (oggi a Leningrado, Bibl. pubblica). Questo stile fu ripreso in una variante piú rude, «barocca», dovuta agli zoografi macedoni passati nella valle della Morava, a Koporin, Ljubostinja, Ramaća. Con l'ascesa al potere del despota Djuradj (1427), sorgono difficoltà politiche e militari ancor piú gravi, e gli affreschi della chiesa della Santa Trinità a Gornja Kamenica (1457) sono puramente tradizionali. La caduta di Costantinopoli venne seguita dalla caduta, nel 1459 della capitale serba, Smederevo; e la nobiltà ancora rimasta nel Montenegro e nell'Erzegovina non trovò l'energia necessaria a continuare l'opera dei suoi predecessori. (vd).

La pittura in Croazia dal medioevo al barocco Lo sviluppo della pittura in Croazia, dall'epoca preromana fino al barocco, interessa tre zone geografiche: i territori dalmati, quelli istriani con le isole del Quarnaro e il litorale croato, e infine quelli della Croazia continentale; ciascuno di questi complessi, malgrado i legami etnici e talvolta politici, si distingue nettamente dal punto di vista artistico.

□ *La Dalmazia* Tra il IX e il X sec., benché numerosi siano in terra dalmata i monumenti architettonici e plastici, assai rare sono invece le opere di pittura. La testimonianza piú importante dell'XI sec. è costituita dagli affreschi in stile romanico della chiesa di San Michele presso Ston, ove si notano il personaggio del donatore, il re Michele, e le scene del *Giudizio universale*. Per i secoli XII e XIII si conservano in Dalmazia interessanti resti di affre-

schi, nonché un ristretto numero di dipinti su legno e numerosi codici miniati. All'inizio del XII sec. vanno particolarmente notati gli affreschi romanici della cappella della chiesa di Santa Maria a Zara (Zadar), mentre la fine del XII e il XIII sec. hanno lasciato affreschi nella cattedrale di Zara e nella chiesa di San Krševan, con caratteri romanico-bizantini probabilmente di origine veneziana. Elementi bizantini verosimilmente importati dall'Italia meridionale sono parimenti manifesti nella *deisis* della chiesa di Donji Humac a Brač, nonché nei dipinti su legno conservatisi a Zara, Ragusa (Dubrovnik), Lesina (Hvar) e in particolare a Spalato (Split), e derivati dallo stile toscano. Le manifestazioni più importanti della pittura del Trecento in Dalmazia sono dipinti su tavola, tra cui la *Vergine dei Benedettini* a Zara, opera veneziana o locale, la Dalmazia, in effetti, ha contribuito a questa variante veneto-adriatica della pittura bizantina, il che è confermato dalla comparsa documentata di «pittori greci» (*pictores graeci*) nelle città litoranee da Zara a Kotor, dal complesso dei dipinti di Paolo Veneziano e dei suoi discepoli Nicola Ciprianov e Blondis di Zara, e infine dai lavori di artisti italiani immigrati, come il pittore e miniatore Michele da Bologna, autore di affreschi nell'antica cattedrale di Ragusa. L'attività locale si afferma sempre più verso la fine del secolo, che già annuncia la «scuola dalmata di pittura», attiva dalla fine del Trecento alla fine del Quattrocento su un territorio che fu sotto il dominio veneziano, e persino fino alla metà del Cinquecento nella libera repubblica di Ragusa, ove questa pittura conobbe l'apporto del Rinascimento. I migliori tra tali pittori della prima metà del XV sec. - che rivelano qualità originali nel colore e nella composizione, e che rinnovano l'iconografia - furono Biagio di Giorgio di Traù (Trogir), che lavorò in tutte le città della Dalmazia, Nikola Vladanov, attivo a Sebenico (Sibenik), sua città natale, Ivan Ugrinović e Matej Junčić, che vissero e lavorarono nel territorio della repubblica di Ragusa. Mentre tutti questi maestri sono rappresentanti del gotico tardo visto attraverso Venezia, l'opera di Lovro Dobričević Marinov, discepolo di Giambono, che fece carriera soprattutto a Ragusa nel corso del terzo quarto del secolo e che fu autore di numerosi polittici dalle personali soluzioni cromatiche, presenta elementi rinascimentali. All'inizio del XVI sec. il Rinascimento stimolerà l'attività pittorica a Ragusa, dove le personalità dominanti

sono Nikola Božidarević e Mihajlo Hamzić. Dopo la loro morte, e quella del loro meno brillante contemporaneo Vicko, figlio di Lovro Dobričević, la pittura di Ragusa comincia a declinare fino ad estinguersi del tutto alla metà del Cinquecento. Parallelamente all'attività della scuola locale, pittori veneziani di fama lasciarono opere in Dalmazia: Jacobello del Fiore, Michele Giambono, Antonio e Bartolomeo Vivarini, Giovanni e Gentile Bellini, Lazzaro Bastiani, Vittore Carpaccio. Col declino della scuola, quest'importazione veneziana si accrebbe. Vengono commissionati dipinti a Tiziano, Tintoretto, Veronese, Lotto, ai Bassano e, nel corso della seconda metà del XVI sec., a Girolamo e Francesco da Santacroce; all'inizio del Seicento, numerose tele vengono chieste a Palma il Giovane e ai suoi discepoli. Nel corso del XV e XVI sec., numerosi pittori dalmati noti operarono fuori del loro paese, tra cui Culinović (Giorgio Schiavone) di Skradin, giunto a Padova nel 1456 per studiare nella bottega di Francesco Squarcione, Medulić (Andrea Meldola, anch'egli detto Schiavone) di Zara, Stjepan Croot, che lavorò a Venezia nel XVI sec., Natale di Bonifacio, attivo a Roma, e Martin Kolunić-Rota, che lavorò a Venezia, Firenze, Roma e Vienna.

□ *L'Istria e il litorale croato* → **Istria.**

□ *Croazia continentale* Le testimonianze pittoriche più antiche sono codici miniati portati alla fine dell'XI sec. dall'Ungheria a Zagabria in occasione dell'istituzione del vescovado, la loro qualità potrebbe indicare che si tratta di opere di miniatori francesi, mentre altri manoscritti del XII e del XIII sec. provengono dalla Germania e dall'Italia. Lo stile più antico di pittura murale realizzato nel corso della seconda metà del XIII sec. nella sacrestia della cattedrale di Zagabria è attribuito a pittori dell'Italia centrale. Si è conservato un numero molto maggiore di affreschi del XIV sec., i più interessanti dei quali sono quelli della cappella di San Stjepan (arcivescovo di Zagabria), ove s'individuano elementi ripresi da Rimini. L'influsso italiano si manifesta pure in altri affreschi della Croazia continentale e in numerosi manoscritti miniati che vescovi, monasteri e nobili ordinavano soprattutto a Bologna e in Lombardia. Nel XV e nel XVI sec. vennero affrescate un certo numero di chiese, i cui caratteri sono quelli del gotico internazionale, con più pronunciate influenze nordiche. Nella maggior parte, tali affreschi sono conservati solo frammentariamente. Intorno al 1480 lavora a Zaga-

bria il pittore e miniatore Hans Alemanus, autore delle miniature del *Messale* del preposto di Cazma Jurje di Topusko; la seconda parte del codice è decorata con miniature eseguite durante il terzo decennio del Cinquecento su commissione del vescovo di Zagabria Simun Erdödy e attribuite al miniatore Giulio Clovio. Il pittore Girolamo del Pacchia, figlio del fonditore di campane e cannoni di Zagabria Giovanni delle Bombarde, occupa un ruolo non trascurabile nella pittura senese nel corso della prima metà del Cinquecento. La situazione molto difficile di tali regioni a partire dal xv sec., quando la difesa contro i Turchi (che avevano già conquistato la maggior parte del territorio croato) mobilitava tutte le energie, rese poi impossibile un'attività artistica di qualche rilievo. (*kp*).

Il XVIII e XIX secolo

□ Serbia

○ Il barocco. La grande migrazione dei Serbi nel 1690, sotto il patriarca Arsenije Carnojević, segna il declino dell'attività artistica nelle regioni poste a sud dei fiumi Sava e Danubio; ma nel Nord del paese, in Voivodina, giunsero nuove ondate di popolazioni serba alla frontiera meridionale dell'influenza asburgica, che dopo due secoli e mezzo di dominazione turca entrarono in contatto con l'Occidente. Presto, in architettura e soprattutto in pittura, si avverte l'interferenza tra la remota tradizione bizantina e l'influsso del barocco viennese. L'uropeizzazione dell'arte serba ha varie fasi. Il pittore e incisore Hristifor Zefarović, monaco che operava nei monasteri di Fruška Gora e Bodjani (1737), fu il primo ad adottare alcune forme barocche, aprendo così la strada a tutta una generazione di pittori serbi. Intorno al 1750 si distinguono due categorie di artisti. I primi lavorano in gruppi di artigiani ambulanti, dipingendo icone e composizioni murali nelle chiese dalla Serbia fino all'Ungheria centrale; altri si stabiliscono nelle città della Voivodina. Accanto alla Chiesa, principale committente, si sviluppa la clientela borghese, che favorisce il ritratto, la natura morta e talvolta le composizioni. Spesso viene conservato il tradizionale fondo d'oro oppure lo sfondo architettonico, ma si avverte una maggiore libertà nel trattamento del chiaroscuro come nel modellato o nel colore. Tra i pittori citiamo: a Novi Sad Janko Halkozović; a Sremski Karlovci, Dimitrije Bačević; ad Arad, Stefano Tanecki; a Vrsac, Nikola Nešković, di cui si conserva il primo autoritratto serbo dell'epoca; a

Osijek, Jovan Grobovan, a Dalj, Jovan Isajlović. Durante la seconda metà del secolo la situazione muta nella Voivodina ove immigrati ed autoctoni, soprattutto guardie di frontiera e agricoltori, formano una classe di borghesi agiati che occupano cariche in vista nell'esercito, nell'amministrazione e nell'economia austriaca. I loro figli studiano all'estero, e si formano nuove generazioni di pittori, soprattutto a Vienna e in seguito a Bratislava e a Venezia. Tra questi ultimi citiamo Dimitrije Popović, Teodor Kračun, il più importante pittore barocco serbo, poi Teodor Ilić Česljar, la cui opera attesta una sensibilità vicina al rococò, e Jakov Orfelin, che annuncia il rinnovamento classico. Autori di numerose iconostasi nelle chiese, questi maestri minori del XVIII sec. hanno eseguito inoltre ritratti, alcune nature morte o composizioni di storia con un nuovo senso dello spazio e del movimento, colori più intensi e un modellato delicato. La loro pittura, partecipa moderatamente al barocco, ma è tanto più importante per le sue caratteristiche autoctone.

○ Il classicismo. Si manifesta nelle regioni settentrionali del paese alla fine del XVIII sec. Le riforme di Giuseppe II e soprattutto gli echi della rivoluzione francese contribuiscono a far nascere un'altra concezione e un gusto nuovo nelle opere (icone e ritratti) di Arsen Teodorović, del maestro del ritratto Pavel Djurković, al quale si deve una completa galleria della società dell'epoca, di Jovan Strajić-Tošković, che rivela la propria conoscenza del movimento dei nazareni, e di Dimitrije Avramović. La pittura religiosa perde il proprio primato tra gli ammiratori serbi di Winckelmann. In questo ambiente, che aveva scarse affinità col classicismo, questa corrente assunse presto carattere intimista, un poco sentimentale, sotto l'influsso del Biedermeier viennese, si praticarono soprattutto il ritratto e la natura morta. I suoi rappresentanti sono Konstantyn Danil e la prima pittrice serba, Katarina Ivanović, allieva di Waldmuller, che ha lasciato un *Autoritratto* (in museo a Belgrado) nel quale sembra ispirarsi a Ingres.

○ Il romanticismo. Tra il 1848 e il 1880 si sviluppa uno stile legato alla cultura romantica, caratterizzato dal sentimento nazionale e dal panslavismo. I pittori dell'epoca furono allievi dell'accademia di Vienna e compirono viaggi anche in Italia. Con il romanticismo si affermò il gusto dei contrasti espliciti, dell'espressione drammatica e del temperamento individuale. Suoi rappresentanti sono

Novak Radonić Uroš Knežević, Pavle Simič, Jovan Popović, Mina Vukomanović e il poeta e pittore Djura Jakšić, senza dubbio il più importante artista dell'epoca, poi Stevan Todorović, che segna il trapasso al realismo, e Leon Koen, che rappresenta le tendenze del simbolismo. L'entusiasmo di questa generazione incontrò numerosi ostacoli, dovuti a un ambiente locale troppo ristretto, alla mancanza di una cultura artistica, ai modesti mezzi materiali - che solo difficilmente consentivano agli artisti migliori di ottenere l'incarico di un ritratto - e all'inesistenza di luoghi di esposizione.

○ Il realismo. La generazione realista, che corrisponde all'ultimo quarto del XIX sec., non poté interamente liberarsi dal romanticismo. Attratti dall'attualità, i pittori collocano per la prima volta contadini, pastori, bambini in un'atmosfera veridica e, spesso, entro un paesaggio. Gli artisti si formano a Monaco avvertendo soprattutto l'influsso di Leibl e l'ammirazione per Courbet, e lavorano a Belgrado, ove viene fondata una scuola e per la prima volta si organizzano mostre. I rappresentanti della generazione realista sono Djordje Milovanović, Miloš Tenković, Uroš Predić, Paja Jovanović e Djordje Krstić; i paesaggi di quest'ultimo, eseguiti dal vero, annunciano la generazione dei «pittori all'aperto», il cui rappresentante principale sarà Marko Murat.

□ *Croazia*

○ Il barocco. In Croazia l'attività artistica diviene più importante nel corso del XVII sec. e lo stile barocco perdura fino al 1830 ca. I fecondi rapporti culturali tra Croazia e Slovenia spiegano come i quadri d'altare siano soprattutto opera di artisti provenienti dalla Slovenia, ma essi stessi di origine straniera. Uno dei temi favoriti del barocco è il ritratto borghese, i cui autori sono in genere anonimi. Alla fine del XVII sec. compare un importante maestro croato, Bernardo Bobić, noto soprattutto per il ciclo di dipinti della vita del re Ladislav (in museo a Zagabria). Solo nel XVIII sec. la pittura religiosa e quella profana evolvono verso il barocco per influsso congiunto dell'Austria e dell'Italia. Sono sempre stranieri gli artisti principali, che lavorano nei castelli croati eseguendo ritratti, composizioni murali e decorazioni. Lo stesso accade per la pittura religiosa. L'italiano Giulio Quaglio, con i suoi assistenti tra i quali lo sloveno Franjo Jelovšek, ha lasciato numerose composizioni illusionistiche (affreschi della

chiesa di Santa Caterina a Zagabria). Nell'interno del paese, in numerose chiese, interi cicli di affreschi vengono eseguiti da Ivan Ranger, meno influenzato dalla pittura straniera e residente a Lepoglava. Intorno al 1750 Blaž Gruber di Varaždin è celebre per le sue finte architetture, come alla fine del secolo Anton Lerhinger, il pittore di Rogatec, per le sue decorazioni barocche. Molto importante fu in Dalmazia l'importazione di quadri italiani (di ciassette quadri d'altare di Palma il Giovane). L'influsso del manierismo veneziano è avvertibile nelle opere di alcuni maestri locali, come Matej Ponzoni-Pončun (quadri nelle chiese di Spalato, Sebenico, Rab) e Tripo Kokolja, pittore di composizioni monumentali attivo a Perast mentre il maggior pittore dalmata del barocco Federico Benovich, ha lavorato fuori della sua terra natale lasciando quadri in Italia, Germania e Austria. Sul litorale e nelle isole s'incontrano nel XVII sec. veneziani e maestri minori del barocco (S. Petuzzi, J. Kozmina e J. Gladić), attivi specialmente a Fiume. Nel XVIII sec. si può ricordare Juriceo-Juričić, originario dell'isola di Veglia, e T. Rechini di Parenzo, ma i principali incarichi per la pittura religiosa e il ritratto sono passati agli italiani e agli sloveni.

○ Il classicismo. A causa della dominazione straniera, la Croazia fu divisa nel XIX sec., politicamente e territorialmente, in varie regioni, situazione che si rispecchia nella sua arte: l'influsso austriaco è presente nella parte settentrionale, quello italiano nelle regioni del litorale adriatico. L'Austria fondò nel 1771 numerose scuole artigianali di disegno, che nel XIX sec. – soprattutto quella di Osijek – hanno svolto un importante ruolo nell'insegnamento. Intorno al 1830 si propagano da Vienna le tendenze neoclassiche e la preponderanza francese è sempre più manifesta. Gli artisti sono soprattutto maestri stranieri (italiani, austriaci, francesi, cèchi slovacchi), attivi in Croazia talvolta per anni. Essi hanno lasciato nelle chiese numerosi quadri d'altare ancora improntati dal barocco. Tra i ritrattisti che hanno ripreso lo stile del Biedermeier viennese va segnalato lo sloveno Mihael Stroj, che nel 1848 ca. inaugurò a Zagabria la prima bottega di pittura. Il primo pittore croato che ricevette formazione regolare è Vjekoslav Karas; benché le sue opere manifestino l'influsso della corrente tedesca dei nazareni dell'ambiente di Overbeck, e quella del classicismo italiano, la sua espressione individuale è notevole. Il suo talento ha trovato la miglio-

re manifestazione in ritratti psicologici di concezione realistica, primi del genere in Croazia. In quest'epoca lavora a Fiume Ivan Simonetti, autore di delicati ritratti e miniature.

○ Il romanticismo. Lo slancio patriottico nell'ambiente dei giovani intellettuali imporrà opere ispirate al passato nazionale, ma questi quadri, assai popolari, non sono sempre di alta qualità. L'adesione alla cultura romantica è assai sensibile in Croazia, soprattutto dal 1860 al 1890, in particolare a Zagabria, dal 1868 centro politico e culturale ove il vescovo Strossmayer fonda l'Accademia jugoslava delle scienze e delle arti e la Galleria di pittura. Il pittore più importante dell'epoca, Ferdo Quiquerez, dotato colorista, è autore di numerosi ritratti, composizioni e nature morte, nonché dei primi paesaggi trattati in modo realistico.

○ Il realismo. L'ultimo quarto del XIX sec. è contrassegnato da una maggiore attività, grazie soprattutto al pittore Iso Kršnjavi, per impulso del quale venne fondata la Società delle arti e nel 1880, la Scuola d'artigianato, nonché il Museo delle arti decorative. Il ruolo ufficiale svolto da questo pittore ha messo in secondo piano la sua carriera, piuttosto eclettica. Nikola Mašić, pittore di genere, di animali e di fiori, è stato l'iniziatore della pittura all'aperto in Croazia. Citiamo anche Celestin Medović, pittore di composizioni religiose e storiche, e Oton Iveković, le cui composizioni, ispirate dalla storia croata, sono trattate con idealizzato realismo. La giovane generazione, col capofila Vlaho Bukovac, fonda nel 1897 la Società degli artisti croati. Dopo il successo ottenuto alle esposizioni di Parigi, Bukovac esercita, per la sua policromia, grande influsso sulla «scuola multicolore di Zagabria».

□ *Slovenia*

○ Il barocco. Nella parte settentrionale della J attuale, e durante l'ultimo quarto del XVII sec., è avvertibile l'influenza dell'illusionismo barocco. La pittura è presente nella decorazione dei palazzi, nei quali anonimi artisti combinano parti scolpite e dipinte in una sorta di «maniera alpestre». Mentre la pittura fu soggetta all'influsso austriaco (nel ritratto, nel paesaggio e nella decorazione murale) per tutto il XVII sec., l'Italia soppianta l'Austria all'inizio del XVIII sec. Compare una nuova generazione, formata nella penisola e questa caratteristica è avvertibile nella costituzione dell'Academia operosorum, fondata a

Lubiana nel 1693, che diviene il centro della vita culturale, e dunque il centro dell'arte barocca alla maniera italiana. I primi lavori di qualche rilievo sono dovuti all'italiano Giulio Quaglio (cattedrale di Lubiana); ma il suo allievo sloveno France Jelovšek ne prende presto il posto e fonda l'illusionismo sloveno. Fino al 1770 ca. i piú celebri maestri del barocco, un lorenese assimilato, Valentin Metzinger, poi Fortunat Bergant e Anton Cebej lavorano nelle chiese e nelle cittadine slovene. In questo periodo numerose botteghe slovene autoctone sono attive in Stiria, il cui centro culturale è Graz, ed eseguono paesaggi e composizioni barocche. Vanno segnalati Leopold Lajer a Kranj, France Mihael e Janez Andrej Straus a Slovengnatec, Anton Lerhinger a Rogatec. In Slovenia il barocco ha lasciato radici profonde e ha influenzato l'arte popolare fino ai giorni nostri.

○ Il classicismo. L'austriaco Schmidt e il tedesco Anton Herrlein, invitati ad insegnare alla scuola di disegno, importano le prime manifestazioni del classicismo. Col nuovo stile compare il ritratto della borghesia slovena. Il piú importante ritrattista dell'epoca è Giuseppe Tominz, che ha lavorato a Trieste e a Gorizia sotto l'influsso della scuola romana. Matevž Langus fu paesaggista e pittore di «vedute», mentre Mihael Stroi ha lasciato a Lubiana e a Zagabria bei ritratti Biedermeier.

○ Il romanticismo. Intorno al 1850, attraverso l'Austria, la Slovenia fu toccata dai nazareni e dai romantici tedeschi. Tra i pittori sloveni si distinguono i paesaggisti Anton Karinger e Marko Pernhart.

○ Il realismo. La transizione verso il realismo è rappresentata da paesaggi e ritratti eseguiti durante la seconda metà dell'Ottocento da Ivan Franke, Janez Subić, autore soprattutto di dipinti religiosi, e Jurije Subić, cultore dello stile viennese, che soggiornò a Parigi dieci anni; colorista, dipinse paesaggi che sono i primi quadri sloveni all'aperto. Nella generazione successiva, tra i pittori «all'aperto» si distinguono soprattutto Ferdo Vesel e Ivana Kobilica. A quest'epoca appartiene anche Anton Ažbé, di cui l'attività pedagogica ha lasciato alquanto in ombra la produzione, peraltro di qualità. Dal 1890 alla sua morte, questo artista diresse a Monaco la sua scuola internazionale di pittura, per la quale passeranno gli impressionisti jugoslavi, nonché Kandinsky, Jawlensky, Gabrielle Münter, e che fu un crogiolo della pittura jugoslava moderna.

La pittura jugoslava nel XX secolo Si possono distinguere cinque momenti. Il primo, dal 1900 al 1918, è dominato dai problemi della luce e del colore puro e s'identifica con gli esordi della pittura moderna in J. Il secondo periodo copre gli anni tra le due guerre, caratterizzati da un insieme di ricerche tanto complesse quanto contraddittorie di nuovi mezzi espressivi nel quadro dell'avanguardia europea; nel 1930 compare un'arte impegnata. Una terza fase va dal 1941 al 1950 e vede l'affermarsi del realismo socialista. Nel quarto periodo, l'individualità di ciascun artista si esprime con maggiore libertà; l'arte jugoslava partecipa alle correnti internazionali e gli artisti ricevono premi importanti. Una nuova fase – che dura tuttora – ha inizio dopo il 1960. All'inizio Belgrado, Zagabria, Lubiana ne sono i centri principali; ad essi si aggiungono, dopo la Liberazione, Sarajevo, Skoplje, Novi Sad, Herceg Novi, Titograd, Priština, Banja Luka, Subotica, Maribor.

□ *Primo periodo: 1900-18* Questo periodo è, storicamente, il più importante. Sono intervenuti due fattori decisivi, il primo dovuto alla situazione politica (crescita dell'idea di liberazione nazionale e desiderio di unità politica e culturale: infatti di tutte le regioni jugoslave, soltanto la Serbia era allora indipendente); l'altro dovuto alla formazione di artisti in lotta contro l'accademismo e l'assoggettamento alla tradizione, che adottarono alcuni elementi delle correnti artistiche del 1900. Conobbero il *pleinairisme*, lo Jugendstil, il simbolismo, l'espressionismo, ma soprattutto l'impressionismo, con la mediazione di Monaco. Il primo fattore si è manifestato in occasione di grandi collettive jugoslave, nella formazione di colonie di artisti e nelle prime associazioni. Il secondo fattore influenzava invece l'espressione artistica in se stessa, che portava alcuni artisti a partecipare alle tendenze dell'avanguardia. In Francia l'impressionismo era già divenuto un fatto storico nel momento in cui i pittori jugoslavi entravano in contatto con i suoi principi. A partire dal 1900 il gruppo dei primi impressionisti sloveni venne riconosciuto a Vienna prima di esserlo nel proprio paese: Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Majila Jama, Matej Sternen lavorano a Lubiana. Nello stesso anno Nadežda Petrović, eccezionale personalità di artista militante, espone a Belgrado paesaggi e ritratti dipinti con toni puri e con tocco libero, oggetto d'irrisione da parte della critica, che vi scorgeva «un gusto marcio e malato sull'esempio dell'im-

pressionismo». Ma N. Petrović venne seguito da altri giovani artisti serbi: Ljubomir Ivanović, Borivoje Stevanović, Natalija Cvetković, Mališa Glisić e soprattutto Kosta Miličević e Milan Milovanović. Mentre in Croazia un gruppo di allievi degli *ateliers* di Monaco (Josip Račić, Miroslav Kraljević, Vladimir Becić, Oskar Herman) lavorano ispirandosi a Manet, Nadežda Petrović evolve verso un violento cromatismo, traducendo in ampi gesti le sue visioni espressioniste. Il suo soggiorno a Parigi dal 1910 al 1912 e il contatto con i *fauves* ne confermano il gusto per un cromatismo audace. La precoce carica innovatrice dell'opera di Nadežda Petrović – nonché di quella di Rihard Jakopič, che anch'egli evolve verso l'espressionismo – è il tratto essenziale della pittura jugoslava prima del 1914, poiché con questi due grandi pittori essa partecipa dell'avanguardia europea.

□ *Secondo periodo: 1918-41* La prima guerra mondiale ebbe conseguenze determinanti per l'arte jugoslava. La vita artistica nel paese indipendente e unito è assai piú dinamica e sfaccettata. Il dadaismo trovò eco in J nel 1922, con la corrente Dada-Jugo, i suoi manifesti e le sue riviste parteciparono del Dada mondiale, Ljubomir Micić fonda la rivista «Zenit» (1921-26) nella quale esprime la necessità della balcanizzazione dell'Europa. Tuttavia Dada restava fuori delle correnti principali dell'arte jugoslava, che verso il 1920 si concentrano sui problemi della forma e della composizione. I pittori adottano le tendenze dominanti europee: geometrizzazione della forma partendo dal *cézannismo*, cubismo moderato qual è illustrato da André Lhote, che ebbe per allievi ventiquattro jugoslavi, tendenze futurista ed espressionista e recupero del neoclassicismo, che riflette una nostalgia della tradizione. Spesso l'artista vive nella propria evoluzione queste diverse fasi. In reazione all'impressionismo, il Club dei giovani a Lubiana cercò una sintesi in un'altra direzione. France Kralj, che rappresenta col fratello Tone Kralj questa concezione, partito dall'espressionismo viennese e praghese, realizza composizioni figurative monumentali, e così pure Veno Pilon e Božidar Jadač. La lezione di Cézanne e la cura della struttura a detrimento del colore hanno contrassegnato i pittori di Zagabria (gruppo Proletji Salon) e di Belgrado (gruppo Oblik). L'espressionismo della forma si manifesta nettamente in Petar Dobrović, Jovan Bijelić, Ljubo Babić, Marino Tartaglia Ignjat Job, Milivoj Uzelac,

Ivan Radović, Vilko Gecan, Jerolim Mišć e, tra i discepoli di Lhote, si nota una tendenza costruttivista in Sava Sumanović, Sonja Kovačić, Ivan Lučev, Sergije Glumac, Milan Konjović, Milenko Servan, Zora Petrović. Invece, qualche anno dopo, un espressionismo tradotto da un violento cromatismo patetico, proveniente dal *fauvisme* e che si colloca nell'eredità di Petrović, venne praticato da Bijelić, Konjović, Job, Dobrović, Zora Petrović, Sava Sumanović, Oskar Herman. Tra il 1936 e il 1940, prima di stabilirsi a Venezia, lavora a Curzola, in Dalmazia, Antonio Zoran Music, che si era formato all'accademia di Maribor e a Madrid nel '35 si era consacrato allo studio delle opere del Greco e di Goya prima di essere influenzato nell'elaborazione della sua pittura dalle pitture murali e dalle icone delle chiese dalmate. Accanto a questa veemenza espressiva comparve intorno al 1930 un'ampia corrente intimista ricca di meditazioni poetiche, la cui origine risale ai *nabis* e che ricerca la delicatezza dei rapporti tonali. È illustrata particolarmente da Pedja Milosavljević, Stojan Aralica, Marko Celebonović, Nedeljko Gvozdenović, Ivan Tabaković, Antun Motika Ljubica Sokić, Milenko Serban, Petar Lubarda, Emanuel Vidović, Vladimir Becić, Milo Milunović. Tartaglia, Ivan Radović, Slavko Sohaj, che proseguono in questa direzione dopo l'indipendenza del paese nel 1918, hanno intrapreso una strada personale e originale. Verso la metà di questo periodo, alla vigilia della seconda guerra mondiale, compaiono a Belgrado forme di arte impegnata. A Belgrado il gruppo di surrealisti, più poeti che pittori (Dušan Matić, Marko Ristić, Oskar Davičo, Alksandar Vučo, Milan Dedinac, Koča Popović, Van Bor, Radojica Noje Živanović), impegnato nella fenomenologia dell'irrazionale e nella psicoanalisi freudiana, pubblica le sue riviste: «Putevi» (Strade) dal 1922 al 1924, «Svedočanstva» (Testimonianze) nel 1924-25 e l'almanacco «Nemoguće» (Impossibile) nel 1930, e crea un centinaio di disegni, *collages*, fotogrammi e pitture, proponendo un nuovo approccio artistico. Questa visione irrealista ha anche ispirato Stane Kregar, Miha Maleš, Leo Junek, mentre l'arte fantastica di Milena Pavlović Barilli nasce dall'incontro tra surreale e realtà poetica. Nella loro critica della società borghese, i surrealisti, nella maggioranza, si sono poi accostati al marxismo. Tra gli artisti che hanno tenuto come della realtà sociale e hanno espresso il malcontento di fronte alla situazione po-

litica, economica e culturale del paese, va distinto il gruppo Zemlja (Terra), fondato nel 1929 da Hegedušić a Zagabria. Tale gruppo (Hegedušić, Leo Junek, Oton Postužnik, Marijan Detoni, Vinko Grdan, Ivan Tabaković Edo Kavačević, Omer Mujadžić, Djuro Tiljak, Vilim Svečnjak, Kamilo Tompa) sceglie i suoi motivi nella realtà dei sobborghi e della campagna proletaria, dando importanza fondamentale al tema. Queste testimonianze intendevano essere un manifesto riguardante nel contempo l'arte e l'ideologia l'estetica e la politica, che si rifaceva alle lezioni di Bruegel e di Bosch da un lato, di Dix e di Masereel dall'altro. La mostra di Zemlja nel 1934 a Belgrado contribuì allo sviluppo dell'arte impegnata in J, soprattutto in Serbia, ove Mirko Kujačić espose una «Scarpa» proletaria in cornice, accompagnata da un manifesto sulle «tendenze progressiste nell'arte», mentre Djordje Andrejević-Kun pubblica nel 1937 i suoi quaderni d'incisioni, *l'Oro sanguinante*, dedicati alla miseria dei minatori, e *Per la pace e la libertà*, dedicato alla guerra di Spagna. Inoltre Hegedušić ha fondato nel 1931 a Hlebin, presso Drava, la scuola dei pittori-contadini. Appare allora in questo villaggio un nuovo aspetto della pittura *naïve*, che si esprime soprattutto mediante tempere su vetro e i cui rappresentanti principali sono Ivan Generalić, Marko Virius e Franjo Mraz.

□ *Terzo periodo: 1941-50* Corrisponde alla guerra e ai primi anni del dopoguerra. L'arte si articola intorno a temi come la lotta del popolo, la guerra di liberazione, i prigionieri di guerra, poi la ricostruzione del paese. Questa forma d'arte si è segnalata agli inizi con gli schizzi riportati dai campi di prigionia (Dusan Vlajić) o dai campi di battaglia dei partigiani (Djordje Andrejević-Kun; Božidar Jakac, Edo Murtić, Zlatko Prica, Jurica Ribar). Dopo la Liberazione i migliori artisti cercarono di trasporre sul piano pittorico le esigenze politiche del momento, ma il realismo socialista conobbe una fioritura breve in J.

□ *Quarto periodo: 1951-60* Dopo il 1950 l'espandersi della libertà della creazione artistica porta alla pittura jugoslava una fama diffusa in tutto il mondo. Nel 1951, evento di grande portata fu la mostra a Belgrado di Petar Lubarda. Il paesaggio pietroso del Montenegro, trasformato in grandi composizioni di tono epico introduceva in J l'espressionismo astratto, cui doveva aggregarsi Edo Murtić a Zagabria, con il suo violento cromatismo. Nello

stesso anno il gruppo di Zagabria Exat 51 (Ivan Picelj, Richter, Srnec) si pronuncia per un astrattismo orientato verso la sintesi delle arti, mentre a Lubiana si sviluppa una tendenza verso l'analisi geometrica dell'oggetto: Kregar, Mario Pregel. I capofila dell'espressionismo (Bijelić, Milan Koujović e Zora Petrović) proseguono le loro ricerche cromatiche, il primo in paesaggi fantastici, il secondo in drammatiche orchestrazioni colorate, la terza in nudi monumentali; il che li conduce spesso sulla soglia della nonfigurazione. Si accostano a questo gruppo a Zagabria Oskar Herman, a Lubiana Gojmir Anton Kos e in Macedonia la pittura ispirata a temi locali di Lazar Ličenoski e Nikola Martinoski. Una seconda corrente espressionista è rappresentata dagli artisti che continuano a riferirsi alla pittura impegnata del periodo tra le due guerre: Hegodušić, D. Andrejević-Kun, M. Pregelj e Ismet Mujezinović.

L'espressionismo tocca ancora giovani pittori prima che essi scelgano l'astrattismo; essi lavorano insieme nel Nord del paese, sulla costa come il gruppo di Zara (Beta Mihajlović, Ljubinka Jovanović, Petar Omčikus e Kosa Bokšan, che poco tempo dopo si stabiliranno a Parigi), poi Seka Galović, nonché Mića Popović, che presenta alla fine del 1950 una grande mostra accompagnata da un manifesto contro il realismo socialista e per la libertà dell'espressione artistica. Vanno ricordati, di questo periodo vivacissimo, due gruppi particolarmente importanti, il gruppo dei Sei e il gruppo di Dicembre, che si fondarono sull'esperienza dei post-impressionisti e sul realismo poetico, superando poi tali concezioni. Nel primo gruppo figurano Pedja, Gvozdenović, Aralica, Radović, Serba e soprattutto Tabaković, che verso la fine degli anni '60 sviluppa una formula originale, impostata su spazi da fantascienza. Il gruppo di Dicembre, formato da dieci giovani pittori (Bajić, Luković, Vujaklija, Petrović, Protić, Srbinović, Tomašević, Čelić, Cigarčić, Vozarević), guidati da spirito geometrico, dirige le sue ricerche verso un'elaborazione razionale delle sensazioni. Partendo dalle esperienze post-cubiste, essi sviluppano finì corrispondenti alle rispettive sensibilità. Il sesto decennio che segue all'imposizione del realismo socialista, è riuscito, attraverso i confronti ideologici ed estetici e grazie alle mostre collettive sempre più numerose, a tracciare le strade principali di un'arte libera da costrizioni.

□ *Il quinto periodo: dopo il 1960* L'astrattismo domina interamente il periodo successivo al 1960, tinto sia di espressionismo con Edo Murtić o Branko Omčikus, sia di lirismo con Bajić, Božičković, Bogojević, Nikolajević, Marković Biserka Baretic, sia di *tachisme* con Sime Perić, Ferdinand Kulmer, Djordje Ivačković, sia, in seguito, di tendenze informali, seguite per una breve fase da artisti importanti, come Ordan Petlevski, premiato alla prima biennale dei giovani di Parigi nel 1959, dagli accenti surrealisteggianti, o Janez Bernik, Mića Popović, Branko Protić, Zoran Pavlović, Eugen Feller, Ivo Gatin, Filo Filipović, Zivojin Turinski, Vladislav Todorović. Le risorse dell'astrattismo vengono impiegate nei paesaggi di Lubarda, Celič, Protić, Gliha, Simunović, Jemec, Debenjak, Spacal, Mitrović, Kregar. L'astrattismo geometrico, col nuovo costruttivismo, compare soprattutto a Zagabria, con le Nove Tendencije (Nuove Tendenze), illustrate da Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Ivan Picelj, Julije Knifer, Jurij Dobrović, Miroslav Sutej; e per il suo orientamento e la sua situazione originale nel quadro dell'Op'Art è considerato un movimento d'avanguardia. Parallelamente a queste manifestazioni, l'interpretazione della realtà secondo schemi sintetici (Tartaglia, Vožarević, Srbinović, Marij Pregelj) dà luogo a visioni oniriche o fantastiche, che talvolta costituiscono un nuovo linguaggio poetico (France Mihelić, Miljenko Stančić, Ljubo Ivančić, Marko Suštarić, Mario Maskareli, Zoran Petrović). Tra i pittori figurativi Gabriel Stupita, il grande isolato, resta una personalità tra le più incisive della pittura contemporanea: su vasti fondi bianchi e azzurrastrati, fa vivere strani personaggi in spazi fantastici. Il neosurrealismo, che è piuttosto una tendenza verso il fantastico, tenta particolarmente i giovani di Belgrado, che ispirati dal loro decano Dado Djurić, formano il gruppo Mediala (1958-60) composto da Leonid Sejka, Miro Glavurtić, Olja Ivanjicki, Siniša Vuković, Svetozar Samurović, Milić Stanković, Milovan Vidak, Ljuba Popović, Vladimir Veličković. La figura umana, come l'immagine del mondo, oggettiva o soggettiva, resta un impegno costante negli artisti di varie generazioni. Dopo il 1960 numerosi giovani artisti jugoslavi sono attratti da una tendenza ispirata dalla Pop Art americana, la Nuova Figurazione, nei suoi diversi aspetti, che vanno dall'espressionismo – come condanna del nichilismo e della brutalità della no-

stra civiltà (Veličković) o come ironia critica (Ismar Mujezinović, Radomir Reljić, Vojo Stanić, Olja Ivanjicki, Bojan Bem) – alla poesia surrealisteggiante e fantastica (Nives Kavurić-Kurtović, Halil Tikveša, Djeljoš Djokaj, Herman Gvardijančić, Dragan Mojović), poi al servizio di una rievocazione poetica di un ideale di armonia (Slobodana Matic), con una nostalgia del passato (Mersad Berber) o del romanticismo (Safet Zec, Jovan Sivački, Milan Cmelić), fino all'iper-realismo, che comporta un'iconografia della vita urbana (Dragoš Kalajić, Metka Karšovec, Zmago Jeraj, Jadranka Fatur, Milan Blanuša, Branimir Karanović). La generazione dei piú giovani, assai bene informata, reca vivo interesse per le forme concettuali della «post-object art» e s'impegna ad appor- tarvi il proprio contributo sia teorico (Radomir Damnjanović-Damnjan, Ivan Kožarić, Braco Dimitrijević), sia nell'applicazione di nuovi materiali, sia sfruttando vari media: fotografia, film, video (Andraš Salamun, Boris Bučan, Željko Jerman, Raša Todosijević) e nelle manife- stazioni di Body Art (Marina Abramović). Questo perio- do è caratterizzato dalle grandi mostre: la Triennale dell'arte jugoslava a Belgrado e la Biennale d'incisione a Lubiana. La prima consente un bilancio dell'arte propria- mente jugoslava, la seconda offre un panorama interna- zionale, il che ha provocato la fioritura di una pleiade di incisori di alta qualità (Stojan Celić, Bogdan Kršić, Adriana Maraž, Janez Bernik, Bogdan Borčić, Miroslav Šutej, Riko Debenjak, Marko Krsmanović, Dževad Hozo, Mersad Berber, Emir Dragulj, Mihailo Petrov, Miodrag Nagorni, Halil Tikveša, Dušan Perčinkov, Miljuš Branko, Radovan Kragulj, Mirko Arsić, Apolonio Zvest). (ka).

Julien, Jean-Antoine, detto Julien de Parme

(Cavigliano (Svizzera) 1736 - Parigi 1799). Lo si confon- de spesso con Simon Julien; percorse la Francia dal 1747 al 1760 come ritrattista ambulante. Soggiornò in Italia dal 1760 al 1773, divenendo pittore ufficiale del duca di Parma da cui deriva il suo soprannome. Tornato in Fran- cia, sembra aver vissuto con i proventi di attività com- merciali piú che dei suoi numerosi disegni e delle sue tele (*Caracalla uccide Geta*: Aix-en-Provence, Museo Granet). (pr).

Julien, Simon

(Tolone 1735 - Parigi 1800 ca.). Allievo di Dandr -Bar-
don a Marsiglia e di Carle van Loo a Parigi, nel 1760 ot-
tenne il grand prix de Rome col *Sacrificio di Manuzio,
padre di Sansone* (conservato a Le Mans). Sembra soggior-
nasse poi a Roma per lungo tempo. Accolto nell'Accade-
mia nel 1783 con *Titone e l'Aurora* (quadro, bozzetto e di-
segno preparatorio a Caen, MBA) espose in seguito regolar-
mente al *salon*. Le tele conservate a Tolone, nonch  l'ec-
cezionale *Martirio di sant'Ippolito* della cattedrale di Lione
(1762), sono opera di un abile colorista, che compone con
disinvoltura e fantasia. (*pr*).

Jullienne, Jean de

(Parigi 1686-1766). Figlio di un mercante di stoffe, si ar-
ricch  con la fabbricazione delle stoffe e con la tintoria. Si
fece conoscere prestissimo come amatore d'arte; il re gli
concesse lettere di nobilt  col titolo di cavaliere-scu-
diero. Sin dalla giovinezza aveva frequentato artisti e preso le-
zioni di disegno e pittura da François de Troy; si leg  a
Rosalba Carriera, di cui acquist  dodici pastelli, ma so-
prattutto a Watteau, di cui riconobbe precocemente il
genio. Raccolse fino a cinquecento disegni del maestro,
che nel 1721 gli lasci  una parte dei suoi quaderni di
studi. Decise di far incidere tutti questi disegni, affidan-
do il lavoro a vari incisori, in particolare a Boucher e Au-
dran. Un volume con 279 tavole apparve nel 1726 col ti-
tolo *Figures de différents caractères de paysages et d' tudes,
dessins d'après nature par Antoine Watteau*. Inoltre fece
pubblicare nel 1736 l'* uvre grav * di Watteau; l'opera com-
pleta comprendeva quattro volumi di 680 tavole; J la
don  all'accademia, che lo nomin  consigliere onorario.
Nel contempo si dedic  alla formazione della propria gal-
leria, presto considerata una delle pi  importanti di Pari-
gi. Con molto gusto e grandi mezzi, raccolse opere di
tutte le scuole. Il suo gabinetto, disperso in una vendita
pubblica dopo la sua morte dal 30 marzo al 22 maggio
1767, non contava meno di 320 quadri, 700 disegni, di
cui quasi 350 di Watteau, e 200 stampe. Una sezione
assai ampia era dedicata alla scuola francese; la pittura
contemporanea era rappresentata da opere di Natoire, La-
gren e, Greuze, Carle van Loo, Lemoyne, Boucher e so-
prattutto Watteau, del quale J possedeva, in particolare,
la versione dell'*Embarquement pour Cyth re* acquistata da

Federico II e oggi a Berlino-Charlottenburg. Si possono citare anche i suoi ritratti, uno dipinto da F. de Troy (Valenciennes, MBA), l'altro da La Tour (conservato a Saint-Quentin). La galleria era inoltre ricca di opere italiane: Correggio, Veronese, Fetti, Carracci, Pannini. I quadri fiamminghi e olandesi, allora di gran moda, raggiunsero quotazioni considerevoli; la piú alta venne offerta non per un Rubens o un Rembrandt, ma per un Wouwerman, la *Caccia al cervo*. (gb).

Junayd

(fine del XIV sec.). Pittore persiano di Baghdād allievo di Shams ad-Dīn grande artista al servizio degli Ilkhanidi, poi del sultano gialairide Uways. La sua opera si caratterizza per l'eccezionale qualità esecutiva. Illustrò nel 1396 un manoscritto del *Divān* di Khājū Kirmanī (Londra, BM, Add. 18 113), opera di spirito ed esecuzione iraniani, che col suo stile annuncia la pittura timuride e costituisce uno dei capolavori della pittura persiana. Una delle miniature, la celebre scena delle *Nozze tra Humāy e Humāyun*, reca la firma dell'artista, che fu il primo pittore musulmano a firmare le proprie opere. Il suo cromatismo, di spirito romantico, è notevole, le varie tonalità di verde si armonizzano con il bruno-rosso dei tronchi d'albero, J ha saputo armonizzare il suo pennello col lirismo della poesia persiana. Ha anche illustrato il *Divān* di Sultān Ahmad (Washington, Freer Gall., n. 32.25), le cui otto ultime pagine sono decorate con scene pastorali che riempiono i margini. I disegni, assai fini, di color nero, sono ravvivati con leggeri tocchi d'oro, rosso e azzurro chiaro, senza equivalenti nella pittura persiana. Non si tratta qui di miniature che illustrano un testo, ma di veri e propri disegni, che sembrano dover proseguire su una zona invisibile, dietro la zona occupata dalla calligrafia. Gli animali e gli uccelli, il cui stile si accosta a quello dei loro modelli cinesi, si avvicinano alle nuove concezioni persiane degli alberi e delle rocce. Rappresenta nello stesso tempo l'ultima fioritura del naturalismo mongolo e dell'inizio dei capolavori della scuola timuride. (so).

jūniten

(trascrizione giapponese del sanscrito *deva*). Il termine designa le «dodici divinità guardiane» del buddismo esoterico giapponese, che simboleggiano i punti cardinali e gli

elementi naturali (terra, acqua, fuoco). Le loro raffigurazioni erano prodotte dai monaci, e il monastero di Saidaiji di Nara ospita ancora, benché in cattivo stato, una antica serie di *j*, risalente al primo periodo di Heian: i personaggi, a cavallo degli animali loro associati, sono trattati a linee sottili e regolari, il corpo è modellato in rosa, i colori sono gravi e opachi. La serie di Tōji di Kyoto è caratteristica dell'arte dei Fujiwara: datate 1127, le divinità, sempre sedute ma senza più alcuna cavalcatura, sono incorniciate da due piccoli dèi secondari, la loro composizione equilibrata è meno massiccia, e i colori, più sfumati, sono ravvivati mediante foglie d'oro (*kirikane*). L'ultimo tipo di quest'evoluzione appartiene all'epoca Kamakura, nella quale Shōga dipinse nel 1191-92 i paraventi del Tōji ricorrendo allo stile cinese dei Song del Sud. I suoi colori semplici e l'accento posto sulla variazione nello spessore dei tratti, regolarmente ritmati, sono caratteristici della scuola cinesizzante detta «di Takuma». Le divinità, isolate, sono ora rappresentate in piedi; una di esse persino, fatto eccezionale, di profilo. Il tema pittorico dei *j* verrà ulteriormente ripreso nello stile fluido della scuola Takuma in incisioni in legno, i cui primi esempi noti datano al 1407. (ol).

Juon, Konstantin Fëdorovič

(Mosca 1875-1958). Formatosi nello studio di V. Serov, partecipò alle mostre del gruppo Mir Iskusstva e collaborò con Golovin e Benois alle scene del *Boris Godunov*, presentato da Djagilev nel 1908 a Parigi. Aderì al Realismo socialista sin dalla sua formazione e ne sottoscrisse interamente i principi. Suoi temi favoriti sono il paesaggio russo (*Sole di marzo*, 1915: Mosca, Gall. Tret'jakov; *Fine dell'inverno*, 1929: ivi), le scene di genere (*Festa al villaggio*, 1910: ivi), le scene storiche su sfondo architettonico (*Assalto al Cremlino nel 1917*, 1947: ivi). (bdm).

Jupéon

(francesizzazione di Xu Beihong) (1895-1953). Pittore cinese, studiò a Shanghai, poi in Europa (Parigi, 1919-26; Berlino, 1926). Tornato in Cina nel 1927, fu preside dell'Accademia d'arte di Nanchino, poi direttore di quella di Pechino, città dove morì. Molto eclettico, praticò tanto lo stile accademico o impressionista della pittura a olio che l'arte dei letterati, prediligendo i temi di alberi e uc-

celli. In Occidente è celebre soprattutto per i suoi animati cavalli (molto numerosi i falsi e le imitazioni), realizzati con grande economia di mezzi, nei quali i *lavis* senza contorni (*mo gu hua*) restituiscono una realtà obiettiva di spirito occidentale (esempi a Praga; e a Parigi, Museo Cernuschi). (*ol*).

Justi, Carl

(Marburgo 1832 - Bonn 1912). Storico dell'arte, insegnò prima filosofia (1867) all'università di Marburgo, poi fu professore di storia dell'arte (1872-1901) a Bonn. I suoi studi di teologia e di filosofia gli consentirono di dominare in un modo tutto psicologico «l'arte penetrante scaturita dal profondo». Le sue opere più importanti sono *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (Winckelmann e i suoi contemporanei, 2 voll., 1866-72; ried. 1943); *Velázquez und sein Jahrhundert* (Velázquez e il suo secolo, 2 voll., 1888; ried. 1922-23); *Michelangelo* (2 voll., 1900 e 1909); *Murillo* (1904). L'autore presenta le sue biografie tenendo conto dell'epoca, che si delinea sullo sfondo, e cerca di esprimere l'ideale che l'artista perseguiva. La sua vasta conoscenza dei fatti storici andava di pari passo con la psicologia delle motivazioni negli artisti. J ha contribuito a fare della storia dell'arte un'autentica scienza storica. (*law*).

Jusupov, principi

Il principe Nikolaj J (1751-1831) raccolse una collezione di pittura occidentale, nella quale aveva ampia parte la scuola francese contemporanea. Il palazzo di famiglia di Pietroburgo e quello di Archangel'sk, i cui salotti erano ornati da pannelli eseguiti da Hubert Robert, ospitavano opere di Van Loo, Boucher, Greuze, Vigée le Brun, Fragonard, che rappresentavano il XVIII sec., mentre dipinti di Boilly, David, Prud'hon, Guérin, Regnault annunciavano le tendenze nuove. Le raccolte conservate a Pietroburgo, aperte al pubblico dopo la loro nazionalizzazione dal 1918 al 1924, vennero suddivise nel 1925 tra l'Ermitage di Leningrado e il Museo Puškin di Mosca (ove costituiscono, in particolare, il fondo essenziale della pittura francese). Il castello di Archangel'sk è stato trasformato, negli ultimi anni, in dimora-museo; contiene ritratti, opere antiche (Tassel), quadri della fine del XVIII sec. (M. Gérard, Doyen, H. Robert), di epoca neoclassica (Caraf-

fe) e due grandi tele (*Antonio e Cleopatra*, *Banchetto di Cleopatra*) di G. B. Tiepolo, acquisite probabilmente dal principe J quando fu ambasciatore a Torino tra il 1783 e il 1789. (gb).

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
cfs	Christine Farese Sperken
cg	Charles Goerg
cge	Clara Gelao
ch	Carol Heitz
chw	Christopher Walter
cmc	Carla Maria Camagni
cmg	Catherine Mombeig Goguel
co	Carla Olivetti
cpe	Claude Pecquet
cpi	Claudio Pizzorusso
cr	Claude Rolley
cre	Claudie Ressort
cv	Carlo Volpe
cvo	Caterina Volpi
da	Dimitre Avramov
db	Dominique Bozo
ddd	Daniela De Dominicis
dg	Danielle Gaborit
dgc	Daniela Gallavotti Cavallero
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
dt	Daniel Ternois
dv	Dora Vallier
ea	Egly Alexandre
eb	Evelina Borea
ec	Enrico Castelnuovo
eg	Elisabeth Gardner
elr	Elena Rama
em	Eric Michaud
en	Enrica Neri
ep	Evelyne Pomey
er	Elisabeth Rossier
erb	Elena Rossetti Brezzi
es	Elisabetta Sambo

fa	François Avril
fc	Françoise Cachin
fd'a	Francesca Flores d'Arcais
ff	Fiorella Frisoni
ffe	Filippo Ferro
fg	Flávio Gonçalves
fh	Françoise Henry
fir	Fiorenza Rangoni
fm	Françoise Maison
frm	Frieder Mellinghoff
fp	Federica Pirani
fv	Françoise Viatte
fzb	Franca Zava Boccazzi
ga	Götz Adriani
gb	Germaine Barnaud
gbe	Gilles Béguin
gbo	Geneviève Bonnefoi
gh	Guy Habasque
gibe	Giordana Benazzi
gl	Geneviève Lacambre
gm	Gunter Metken
gmb	Georges M. Brunel
gp	Giovanni Previtali
gr	Giovanni Romano
grc	Gabriella Repaci-Courtois
gs	Gunhild Schütte
gsa	Giovanna Saponi
gv	Germain Viatte
g + vk	Gustav e Vita Maria Künstler
hah	Hamed Abdallah
hb	Henrik Bramsen
hbf	Hadewych Bouvard-Fruytier
hbs	Helmut Börsch-Supan????
hl	Hélène Lassalle
hm	Helga Muth
hn	Henry Nesme
ht	Hélène Toussaint
hz	Henri Zerner
ic	Isabelle Compin
ij	Ionel Jianou
ils	Isabella Lo Salvo
im	Ines Millesimi
in	Ingebourg Neumeister
ivj	Ivan Jirous e Vera Jirousova

jaf	José-Augusto França
jbg	Josette Bottineau-Gory
jbr	Jura Brüscheweiler
jc	Jean Coural
jcl	Jean Clair
jdlap	Joaquín de la Puente
jf	Jacques Foucart
jf j	Jean-François Jarrige
jg	Jacques Gardelles
jgc	Jean-G. Copans
jh	John Hayes
jhm	Jean-Hubert Martin
jho	Jaromir Homolka
jhr	James Henry Rubin
jil	Jean-Jacques Lévêque
jl	Jean Lacambre
jlac	Jacques Lassaigne
jle	Jules Leroy
jm	Jennifer Montagu
jmu	Johann Muschik
jnc	Jolanda Nigro Covre
jns	John Norman Sunderland
jpc	Jean-Pierre Cuzin
jpm	Jean-Patrice Marandel
jps	Jean-Pierre Samoyault
jr	Jean Rudel
jro	Jean-René Ostiguy
js	Jeanne Sheehy
jt	Jacques Thuillier
jth	Jacques Thirion
jv	Jacques Vilain
jw	Jacques Wilhelm
ka	Katarina Ambrozic
kp	Kruno Prijatelj
law	Lucie Auerbacher-Weil
lb	Luciano Bellosi
lba	Liliana Barroero
lbc	Liesbeth Brandt Corsius
lc	Luce Cayla
lcv	Liana Castelfranchi Vegas
lf	Lucia Faedo
lf s	Lucia Fornari Schianchi
lg	Louis Grodecki
lh	Luigi Hyerace

lm	Laura Malvano
lma	Lucia Masina
lý	Leif ýstby
lv	Luisa Vertova
mas	Marcel-André Stalter
mast	Margaret Alison Stones
mat	Marco Tanzi
mb	Mina Bacci
mbe	Marie Bécet
mbo	Massimo Bonelli
mbr	Manfred Brunner
mcv	Maria Cionini Visani
mdl	Martina De Luca
mdp	Matias Diaz-Padron
mfb	Marie-Françoise Briguet
mfe	Massimo Ferretti
mga	Maximilien Gauthier
mgcm	Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
mgm	Maria Grazia Messina
mha	Madeleine Hallade
mk	Michael Kitson
mlc	Maria Letizia Casanova
mlg	Maria Letizia Gualandi
mni	Mara Nimmo
mo	Marina Onesti
mp	Mario Pepe
mpe	Maria Perosino
mpf	Mimma Pasculli Ferrara
mr	Marco Rosci
mri	Monique Ricour
mrs	Maria Rita Silvestrelli
mrv	Maria Rosaria Valazzi
ms	Maurice Sérullaz
mt	Miriam Tal
mtb	Marie-Thérèse Baudry
mtf	Marie-Thérèse de Forges
mtmf	Marie-Thérèse Mandroux-França
mvc	Maria Vera Cresti
mwb	Michael W. Bauer
nd	Nicole Dacos
nhu	Nicole Hubert
nm	Nelly Munthe
nmi	Nicoletta 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 Burollet
tc	Thérèse Charpentier
tp	Torsten Palmer
vb	Victor Beyerd
vd	Vojislav Djuric
ve	Vadime Elisseeff
vg	Viviana Gravano
wb	Walther Buchowiecki
wj	Wladyslawa Jaworska
wl	Willy Laureyssens
ws	Werner Schmalenbach
wv	William Vaughan
wz	Walter Zanini
xdes	Xavier de Salas
xm	Xénia Muratova
yt	Yvette Taborin
zf	Zahra Farzanah

Elenco delle abbreviazioni.

Accademia	Galleria dell'Accademia, Firenze
Accademia	Gallerie dell'Accademia, Venezia
Albertina	Graphische Sammlung Albertina, Vienna
AG	Art Gallery
AM	Art Museum, Museum of Art, Musée d'art, Museu de Arte, Muzeul de arta
AM	Altes Museum, Berlino Est
Ambrosiana	Pinacoteca Ambrosiana, Milano
AP	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
BA	Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
BC	Biblioteca civica, Biblioteca comunale
Berlino-Dahlem	Dahlem Museum, Berlino Ovest
BIFA	Barber Institute of Fine Arts, Birmingham
BL	British Library, Londra
BM	Biblioteca municipale
BM	British Museum, Londra
BN	Biblioteca nazionale
Brera	Pinacoteca di Brera, Milano
BV	Biblioteca Vaticana, Roma
BVB	Museum Boymans - van Beuningen, Rotterdam
Capodimonte	Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Napoli
Carrara	Galleria dell'Accademia Carrara, Bergamo
Castello	Museo del Castello Sforzesco, Milano
Castelvecchio	Museo di Castelvecchio, Verona
Cloisters	The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters, New York
CM	Centraal Museum der Gemeente Utrecht, Utrecht
Escorial	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)

Fogg Museum	William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge Mass.
GAM	Galleria d'arte moderna
GG	Gemaldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria nazionale
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.